



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

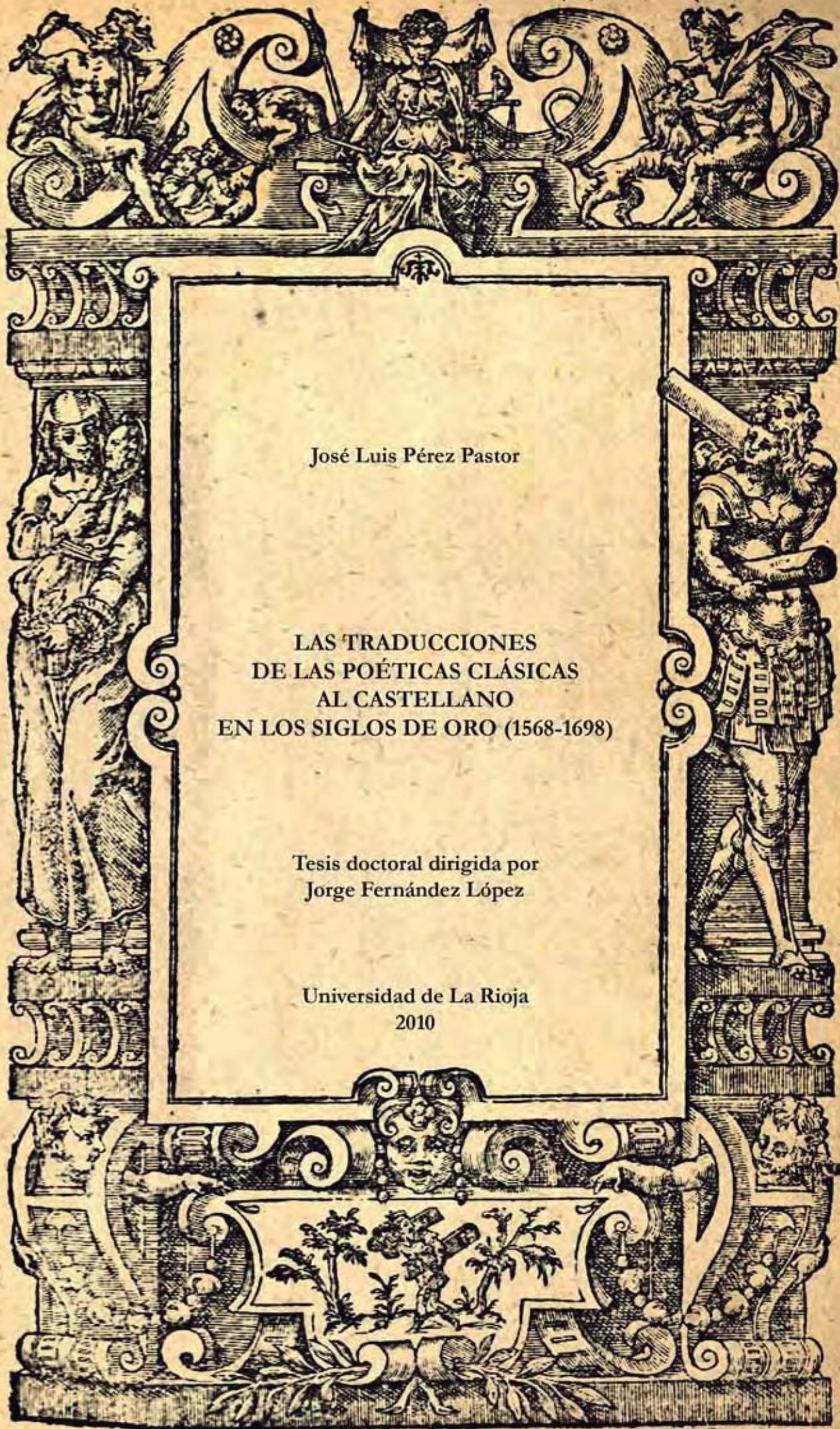
Título
Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)
Autor/es
José Luis Pérez Pastor
Director/es
Jorge Fernández López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásica
Curso Académico



Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698), tesis doctoral de José Luis Pérez Pastor, dirigida por Jorge Fernández López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2018
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es



José Luis Pérez Pastor

LAS TRADUCCIONES
DE LAS POÉTICAS CLÁSICAS
AL CASTELLANO
EN LOS SIGLOS DE ORO (1568-1698)

Tesis doctoral dirigida por
Jorge Fernández López

Universidad de La Rioja
2010

José Luis Pérez Pastor

**LAS TRADUCCIONES
DE LAS POÉTICAS CLÁSICAS
AL CASTELLANO
EN LOS SIGLOS DE ORO (1568-1698)**

Tesis doctoral dirigida por
Jorge Fernández López

Universidad de La Rioja
2010

PORTADA: composición a partir de la cubierta del tomo segundo de la edición de las *Obras completas* de Aristóteles preparada por Giulio Pace, publicada en Lión, en casa de Guillaume Laymarie, en 1597.

ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	
1.1 Presentación	7
1.2 La transmisión y recepción de las poéticas clásicas	13
1.2.1 La Poética como herencia de los clásicos	13
1.2.2 La transmisión de las poéticas clásicas	25
1.2.2.1 La transmisión de la <i>Poética</i> de Aristóteles	25
1.2.2.2 La transmisión de la <i>Epístula ad Pisones</i> de Horacio	31
1.2.2.3 El intento de comprensión las poéticas: reordenación y aplicación recíproca de las poéticas clásicas	36
1.3 Las traducciones de las poéticas clásicas en la España de los Siglos de Oro	43
1.4 Criterios de edición	55
1.4.1 El asunto de la modernización	55
1.4.2 Criterios generales de nuestra edición	59
1.4.3 Criterios de edición para la traducción de Vicente Mariner	61
2. LAS TRADUCCIONES DE LA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES	
2.1 El caso de Pablo Mártir Rizo (1623)	65
2.2 Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar (1626)	167
2.3 Vicente Mariner de Alagón (1630)	233
3. LAS TRADUCCIONES DE LA <i>EPISTULA AD PISONES</i> DE HORACIO	
3.1 Vicente Espinel (1591)	317
3.2 Luis Zapata (1592)	361
3.3 Juan Villén de Biedma (1599)	415
3.4 Tomás Tamayo de Vargas (c. 1616)	463
3.5 Francisco Cascales (1617)	507
3.6 Juan de Robles (c.1631)	529
3.7 José Morell (1683)	551
3.8 ¿Francisco Sampere? (s. XVII)	597
3.9 Fernando de Vallejo (Pseudo Joaquín de Villaseñor) (s. XVII)	629
3.10 Fragmentos menores	671
3.10.1 Juan de Mal Lara (1568)	673
3.10.2 Lupercio Leonardo de Argensola (c. 1606)	679
3.10.3 Francisco Pacheco (1649)	687
3.10.4 Antonio Ortiz Melgarejo (1649)	693
3.10.5 Antonio de Solís y Rivadeneira (1692)	697
3.10.6 Antonio Pérez Ramírez (1698)	703
3.10.7 De un «incierto autor» (s. XVII)	707
4. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES	711
BIBLIOGRAFÍA	743
APÉNDICE: LÁMINAS DE DOCUMENTOS	771
AGRADECIMIENTOS	783

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN¹

«Nosotros somos los griegos», dice el poeta Percy Bysshe Shelley en las conocidas palabras que anteceden a su poema dramático *Hellas*.² Shelley efectúa tal afirmación imbuido del entusiasmo romántico que inspiró a su generación, sin duda, pero también con la razón de quien, viendo el nacimiento de la Europa contemporánea, reconoce en la cultura que le rodea la innegable huella de los clásicos.

Efectivamente, si fue Homero quien —según Platón³— educó a Grecia entera con sus obras y después fue esa misma *Graecia capta*⁴ la que cautivó y cultivó el espíritu romano, fueron los clásicos grecolatinos, a través de los sucesivos renacimientos medievales y —sobre todo— a partir del denominado Renacimiento por antonomasia, los que sentaron las bases culturales de Occidente a ambos lados del océano. Como ya señaló Gilbert Highet en su conocida obra,⁵ esta influencia de los antiguos no se redujo a proporcionar a las artes una serie de motivos temáticos y un repertorio de técnicas y

¹ Esta tesis doctoral se inició gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU/AP2000-3683) concedida por el entonces Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

² Cfr. P. B. SHELLEY, *Shelley's Poetry and Prose*, eds. D. H. Reiman *et al.*, Londres, W. W. Norton & Company, 1977, p. 409. La cita original completa es: «We are all Greeks —our laws, our literature, our religion, our arts have their root in Greece».

³ Cfr. PLATÓN, *República*, 606e.

⁴ La expresión proviene de Horacio, que en su *Epistula ad Augustum* (*Ep.* 2, 1, 156-157) desarrolla así la idea de la aculturación romana de la herencia griega: *Graecia capta ferum victorem cepit et artes / intulit agreste Latio*. Cfr. HORACIO, *Epistles II and Epistle to the Pisones 'Ars Poetica'*, ed. N. Rudd, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 48; para las citas del texto de Horacio seguimos, de aquí en adelante, esta edición excepto en los casos en los que se indique explícitamente.

⁵ Cfr. G. HIGHET, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 2 vols. La primera edición de esta obra data de 1949 y, pese a encontrarse un tanto desfasada (como puede verse, por ejemplo, en su esquemática visión de los períodos históricos y en la demonización que hace de la Edad Media como «era de tinieblas»), sigue siendo una referencia de obligada consulta, aparte de un buen punto de introducción a esta parcela de la literatura comparada. Para el estado más actualizado de estos estudios, cfr. C. W. KALLENDORF (ed.), *A companion to the classical tradition*, Oxford, Blackwell, 2007; y L. HARDWICK y C. STRAY (eds.), *A companion to classical receptions*, Oxford, Blackwell, 2008; sin olvidar el sintético capítulo de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «Sobre el concepto de tradición clásica», en J. SIGNES CODOÑER y B. ANTÓN MARTÍNEZ *et al.* (eds.), *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 29-34.

formas eficaces, sino que su calado fue importante hasta el punto de proveer a los incipientes estados de un valioso y común patrimonio artístico, filosófico, político en el que encontrar una identidad por encima de las diferencias nacionales:

[...] la Literatura, la mitología y el pensamiento clásicos contribuyeron a realizar la unidad intelectual de Europa y de las dos Américas. A lo largo de los siglos XVII y XVIII los clásicos proporcionaron un reino común de imaginación y discusión en el cual podían encontrarse, como iguales, espíritus separados por la lengua, la distancia y el credo.⁶

Es el mismo Highet quien, centrandó su atención en el terreno de lo lingüístico y sus manifestaciones literarias, nos recuerda que las vías de recepción del legado clásico son principalmente tres: la imitación, la emulación y la traducción.⁷ La imitación trataría de reproducir de la manera más acertada posible en la época de recepción los materiales clásicos que se sienten como prestigiosos, sin dejar de ser consciente de su papel subsidiario con respecto al modelo; mientras que el objetivo de la emulación —con una actitud distinta hacia las fuentes— sería el de elaborar un producto literario propio que, sin renunciar a la herencia clásica de cuyos temas y formas tiene libremente la opción de disponer, pueda rivalizar en calidad con lo antiguo e incluso superarlo. En cualquiera de los dos casos, el producto resultante sería el de una obra nueva, con un mayor o menor grado de originalidad y aceptación.

Por su parte, lo que pretende una traducción —en principio— es poner a disposición de quienes se acercan a ella un reflejo lo más fiel posible del texto origen en la lengua de destino, que debe recoger dentro de sus modalidades expresivas (que en ocasiones tendrá incluso que forzar) las particularidades de un texto redactado en otra lengua.⁸ Es esta última faceta de penetración e influencia de la tradición clásica la que colocamos en el punto central de nuestro trabajo.

Aunque Highet señala que la traducción es uno de los canales más naturales y frecuentes de introducción e influencia de la cultura clásica, ésta es una vía que dista mucho de ser directa e infalible, por motivos obvios: a la distancia que separa un idioma de otro, en el caso de la tradición clásica se suma la distancia temporal y cultural que

⁶ *Ibid.*, vol. 2, p. 13.

⁷ *Ibid.*, vol. 1, pp. 168-169.

⁸ A pesar de lo mucho que se ha escrito antes y después sobre el proceso de la traducción, es necesario remitir, como buen punto de introducción a este ámbito de conocimiento al clásico trabajo de G. STEINER, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

media entre los autores clásicos y el conocimiento real que se ha ido teniendo de ellos, sujeto no sólo a la fragmentariedad de los vestigios de los que se va disponiendo, sino también a los filtros culturales de cada época de recepción. Si de alguna forma todavía hoy en día continúa el proceso de descubrimiento de la Antigüedad, debemos necesariamente encarar el estudio de las traducciones de siglos pretéritos desde el presupuesto de que los traductores partían de la visión que en su tiempo se tenía de la literatura producida por griegos y romanos.⁹ Esa visión —por otra parte— debe ser tenida en cuenta no sólo en cuanto a más o menos fiel o alejada de la realidad grecolatina de lo que los estudios actuales consideran como «óptimo», sino también en cuanto a su entidad casi formal de herramienta de conocimiento del mundo antiguo, como acertadamente señala Francesco Stella.¹⁰

Cualquier decisión tomada por un traductor revela una postura frente a un texto de una tradición de la que es heredero y que, por otra parte, puede haber llegado hasta él de las formas más variadas.¹¹ De este modo, dada la importancia de la actividad

⁹ A propósito de esta idea, *cfr.* D. FOWLER, «Preface» a ID., *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. VI:

El sentido se construye, no se descubre, y nuestras construcciones no son parte de una desinteresada búsqueda de la verdad sobre el pasado, sino que son parte del diálogo con nuestros contemporáneos. El presente está constituido por las historias que contamos acerca del pasado, y la Filología Clásica se justifica por su papel en hacer que esas historias sean complejas y matizadas y en educar a los lectores para que sigan contándolas.

¹⁰ *Cfr.* F. STELLA, «Antigüedades europeas», en *Introducción a la literatura comparada*, ed. Armando Gnisci, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 88-89. Allí este autor presenta la posibilidad de este planteamiento que

hoy podría resultar más productivo, aunque más arriesgado: la lectura de toda interpretación moderna no como copia que se aleja en diferente medida de su modelo y que en los desfases revela las diferencias de épocas y de culturas, sino como un instrumento de acceso a la obra antigua, a aquellos aspectos que ninguna literatura anterior podría identificar.

¹¹ Valga como ejemplo de los afanes que supone cualquier cadena de transmisión la cita con la que hemos dado comienzo a estas líneas: «Nosotros somos los griegos». Hay una tendencia general a atribuir este aserto a Goethe, quien dijo algo parecido: «Que cada cual sea a su manera griego, pero que lo sea». También se le suele atribuir a Keats —Carlos García Gual así lo hace, como puede verse en la entrevista contenida en <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/ipn/arte_ciencia_cultura/nov-dic97/mito/sec_1.html>—, quizá por el hecho de ser un nombre señalado por su admiración por lo clásico, tal como podemos comprobar en su *Oda a una urna griega*. Incluso muchos de los que aciertan en su autoría opinan que esta cita se halla en el poema que Shelley escribió como elegía a la muerte del mencionado Keats, por lo que la cita se ubicaría en la pieza *Adonais*, y no en el poema *Hellas*, donde realmente aparece. La traducción del «We are all Greek» presenta también cierto grado de distorsión, manifestando una identificación total con el pueblo griego («Nosotros somos los mismos griegos») allí donde hay una adjetivación atributiva más general («Todos nosotros somos griegos»). Esta traducción puede deberse a motivos expresivos, o bien estar influida —si no redactada así directamente— por la formulación que de esta idea realizó el filósofo español Xavier Zubiri (quien no sabemos si pensaba que dicha idea procedía de un texto de Goethe, de Keats o de Shelley).

traductora en las cadenas de transmisión de la cultura, especialmente en un momento histórico tan definitorio —los siglos XVI y XVII—, los resultados que se obtuvieron desde esa visión serían a su vez muy influyentes en el desarrollo posterior de las letras y, más concretamente en el ámbito con el que se relacionan más directamente lo que aquí vamos a tratar.

Hechas estas consideraciones, en este trabajo pretendemos ocuparnos de una parcela concreta del proceso de recuperación y aclimatación del legado de los clásicos en la Literatura de nuestros Siglos de Oro, esto es, la de las traducciones al castellano —once en total, más una «pseudotraducción»— que durante ese período se realizaron de los dos textos de teoría literaria más influyentes de todo el legado grecolatino: la *Poética* de Aristóteles y la *Epistula ad Pisones* (o *Ars poetica*) de Horacio.¹²

El opúsculo del Estagirita fue traducido dos veces y en fechas muy cercanas. La primera de las traducciones se la debemos a don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar y fue publicada en Lisboa en 1626. Cuatro años después el humanista valenciano Vicente Mariner volvió a verter dicho texto a nuestro idioma, pero el resultado nunca vio la luz y permanece manuscrito en la Biblioteca Nacional. Completa esta lista otro curioso manuscrito de 1623 que, a pesar de indicar en su título que se trata de una traducción de una versión latina de la *Poética*, lo que presenta en realidad es una refundición de las ideas aristotélicas realizada por Giason Denores en italiano en 1588 y vertida al español por Pablo Mártir Rizo —autor del manuscrito al que nos referimos—, que añadió algunos pasajes de su propia cosecha.

En cuanto a Horacio, podemos recoger hasta nueve traducciones «mayores» —dos de ellas incompletas— de su poema acerca de la creación poética. Estas traducciones nos dibujan un arco más amplio de tiempo que se extiende a lo largo de todo el siglo XVII. La primera de ellas pertenece al poeta rondeño Vicente Espinel y data de 1591. Le siguen las realizadas por Luis Zapata (1592), por Juan Villén de

¹² En tercer lugar de importancia —aunque a considerable distancia de estas dos obras— se encontraría la obra titulada *Sobre lo sublime*, falsamente atribuida durante mucho tiempo a Longino, pero ésta fue descubierta tardíamente y no empezó a tener una difusión relativamente amplia hasta que fue traducida por Boileau en 1694. Volveremos a ella más adelante, pero baste decir por ahora que la influencia de este texto se dejaría sentir sobre todo en la teoría literaria del siglo XVIII —que vio nacer los estudios sobre estética de la mano de Alexander Gottlieb Baumgarten— y en el pensamiento romántico del XIX, ya que en el texto adquieren especial importancia asuntos como la originalidad y la inspiración. *Cfr.* LONGINO, *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Madrid, Gredos, 1979.

Biedma (1599), por Tomás Tamayo y Vargas (c. 1616), por Francisco Cascales (1617), por Juan de Robles (c. 1631) y por el jesuita catalán José Morell (1683). A estas siete piezas se les añaden dos cuya datación plantea problemas, salvo poder decir que pertenecen a los últimos años del siglo XVII: la atribuible a Francisco Sampere y la falsamente firmada por un tal Joaquín de Villaseñor (perteneciente en realidad a un universitario salmantino llamado Fernando de Vallejo), cuyas curiosas circunstancias intentaremos desentrañar. A continuación de todas ellas recogemos también siete conjuntos de fragmentos menores de traducciones del *Ars* que pueden encontrarse insertas en otras obras de mayor extensión —como un discurso de Lupercio Leonardo de Argensola (c. 1606) o el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1649)— a modo de citas ilustrativas o recursos de autoridad. Entre ellas figuran los fragmentos insertos en la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara como muestras más tempranas de traducción de las poéticas clásicas a nuestro idioma.

El arco temporal que indica el título de este trabajo (1568-1698) está, pues, acotado por las propias obras de las que va a tratar: algo más de cien años de una labor humanística tardía que acompañó a la Contrarreforma y a nuestra etapa barroca hasta el inicio de su extenuación, momento que significativamente casi coincide con la muerte de Calderón de la Barca en 1681.

Puesto que las vidas de los libros y los recorridos —muchas veces azarosos— que éstos trazan en su paso por la Historia son parecidos a los de las propias vidas de las personas —que transcurren en no pocas ocasiones paralelos a ellas—, cada texto presenta una serie de particularidades de muy diversa índole que resultan muy sintomáticas del pulso cultural, social y hasta político de su época. Por tanto, en este trabajo ofreceremos una descripción de la génesis y circunstancias que acompañaron a las traducciones que se han mencionado, de las cuales proporcionaremos, tras los pertinentes análisis, una edición textual en un marco general de actualización ortotipográfica que presente los textos a un lector moderno desde criterios unitarios. Tan solo en el caso del manuscrito autógrafo de Vicente Mariner —como señalaremos en el capítulo correspondiente a dichos criterios— nuestra edición será lo más paleográfica posible, dadas las peculiaridades de dicho texto.

La aparición de algunas traducciones es casi anecdótica (y así lo veremos cuando tratemos lo referido a Juan de Robles), mientras que en otros casos presenta un mayor interés y permite un mayor recorrido interpretativo, entre otros factores. Es por ello por

lo que, dentro de unos mismos patrones generales de actuación, han sido las propias obras que aquí vamos a estudiar, así como las particularidades de sus propios autores, las que han sugerido los tratamientos más particulares que pueden encontrarse en cada capítulo.

Por otra parte, no queremos dejar de señalar que el proyecto de reunir un conjunto de traducciones de las poéticas clásicas no parece nuevo, a juzgar por los Mss. 3715, 3716 y 3745 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que datan del siglo XIX, en los que puede encontrarse un intento de recopilar algunas de las traducciones de la *Epistula ad Pisones* aquí recogidas (las de Vicente Espinel, Luis Zapata y José Morell), en compañía de algunas de los siglos posteriores (Tomás de Iriarte, Juan Pablo Forner, etc.).¹³ Aunque sea en un ámbito más acotado como los siglos XVI y XVII esperamos haber contribuido a cumplir por fin ese deseo, que sin duda habrá acariciado las mentes de no pocos bibliófilos que se han acercado a estas obras en el curso de sus estudios.

Precederá a todo el corpus una concisa revisión de la historia de la transmisión, recepción y repercusión de estas obras de Aristóteles y Horacio, con el fin de proporcionar el marco histórico adecuado en el que se han de situar los textos que estudiamos.

¹³ El Ms. 3745, titulado *Traducciones de Horacio por varios autores en verso castellano*, incluye una copia de la traducción de Zapata (pp. 229-252) y otra de la versión castellana que el ilustrado Juan Pablo Forner compuso en la segunda mitad del siglo XVIII (pp. 267-304). Los Mss. 3715 y 3716, por su parte, resultan más ambiciosos: escritos por varias manos hacia 1828-1830 bajo la supervisión de Juan de Dios Gil de Lara, constituyen una recopilación titulada *Traducciones de varias piezas de Horacio hechas por diversos autores en verso castellano*, entre las que se cuentan varias versiones en español de la *Epistula ad Pisones*. El proyecto debió de quedar truncado, ya que en sus páginas preliminares declaraba su intención de recoger las traducciones de Vicente Espinel, Tomás de Iriarte, Fernando Lozano, José Morell, Francisco Martínez de La Rosa, así como una última traducción anónima; sin embargo, ya en el segundo de los volúmenes aparecen solamente las de Espinel, Morell e Iriarte..

1.2 LA TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS POÉTICAS CLÁSICAS

1.2.1 LA POÉTICA COMO HERENCIA DE LOS CLÁSICOS

Quizá una de las señales de que un sistema literario en una lengua concreta ha alcanzado un cierto grado de madurez no sea necesariamente la altura de las obras que lo componen (no en vano tanto las jarchas, el romancero, como el *Poema de Mío Cid* son joyas indiscutibles de nuestra literatura), sino el hecho de que empiece a existir en dicho sistema una reflexión crítica y explícita acerca del propio oficio de elaboración artística del lenguaje. En este sentido, podemos encontrar en nuestro idioma una de las primeras reflexiones de este cariz en la consabida estrofa del *Libro de Alexandre*.

Mester traigo fermoso, non es de joglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerezía
fablar curso rimado por la quaderna vía
a sílabas contadas, ca es grant maestría.¹⁴

En los cuatro versos de esta copla de clérigo consciente de su labor hallamos los elementos que definirían a la Poética como una serie de indicaciones conducentes a un arte (no necesariamente codificable en un conjunto cerrado de reglas), esto es, la atención a un fondo, la atención a una forma y —en segundo plano, pero no menos importante— la conciencia de hallarse en un estado concreto de la literatura desde el cual se emiten las consideraciones (en este caso, el saberse parte de un movimiento poético si no opuesto, al menos diferente a otro coetáneo, la juglaría). En una

¹⁴ Cfr. *Libro de Alexandre*, ed. J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 130-131. El responsable de esta edición nos recuerda cómo esta estrofa ha sido considerada durante mucho tiempo como el manifiesto fundacional de esta corriente poética, aunque esta opinión haya sido matizada posteriormente en la medida en que no contendría un desprecio por el arte supuestamente opuesto —la juglaría— del cual sólo pretendería diferenciarse. Otros estudiosos —Raymond Willis, Alan Deyermond— ponen incluso en duda la total cohesión que se suele atribuir al mester de clerezía, indicando que este «manifiesto» es un ejemplo aislado en el conjunto de obras que lo conforman y en las que no habría influido tanto como se ha pretendido hacer ver. En cualquier caso, todo ello no invalida la declaración —si no de principios, al menos de procedimientos— que el autor de esta estrofa quiso recoger en ella.

descripción más sustancial de «Poética», Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández proponen lo siguiente:

En el sistema clásico de las ciencias la Poética tenía por objeto el estudio de las obras de arte verbal cuya particularidad era ser discursos que hoy denominaríamos ficcionales o imaginarios. En efecto *poiein* en griego significaba hacer o producir, y con ese término Aristóteles quería representar la particularidad del discurso artístico para construir modelos de la realidad, como *mimesis* o imitación.¹⁵

Desde estas líneas, por supuesto, no queremos proponer ese fragmento del siglo XIII como un ejemplo de mayor importancia que la que tiene en su contexto, pero hemos acudido a esta «poética en ciernes» para ofrecer un punto de partida en el que poder reconocer en castellano el germen de las dos vías por las que se desarrollarán los textos del período áureo posterior: la atención casi exclusiva sobre los aspectos más técnicos de lo literario (las sílabas, los ornamentos y figuras de la expresión), y la atención a esos aspectos junto con otros de mayor alcance teórico (como la temática, los géneros y su mixtificación, etc.).

Cuando, pasando el tiempo, la utilización de la lengua vernácula se une política y socialmente a una conciencia nacional —cuando no imperial— de la cual ser «compañera»,¹⁶ los autores sienten la necesidad de dotar a la propia literatura de tratados que puedan cubrir ese vacío para, en última instancia, fomentar un panorama literario

¹⁵ Cfr. A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 11. En este sentido, Poética sería el equivalente clásico a las modernas denominaciones de Teoría, Crítica o Ciencia de la Literatura, términos en lugar de los cuales se sigue usando a veces hoy en día. Una definición de la Poética desde el punto de vista del lenguaje y el uso de sus funciones puede encontrarse en A. LÓPEZ EIRE, *Orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 8-9:

Sí tomamos la poesía como ejemplo de creación literaria, no podremos de ningún modo negarnos a admitir que el mensaje poético, por muy excelso y encumbrado que sea, está compuesto por secuencias de fonemas, morfemas, lexemas y unidades semánticas, como acontece en las manifestaciones normales y ordinarias de la lengua [...] Así, pues, nada más razonable que definir la poética como la parte de la lingüística que trata de la función poética en relación con las otras funciones del lenguaje; porque, evidentemente, lo mismo que el análisis de la pintura trata de las estructuras pictóricas, la poética, al ocuparse necesariamente de problemas de estructura lingüística, ha de estar íntimamente integrada en la ciencia que se ocupa del lenguaje.

Para una revisión de la Poética desde sus presupuestos clásicos hasta sus desarrollos más modernos (como el formalismo ruso o la semiótica), aparte del libro citado en primer lugar, cfr. L. DOLEŽEL, *Occidental Poetics. Tradition and progress*, que en su traducción al español apareció como *Historia breve de la Poética*, trad. de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997.

¹⁶ Sobre la historia y desarrollo del tópico nebrijense, cfr. el ya clásico artículo de E. ASENSIO, «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija», *Revista de Filología Española*, 43, 1960, pp. 399-413.

parangonable en prestigio al de la tradición cultural grecolatina en la cual se sienten las raíces y se reconocen los modelos que, por aceptación o rechazo, operan sobre la creatividad de los escritores.

De entre la actividad y textos producidos en los siglos medievales, en los que empieza a surgir la necesidad de codificar la progresiva tecnificación de las formas poéticas en lengua vernácula, podemos destacar, como muestra del intenso ejercicio cultural provenzal-catalán-aragonés, el tratado *La Gaya Ciencia* (c. 1463), de Pedro Guillén de Segovia, y, en relación con el castellano como lengua en incipiente expansión, los tres textos capitales del período que son el *Prologus Baenensis* (c. 1430) de Juan Alfonso de Baena, la *Carta probemio al Condestable don Diego de Luna* (c.1445) de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina.¹⁷

Entre estas obras existe, además, una relación que podríamos denominar «genética» y que nos permite agruparlas a la hora de acercarnos a las poéticas del período. Tanto el prólogo al *Cancionero de Baena* antes citado como el *Arte de trovar* (c.1440) de Enrique de Villena¹⁸ están en la base del *Probemio* de Santillana (no en vano Villena dedica su obra a éste último, y Santillana aparece recogido como poeta en el *Cancionero de Baena*, al cual antecede el *Prologus*) y todas ellas conducen a la confección del citado *Arte* de Juan del Encina. Esta última obra es, precisamente, «el único tratado de poética al que puede aplicarse el rótulo», según señala Fernando Gómez Redondo¹⁹.

A pesar de que en el texto de Santillana podemos encontrar apreciaciones que

¹⁷ Estas tres obras fueron editadas conjuntamente en F. LÓPEZ ESTRADA, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984. De ellas existen ediciones más actuales en J. A. DE BAENA, *Cancionero de Baena*, eds. B. Dutton *et al.*, Madrid, Visor, 1993; Í. LÓPEZ DE MENDOZA, *Cancionero del Marqués de Santillana*, ed. P. M. Cátedra, ed. facsímil, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990; Í. LÓPEZ DE MENDOZA, *Obras completas: poesía, prosa*, eds. Á. Gómez Moreno *et al.*, Madrid, Biblioteca Castro, 2002; y J. DEL ENCINA, *Obras completas I*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro, 1996. Para un acercamiento a las poéticas de raíz provenzal, *cf.* G. TAVANI, «As Artes Poéticas hispânicas do século XIII e do início do XIV, na perspectiva das teorizações provençais», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 25-34.

¹⁸ Puede encontrarse edición moderna de esta obra en E. DE VILLENA, *Obras completas I*, ed. P. M. Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.

¹⁹ *Cfr.* F. GÓMEZ REDONDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, p. 8. En este volumen puede hallarse una síntesis del panorama de poéticas en la península durante la Edad Media, atendiendo a las dos líneas principales a las que hemos aludido: la corriente de influencia provenzal y la corte castellana que circunda el reinado de Juan II.

van más allá de las puras consideraciones técnicas,²⁰ y que acaban por conformar una «poética de la dificultad» con una fuerte admiración por los modelos clásicos, es en la obra de Juan del Encina donde encontramos la herencia compilada de toda esa escuela.

El *Arte de poesía castellana* —antes de pasar a cuestiones relacionadas con el arte real, el arte mayor, las licencias, figuras y «galas» del decir— plantea el ejercicio poético como un acto de recoger en nuestro idioma lo que sea posible asimilar de la práctica literaria de los antiguos, para crear así un ideal de texto que «será gracioso y pulido» a partir de la premisa de «no ay cosa que no esté dicha», en un arte elaborado sobre las observaciones de clásicos como Cicerón, Quintiliano y Boecio, reducidas por la tradición crítica a preceptos. Éstos deben ser tenidos en cuenta como orientaciones para el poeta, que no sólo debe conformarse con la técnica (*ars*), sino que debe tener cierta disposición natural para su oficio (*ingenium*). Las apreciaciones de Juan del Encina llegan hasta la disposición gráfica en la página de los poemas y la forma de recitar los versos (los «pies», según los llama él) y la transición entre estrofas (las «coplas»). No faltan tampoco noticias más generales sobre las primeras muestras de poesía en el Antiguo Testamento y en Grecia, donde la poesía —se nos dice— nació antes que el género oratorio, y pudo demostrar su poder e importancia en la sociedad a través de las personas de Solón (a propósito de Salamina), Tirteo de Esparta, Orfeo, Estesícoro, Pisístrato (ejemplos tomados de los *Epitoma* de Justino), así como posteriormente en los himnos y autores cristianos. Todo ello apoya la causa de la poesía (y de los poetas) como pieza insoslayable de las naciones.²¹

A pesar de encontrar en estos tratados estos aspectos más relacionados con la

²⁰ El propio F. GÓMEZ REDÓNDO, *ibid.*, p. 176, recoge fragmentos que atañen, por ejemplo, a cuestiones como el fin estético (y casi ético, por corresponder a un prurito de alejamiento del vulgo) de la ficción:

Que oficio de poeta no es fingir ni menos mentir [...] oficio de poeta es adornar y componer la verdad de las cosas con fermosas coberturas por que sea oculto al vulgo [...], pero a los estudiosos e ingeniosos lectores trabajosa en buscar y dulce de fallar.

²¹ Cfr. J. DEL ENCINA, *Obras completas I, op. cit.* Para Juan del Encina la poesía española procede, al igual que la lengua romance, las leyes, etc. de la península itálica. El hecho de que la poesía cultivada en su época utilizase la rima, algo que —según dice— condenaban los antiguos, se debe a los santos y Padres de la Iglesia, que la introdujeron como recurso para que los poemas fuesen más fáciles de recordar y aumentasen así su efectividad (siendo el primero san Agustín en su *De Musica*). Como se ve, el planteamiento constante de esta obra es trazar una línea directa entre la práctica actual y las raíces de la Antigüedad, que para Juan del Encina llega hasta los autores cristianolatinos. Las diferencias entre una literatura y otra serían debidas al paulatino proceso de aclimatación a la nueva realidad histórica y a las lenguas vernáculas.

historia de los géneros, la función de la literatura, las características del poeta y su oficio, etc. junto a la inevitable parte de las disquisiciones métricas, no se puede hablar de una influencia directa de las poéticas clásicas sobre estas obras. En un panorama cultural en el que Horacio ya comenzaba a ser más apreciado por sus odas y epodos que por cualquiera de sus otras obras, y en el que la *Poética* de Aristóteles y el *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino no eran todavía conocidas,²² la herencia de los clásicos en lo relativo a la Poética había llegado a través de las disciplinas de la Retórica (sobre todo) y de la Gramática dentro del sistema educativo del *Trivium* medieval.²³ Y es que, en efecto, la Poética no sólo había planteado unas fronteras conceptuales difíciles de distinguir con la Retórica, sino que había sido asimilada por ésta casi como un apéndice que le proveía, por un lado, de un catálogo de figuras disponibles a la hora de afrontar la *elocutio* del discurso y, por otro, de una historia crítica *avant la lettre* de géneros y obras que conformaban las clases dedicadas a la *enarratio poetarum*.²⁴ Es significativo que la *Poética* de Aristóteles, como veremos, solía constituir la parte final del volumen donde se encontraba editada la *Retórica* del mismo autor.

²² Abordaremos esto un poco más adelante; baste decir por ahora que las traducciones del texto del Estagirita al árabe de Averroes y al latín de Guillermo de Moerbeke no tuvieron demasiado éxito ni predicamento. Cfr. J. J. MURPHY, *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 41:

Con todo, por lo que se refiere a una influencia capaz de dar fuerza a una tradición, la *Poética* de Aristóteles nació muerta. Su período de mayor influencia cae fuera de los límites de esta investigación (¡en nota! Es decir, en el Renacimiento del siglo XV y después. Su influjo en el Medievo es insignificante).

La obra atribuida a Longino, por su parte, sólo empezó a ser difundida y valorada en España de forma más general —aunque siempre minoritaria con respecto a las otras dos— hacia finales del XVIII; para una visión en conjunto de los textos sobre Poética en la Antigüedad, desde los presocráticos a Plotino, cfr. G. N. GIORDANO ORSINI, *Organic unity in ancient and later Poetics*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1974.

²³ Cfr. J. J. MURPHY, *ibid.* El corpus teórico de la retórica medieval, aun con sus variaciones, suele dividirse en tres grandes bloques temáticos: el *ars praedicandi*, el *ars dictaminis* y el *ars poetricae/metrica*; la Poética distribuía sus saberes entre estos grupos dedicando, sobre todo, lo relativo a las figuras del discurso entre los dos primeros y, obviamente, las cuestiones versificatorias al tercero. La exposición de la historia literaria y el análisis de las obras correspondía más bien a la Gramática, recibiendo el nombre de *enarratio poetarum*.

²⁴ Cfr. E. SÁNCHEZ SALOR, «La poética ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?» en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, coords. J. M^a Maestre Maestre *et al.*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, vol. I-1, pp. 211-222; y J. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, «De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 257-264. Sólo a partir de los comentarios de Herrera a Garcilaso parece que estas disciplinas se empezaron a separar. Aún así, las interferencias entre Retórica y Poética, casi siempre en beneficio del predominio de la primera, fueron algo constante y normal en toda la época.

Nuevamente Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández sintetizan esta idea tal como se sigue:

Junto a la Poética, la Retórica era la ciencia de la *expresividad* verbal: su objeto no era el estudio y conocimiento de los discursos miméticos y ficcionales, sino el de la actividad persuasiva [...] Sin embargo, la proximidad en origen de la Poética y de la Retórica como disciplinas que tienen por objeto textos de naturaleza verbal ha dado lugar a equívocos y contaminaciones. [...] ya desde el propio Aristóteles, la Poética clásica abdicó en la Retórica la teoría de la lengua literaria, sobre todo en el nivel elocutivo; dejando de producir una reflexión propia y adecuada sobre las necesidades y capacidades específicamente ficcionales e imaginarias del lenguaje de la literatura [...]. De este modo, la Poética sufrió ya en el período clásico un proceso de *retorización*, que ha tenido prolongadas repercusiones hasta este siglo.²⁵

La Retórica, por su parte, al ir perdiendo su utilidad pública en lo tocante a herramienta dinamizadora de la toma de decisiones políticas, debido a la instauración de regímenes no participativos (ya en la propia Roma con el advenimiento del sistema imperial) se refugió en las escuelas y fue sufriendo un proceso de «literaturización», en la medida que empezó sobre todo a ocuparse de cuestiones estilísticas y a supuestos forenses ficticios en los cuales poder ejercitar sus recursos. La mayor compilación del saber retórico de la Antigüedad, la *Institutio oratoria* de Quintiliano, compuesta en el siglo I d. C., aunque tuviera en cuenta todos los aspectos del discurso —como la *actio*, que ya no tenía una posibilidad real de desarrollarse públicamente en todo su potencial— se fraguó en esas circunstancias.²⁶ En cualquier caso, sería injusto circunscribir el campo de actuación de la retórica a esos términos. Como señala Jaime Siles, la verdadera dimensión de lo retórico en el mundo antiguo sobrepasa con mucho el mero marco de disciplina instrumental del manejo del lenguaje y de los canales comunicativos: la Retórica supone toda una interpretación de la realidad para griegos y latinos y, más que un compendio de recursos formales a todos los niveles, llega a ser todo un sistema de crítica literaria, lo que la emparenta claramente a esta disciplina con la Teoría de la Literatura y con la Poética.²⁷

Con el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles y el progresivo despegue de

²⁵ Cfr. A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁶ Para un acercamiento a la Historia de la Retórica, su evolución e implicaciones en el desarrollo de la Poética, aparte de la referencia de J. J. MURPHY, *op. cit.*, remitimos a la obra de G. A. KENNEDY, *La Retórica clásica y su tradición cristiana y secular desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

²⁷ Cfr. J. SILES, «Notas para un estudio sistemático de la Literatura Latina», *Cuadernos de investigación filológica*, 5, 1979, pp. 98-106.

la Poética como disciplina separada de la Retórica, van surgiendo las distintas preceptivas renacentistas a lo largo y ancho de Europa, bien en lengua latina, bien en las diferentes lenguas vernáculas. En estas poéticas el intento de dotar de una base de raigambre clásica a las distintas literaturas «nacionales» se superponía al intento de establecer unos parámetros para que esas literaturas estuviesen confeccionadas desde unos patrones dados de presunta calidad, lo que hizo que el discurrir de las obras literarias no siempre —y decir esto es una lítotes— fuera parejo a lo marcado por el discurso preceptista. La literatura áurea española siempre fue mucho más multiforme y vital que los moldes teóricos que pretendían describirla o reglamentarla. Ello no impidió que se desarrollasen valiosas obras de teoría en las cuales, a partes desiguales según los casos, se trataban las dos vertientes del discurso poético que hemos señalado: las más relacionadas con las *artes poetriae* o *artes metricae*, y las poéticas más *stricto sensu*, que incluían también aspectos técnicos de la métrica, pero que planteaban un mayor calado teórico sobre el hecho literario.

De esta forma —y muchas veces al hilo de las sucesivas polémicas literarias que empedraron esos siglos (los nuevos metros italianos, la licitud del teatro, el culteranismo...)— fueron redactándose en castellano títulos como la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, el *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* (1565) de Pedro de Navarra, el *Arte Poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima, el *Arte Poética* (1592) de Juan Díaz Rengifo, el *Arte para componer en metro castellano* (1593) de Jerónimo de Mondragón, el *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrado, el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva, el *Libro de la erudición poética* (1611, póstumo) de Luis Carrillo y Sotomayor, las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales, el *Ejemplar Poético* o *Discurso sobre la Poética* (1623) de Soto de Rojas, el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui, etc. De entre ellos podemos destacar tres: la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, *El cisne de Apolo* (1602) de Luis Alonso de Carvallo, y la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de Jusepe Antonio González de Salas;²⁸ a los que se puede añadir con toda justicia, no tanto por su amplitud sino por su especial significación, el *Arte nuevo de hacer*

²⁸ De estas tres obras se dispone de cuidadas y recientes ediciones. Cfr. A. LÓPEZ PINCIANO, *Obras completas 1: Philosophía Antigua Poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998; L. ALONSO DE CARVALLO, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997; y J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. L. Sánchez Laílla, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

comedias (1604) de Lope de Vega, elaborado sobre el camino iniciado por el citado Juan de la Cueva.²⁹

No hemos pretendido ser exhaustivos en esta lista, pero a pesar de que nuestro estudio se centra en lo producido en castellano, en buena ley habría que añadir todo el corpus tratadístico coetáneo escrito en latín, más cercano al ámbito de la Retórica,³⁰ del cual habría que mencionar otras tantas retóricas latinas³¹ y los múltiples tratados dedicados al *ars dictaminis* y a la confección de sermones por parte de los predicadores.³²

Ahora bien, la exposición de la teoría literaria en los Siglos de Oro no se limita a las obras preceptivas *per se*, sino que sus meandros pueden rastrearse en muchas otras muchas modalidades textuales como, por ejemplo, las misceláneas o las distintas compilaciones de carácter enciclopédico, de gran aceptación y repercusión de cara al establecimiento de un bagaje de tópicos con el cual los autores pudieron abordar la

²⁹ Para una introducción a las poéticas hispanas, *cfr.* A. VILANOVA, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1935, vol. 3, pp. 587-685. *Cfr.*, asimismo, el artículo de D. DE COURCELLES, «Des *Artes poétiques* dans l'Espagne du XVI^e siècle: la belle échappée de la parole poétique», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 18, 2000, pp. 131-155. Para las poéticas redactadas en latín, que generalmente seguían los pasos —en conceptos y en importancia— a las redactadas en castellano y muchas veces eran simples artes métricas o *artes versificatoriae*, *cfr.* M. MOLINA SÁNCHEZ, «Poéticas latinas españolas de los siglos XVI y XVII: una aproximación a su estudio», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. E. Sánchez Salor *et al.*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 497-506.

³⁰ Para una visión global de la Retórica en España, *cfr.* los artículos de J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, «Rhetorical Theory in Sixteenth-Century Spain: a Critical Survey», *Rhetorica*, 20, 2002, pp. 133-148; y «Hacia una “Âge de l'éloquence” hispana: presupuestos, límites y perspectivas para el estudio de la retórica renacentista», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, eds. J. San José Lera *et al.*, Salamanca, SEMYR, 2008, pp. 587-597.

³¹ Para tratar un panorama más completo, podemos mencionar, por ejemplo, las siguientes referencias: el *De artis Rhetoricae compendiosa coaptatio* (1520) de Elio Antonio de Nebrija, el *De rationi dicendi libri tres* (1532) de Juan Luis Vives, el *De rationi dicendi libri duo* (1548) de Alfonso García Matamoros, el *De imitatione seu de informandi styli ratione* (1554) de Fox Morcillo, el *De ratione dicendi liber unus* (1556) y el *De auctoribus interpretandis* (1558) de Francisco Sánchez de las Brozas (por señalar dos de sus muchas obra), el *De arte rethorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti* (1565) de Cipriano Suárez, la *Rethorica* (1568) de Juan Lorenzo Palmireno, el *De tribus dicendi generibus* (1570) nuevamente de Alfonso García Matamoros, el *De spectaculis* (1609) de Juan de Mariana, las *Institutiones Rhetoricae* (1578) de Pedro Juan Núñez, etc. Estos tratados serían el eslabón peninsular de la extensa cadena de la *latinitas* renacentista europea.

³² Sobre las *artes praedicandi*, puede consultarse el clásico estudio de T. M. CHARLAND, *Artes praedicandi. Contribution a l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, Ottawa, Institut d'Études Médiévales, 1936; así como los más actuales trabajos de M. G. BRISCOE, *Artes praedicandi*, Turnhout, Brepols, 1992; y P. M. CÁTEDRA, «Arte y partes en la predicación medieval», en *Literatura y cristiandad. Homenaje al Prof. Jesús Montoya*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 649-662.

práctica de su oficio.³³ Podemos encontrar, por tanto, referentes de teoría poética en obras como la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía, el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, el *Examen de ingenios* (1575) de Juan Huarte de San Juan, los *Cigarrales de Toledo* (1621) de Tirso de Molina, o la *Agudeza y arte de ingenio* (1642) del jesuita Baltasar Gracián. En este mismo sentido no hay que olvidar el discurso metaliterario de muchos textos narrativos (no hay más que pensar en el *Quijote*), líricos (véanse la «Represión contra los poetas españoles que escriben verso en italiano» de Cristóbal de Castillejo y el soneto de Quevedo «Receta para hacer *Soledades* en un día», entre otros) o teatrales (recordemos —por seguir con el mismo tema— la parodia del culteranismo de *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega). Aparte, hay que tener en cuenta las observaciones diseminadas en todo un abanico de otros documentos y paratextos generados en la época, tanto en prosa como en verso, bajo variadas denominaciones: cartas, proemios, prefaciones, avisos, pragmáticas, prólogos, envíos...³⁴ A esta última modalidad pertenecen ejemplos tan importantes como la carta-prólogo de Garcilaso de la Vega a la traducción de *El cortesano* realizada por Juan Boscán (1634).

Vemos, por tanto, que el marco de teorización sobre la literatura era ciertamente amplio y se extendía por prácticamente todos los ámbitos del cultivo de las letras. Independientemente de la calidad —presumiblemente dispar— que pueda presentar la cantidad de referencias existentes, no es ahora el momento de glosar con mayor detalle el contenido de ese rico panorama. Para ello remitimos a la obra de Marcelino Menéndez Pelayo y a los estudios de Antonio García Berrio.³⁵

³³ Para una visión sintética del tan característico género de la miscelánea, *cfr.* A. RALLO GRUSS, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 159-180; y S. LÓPEZ POZA, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Critición*, 49, 1990, pp. 61-76. Sobre los textos de tipo enciclopédico, *cfr.* los artículos de P. CONDE PARRADO, «El saber enciclopédico», en *Antiquae lectiones, op. cit.*, pp. 260-266; y «La difusión de los clásicos: imprenta y enciclopedismo», *ibid.*, pp. 318-324.

³⁴ Acerca del prólogo —bajo cualquiera que fuera la denominación con la que se presentase— son fundamentales el libro de A. PORQUERAS MAYO, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957; y las dos antologías que el mismo autor presentó años después: *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965; y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968. *Cfr.* también C. M. GUTIÉRREZ GÓMEZ, «Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, eds. M^a L. Lobato *et al.*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 993-1002; y J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, «El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 24, 2005, pp. 47-64.

³⁵ *Cfr.* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1946; así como los dos volúmenes de la obra de A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna I: la*

En estas obras, la presencia de Aristóteles y Horacio es de diferente calado, como puede comprenderse, pero —quizá por la concentración y la brevedad de la expresión de conceptos de la *Epistula ad Pisones*, amén del apoyo de una más larga tradición— podría decirse que Horacio estuvo generalmente presente (o latente) en la Historia de la Literatura, mientras que la influencia de Aristóteles se redujo (en lo tocante a su *Poética*, no tanto en lo relativo a su *Retórica*, que sí que tuvo mayor predicamento) a casos más concretos, aunque no menos importantes. La mayor difusión de Horacio (que más que propiamente de Horacio es de las ideas generales sobre la literatura que el venusino ayudó a difundir con su codificación), puede deberse a que el *Ars poetica* ha planteado siempre problemas más inmediatos de la práctica literaria, como el decoro³⁶ y la problemática abarcada por las dicotomías *ars/ingenium*, *res/verba*, *docere/delectare*. Precisamente en este último par de conceptos —que contienen en sí un asunto tan importante como el fin de la expresión artística— es donde radican gran parte de los intereses áureos: elaborar un arte que trasmita valores sociales, políticos y religiosos (es decir, elegir el *docere*, siguiendo con la tradición medieval, pero con la espuela que supone la Contrarreforma) o confeccionar una literatura más encaminada hacia valores estéticos (o sea, elegir el *delectare*, hacia el cual se dirigirían gran parte de los autores a partir del período manierista, sobre todo con las innovaciones gongorinas), con todas las posiciones intermedias posibles.³⁷

tópica horaciana en Europa, Madrid, Cuspa, 1977; y *Formación de la teoría literaria moderna II: teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980. Para un sucinto resumen de aproximación al tema, puede consultarse el reciente manual de P. RUIZ PÉREZ, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 279-313.

³⁶ El decoro es uno de los conceptos más importantes en la historia de la teoría literaria, tanto en la Europa moderna como en la Antigüedad: Quintiliano, incluso, en la obra que más detalles nos proporciona sobre la retórica antigua eleva a máximo criterio retórico el principio del *decorum*, como han mostrado M^a Á. DÍEZ CORONADO, «El decoro según la teoría retórica de Quintiliano», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos: (21-25 de septiembre de 1999)*, eds. E. Crespo *et al.*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2001, vol. 2, pp. 341-346; y E. DEL RÍO SANZ, «Quintiliano y su idea del *decorum*: estilo, ética y retórica», *Berceo*, 143, 2002, pp. 11-20. Así mismo, *cfr.* D. MAÑERO LOZANO, «Del concepto de «decoro» a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin hispanique*, 111, 2009, pp. 357-385.

³⁷ *Cfr.* A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética...*, *op. cit.*, pp. 12 y 19. Es precisamente en la elección del *docere* como fin de la literatura donde estos especialistas hacen ver la base de todas las corrientes «clasicistas» tanto de la preceptiva como de la práctica escritora. A esto se superpone el hecho mencionado de que los consejos que residen concentrados en los versos del *Ars* se ocupan de aspectos más relacionados con la teoría literaria del momento, más centrada en aspectos constructivos y estilísticos (algo derivado de la tradición retórica de la que parte) que en interpretar otro

Al hilo de todo ello, una vía de influencia de las poéticas clásicas seguía siendo el acceso más o menos directo a esas poéticas, a la que nos referimos no tanto como posibilidad de acudir al texto en su latín o griego originales (algo que nunca faltó a partir de la expansión de la imprenta, pero que no era relevante en términos de difusión, sobre todo en el caso del griego, menos accesible a todas luces que el latín), sino a la posibilidad de poder acercarse a esas obras mediante comentarios y traducciones. Bien es cierto que los comentarios solían estar en latín, pero ese latín resultaba en sí mucho más transparente que el de los clásicos, dada su coetaneidad y su propósito propedéutico.

Al margen de la importancia que desempeñaron las traducciones italianas en la difusión de estas obras,³⁸ las traducciones de las poéticas clásicas al castellano, a las que dedicamos el presente trabajo, constituyen un elemento relativamente tardío, si tenemos en cuenta que la primera traducción íntegra de la *Epistula ad Pisones* de Horacio data de 1591 —la realizada por el rondeño Vicente Espinel—, siendo esta circunstancia algo más acusada en el caso de Aristóteles, puesto que las tres traducciones —con sus matices, como veremos— se sitúan dentro de la década de los veinte del siglo XVII. Las traducciones son, además, un elemento de «segundo grado», no en cuanto a su valor ni tampoco en cuanto al procedimiento de traslación implícito en ellas, sino debido a que (a pesar de su innegable importancia en la transmisión de las ideas de los clásicos) los contenidos de los textos originales ya eran conocidos en cierto modo para buena parte de las personas dedicadas al ejercicio de las letras, sobre todo a partir de las traducciones hechas al italiano o al latín —en el caso de Aristóteles— o mediante la lectura directa de el texto latino o los mencionados comentarios —en el caso de Horacio. Alonso Ordóñez das Seijas, autor de una de las traducciones que presentamos aquí, sin ser propiamente un humanista, ya declaraba en el prefacio que antecedía a su traducción de la *Poética* un buen conocimiento —como veremos en el capítulo

tipo de realidades relacionadas con la escritura. Se dice en este estudio:

la estética del clasicismo fue más consciente de la condición de ornato retórico-elocutivo del estilo literario que de las específicas capacidades ficcionales, sentimentales e imaginarias de la literatura y de la poesía.

También remitimos nuevamente al trabajo de A. GARCÍA BERRIO que acabamos de citar en nota, *Formación de la teoría literaria...*, en el que rastrea la extensa presencia de la tópica horaciana (diferenciada en dos grupos: tópica menor y tópica menor) en los textos que se nutrieron de ella.

³⁸ Sobre la importancia del italiano como idioma de mediación entre el mundo clásico y la Europa renacentista, *cfr.* M. CAMPETELLA, «Les traductions du latin en italien des XVe-XVIe siècles», *Traduire*, 221-223, 2009, pp. 86-103.

correspondiente— del abanico previo de traducciones y comentarios a los que se podía acudir.

Todo el conjunto de obras implicadas en el panorama que hemos descrito (tanto las mencionadas como las que dejamos en el tintero pero que también podrían añadirse) acaban por arrojar el contexto en el que se sitúa la lista de traducciones que hemos adelantado en la presentación de este trabajo.

Como ha podido advertirse, hasta ahora hemos aludido varias veces a Aristóteles y Horacio como autores de las poéticas clásicas, y sólo una vez hemos acudido al tratado *Sobre lo sublime* (s. I) del Pseudo Longino. A partir de ahora nos centraremos ya sólo en los dos primeros. Esto es debido a que el tratado atribuido durante mucho tiempo a Longino, a pesar de sus sugerentes contenidos —y tan actuales todavía, como todo clásico que se precie— acerca de la importancia de las emociones, la imaginación, la belleza de las palabras y la importancia del artista, no obtuvo verdadera repercusión hasta época más tardía. El texto de *Sobre lo sublime* fue descubierto por Francesco Robortello en una fecha que bien le podía haber deparado otra fortuna (1554), y en seguida se inició sobre él la actividad editorial y traductora,³⁹ pero el caso es que no empezó a tener la tremenda influencia que luego ejerció en el siglo XVIII (Kant, Burke...) y a través de él en toda la teoría literaria posterior hasta la traducción al francés realizada por Boileau en 1674. Como hemos advertido en nota, es sintomático que la primera traducción en la Península Ibérica date de 1770.⁴⁰

Zanjado este asunto, puede decirse que hemos acotado convenientemente el núcleo de nuestra investigación. Ahora bien, para una mejor comprensión de las

³⁹ Durante los siglos XVI y XVII hubo ediciones de esta obra en Basilea (realizada por el propio Robortello en 1554), Venecia (P. Manutius, 1555), Ginebra (F. Portus, 1564 y G. de Petra, 1612) Oxford (G. Langbaine, 1636) y Utrecht (J. Toll, 1694). Algunas de estas ediciones incorporaban ya una traducción al latín. Las primeras traducciones a lenguas vernáculas son las de J. HALL (al inglés, Londres, 1652), N. BOILEAU (al francés, París, 1674) y F. A. GARI (al italiano, Florencia, ya en 1737). La primera traducción al castellano data de 1770 y vio la luz en Madrid gracias a M. PÉREZ VALDERRÁBANO.

⁴⁰ Para una mayor información sobre ésta y otras cuestiones relacionadas con *Sobre lo sublime*, cfr. A. LÓPEZ EIRE, «En torno al tratado *Sobre lo sublime* de Dionisio Longino», *Myrtia*, 17, 2002, pp. 175-190; y *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 146-167; así como G. A. KENNEDY, *op. cit.*, pp. 164-166. Véase también la información contenida en las siguientes ediciones de este tratado: LONGINO, *Sobre lo sublime*, trad. J. García López, Madrid, Gredos, 1979; VV. AA., *Anónimo - Sobre lo sublime / Aristóteles - Poética*, trad. J. Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1985; VV. AA., *Aristotle - Poetics / Longinus - On the sublime / Demetrius - On style*, eds. S. Halliwell et al., Londres, Harvard University Press, 1995.

particularidades que estas dos poéticas presentaban a la hora de su recepción en nuestros Siglos de Oro, hemos creído necesario invertir las siguientes páginas en glosar brevemente la historia de la transmisión de estos dos textos, primero de forma separada, y luego a la luz de las concomitancias y conexiones que los relacionaron en la forma en la que fueron recibidos e interpretados.

1.2.2 LA TRANSMISIÓN DE LAS POÉTICAS CLÁSICAS

1.2.2.1 La transmisión de la *Poética* de Aristóteles

La historia de la transmisión de la *Poética* de Aristóteles puede calificarse, en toda regla, de azarosa. El texto de esta breve obra del filósofo estagirita —según se dice, su última obra— ha venido planteando desde su redescubrimiento en el siglo XV italiano multitud de problemas interpretativos, debido a su carácter fragmentario, incompleto, abierto.⁴¹

Es cierto que Aristóteles, en general, ha sido considerado un autor oscuro a lo largo de los tiempos, puesto que lo que nos ha quedado de su obra no han sido precisamente los textos que en principio él preparó para su difusión más allá de los límites del Liceo, esto es, los textos llamados «exotéricos», que debieron perderse durante el siglo I a. C., momento en el que ya eran casi desconocidos. Las obras de Aristóteles que han llegado hasta nosotros son en cambio —como es sabido— las denominadas «esotéricas», que son las conformadas por las versiones de los textos que estaban más preparadas para ser explicadas en las sesiones peripatéticas, por lo que tienen un carácter de textos no redactados plenamente.⁴²

⁴¹ Cfr. E. N. TIGERSTEDT, «Observations on the reception of the Aristotelian *Poetics* in the Latin West», *Studies in the Renaissance*, 15, 1968, pp. 7-24. Este artículo supone una completa síntesis de la accidentada historia de la *Poética*. Su lectura y el panorama que plantea pueden completarse con las páginas correspondientes a la introducción que V. GARCÍA YEBRA ofrece en el estudio que precede a su edición trilingüe de la *Poética*, Madrid, Gredos, pp. 7-22, y con el libro de F. BÁEZ, *Historia universal de la destrucción de los libros*, Barcelona, Destino, 2004, pp. 67-75. Para un tratamiento más amplio y las implicaciones de su recepción en Italia, España, Francia, Alemania e Inglaterra, cfr. L. COOPER, *The Poetics of Aristotle: its meaning and influence*, Westport (CN), Greenwood Press, 1923. Así mismo, cfr. J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milán, Jaca Book, 2003.

⁴² Sobre la vida en el Liceo y sobre la figura misma del Estagirita, así como sobre la gestación y sentido general de su obra, sigue siendo de utilísima lectura el estudio que en el primer tercio del siglo XX realizó W. JÄGER, *Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Estos textos de Aristóteles debieron andar perdidos desde la muerte del filósofo hasta su descubrimiento en Roma, unos dos siglos y medio más tarde. Aristóteles se los confió a su sucesor, Teofrasto, y éste a Neleo, cuyos descendientes los enterraron durante más de siglo y medio para no dárselos a los reyes de Pérgamo, que querían fundar una biblioteca. Fueron después vendidos a Apelicón Teyo, que los hizo copiar sin habilidad, corrompiéndolos. Su biblioteca, así deturpada, fue llevada tras su muerte a Roma, donde se volvieron a copiar.

La *Poética*, como opúsculo especialmente desestructurado y difícil de entender pasó a un pronto letargo desde la misma Antigüedad. Es un hecho sabido que el propio Horacio no lo conoció, salvo por los comentarios de Neoptólemo de Paros, un gramático alejandrino.⁴³ Mientras los comentaristas aristotélicos se dedicaron a otras obras, la *Poética* pasó a un plano muy secundario en el que acabó perdiendo el segundo de sus libros, que debía tratar temas que se anticipan en la parte del texto que conservamos, como la comedia.

Más allá de interpretaciones novelescas acerca de la pérdida de este segundo libro, como las que nos ofrece Umberto Eco en su célebre *El nombre de la rosa*, el caso es que la teoría de Aristóteles acerca de la comedia ha recibido momentos puntuales de interés desde antiguo, como puede verse por el denominado *Tractatus Coislinianus*, cuyo manuscrito data aproximadamente del siglo VI y que se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Francia (París), dentro de la colección De Coislin, que le da su nombre. Este pastiche, escrito en griego medieval, pretende recoger —siguiendo el esquema de la *Poética*— las ideas peripatéticas acerca de la comedia, sustituyendo por ejemplo los catalizadores de la *katharsis* trágica, el miedo y la compasión, por el placer y la risa, como catalizadores de la *katharsis* cómica, a través de una serie de mecanismos. Donde en la tragedia encontrábamos el lance patético, la anagnórisis y la peripecia como partes de la trama, para la comedia propone diversas formas de provocar risa y placer a través de la dicción manipulada (uso de homónimos, sinónimos, solecismos, parónimos, diminutivos, vulgarismos...) y de una serie de acciones (analogías, engaños sorpresivos,

⁴³ Porfirión, el escoliasta, da cuenta de este detalle en sus *Commentarii in Q. Horatium Flaccum*. Cfr. GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista (comentario a las Tablas poéticas de Cascales)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 48-49; cfr. también V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pp. 12-13. Para un estudio de la figura de Neoptólemo de Paros y su papel en la transmisión de Aristóteles y su particular repercusión en Horacio, cfr. C. O. BRINK, *Horace on poetry: Prolegomena to the literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963, pp. 43 y ss.

imposibilia, actos inconsecuentes o inesperados, pantomimas...).⁴⁴

En cualquier caso, la pérdida de este segundo libro debió suceder antes de que el primer libro fuera traducido en el siglo IX al sirio, a partir del cual fue traducido en la siguiente centuria al árabe (texto que sirvió de base en el siglo XIII para que Averroes realizara sus comentarios), y no tuvo —por tanto— ninguna repercusión directa en la formación posterior de la teoría de la comedia.⁴⁵

Fue el comentario de Averroes el que tradujo a un latín deficitario Hermann el Alemán en 1256, pero no tuvo demasiada difusión. Esta traducción estaba llena de errores, pero el propio Averroes acarrea una serie de deficiencias interpretativas con respecto a Aristóteles y la literatura griega, por lo que daba una imagen harto distorsionada del original, aunque esto no era sentido así en el Renacimiento, y la obra

⁴⁴ Según Richard Janko este escrito sería un resumen esquemático, hecho por un estudiante, de lo contenido en el segundo libro de la *Poética*. Cfr. R. JANKO, *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley, University of California Press, 1984. Aparte de esta referencia, la mejor manera de acercarse al *Tractatus* es el libro de L. COOPER, *An Aristotelian Theory of Comedy, with an Adaptation of the 'Poetics' and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., 1922. En él encontramos —aparte de un muy sugerente estudio previo— una traducción del *Tractatus* al inglés y una versión, también inglesa, de la propia *Poética* que incluye pasajes añadidos por el propio Cooper (siguiendo diversos pasajes del resto de las obras de Aristóteles) con el fin de que el texto contemple la comedia dentro de sus observaciones. Como ejemplo insertamos aquí la definición de la comedia siguiendo los patrones de la de la tragedia (p. 179):

...To define: a comedy is the artistic imitation of an action that is ludicrous (or mirthful), organically completa, an of a proper length; so much for the object imitated. As for the medium, the imitation is produced by language with accessories that give pleasure, one kind of accessory being introduced in one part, and another in other part, of the whole. As for the manner, the imitation is itself in the form of an action carried on by persons —it is not narrated. And as for the end or function resulting from the imitation of such an object in such a medium and in such a manner, it is to arouse, and by arousing to relieve, the emotions proper to comedy. At all events, the end of comedy is to arouse laughter by the right means, and to give pleasure to the judicious.

El *Tractatus* dispone de una traducción al castellano en F. BÁEZ, *El Tractatus Coislinianus*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2000. Esta edición se encuentra hoy agotada, pero sigue disponible como apéndice de la edición trilingüe que este mismo estudioso ha realizado de la *Poética: Poética de Aristóteles, edición en griego, latín y castellano*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2003. Para más información, consúltese también O. J. SCHRIER, *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus: a bibliography from about 900 till 1996*, Leiden, Brill, 1998; F. BÁEZ, «Los escritos perdidos de Aristóteles», *A Parte Rei*, 24, 2002, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/perdido.pdf>>; y A. LÓPEZ EIRE, *Poéticas...*, *op. cit.*, pp. 139-145.

⁴⁵ La teoría de la comedia queda fuera de los límites de nuestro estudio. Para cuestiones relacionadas con ella, cfr. M. T. HERRICK, *Comic theory in the sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois, 1950; y M^a. J. VEGA RAMOS, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997. Para cuestiones más relacionadas con la comedia de nuestro país, aunque con una amplia revisión de los textos teóricos sobre la materia desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, cfr. R. A. LLANOS LÓPEZ, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2005.

del árabe fue muy apreciada. La primera traducción del griego al latín fue la realizada por Guillermo de Moerbeke en 1278, pero tampoco consiguió una repercusión considerable.⁴⁶

En el siglo XIV Martino de Tortosa llevó a cabo una tarea análoga a la de Moerbeke, traduciendo también al latín el texto de Averroes, mas fue en el siglo XV cuando la *Poética* de Aristóteles empezó a ser auténticamente conocida en Europa. Tenemos indicios de que hacia la mitad de siglo se conocía en Roma, Florencia y Venecia, y de que los humanistas Poliziano y Ermolao Barbaro debían haberla leído; pero fue a finales de aquella centuria, en 1498, con la traducción al latín de Giorgio Valla —a la que se sumaría una década más tarde la publicación del texto griego en la imprenta de Aldo Manuzio, en Venecia— cuando este texto empieza a tener su eclosión en el humanismo italiano.⁴⁷ Durante tres cuartos de siglo, en efecto, la *Poética* fue objeto de traducciones al latín y al italiano, así como de cumplidos comentarios eruditos que intentaban esclarecer las dificultades intrínsecas del texto.

De esta forma, después de la publicación aldina de las obras completas de Aristóteles en griego, como hito en la apertura del siglo XVI, vinieron las traducciones latinas de Alessandro Pazzi (1524), Nicasio Elebodio (1571), Bernardo Baldino (1576) y Antonio Riccoboni (1579); así como los comentarios de Francesco Robortello (1548), Vincenzo Maggi (1550) y Pietro Vettori (1560) que, aparte de las anotaciones que aportaban, ofrecían cada uno el texto en griego con una traducción latina. En cuanto a versiones italianas de la *Poética*, por aquellos años aparecieron las de Bernardo Segni (1549), Ludovico Castelvetro (1570) y Alessandro Piccolomini (1572).

Como tendencia general en los intereses de los estudiosos del momento, el punto de mayor actividad editorial sobre Aristóteles se sitúa en torno a los años 1550-1555, en los que aparecen más de cien ediciones de distintas obras del Estagirita. Según se acerca el siglo XVII dicha actividad va frenándose y reduciéndose palpablemente.⁴⁸

⁴⁶ Cfr. L. MINIO-PALUELLO (ed.), *Aristoteles Latinus. Vol 33: De arte poetica, Guillelmo de Moerbeke interprete*, Brujas-Leiden, Desclée de Brouwer-Brill, 1953.

⁴⁷ En este punto es de obligada mención la clásica obra de B. WEINBERG, *History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, pp. 349 y ss. Una importante parte de este trabajo está dedicada a la recepción de la *Poética* de Aristóteles. Para una edición de páginas selectas de este autor, cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, ed. J. García Rodríguez, Madrid, Arco, 2003, pp. 233-234.

⁴⁸ Cfr. F. E. CRANZ y C. B. SCHMITT, *A bibliography of Aristotle editions 1501-1600*, Baden-Baden, Koerner, 1984, pp. XII-XIII.

Este receso, que coincide con la decadencia del Renacimiento italiano, bien puede deberse —por una parte— a una saturación del mercado editorial, pero también a una pérdida de interés por los estudios humanísticos —y por el propio modelo vital del humanista en sí— que Jacob Burckhardt ya resumía así en el siglo XIX:

Después que varias generaciones magníficas de poetas-filólogos hubieron difundido —desde principios del siglo XIV— por Italia y por el mundo el culto de la Antigüedad, influyendo decisivamente sobre la cultura y la educación, dirigiendo a menudo los negocios del Estado y reproduciendo en la medida de sus fuerzas la literatura antigua, la clase entera cayó, con el siglo XVI, en un notorio y general descrédito, y ello en una época que en modo alguno quería prescindir de su doctrina y de sus conocimientos. Se sigue hablando y escribiendo como ellos hablan y escriben, se sigue haciendo versos como ellos los hacen, pero personalmente nadie quiere saber nada de ellos. A los dos reproches principales que se les hacen —el de su maligna soberbia y el de sus vergonzosos desenfrenos— se añade el tercero, como síntoma de la Contrarreforma incipiente: el de su incredulidad.⁴⁹

Pese a este cambio de actitud que sucedió a la euforia recuperadora del legado clásico, éste había asegurado en aquellos años su pervivencia y transmisión, y con él el texto de la *Poética* de Aristóteles, que ya había dejado de ser un texto de difícil acceso, al menos en el sentido físico de la disponibilidad de ejemplares impresos. Conviene realizar esta puntualización porque el aspecto interpretativo de la obra siguió siendo un punto de fricción entre quienes abordaron sus páginas.

De hecho, la *Poética*, desde la traducción de Giorgio Valla, se había interpretado, con muchos problemas y debate, a la luz de la tradición retórica a la cual había sido adscrita. Su redescubrimiento llegó, además, en un momento en el que la máxima autoridad antigua en asuntos de preceptiva literaria eran Horacio y su *Ars Poetica*. Todo ello llevó a que el uso del contenido de esta obra de Aristóteles fuera canalizado para que completara y refrendara el panorama de la teoría literaria existente entonces. El

⁴⁹ Cfr. J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1982, p. 209. Cfr. también P. BURKE, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 64. Este autor señala que el apogeo del Renacimiento en Italia coincide con el lapso que media entre 1490 y 1530. Después (*ibid.*, p. 72) señala como momento decisivo el saqueo de Roma como final de un ciclo:

El conflicto entre el clasicismo y el anticlasicismo de este período no debe ser malinterpretado. Los dos estilos eran opuestos complementarios, que a veces atraían a las mismas personas en diferentes ambientes, ocasiones y estados de ánimo. Se necesitaban mutuamente como contraste para poder definirse. El anticlasicismo no era tanto un movimiento como una actitud de juguetona irreverencia que podía coexistir con la admiración por el canon. Sin embargo, era imposible confinar al estilo «bajo» dentro de estos límites, pues los rompió especialmente a partir de 1530, como veremos. A posteriori, el apogeo del Renacimiento parece haber sido un breve momento de inestable equilibrio.

Las cosas nunca volvieron a ser igual después de la muerte de León X en 1521, pero el fin de la época se fecha generalmente en el saqueo de Roma por las tropas del emperador Carlos V en 1527. [...] Muchos artistas salieron de la ciudad para nunca más volver.

aspecto más llamativo de este proceso —en el que recalaremos más adelante— fue la asimilación de la teoría aristotélica a la teoría horaciana, que vio como sus ideas fundamentales eran respaldadas por pasajes de la *Poética* convenientemente reorientados para tal fin. En esa tesitura, el texto de Aristóteles apoyaba con su autoridad las máximas horacianas; y el texto de Horacio —aparentemente claro y fácil de entender— servía de guía para interpretar las ideas más difíciles del Estagirita.

La *Poética*, además, llegó en un momento en el que la consideración de Aristóteles como autoridad (ligada en las mentes de todos al desarrollo que la Escolástica hizo de él) empezaba a verse seriamente cuestionada en favor de posturas neoplatonistas, con lo que las circunstancias que rodearon a la recepción de dicha obra se veían incrementadas con un filtro interpretativo más, otra complicación.⁵⁰ Bernard Weinberg reflexiona así acerca de toda esta situación:

There is no doubt that the signal event in the history of literary criticism in the Italian Renaissance was the discovery of Aristotle's *Poetics* and its incorporation into the critical tradition. Whereas Horace's *Ars Poetica* had continued to influence critical thinking throughout the Middle Ages, and whereas Plato's miscellaneous ideas had entered into consideration with the coming of humanism, the text of *Poetics* became available only at the very end of the fifteenth century and became generally known only toward the middle of the sixteenth. [...] On the other hand, the text of the *Poetics* was published [...] at a time when Aristotle's repute in the scholarly world was not of the highest. His method, regarded as too severe and too «scholastic» and too closely linked to the medieval tradition of the church, had been abandoned in favor of the more attractive and more facile discourses of Plato (as he was then interpreted) [...] Thus the appearance of the *Poetics* was essentially an anachronism: the newest, most exciting, and most promising of Aristotle came to light at precisely the time when men were least prepared to read and understand it correctly.⁵¹

En cualquier caso, la importancia de la imagen escolástica de Aristóteles no alcanzó tanto peso que pudiera ahogar las sugerentes consideraciones que ofrecía la *Poética*. Ésta ejerció su notable influencia entre los escritores y —sobre todo— entre los representantes de esa crítica literaria *avant la lettre* que empezaba a desarrollarse a la par que el método científico.⁵² Porqueras Mayo esboza esta idea cuando dice:

⁵⁰ E. N. TIGERSTEDT, *art. cit.*, p. 23, señala como fuentes de distorsión en la interpretación de la *Poética* de Aristóteles, aparte de la mencionada influencia de la tradición retórica y el solapamiento del *Ars Poetica* de Horacio, la tendencia —muy escolástica, según Tigerstedt— de interpretar los textos al pie de la letra y, finalmente, el intento continuo de amoldar y modernizar las ideas contenidas en la *Poética* para hacerlas casar con las necesidades y realidad de la literatura del momento.

⁵¹ Cfr. B. WEINBERG, *History of literary criticism...*, pp. 349-350.

⁵² Cfr. L. TERRACINI, «Crítica literaria. ¿Historia Literaria?» en *V Academia Literaria Renacentista. Literatura en la época del Emperador*, ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca,

En la Edad Media, la poesía, o se sujetaba a la teología, o era ficción y por tanto algo inmoral. En el Renacimiento se produce una disociación entre vida y arte. Aristóteles, que decaía como filósofo ante el neoplatonismo, renace como crítico literario. Tasso sigue a Aristóteles escribiendo en su *Jerusalén*, no lo que fue, sino lo que debió o pudo ser.⁵³

Valga hasta aquí nuestra relación como introducción a la historia y problemática de la transmisión de la *Poética* de Aristóteles desde la Grecia postclásica hasta su recuperación para la Europa renacentista por parte de los humanistas italianos. El camino recorrido por el texto, como hemos visto, estuvo marcado constantemente por las circunstancias históricas y culturales de cada momento, y en su llegada definitiva al corpus cultural de occidente también se vio influido en su recepción y proyección por la mentalidad y los métodos de la época, que invirtieron en él un gran esfuerzo erudito y editorial gracias al cual pudo difundirse por fin —con las matizaciones que hemos indicado— una obra severamente mutilada por el paso de los siglos y llegar, no sólo hasta las manos de los humanistas de aquellos siglos, sino hasta hoy en día, impregnando con su paso —como hemos dicho en la presentación— la teoría acerca del hecho literario tal como la conocemos.

1.2.2.2 La transmisión de la *Epistula ad Pisones* de Horacio

La transmisión de la *Epistula ad Pisones* de Horacio no presenta los problemas con los que tuvo que bregar el texto de Aristóteles, dada la pervivencia más o menos ininterrumpida del poema horaciano desde su momento de creación hasta el Renacimiento. Aun así, dicha transmisión presenta alguna peculiaridad que conviene recoger en estas líneas.

La *Epistula ad Pisones* es un poema de 476 hexámetros cuya composición ronda el año 10 a. C., según la hipótesis más plausible, hipótesis que indica también que los «Pisones» a quien se dirige (asunto también controvertido) fueron en realidad el

1988, pp. 37-51.

⁵³ Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 12-13. La referencia a Tasso y su modo de entender la *Jerusalén* alude directamente al capítulo noveno de la *Poética*, en el que se indica que la diferencia entre el poeta y el historiador radica en que el segundo escribe lo que fue, mientras que el primero tiene la posibilidad —más amplia— de escribir acerca de lo que pudo haber sido.

pontífice⁵⁴ Lucio Calpurnio Pisón y sus dos hijos.⁵⁵ Daremos estos datos por ciertos sin más discusión, en la medida en que no son vinculantes para nuestro estudio. Lo que sí que es vital para el tema que tratamos es un detalle de gran relevancia para el modo en que ese texto iba a transmitirse —y, por ende, a recibirse— desde menos de un siglo después de su creación: el cambio del título *Epistula ad Pisones* por el de *Ars poetica* o incluso por el de *De arte poetica*.

El nombre original, *Epistula ad Pisones*, nos remite al género de la epístola literaria, que Horacio elaboró sobre la base de la sátira o *satira*, cuyos mecanismos aprendió el poeta sobre la base de Lucilio. La sátira/*satira* era un género caracterizado por la mezcolanza de cosas diversas alrededor de un mismo tema, con una marcada tendencia a la enumeración. El carácter mordaz de muchas de ellas (sobre todo teniendo en cuenta la obra que posteriormente desarrollaría Juvenal, el satirista más representativo) llevó a que la denominación se especializase en el aspecto de crítica y denuncia de costumbres con el que la conocemos ahora. La *Epistula ad Pisones* sería así una enumeración de consejos para la práctica de la literatura.

La apariencia de esta enumeración es, en una primera instancia, ciertamente caótica puesto que hay apreciaciones que se resuelven en dos o tres versos (después de los cuales se cambia de asunto) y hay temas que aparecen en un lugar para volver a aparecer un centenar de versos después. Esa mezcolanza de elementos que se añaden sin una estructura fija y sistemática hacen difícil la consideración de la obra como un «método» al uso. Ello no ha impedido que puedan verse en ella esquemas generales de organización, según los cuales se presentan primero los denominados *topica minora*, y después los *topica maiora*, o primero lo relativo al *ars* y luego al *artifex* entre otras organizaciones temáticas posibles.⁵⁶ En un artículo de 1999, L. Bernays⁵⁷ bosqueja un

⁵⁴ Entiéndase «pontífice», naturalmente, por su significado en el latín clásico de ‘magistrado que presidía los ritos religiosos y los sacrificios’ y no por la adscripción de jerarquía eclesiástica que desarrolló después.

⁵⁵ Cfr. N. RUDD (ed.), *Horace: Epistles book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 19-20.

⁵⁶ La estructura del *Ars poetica* es un asunto ampliamente debatido todavía y diversos autores proponen distintas organizaciones posibles en un poema que aparentemente hace gala de su absoluto desorden. En C. O. BRINK, *Horace on Poetry: the Ars Poetica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 3-14, se dedica un capítulo a la discusión del tema hasta llegar a distinguir (p. 13) en el poema una introducción acerca del ideal de unidad en lo literario (vv. 1-39) a la que seguirían tres grandes partes según la temática: orden y estilo (vv. 40-118); organización de la materia en relación con los géneros (vv. 119-294); cuestiones generales de crítica literaria (vv. 295-476). La transición entre las

panorama de distintas estructuras superpuestas, interrelacionadas por ecos temáticos entre partes alejadas entre sí, en una suerte de arquitectura contrapuntística comparable a una *fuga* de Bach. Según Bernays, esa disposición laberíntica del texto podría obedecer a la intención de Horacio de mostrar con el ejemplo que una obra de arte no es algo que cualquiera pueda comprender al momento, y que donde parece haber una exposición asistemática en realidad subyace un complejo plan compositivo.

Todo esto nos lleva a una de las hipótesis más sugerentes en relación con este texto: los consejos transmitidos por Horacio son indicaciones muy generales y muy extendidas ya para el siglo I a. C. en el que se escribe este poema. Por otra parte, Horacio es un autor cuya obra se caracteriza por un alto grado de refinamiento en el que no está ausente la ironía, apoyada en algunas de sus composiciones más famosas por la utilización de una «persona dramática» que enuncia los versos.⁵⁸ La voz del poeta no debe confundirse, por tanto, con la voz pódica, que puede estar impostada (entendiendo voz poética en poesía de forma análoga al personaje narrador en narrativa). En el caso de la *Epistula ad Pisones*, el punto de vista desde el que se emite el poema bien puede ser un personaje, tal vez parodia de un crítico literario, con el fin de demostrar que el cultivo del arte es algo más que acatar un centón de consejos conocidos por todos y destinados a formar artistas «a la violeta».⁵⁹ De todo esto se desprende una circunstancia un tanto paradójica, como indica George Alexander

distintas partes se concebiría de forma muy tamizada, lo que produciría —según este autor— la sensación de *continuum*. Otros autores como E. NORDEN, «Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones*», *Hermes*, 40, 1905, pp. 481-528; N. RUDD (ed.), *op. cit.*, pp. 21-23; A. RUIZ CASTELLANOS, «La tematización en el *Ars poetica* de Horacio», en *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. D. Estefanía, Madrid, Ediciones Clásicas-Universidad de Santiago, 1994, pp. 259-266. y O. B. HARDISON Jr. y L. GOLDEN, *Horace for students of literature: the «Ars poetica» and its tradition*, Gainesville, University Press of Florida, 1995, pp. 42-88; ofrecen otras divisiones de la obra.

⁵⁷ Cfr. L. BERNAYS, «Zur Textgliederung in der *Ars Poetica* des Horaz», *Mnemosyne*, 52, 1999, pp. 277-285.

⁵⁸ Recordemos el encomio de la vida retirada contenido en el «Beatus ille» (*Epodos*, 2), que en realidad está puesto en boca de un usurero mientras cuenta su dinero:

*haec ubi locutus faenerator Alfius,
iam iam futurus rusticus,
omnem redegit idibus pecuniam,
quaerit kalendis ponere.*

⁵⁹ Una de las primeras apariciones de esta teoría de la «persona dramática» se encuentra en B. FRISCHER, *Shifting paradigms: new approaches to Horace's Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, 1991, pp. 2-3 y 100. Un resumen de este planteamiento puede encontrarse en O. B. HARDISON Jr. y L. GOLDEN, *op. cit.*, pp. 30-33.

Kennedy:

If the *Ars* was indeed a parody, its reception throughout the centuries becomes ironic, but its place in the later history of literary criticism is unaffected. It was the vehicle by which Peripatetic criticism was transmitted to later ages until the recovery of Aristotle's *Poetics* in the West and even thereafter continued to be regarded as an elegant statement of critical principles.⁶⁰

El poema, como decíamos, cambió de nombre con rapidez. Es el propio Quintiliano (s. I) quien se refiere a este poema como *De arte poetica* o *Ars poetica*, marchamo que se convertiría en el más extendido.⁶¹ Este cambio de denominación, inducido sin duda por la propia percepción que se tenía de él, recondujo la recepción del texto de forma inmediata; pero eso no le resta valor a lo transmitido en él (sólo lo despoja de uno de sus niveles de interpretación), ya que —dentro de su ambiguo marco enunciativo, en el que hay no pocas invectivas hacia la realidad literaria de su tiempo— ciertamente hay en sus versos reflexiones generales y comúnmente aceptadas como certeras acerca de universales del arte, tales como la imitación, el decoro, el punto de vista, el afán de perfección, la necesidad de la crítica y la corrección, etc.

Por ello, nada impide, extraer de sus versos pautas de construcción de la obra literaria de las líneas del poema, si tenemos en cuenta lo dicho y si apreciamos que una obra se hace clásica y universal cuando es capaz de proyectarse —por sí misma o con ayuda de la tradición gramática y retórica— fuera de sus coordenadas espaciotemporales. Por otra parte, la fragmentariedad del texto, que no sigue —como hemos dicho— un orden delimitado, unida a la rotundidad y acierto en la sintética expresión de algunos versos, propició el desgajamiento de partes concretas de la *Epistula*, que adquirieron el rango de máximas de la materia, tal como evidencia —por ejemplo— la presencia de alguna de estas expresiones en el campo de la emblemática.⁶²

⁶⁰ Cfr. G. A. KENNEDY, «Brief mention: is Horace's *Ars Poetica* a parody?», *American Journal of Philology*, 113, 1992, pp. 441-442.

⁶¹ El maestro de retórica Marco Fabio Quintiliano se refiere en su *Institutio oratoria* a la *Epistula* como *De arte poetica* en Pr., 2 y como *Ars poetica* en VIII, 3, 60.

⁶² Cfr. D. SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas. Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Milán, [s. n.], 1642, pp. 280-284. Allí podemos ver cómo el emblema 42 lleva el lema *omne tulit punctum* de la primera mitad del verso 343 de la *Epistula ad Pisones*. Fajardo aplica la conveniencia de mezclar lo útil con lo dulce al ámbito central de su obra esto es, la política y la educación de príncipes, diciendo que en este consejo de Horacio radica la esencia de saber reinar desde siempre, para lo cual trae a colación, entre otros, los ejemplos de Orfeo y Anfión, que con su música gobernaban «dulcemente» la naturaleza. Existe edición moderna de la obra de Saavedra Fajardo al cuidado de S. López Poza (Madrid, Cátedra, 1999).

Esta misma fragmentariedad, además, bien pudo ser una de las causas del éxito de acogida del poema, por encima incluso de la *Poética* de Aristóteles, con la que se percibía mayor distancia y cuyo uso como refrendo de autoridad era menos «cómodo».⁶³

Partiendo de esas consideraciones previas, y retomando lo dicho al principio de este apartado, el poema tuvo una notable continuidad desde casi su misma creación, algo que resultó favorecido, desde luego, por el éxito que el propio Horacio disfrutó en vida. Señalaba Bernard Weinberg:

Of all theoretical documents relative to the art of poetry in classical antiquity, this was the only one which had some currency during the Middle Ages and which came to the humanistic period and the Renaissance as a part of their more immediate intellectual heritage. Throughout both periods, it continued to be a dominant text in the molding of critical opinion and in the formation of new doctrines. Horace's work represented, in addition to the specific recommendations of the text itself, a general way of thinking about poetry which was highly acceptable to the Renaissance mind and which continued to dominate critical thinking in spite of the emergence of such new points of view as that contained in Aristotle's *Poetics*.⁶⁴

El poema de Horacio, efectivamente, generó muy pronto no sólo una corriente de manuscritos que lo difundieron (los más tempranos de los que disponemos hoy datan del siglo IX), sino también una serie de comentarios ya desde la misma Antigüedad: Helenio Acrón (s. II), Porfirio (s. III), Cristoforo Landino (s. XIV) y Josse Bade (c. 1500). Las primeras ediciones impresas no se hicieron esperar mucho, una vez que se hubo extendido el invento de Gutenberg, ya que fueron realizadas en Milán (1474), Roma (c. 1475) y Venecia (1481). Esas primeras ediciones empezaron en seguida

⁶³ Cfr. L. SÁNCHEZ LAÍLLA, «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Critición*, 79, 2000, pp. 9-36. En las páginas 12-13 de este artículo se sostiene que una de las razones del éxito de difusión del *Ars poetica* horaciana frente a la *Poética* de Aristóteles radicaba, precisamente, en la fácil fragmentación de la primera, que posibilitaba la rápida formulación de un concepto mediante la remisión a unos pocos versos desgajados del conjunto. Coinciden con esto GARCÍA BERRIO y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética...*, *op. cit.*, p. 18:

El valor del *Ars* de Horacio es sobre todo histórico, en primer lugar porque resulta ser el único documento completo de *Poética* superviviente del periodo romano; y sobre todo por su capacidad sobresaliente para formular con un acierto expresivo singular esos tópicos de conocimiento divulgado. Gracias a esa capacidad de expresión versificada, las ideas acuñadas por Horacio se convirtieron en el bloque doctrinal más importante hasta la difusión europea renacentista de la *Poética* de Aristóteles.

⁶⁴ Cfr. B. WEINBERG, *op. cit.*, p. 71. Para un amplio panorama acerca de la transmisión del texto de Horacio, consúltese lo contenido entre las páginas 71-110 de esta obra. Una descripción de los distintos manuscritos y ediciones, sus variantes y su clasificación se encuentra en C. O. BRINK, *The Ars Poetica*, *op. cit.*, pp. 1-50. También es oportuno consultar, para ver implicaciones de la influencia del *Ars* fuera de España (Vinsauf, Boileau-Despréaux, Pope...) el libro de O. B. HARDISON Jr. y L. GOLDEN, *op. cit.*

a circular por Europa —acompañadas muchas veces de alguno de los comentarios mencionados—, junto con los manuscritos anteriores y coetáneos que también recogían el *Ars*.

1.2.2.3 El intento de comprensión las poéticas: reordenación y aplicación recíproca de las poéticas clásicas

Como último estadio en nuestra exposición acerca de la trasmisión y recepción de estas dos poéticas clásicas a las que nos venimos refiriendo, queremos dejar constancia de las dos soluciones que se adoptaron para integrar las ideas expuestas por Aristóteles y Horacio —ya de forma conjunta— dentro de la incipiente y erudita teoría literaria del momento: la reordenación de los textos y la aplicación recíproca de los contenidos de los dos tratados.

Sobre unas primeras pautas teóricas proporcionadas de forma dispersa por la obra de Platón y sobre los mencionados cimientos de la Retórica, la Poética se desarrolló a partir del renacimiento a partir de los dos textos fundamentales de Aristóteles y Horacio. El texto del Venusino, como hemos indicado, tuvo una transmisión continua a través de la Edad Media. Como recuerdan Javier García Rodríguez y Pedro Conde Parrado, la reaparición en la escena teórica de la Poética de Aristóteles generó la necesidad de dar cabida a esa nueva autoridad mediante la creación de una nueva vía de pensamiento, o mediante un proceso de armonización con el poema horaciano.⁶⁵ Bien fuera por la falta de correlación de referentes directos entre la literatura producida en la Antigüedad y la realidad literaria posterior al Renacimiento, o bien fuera por otros motivos, como el hecho de ser textos con difícil estructura en los que no faltaban lugares ciertamente complicados (incluso con alguna *crux philologica*), el caso es que tanto la *Poética* aristotélica como el *Ars* horaciana se percibían en buena medida como dos textos enigmáticos que planteaban múltiples problemas de interpretación que requerían un esfuerzo clarificador por parte de los hombres de letras.

Una de las muestras de que esta dificultad de acercamiento existía puede colegirse fácilmente de una de las soluciones mencionadas: ambos títulos fueron

⁶⁵ Cfr. J. GARCÍA RODRÍGUEZ, y P. CONDE PARRADO, «Retórica y Poética: teoría y modelos literarios», en *Antiquae lectiones, op. cit.*, pp. 325-331. Así mismo, cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista, op. cit.*, p. 224.

sometidos a un intento de reordenación de sus elementos que lograrse así una disposición más aceptable de los contenidos.

De esta forma, en el caso de Aristóteles, nos encontramos con el célebre *Ordo Aristotelis* de Daniel Heinsio. El humanista de Gante llegó a proponer en su traducción al latín de la *Poética* un orden propio de esta obra, basado en una reordenación de capítulos y pasajes de capítulos para que el texto presentase una progresión de ideas más lógica.⁶⁶ Esta reordenación tiene su importancia en España, ya que ejerce su influencia, por ejemplo, en la labor de Juan Pablo Mártir Rizo, cuya *Poética de Aristóteles traducida de latín* recogemos aquí —y que trataremos más adelante— y en traducciones posteriores como la de José Goya y Muniain (1798), que sigue siendo editada hoy en día.⁶⁷

Horacio también sufrió un reacomodo —dos, mejor dicho— en el orden de los versos de su obra, esta vez en nuestro propio suelo patrio. El primero se debe a la labor comentadora de Francisco Sánchez de las Brozas que, años antes del trabajo de Heinsio sobre Aristóteles, realizó su propia versión del *Ars poetica* en sus *Annotationes* de 1591, en las que —más allá de las correcciones de puntuación que propuso Dionisio Lambino en 1561— el Brocense ofrece un orden de versos que solucione diversos problemas interpretativos, que el humanista llega a achacar a una corrupción del texto por parte de los copistas. Daniel López-Cañete, que ha estudiado esa versión, comenta:

Sobre estas trasposiciones de versos podríamos decir [...] que no obedecen a una verdadera voluntad de entender los problemas del texto a los que atienden, sino que los hacen desaparecer a la fuerza. Sobre todo hay una chocante incomprensión de la doctrina horaciana en el intento de dotar al poema de un orden de versos supuestamente más lógico [...] Sin embargo, también interesa observar que estas correcciones revelan una cualidad típica del Brocense encarecida por los historiadores de su figura: su atrevido racionalismo, su independencia de criterio frente a la Autoridad intelectual.⁶⁸

⁶⁶ Esta traducción se publicó en 1611 en Leiden, en casa de Juan Balduino, bajo el título de *De poetica liber. Daniel Heinsius recensuit, ordini suo restituit, latine vertit, notas addidit; accedit eiusdem De tragica constitutione liber: in quo praeter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*. V. GARCÍA YEBRA, en el estudio que precede su edición trilingüe de la *Poética*, *op. cit.*, p. 52, ofrece un resumen de los cambios efectuados en la versión de Heinsio, que tuvo gran predicación. L. SÁNCHEZ LAÍLLA también ofrece detalles al respecto en J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *op. cit.*, vol. 1, pp. 171-172.

⁶⁷ No en vano ésta es la traducción que ofrece Espasa-Calpe en su popular «Colección Austral» y también la que ofrece la editorial mexicana Porrúa. La última reimpresión de estas dos ediciones data de 1984 y de 1999, respectivamente.

⁶⁸ D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, «Enmiendas del Brocense al texto del *Ars Poetica* de Horacio», *Philologia Hispalensis*, 8, 1993, pp. 37-53. La referencia completa de la obra del Brocense es F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Francisci Sancti Brocensis in Artem Poeticam Horatii Annotationes*, Salamanca, Juan y Andrea Renaut, 1591. Podemos encontrar también referencias a esta tendencia traspositora de versos —que

Casi medio siglo más tarde, sería otro humanista español, Francisco Cascales (cuya traducción de la poética acogemos en este trabajo), quien realizaría una edición latina del *Ars* barajando también los versos en un orden que a él se le antojaba más correcto, para que así la obra estuviese «redactada con método», carencia que resulta natural ver si uno se acerca al poema desde la perspectiva de un «Ars» y no desde los presupuestos genéricos de la sátira de los que partía el venusino. Menéndez Pelayo arremetió furibundamente contra este experimento:

Increíble parecería, a no verlo, que haya cabido en la mente de un hombre de tanta erudición como entendimiento la extravagante idea de trastornar de pies a cabeza la epístola de Horacio a los Pisones, para convertirla en «una arte poética escrita con método». Parecíale a Cascales que era la epístola *ad Pisones* un verdadero caos, *rudis indigestaque moles*. Y, como le había descaminado el título absurdo de *Arte Poética*, dado por los Gramáticos, se empeñó en que fuera un tratado didáctico lo que quiso su autor que fuera una epístola familiar, con sus ribetes de sátira. Para esto comenzó por el *Ergo fugar vice cotis*, esto es, por un verso mutilado y arrancado sacrílegamente de su lugar, dejando suelto en otro lugar el *nihil tanti est* que le completa. Y de esta manera prosiguió trastrocando versos y hasta hemistiquios y separando lo que inviolablemente debía estar unido, todo para que resultara una especie de compendio de la *Poética* de Aristóteles, dividida, «como ella, en las cuatro partes de fábula, costumbres, sentencia y dicción, y recogiendo *ad calcem operis* los preceptos relativos, no al arte, sino a los poetas».⁶⁹

Mucho más importante que estos intentos de reordenación —que en general no fructificaron— es el proceso de contaminación entre las dos poéticas que tuvo lugar desde el propio Renacimiento italiano. Aunque las dos poéticas no pretendían *ab origine* ser normativas de la literatura, pronto fueron interpretadas así desde sus primeros comentaristas. La obra de Aristóteles (como es sabido, centrada sobre todo en la tragedia, aunque tratase también cuestiones generales de estética relativas a la mimesis) es más bien un tratado descriptivo del género a partir de las obras conocidas por el Estagirita. El poema de Horacio es, por su parte, un texto complejo, irónico en el más

tuvo también sus ejemplos en el siglo XIX— en C. O. BRINK, *Prolegomena...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁶⁹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1952-53, vol. 1, pp. 316-317. La referencia del humanista murciano es F. CASCALES, *Epístola Horatii Flacci de Arte poetica in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translata*, Valencia, Silvestre Esparza, 1639; este opúsculo se recogió también a continuación de la edición de Sancha de las *Tablas poéticas* en 1779, pp. 235-297. Para consultar una edición y estudio de esta obra de Cascales, cfr. J. ALEMÁN ILLÁN, *Epístola de Horacio Flaco sobre el Arte Poética dispuesta en método con presencia de los versos horacianos aunque trasladados de unos lugares a otros diferentes*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000. En este trabajo se cotejan las fuentes interpretativas de las que partió el humanista murciano para confeccionar su texto que, con unos objetivos marcadamente didácticos, interpretaba el *Ars* desde una visión aristotélica, en el sentido que venimos indicando:

propio sentido de la palabra —contradictorio incluso— en el que hay mucho de juego literario, como hemos podido ver.

Fue en los siglos XV-XVI cuando las ideas expresadas en el poema latino se vieron sometidas a un intento de conciliación y fusión con las que expresaba la *Poética* de Aristóteles, de casi nula predicación hasta los inicios del Renacimiento italiano.⁷⁰ Ambas obras se interpretaron —al menos desde los tratados teóricos, puesto que la realidad de las obras de creación era mucho más multiforme— como autorizadísimas fuentes de preceptos sobre los cuales edificar las nuevas literaturas nacionales, para que así fuesen equiparables a la literatura que el mundo grecolatino había legado.

El texto de Horacio era percibido como una expresión más clara y concisa de lo que Aristóteles quiso decir en su aparentemente enigmático tratado, a pesar de que Horacio no tuviera contacto con el opúsculo aristotélico salvo a través de la indirecta vía de Neoptólemo de Paros, como ya hemos señalado. El hábito comentarístico de aplicar los autores antiguos para la explicación de lugares de otros autores —ayudado por la percepción más o menos horizontal que todavía se podía tener de la cultura grecolatina— hizo el resto. Bernard Weinberg, focalizando su atención en el Estagirita, sintetiza este proceso de recepción/percepción declarando que Aristóteles pasó a ser, mediante estos procesos, un Pseudo-Aristóteles. Por todo lo dicho, sus apreciaciones acerca de los aristotélicos también pueden ser aplicables —*mutatis mutandis*— a Horacio y los «horacianos»:

Nunca llegaron a darse cuenta de que sus ideas serían absolutamente inaceptables para un aristotélico digno de ese nombre. Su incapacidad para comprender esta realidad, puede adscribirse a diversos errores por su parte. El primero, que llegan al texto de Aristóteles con las costumbres de la interpretación textual, costumbres de fragmentariedad y de anarquía metodológica [...]. El segundo, que leen la *Poética* a la luz de una tradición retórica que reduce todos los aspectos de los documentos literarios a consideraciones relativas al público. El tercero, que no son

⁷⁰ Como ya hemos podido ver, la primera versión importante de esa obra de Aristóteles fue la traducción al latín de Giorgio Valla, en 1498. Cfr. B. WEINBERG, *op. cit.*, pp. 111-155. Allí se da una descripción detallada del proceso de asimilación y cruce de influencias en la interpretación de estas dos obras. Cfr. también M. T. HERRICK, *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946, pp. 1-4:

Although modern scholarship finds no direct connection between the *Ars Poetica* and the *Poetics*, sixteenth-century scholars agreed that Horace was following Aristotle's theories as formulated in the *Poetics* and *Rhetoric*. Pharrasius (1531), for example, believed that Horace had imitated Neoptolemus and Aristotle. Madius believed that the Horatian Epistle is a stream flowing from the Aristotelian spring of the *Poetics*; and the main purpose of his commentary on the *Ars Poetica* was to make clear Horace's "obscure and subtle imitation". Therefore Madius tried to find parallels in the *Poetics* for nearly every statement in the *Ars Poetica* [...]. For many years after 1555 literary men thought of Horace as the interpreter of Aristotle's criticism.

capaces de disociar de su pensamiento sobre las cuestiones poéticas los numerosos detalles de la *Ars poetica* de Horacio, que conocían en profundidad, e insistieron en seguir leyendo a Aristóteles como si fuera una especie de Horacio-Ur. Y el último, que intentan modernizar a Aristóteles, adaptarle a su propia época y a sus gentes, de un modo que el texto aristotélico apenas permitía. El resultado fue la más extraña de las malas interpretaciones de un texto básico en la historia de las ideas y la formación de ese curioso complejo de nociones que llamamos doctrina neoclásica.⁷¹

Pese a que esa tendencia surgiera en Italia bastante tiempo antes del período al que nosotros nos referimos, y pese a que llegó a España ya como algo asumido, podemos encontrar en castellano declaraciones que confirman explícitamente esta idea que venimos exponiendo. De esta forma, Juan Villén de Biedma indica en el prólogo a su traducción de la *Epistula ad Pisones*, editada en 1599:

Parece que Horacio en esta doctrina haya imitado al filósofo Aristóteles, o que la poesía sea un arte fundado en sola una demostración, que sólo tiene un camino para tratarse desde el principio hasta el fin, como habiendo de hablar de ella no pueda tener lugar la opinión, porque en todo lo que Horacio enseña no discrepa un punto de lo que dice Aristóteles. En lo cual, podemos advertir que pues dos tan grandes ingenios se conformaron en una misma razón, que acerca de esto no se puede más decir.⁷²

Igualmente, en las palabras preliminares que un Pseudo Joaquín de Villaseñor (nombre que un usurpador puso en sustitución del verdadero autor del texto, como se verá en el capítulo correspondiente de este estudio) colocó antes de su traducción del *Ars*, podemos ver que todavía en el siglo XVII se mantenía esta percepción:

Horacio, a influencia de ciertos amigos suyos, escribió este *Arte poética* siguiendo en todo a Aristóteles, que primero escribió de ella admirablemente, si bien dificultoso.⁷³

Más allá de los Siglos de Oro, la idea persistió hasta tal punto que en 1778 Casimiro Flórez Canseco, en el prólogo que compuso para presentar su reedición de

⁷¹ Citamos en español a Weinberg merced a la selección de estudios de este autor traducidos por Javier García Rodríguez y Pedro Conde Parrado en B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, op. cit., pp. 233-234. Igualmente, *cf. ibid.*, p. 41.

⁷² *Cfr.* J. VILLÉN DE BIEDMA, *Q. Horacio Flacco, poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua castellana*, Granada, Sebastián de Mena, 1599, fol. 307.

⁷³ Esta obra se encuentra manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Ms. 7200, s. ¿XVIII?, HORACIO, *Odas, sermones y epístolas, traducción anónima*. Nuestra cita se encuentra en el fol. 310^o. La datación que se nos da en el catálogo corresponde al siglo XVIII, pero —como veremos— ése es sólo el momento de su usurpación por parte del citado Pseudo Joaquín de Villaseñor. El texto corresponde probablemente al siglo XVII y así lo recogía ya MENÉNDEZ PELAYO en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1950-1953, vol. 6, pp. 109-110. Véase el capítulo correspondiente de nuestro estudio.

la traducción de la *Poética* de Aristóteles realizada por Alonso Ordóñez das Seijas (a la que nos referiremos por extenso en el capítulo dedicado a ella), declara lo siguiente:

Cuando más florecida la literatura de los romanos, queriendo Horacio, uno de sus primeros sabios y mayores poetas, escribir un Arte poética, se redujo a hacer casi una traducción de la de Aristóteles.⁷⁴

⁷⁴ Cfr. Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, y C. FLÓREZ CANSECO, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana. Añádese nuevamente el texto griego, la versión latina y notas de Daniel Heinsio y las del abad Batteaux, traducidas del francés, y se ha suplido y corregido la versión castellana por el licenciado D. Casimiro Flórez Canseco*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, fol. 3^r.

1.3 LAS TRADUCCIONES DE LAS POÉTICAS CLÁSICAS EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS DE ORO

En los apartados anteriores hemos podido ver los antecedentes y la tesitura cultural que arroparon históricamente el desarrollo de las traducciones de las poéticas clásicas en el período áureo. Es ahora el momento en el que poder dirigir nuestra atención hacia ellas. A este respecto, conviene recordar en primer lugar lo señalado por Luis Sánchez Laílla en el análisis previo a su edición de la *Nueva idea de la tragedia antigua*:

Si la *Poética* no logró generar en España la riada de traducciones y comentarios a la que asistieron los italianos de la segunda mitad del siglo XVI, otro tanto se puede decir de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, aunque el número de humanistas que se aplicaron al segundo de los monumentos teóricos del Renacimiento fue mayor. [...] Todos estos trabajos, tanto versiones, como paráfrasis, anotaciones y tratados exegéticos sobre el *Arx* horaciano, han sido tradicionalmente descuidados en los estudios filológicos españoles, a pesar de constituir una de las corrientes teóricas más ricas y, desde luego, más dilatadas en el tiempo.⁷⁵

Si nuestro propósito principal es intentar paliar la segunda parte de lo expresado en esta cita —el descuido de los estudios filológicos hacia estas obras— mediante la puesta al día de una serie de textos, también queremos matizar en cierta forma la idea de la escasa repercusión de las poéticas clásicas en nuestros autores, si bien no en el caso de Aristóteles —donde ciertamente el impacto fue muy mitigado—, sí en el caso horaciano, que produjo no tan pocas traducciones e inspiró el tronco central de la poética classicista, quintaesenciada en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales y claramente presente en ese *contrafactum* que supone *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, poema que, al expresar ideas parejas a la práctica literaria real, se convirtió en la poética verdaderamente triunfadora del momento.

El caso de Aristóteles está —por motivos obvios— íntimamente ligado al estado del helenismo en nuestro suelo hispano. Aunque con sus propias particularidades —no podía ser de otra manera— las ideas y el espíritu impulsores del Renacimiento europeo

⁷⁵ Cfr. J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *op. cit.*, vol. 1, pp. 173-174.

también llegaron a la península ibérica.⁷⁶ El interés por los clásicos y la cultura anterior a la Edad Media llegó a este lado de los Pirineos igual que llegó a otras partes relativamente periféricas de Europa.⁷⁷ Que en cada lugar donde esa corriente de inquietudes se estableciese se dieran unas circunstancias diferentes, merced al contexto histórico, cultural y social de los distintos países, no significa que no existiera la actitud humanística —aunque ésta llegase más tarde que en su eclosión italiana— de entender de una forma nueva la relación del propio hombre con su entorno (científico, político, social, religioso, etc.).⁷⁸

En España hubo, pues, un Renacimiento en el que los mencionados estudios helenísticos desplegaron una gran dosis de energía, sobre todo en la etapa previa a la Contrarreforma. Pero las dificultades con las que se tuvo que bregar no fueron pocas, desde el mísero salario de los profesores de lenguas clásicas en las universidades (en el que los profesores de griego, concretamente, se llevaban la peor parte), hasta la dificultad de poder imprimir las obras que se produjeron, bien por falta de apoyo económico, bien por falta de caracteres griegos en las imprentas nacionales, o bien por evitar sospechas inquisitoriales que acabaron con la carrera —y a veces con la vida— de humanistas de primer orden, como el Brocense, muerto en pleno proceso. Todo ello hace que los avances obtenidos sean dignos de tener en cuenta —aparte del valor que tengan en cada caso concreto— con el valor extra que les confieren las circunstancias en las que se produjeron.⁷⁹

⁷⁶ Aunque superada en algunos aspectos por la investigación posterior, sigue siendo valiosísima al respecto la síntesis de F. RICO, «Temas y problemas del Renacimiento español» en su *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 2, pp. 1-27.

⁷⁷ Cfr. P. BURKE, *op. cit.*, pp. 60-63. Así, por ejemplo, en el caso ruso, el Renacimiento encontró una especial resistencia, como puede verse en esas páginas, pero esta misma resistencia indica precisamente que existían posturas renacentistas en el extremo noreste de Europa. En el caso de la península ibérica, Burke indica claramente:

Los eruditos de España, o más exactamente de Aragón y Cataluña, estuvieron entre los primeros en mostrar interés tanto por la cultura clásica como por la italiana (esta distinción matiza la idea de dos renacimientos).

⁷⁸ Cfr. M. BATLLORI, *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 3:

No entendemos, pues, los términos de Humanismo y Renacimiento como referidos a un período cronológicamente fijo, sino como una actitud común de pensadores que, desde fines del siglo XIV hasta finales del XVI, en todos los campos de la especulación intelectual asumen posiciones acordes con la mutación del hombre en el paso del Medioevo al mundo moderno.

⁷⁹ Cfr. J. LÓPEZ RUEDA, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 411-420; y E. DE ANDRÉS, *Helenistas españoles del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 389-397. En las conclusiones respectivas de estos dos libros se resumen las características y el desarrollo

A pesar de todas las dificultades, se compusieron en nuestro suelo gramáticas, traducciones, retóricas, preceptivas, etc. de notable —ya que no demasiado original en la mayoría de los casos— grado de erudición, hasta el punto de generarse una conciencia de haber superado los propios modelos clásicos, de haber avanzado, a partir de ellos, pero más que ellos.⁸⁰ Todo ello vino acompañado de la progresiva expansión del espíritu del Barroco, que buscaba en la verbalización continua de las cosas, en la representación retórica de la realidad, una forma de entender el mundo y de enfrentarse al enigma de la existencia y a las contradicciones del ser humano por medio de la palabra como medio y fin en sí misma: ya desde el Manierismo la representación de las cosas y los sistemas mismos de representación adquieren tanta importancia como la propia realidad.⁸¹

En este contexto cultural, los trabajos en el campo de la Poética (con sus difusas fronteras con la Retórica) menudearon, como hemos visto, de forma variada y con distintos grados de originalidad. No es éste el lugar de entrar en mayores consideraciones acerca de estas obras;⁸² ahora bien, hay que decir que en este aspecto

de los estudios helénicos en España durante los Siglos de Oro. *Cfr.* también L. GIL FERNÁNDEZ, «Apuntamientos para un análisis sociológico del humanismo español», *Estudios Clásicos*, 22, 1979, pp. 143-171. Este artículo no es sino un avance de lo que sería su *Panorama social del humanismo español: (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.

⁸⁰ Es significativo el diálogo de Cristóbal DE VILLALÓN, *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1898; en él se proponen logros patrios en cada una de las artes y de las ciencias que nada tendrían que envidiar a los modelos grecolatinos, que son admirados, pero dejados ya de lado debido a un desarrollo propio. *Cfr.* también, a este respecto, el reciente artículo de J. RICO VERDÚ, «*De eruditione poetica*», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 239-255.

⁸¹ A este respecto resulta revelador —por sugerente y sintético— el prólogo que J. SILES dispone al frente de la antología *Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, eds. J. M^a Mico *et. al.*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, pp. 7-18. En él se expone esta idea:

La representación óptica sustituye a la filosófica, y lo sensitivo reemplaza a lo conceptual. Se produce así una concepción escénica del mundo, del espacio, del tiempo y del yo. La arquitectura efímera, la escenografía de jardines y ruinas, la naturaleza muerta en la pintura, la polifonía en la música y un intenso proceso de verbalización de la realidad caracterizan un periodo en el que más importante que las cosas es su sistema de representarlas, de traducirlas, de interpretarlas. [...] El humanismo renacentista había, hacia esas fechas fracasado, y el lenguaje, y ya no el mundo, se convierte en su protagonista principal: el humanismo había dejado de ser una filosofía para convertirse en una retórica. [...] La *imitatio* había renunciado a la *inventio*; todo se fiaba a la *elocutio*; y la retorización de casi todos los géneros y esquemas había producido una conciencia de crisis expresiva que, en torno a 1580, se va a extender y generalizar. (*Ibid.*, pp. 10-13).

⁸² Para un acercamiento filológico a este tipo de obras remitimos a las secciones correspondientes de los sucesivos volúmenes de actas de *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*: *cfr.* J. M^a MAESTRE MAESTRE y J. PASCUAL BAREA (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*, 2 vols., Cádiz, Instituto de estudios turolenses y Universidad de Cádiz, 1990; VV. AA., «Oratoria y retórica del

los autores españoles prefirieron desarrollar sus propias paráfrasis de los autores antiguos —principalmente Horacio y Cicerón— para integrarlas en el discurso de sus obras (ya fueran diálogos, tratados, discursos poemáticos, u otros modelos expositivos) que emplear sus esfuerzos a la actividad traductora de los textos de las poéticas clásicas de Horacio y Aristóteles, aunque también hubo quien se dedicó a estas tareas.

En lo que respecta a la *Poética* de Aristóteles, hay que decir que —efectivamente— no fue un texto especialmente afortunado en España en lo tocante a traducciones. Al antiaristolismo más o menos extendido en ciertos ámbitos intelectuales (que veía en el Estagirita un autor oscuro, paradigma de una serie de valores caducos propios de una escolástica anquilosada),⁸³ se unía el hecho de que tal obra era un texto de difícil comprensión y de aún más difícil aplicación real a la literatura del momento, en el que el modelo lopesco había triunfado sin ningún resquicio de duda. La distancia entre la preceptiva y la realidad literaria había llevado a que incluso los preceptos horacianos —más arraigados, en principio, que los derivados de Aristóteles— hubieran sido puestos en tela de juicio por el propio Lope en su mencionado *Arte nuevo de hacer comedias*.

No hay que olvidar, tampoco, la ausencia de traducciones en España durante el siglo XVI de esta obra griega, por lo que el público no versado en las lenguas clásicas —salvo que accediera a ella por medio de traducciones al italiano, por ejemplo— no tenía acceso a ella. Convenimos con Margarete Newels cuando, comparando la

Renacimiento», en J. M^a Maestre Maestre *et al.* (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II: Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz-Alcañiz, Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Alcañiz, 1997, vol. 2, pp. 703-836; VV. AA., «Poética del Renacimiento», *ibid.*, pp. 837-914; VV. AA., «Retórica», en J. M^a Maestre Maestre, *et al.* (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 2, pp. 631-730; y «Poética, métrica y prosodia», *ibid.*, pp. 733-851.

⁸³ Cfr. A. BRAVO GARCÍA, «Aristóteles en la España del s. XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia», *Revista española de filosofía medieval*, 4, 1997, pp. 203-249. Allí se hace un resumen de la actitud crítica del humanismo ante la autoridad establecida e indiscutible en la Edad Media de Aristóteles y sus posteriores revisiones. Humanistas como Vives, el Brocense o el autor del *Viaje a Turquía* optan por respetar las opiniones del Estagirita, pero ponderándolas justamente a la luz de la nueva situación de la ciencia y la filosofía, en la que los autores coetáneos tienen también derecho a ejercitar su propio juicio sobre las cosas. El alcance del aristotelismo en el medievo español también es algo que hay que relativizar, merced al desarrollo histórico particular de nuestro país que, aunque en contacto con las corrientes de pensamiento europeas, presenta una tesitura propia que hizo que la penetración de tales influencias adquiriera ciertos matices de desfase con respecto a otros países, como apunta Á. ESCOBAR CHICO en su artículo «Sobre la fortuna de Aristóteles en España», *Revista española de filosofía medieval*, 1, 1994, pp. 141-148.

repercusión de la *Poética* en España con otros países europeos en los Siglos de Oro, dice:

La reunión de las poéticas europeas de Saintsbury y Spingarn prueba abiertamente la inoperancia del aristotelismo en la literatura española de los siglos XVI y XVII, los Siglos de Oro. A mayor abundamiento, en ningún lugar parece ser mayor la antítesis entre la teoría aristotélica y la práctica literaria como en este polifacético y tan incomprendido país.⁸⁴

En descargo de tan desoladora opinión, hay que recordar, como señala Porqueras Mayo,⁸⁵ que la *Poética* era leída y relativamente conocida por preceptistas y escritores españoles con un cierto grado de cultura. Sabemos, por ejemplo, que el helenista Pedro Juan Núñez explicaba este texto en sus clases en la Universidad de Barcelona⁸⁶ y, como él, otros interesados en el tema la conocerían de alguna forma, sobre todo a través de las mencionadas traducciones al italiano y al latín. Pero todo esto, como decimos, no implicó una repercusión efectiva del texto como portador de ideas vivas *per se*.

Entre los vestigios de lo dicho por Aristóteles, que conforman el primer libro de la *Poética* y la realidad del momento en España mediaba tal diferencia que no parecía oportuno ofrecer dicha obra «tal cual», puesto que en ella —entre otros aspectos— no se abordaban géneros como el tratamiento áureo de la lírica o la tragicomedia. En este

⁸⁴ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *Poética de Aristóteles traducida de latín. Ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, ed. M. Newels, Colonia, Westdeutscher, 1965, p. VII. La cita original es:

Die Zusammenstellung der europäischen Poetiken von Saintsbury und Spingarn bewies offensichtlich die Unwirksamkeit des Aristotelismus in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, dem Goldenen Zeitalter. Weit mehr, die Antithese von Aristotelischer Theorie und literarischer Praxis schien nirgendwo größer zu sein als in dem vielfach so mißverstandenen Lande.

En el mismo sentido opina también L. SÁNCHEZ LAÍLLA, *art. cit.*, p. 9.

⁸⁵ Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *El problema de la verdad poética...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁸⁶ Efectivamente, Pedro Juan Núñez debió impartir en sus clases algunos comentarios acerca de la *Poética* de Aristóteles, siendo así el primero que debió comentarla en castellano. Lo que queda de su explicación procede de las notas de un alumno escritas en una amalgama de catalán, castellano, latín y referencias griegas. Estas notas están editadas en J. F. ALCINA ROVIRA, «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Excerpta Philologica*, 1, 1993, pp. 19-34. En dicho comentario, se reordenan los conceptos aristotélicos y se intenta aplicar una metodología lógica, según la cual la Dialéctica es la base del conocimiento, antes que la Retórica y la Filosofía. En su exposición, Núñez reduce la Retórica a la *elocutio*, restando su protagonismo en la *inventio* y haciendo así que la *Poética* cobre entidad, facilitando la recuperación del texto griego. El comentario original se da por perdido en P. BARBEITO DÍEZ, «Impresos de Pedro Juan Núñez: estudio bibliográfico», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 383. Cfr. también S. GARCÍA MARTÍNEZ, «Pedro Juan Núñez et l'enseignement du grec a l'Université de Valencia (1547-1602)», en *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne XVI- XIX siècles*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pp. 205-238.

correlato con el aprovechamiento crítico de las autoridades antiguas era más consecuente elaborar tratados de Poética propios que, aunque refundiesen ideas contenidas en Aristóteles u Horacio, amoldasen el resultado al nuevo estado de la literatura y el pensamiento nacionales y europeos.

A este respecto, el *Ars Poetica* de Horacio resultaba más clara y fácil de fragmentar y adaptar que el libro de Aristóteles, que no se presentaba bajo la forma de consejos cómodamente segmentables,⁸⁷ sino como un tratado argumentativo de oscura mecánica.⁸⁸ Aun así, no faltaron obras inspiradas más o menos cercanamente en esta fuente, como pueden ser las ya nombradas *Philosophía antigua poética*, el *Cisne de Apolo* (que, en palabras de Porqueras Mayo, resulta ser «la poética más original y más amena de cuantas se escribieron en nuestro país»)⁸⁹ y la *Nueva idea de la tragedia antigua*.

Dicho todo ello, la nómina de traducciones de la *Poética* de Aristóteles se queda en la exigüidad que avanzaban Menéndez Pelayo⁹⁰ y, posteriormente, Valentín García Yebra:

Del primer tercio del siglo XVII se conocen dos, según algunos tres, traducciones castellanas de la *Poética* de Aristóteles: la de don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo; la de Vicente Mariner de Alagón, y la que se atribuye a Juan Pablo Mártir Rizo.⁹¹

La última de estas obras, como ya advertíamos en la presentación de este trabajo, no es una traducción en sí a pesar de su título (*Poética de Aristóteles traducida de Latín, ilustrada y comentada por Pablo Mártir Rizo*), sino una poética en sí misma con buena dosis de paráfrasis de las ideas aristotélicas, fechada en 1623. García Yebra no duda en calificarla de «una traducción inexistente». En efecto, en contra de lo que pudiera parecer por el marchamo que encabeza el texto, el autor de este libro, Pablo Mártir

⁸⁷ Obsérvese al respecto el uso que del *Ars Poetica* horaciana hace Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), en las que parafrasea y cita indistintamente el texto latino al hilo del transcurso del diálogo en el que expone su preceptiva, reordenando según venga al caso los distintos pasajes. Cfr. J. L. PÉREZ PASTOR, «La traducción del licenciado Francisco Cascales del *Ars poetica* de Horacio», *Criticón*, 86, 2002, pp. 21-39.

⁸⁸ Cfr. L. SÁNCHEZ LAÍLLA, *art. cit.*, pp. 12-13.

⁸⁹ Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁰ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 206-209.

⁹¹ Cfr. V. GARCÍA YEBRA «Traducciones de la *Poética* de Aristóteles en el siglo XVII», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Castalia, Madrid, 1992, vol. III/2, pp. 69-82. Este artículo formaba parte del capítulo correspondiente al estudio de las traducciones áureas españolas de la *Poética*, en su edición trilingüe de dicha obra, *op. cit.*, pp. 49-73.

Rizo, toma como base conceptual la *Poética* de Aristóteles a través de traducciones intermedias latinas (como las de Daniel Heinsio y Giason Denores) y desarrolla a partir de ella un tratado en tres partes, dedicadas respectivamente a la Tragedia, la Epopeya y la Comedia, a las que añade como epílogo una traducción del *Ordo Aristotelis* del mencionado Heinsio. A pesar de ello, hemos decidido recogerla en nuestro trabajo para ofrecer una revisión actualizada de este texto, que por otra parte es un complemento muy expresivo de la recepción de esta obra.

Descartando esta obra como traducción de la *Poética* junto con el grupo anterior, debemos descartar también la noticia de la posible existencia de una versión castellana a cargo de Juan Páez de Castro, bibliotecario de Diego de Mendoza, que en palabras de Menéndez Pelayo fue «uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro». El ilustre bibliógrafo califica esta traducción de «soñada», y dice:

Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro [...] tradujo la *Poética*, de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luis José Velázquez sobre los *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754); por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa a ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de que dar incompletos y perderse, puesto que no ha encontrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux [...].⁹²

Contribuyó, sin duda, a extender la noticia de esta posible versión la mención que hace José Goya y Muniain en el prólogo a su propia traducción de la *Poética*, en 1798, que tampoco pudo consultarla.⁹³

⁹² Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 206. Para un acercamiento a Páez de Castro, cfr. T. MARTÍN MARTÍN, *Juan Páez de Castro: aproximación a su vida y obra*, Madrid, La Ciudad de Dios, 1988; que sigue siendo la única monografía disponible sobre este autor.

⁹³ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética - Retórica*, trans. de J. Goya y Muniain y F. P. Samaranch, México, Porrúa, 1999, p. 6. En esta edición actual, la más accesible hoy en día, Goya y Muniain dice:

Se suele citar otra traducción española anterior a estas [Ordóñez y Mariner], hecha al parecer por Juan Páez de Castro; mas yo no la he visto, si no es que sea la parafrástica que tomó por texto de su ilustración don José Antonio González de Salas.

Sea como fuere, nuestras pesquisas no han podido llegar a un mayor esclarecimiento del asunto. En espera de un afortunado hallazgo, este texto queda por ahora envuelto en el halo de leyenda que siempre le ha acompañado. Estaríamos entonces ante el escueto panorama de dos únicas traducciones de la *Poética* durante los Siglos de Oro, realizadas las dos —además— en fechas muy cercanas y con una muy diferente fortuna editorial. Nos referimos a las citadas traducciones de Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar (*La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, la única que vio la luz de la imprenta, en 1626) y de Vicente Mariner de Alagón (*El libro de la Poética de Aristóteles*, cuyo manuscrito data de 1630), a las que volveremos en sus correspondientes capítulos. Junto a estas traducciones, encontramos que el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español da cuenta de veintiuna ediciones de la *Poética* (siempre acompañada de otras obras de Aristóteles, en la mayoría de los casos, de la *Retórica*), con un total de 45 ejemplares que quedan en la actualidad, de los cuales sólo dos presentan el texto en griego. Con la precaución con la que hay que manejar estos datos, tan maleados por el tiempo y los avatares de las bibliotecas, podemos inferir que los acercamientos a esta obra se solían realizar —aparte de la traducción de Ordóñez y de la vía italiana— mediante traducciones al latín.⁹⁴

Horacio, por su parte, era más estimado por sus odas y epodos, que se vertieron muchas más veces al castellano y fueron modelo constante de imitación para el desarrollo de piezas propias por parte de los poetas; pero no son pocas —a nuestro parecer— las traducciones que se realizaron de su *Epístula ad Pisones/Ars Poetica*.

En España, Lisardo Rubio da noticia en su catálogo⁹⁵ de trece manuscritos latinos con dicha obra, ocho de los cuales pertenecen a los fondos de la Biblioteca de El Escorial, que fue tomando forma durante el reinado de los Austrias, merced sobre todo al gran impulso de adquisición de fondos procedentes de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares (1587-1645). El fondo actual de ediciones impresas en la época

Cfr. también V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 70; y L. SÁNCHEZ LAÍLLA, *art. cit.*, p. 15.

⁹⁴ Datos suministrados por el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, disponible en <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>>. Entre las traducciones en latín —muchas de las cuales incluyen una versión en esta lengua de la paráfrasis de Averroes— abunda sobre todo la de Antonio Riccobono. La traducción italiana que más se repite, por otra parte, es la de Ludovico Castelvetro.

⁹⁵ Cfr. L. RUBIO FERNÁNDEZ, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

disponibles en España —como muestra de lo que pudo haber en su día, con todas las precauciones sobredichas— nos da un total aproximado de una docena de ediciones del *Ars poetica* de Horacio de entre las ciento ochenta ediciones que en las bibliotecas españolas nos quedan hoy de este autor entre 1500 y 1700. Si frente a estas doce ediciones en latín tenemos en cuenta la existencia de cuatro ediciones en castellano de traducciones de este texto (las de Vicente Espinel, Luis Zapata, Juan Villén de Biedma y José Morell), de las que se disponía de un número notablemente mayor de ejemplares, puede colegirse que Horacio —en contraste con el caso de Aristóteles— podía ser más fácil y frecuentemente accesible en castellano que en latín, con lo que también su calado pudo llegar a un estrato mayor de receptores, hasta tal punto que —como decía Francisco de Quevedo acerca del uso y abuso de citas eruditas «a la violeta»— a Horacio se le podía encontrar «hasta en la caballeriza».⁹⁶

El punto de inicio para acercarse a la nómina de traducciones del *Ars* vuelve a ser Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* (en la que se extiende sobre todo en lo relativo a la versión realizada por Vicente Espinel); aunque, en realidad, el siempre epitetado como «ilustre bibliógrafo» nutrió esas páginas de noticias indirectas tomadas de Tomás de Iriarte, tanto del prólogo que este colocó antes de su propia traducción del *Ars poetica*, como del diálogo «joco-serio» titulado *Donde las dan las toman*.⁹⁷ En estos textos encontramos ya el germen de lo que ahora presentamos.⁹⁸

Como ya avanzamos en la presentación de este trabajo, el conjunto de traducciones que estudiaremos y editaremos aquí abarca siete traducciones completas

⁹⁶ La referencia procede del «Sueño del infierno». Cfr. F. DE QUEVEDO Y VILLEGAS, *Obras completas en prosa I: obras crítico-literarias, obras satírico-morales*, ed. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, p. 289. La cita completa es:

yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros, y por lo que hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios, que ya hasta el lacayo latiniza, y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza.

⁹⁷ Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 37-110; y T. DE IRIARTE, *El arte poética de Horacio o epístola a los Pisones*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777; y *Donde las dan las toman: dialogo joco-serio sobre la traducción del Arte poetica de Horacio que dió á luz D. Tomas de Yriarte y sobre la impugnación que de aquella obra ha publicado D. Juan José Lopez de Sedano*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1778. Estas dos obras volverían a imprimirse en los vols. 4 y 6, respectivamente, de la *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.

⁹⁸ Cfr. J. L. PÉREZ PASTOR, «(1591-1684) Siete traducciones del *Ars Poetica* horaciana en los Siglos de Oro: notas para una edición», en *Actas del Congreso Internacional «El Siglo de Oro en el nuevo milenio: Historia, Crítica y Teoría literaria»*, eds. C. Mata Induráin *et al.*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, vol. 2, pp. 1361-1374.

del *Ars* (dos en prosa y cinco en verso). Cuatro de estas siete versiones, además, pudieron ver la luz editorial en su propia época.

El punto de inicio de este ciclo traductor lo marca la publicación de las *Diversas rimas de Vicente Espinel* en 1591, en las que la traducción del rondeño ponía punto final al volumen. Un año más tarde, Luis Zapata dio a la prensa lisboeta su *Arte poética de Horacio traduzida* (1592), a la que se añadiría ocho años después la obra de Juan Villén de Biedma *Q. Horacio Flacco, poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua castellana* (1599), que no es sino una traducción explicativa en prosa de todas las obras de Horacio, acompañada del texto latino. El toledano Tomás Tamayo de Vargas efectuó hacia 1616 su *Traducción de la Arte Poética de Q. Horacio F., Príncipe de los Poetas Líricos*, que colocó al frente de su propia traducción al castellano de los *Discursos sobre el poema heroico* de Tasso, en un manuscrito que permaneció inédito. Tuvieron que transcurrir casi setenta años para que se editara otra traducción completa del *Ars*, en este caso gracias al jesuita José Morell, que mediante una presentación bilingüe de los textos horacianos, quiso contribuir al panorama educativo de entonces con sus *Poesías selectas de varios autores latinos*, de 1683). Hacia finales del XVII se redactó también —en fechas indeterminadas— una traducción en prosa que las noticias atribuyen a un tal Francisco Sempere y que, pese a estar catalogada con el título de *Comentario sobre el Arte poética de Horacio*, en realidad es una traducción en toda regla del poema del Venusino. Termina este conjunto la traducción en verso que compuso un colegial de Salamanca llamado Fernando de Vallejo cuya obra (que llevaba el título de *Odas, sermones y epístolas de Horacio*) fue vergonzosa y puerilmente raptada por alguien que decidió esconderse bajo el seudónimo de Joaquín de Villaseñor, tal como hemos avanzado en la presentación de este trabajo.

A estas siete piezas se les añaden dos traducciones incompletas de importante extensión, como son las realizadas por el licenciado Francisco Cascales y por Juan de Robles. El primero desliza a modo de cita numerosos pasajes traducidos de la *Epistula ad Pisones* en el diálogo que constituye sus *Tablas poéticas*, publicadas en 1617, hasta llegar a abarcar un total de 170 hexámetros del original horaciano. El segundo, que llega a traducir 79 versos latinos, efectúa una operación análoga en las citas que introduce en su tratado de retórica *El culto sevillano*, cuya fecha de composición ronda el año 1631, pero que no llegó a imprimirse en el período áureo. En estos dos casos, nuestra labor ha sido recopilar dichos pasajes y reordenarlos conforme al poema latino original para

poder acceder a esas traducciones de forma continuada.

En esta misma dinámica de citas insertas en otras obras, aunque en otro nivel por razón de su extensión, deben considerarse, por último, una serie de traducciones más breves que completan significativamente —en la medida que ejemplifican su uso a modo de fuente de apotegmas— el panorama traductor del *Ars*. La primera de ellas pertenece a la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara. La segunda, al poeta aragonés Lupercio Leonardo de Argensola, y se encuentra inserta en el *Discurso de Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza*, recogido manuscritamente por su hermano Bartolomé.⁹⁹ Otras dos de ellas aparecen en el tratado de Francisco Pacheco *El arte de la Pintura* (1649), perteneciendo una al propio Pacheco y la otra a su amigo Antonio Ortiz Melgarejo. Este último fragmento traducido fue recogido en el siglo XVIII por Juan José López de Sedano para su *Parnaso español*, que ofreció —asimismo— otro fragmento «de un incierto autor», que disponemos también aquí en el capítulo correspondiente. Finalmente, se recogen tres fragmentos en las *Varias poesías sagradas y profanas* (1692), de Antonio de Solís y Rivadeneira; y un pasaje de la obra *Armas contra la fortuna* (1698), de Antonio Pérez Ramírez. Estos «fragmentos menores» nos permiten llevar el marco temporal de nuestro estudio hasta prácticamente el mismo final del siglo XVII, y establecer así un arco temporal de algo más de cien años entre la primera traducción (los fragmentos que aparecen en la obra de Juan de Mal Lara, de 1568) y esta última muestra citada (el fragmento traducido por Pérez Ramírez, de 1698), que se sitúa ya muy cerca del siglo XVIII.

⁹⁹ Esta traducción no es mencionada por Menéndez Pelayo y supone una pequeña aportación nuestra —cuyo encuentro debemos, obviamente, a la paciente labor de los autores de catálogos— al abanico de traducciones disponibles.

1.4 CRITERIOS DE EDICIÓN

1.4.1 EL ASUNTO DE LA MODERNIZACIÓN

Conforme avanza el tiempo, tanto en la diacronía de nuestro objeto de estudio (final del siglo XVI y siglo XVII), como en nuestra propia diacronía de quehacer filológico, se va tendiendo a un progresivo gusto por la modernización de textos áureos, al menos como tónica general.¹⁰⁰ Este tan traído y tan llevado dilema entre adecuar los escritos editados a nuestros usos gráficos actuales o conservar sus rasgos tipográficos de origen permanece abierto, en la medida en que cada texto abordado obliga a plantearse —según las características concretas del mismo— esta dicotomía, en la que caben diversos grados, desde la fidelidad extrema de una edición puramente paleográfica hasta la adaptación total en pos de objetivos de divulgación educativa. Como excesos de ambos extremos del arco de posibilidades, encontraríamos —por un lado— el denominado «fetichismo de la letra» (en muchos casos imposible, dado nuestro sistema actual de grafías) y —por otro— la desvirtuación histórica del texto (sólo justificable con fines claramente vicario-pedagógicos).

El criterio para tomar la decisión adecuada en cada caso concreto nos lo apuntaría el lingüista José Antonio Pascual, cuando dice:

No me parece ocioso insistir en esta precisión —en apariencia obvia— de que un filólogo no debiera prescindir de nada que pudiera servir para explicar un determinado aspecto de la obra que edita, del mismo modo que tampoco puede dejar de lado su capacidad para seleccionar aquello que resulta imprescindible para la

¹⁰⁰ Un punto de partida de esta tendencia puede hallarse en las conclusiones del I Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos, celebrado en Pamplona hace casi veinticinco años: *cfr.* J. CAÑEDO e I. ARELLANO, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, eds. J. Cañedo *et al.*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 339-355. Aunque haya habido posturas que quieran matizar ese enfoque —sobre todo para textos con características muy determinadas— la siguiente edición del seminario acabó por ratificarlo: *cfr.* I. ARELLANO, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano *et al.*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 563-586.

correcta comprensión del texto. [...] El problema de las ediciones críticas no consiste, pues, en modernizar o no modernizar, uniformar o no uniformar, sino en proporcionar al lector un texto susceptible de ser comprendido de la mejor manera posible.¹⁰¹

En este mismo sentido se pronunció Julio Fernández Jiménez en el primer congreso de la AISO:

Toda edición de textos antiguos tiene en sí dos propósitos que vienen relacionados entre sí: por un lado, la presentación de un texto claro y legible al lector de hoy; por otro, el mantener fielmente el texto original, texto que reproduzca íntegramente la intención del autor y sus peculiaridades lingüísticas.¹⁰²

En esa tensión entre fidelidad al original (que no «a la letra» del original) y la adecuación a los modos de presentación actuales, el criterio para regular el nivel de conservación debe ser el de la pertinencia, tanto léxica como fonológica, de los rasgos que se quieran conservar. En este sentido, los textos áureos escritos en castellano se encuentran en una posición claramente distinta a la de los textos medievales (donde el aspecto fonológico es mucho más complejo) o la de los mismos textos humanísticos escritos en latín durante los Siglos de Oro:¹⁰³ el castellano de esa época, si bien era vacilante en su ortografía, poseía un sistema fonológico bastante consolidado, sobre todo a partir de mediados del XVII.¹⁰⁴

¹⁰¹ Cfr. J. A. PASCUAL, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 37-57.

¹⁰² Cfr. J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, «La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos», en *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, eds. P. Jauralde et al., Londres, Támesis, 1990, pp. 189-194.

¹⁰³ Para una visión de los problemas derivados de la edición de textos medievales y las posibles soluciones disponibles cfr. P. SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, *Cómo editar los textos medievales: criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco, 1998; J. M. FRADEJAS RUEDA, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, UNED, 1999; y ÉCOLE NATIONALE DES CHARTES, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux, fasc. I: Conseils généraux, fasc. II: Actes et documents d'archives*, París, École nationale des chartes et Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001.

Para los textos humanísticos latinos cfr. J. M^a. MAESTRE MAESTRE, «La edición crítica de textos latinos humanísticos. I», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II. Homenaje al profesor Luis Gil*, coords. J. M^a Maestre Maestre et al., Cádiz, Ayto. de Alcañiz-Universidad de Cádiz, 1997, vol. 3, pp. 1051-1106.

¹⁰⁴ Cfr. J. BARROSO CASTRO y J. SÁNCHEZ DE BUSTOS, «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 161-178. En los propios Siglos de Oro se plantearon diversas propuestas para acabar con la anarquía tipográfica por parte de Nebrija, Juan de Valdés, el Bachiller Thamara, etc. Una panorámica de éstas posturas puede verse en A. SALVADOR PLANS, «La adecuación entre grafía y fonema en los ortógrafos del Siglo de Oro», *Anuario de estudios filológicos*, 3, 1980, pp. 215-227.

Las grafías utilizadas en los Siglos de Oro, además, no sólo eran vacilantes en el caso de los autores (que presentan muchas veces en sus propios manuscritos varias formas para una misma palabra), sino que en su versión impresa suelen ser el resultado de la labor de los impresores y cajistas, que disponían tipográficamente el texto de acuerdo con sus propias preferencias, a las cuales confiaban los autores la regularización del texto, salvo en casos excepcionales como el de Gonzalo Correas, cuyas decisiones es conveniente respetar, dado que se trata de una propuesta ortográfica muy concreta para la lengua española.¹⁰⁵

Basándose en estas razones, Luis Iglesias Feijoo también defiende una modernización ortográfica a la hora de presentar al público actual —tanto a legos como a especialistas— nuestros clásicos áureos:

al conservar a ultranza, sólo realizaríamos en la mayor parte de los casos la menguada tarea de preservar las preferencias ortográficas de los cajistas, no de los escritores [...] No se puede reproducir sin más un texto impreso, y un editor debe intervenir con decisión, aun si desea defender el *old spelling* [...]

La propuesta es, pues, muy clara: en las ediciones críticas debe conservarse todo aquello que revele rasgos fonológicos distintivos y eliminarse todo lo que no lo sea. El editor crítico debe ocuparse principalmente de lo sustancial, que no suele ser poco ni sencillo, y relegar las cuestiones accidentales a su lugar secundario y subordinado.

¿Para qué mantener, pues, una ortografía vacilante, que para nada nos sirve a nadie? [...] Dejemos atrás los arcaísmos gráficos [...]. El especialista no tiene problemas en resolverlos cuando consulta las ediciones originales [...]. Todo lo demás puede ser esoterismo, dificultad gratuita o mero mecanicismo. Las normas ortográficas de cada momento son, en fin, como todos los demás productos humanos, algo histórico y mutable.¹⁰⁶

Para un estudio del estado de la lengua en ese período, remitiremos a los capítulos correspondientes de la última revisión del clásico manual de R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981; a F. MARCOS MARÍN, *Reforma y modernización del español*, Madrid, Cátedra, 1979; a E. ALARCOS LLORACH, «De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. M. Ariza *et al.*, Madrid, Arco, 1988, pp. 47-60; a R. CANO AGUILAR, «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en *Historia de la Lengua Española*, ed. R. Cano Aguilar, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-858; a J. L. GIRÓN ALCONCHEL, «Cambios gramaticales en los Siglos de Oro», *ibid.*, pp. 859-894; y a R. A. VERDONK, «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias», *ibid.*, pp. 895-918.

¹⁰⁵ Cfr. G. CORREAS, *Ortografía Castellana nueva i perfeta*, Salamanca, Jacinto Tabernier, 1630.

¹⁰⁶ Cfr. L. IGLESIAS FEIJOO, «Modernización frente a “old spelling” en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, eds. P. Jauralde *et al.*, Londres, Tamesis, 1990, pp. 237-244. Este estudioso ya había avanzado parte de estas reflexiones en las primeras páginas de su artículo «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)», en *Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter. Vol. II. Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 259-274.

Aunque a nivel particular nos sentimos estéticamente más cercanos a ese *old spelling*, y nos atrae la idea de conservar ciertas grafías que den un cierto «barniz de época» (lo cual redundaría —para muchos— en un mayor disfrute del texto), vemos sumamente pertinentes las razones que hemos ido desgranando en pos de un enfoque contrario. A esto se suma el hecho de que, en nuestro caso, nos hallamos ante unas obras que tienen más de «documento» que de «monumento» literario. Su estatus mismo de traducciones —y un examen posterior de su superficie textual— indica que en la intención de su autor lo comunicativo pesaba más que cualquier uso estilístico que acercase el resultado a un producto más literario, por lo que creemos que una actualización gráfica no traiciona en nada las potencialidades del corpus que hemos escogido para nuestro estudio.

Por ello, aunque apreciamos el término medio propuesto por los profesores Barroso Castro y Sánchez de Bustos,¹⁰⁷ hemos optado por seguir en cierto modo las sugerencias que Alberto Blecua deslizó en su manual y que Ignacio Arellano y Jesús Cañedo sistematizaron al final de los dos congresos celebrados a tal efecto en 1986 y 1990.¹⁰⁸ Esto es, modernizar gráficamente las obras, teniendo en cuenta el objetivo que tendría que tener toda edición actual de unos textos que no manifiestan peculiaridades específicas en otros sentidos (sobre todo lingüísticas en nuestro caso): acercar al lector unos resultados que transmitan su sentido de una forma depurada.

En esta tarea —la labor de un editor, a fin de cuentas— haremos una excepción con la traducción de la *Poética* de Aristóteles realizada por Vicente Mariner en 1630. Esta obra ha llegado a nosotros a través de dos manuscritos inéditos, uno de ellos autógrafo del propio Mariner. Pese a que no es el único manuscrito del que partiremos en este trabajo para presentar nuestro corpus, sus especiales características —que ya veremos en el capítulo correspondiente— nos han llevado a tratarlo de forma diferente al resto de los títulos que aquí manejamos, acercándonos a posturas más conservadoras o

¹⁰⁷ Cfr. J. BARROSO CASTRO y J. SÁNCHEZ DE BUSTOS, *art. cit.* El énfasis que se pone en este artículo en conservar buena parte de los «alógrafos connotativos» de cada texto en la medida en que resultan todavía transparentes para el lector actual y que gracias a los cuales el texto ofrecido mantiene la riqueza lingüística de su época nos parecen muy acertados para obras literarias como *El Buscón*, *El Quijote*, la poesía de Garcilaso, etc., pero —como estamos explicando— quizá no sean del todo provechosas para documentos como los que aquí manejamos.

¹⁰⁸ Cfr. A. BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 171-216; J. CAÑEDO e I. ARELLANO, *art. cit.*; e I. ARELLANO, *art. cit.*

paleográficas, siguiendo en este caso los consejos del ya mencionado profesor Fernández Jiménez:

la fijación del texto, cuando trabajamos con manuscritos inéditos, presenta un nivel variado de dificultad según el estado en que se encuentre el manuscrito y la letra del escriba del mismo. Sobrepasado este obstáculo de lectura y basados en la estructura interna de la obra, debemos establecer unos criterios editoriales que nos ayuden a fijar un texto claro para el lector de hoy, a la vez que presente con fidelidad las características originales. Estos criterios deben ser aplicados uniformemente, haciendo cambios mínimos cuando éstos sean necesarios y esenciales, y vengan justificados en el contexto.¹⁰⁹

1.4.2 CRITERIOS GENERALES DE NUESTRA EDICIÓN

Según lo dicho, los criterios generales de edición para once de las doce obras que presentamos, así como para los fragmentos menores de la *Epistula ad Pisones*, serán los siguientes:

- a) Se modernizan los usos gráficos de «c/ç/z», «j/x», y «i/j».
- b) Se regulariza el uso de la hache según los criterios actuales, manteniendo sólo su estado original en los casos en los que pueda afectar a la medida del verso (ej. «comprehende» con valor de cuatro sílabas).
- c) Se transcriben «u» y «v» de acuerdo con su valor fonético.
- d) Salvo en cultismos, las íes se resuelven así: «i» para usos vocálicos, «y» para usos consonánticos y para la conjunción copulativa. En los finales de diptongo, «-i/-y» se optará por lo que corresponda según el uso actual.
- e) Se regulariza el uso de «e» y «u» como variantes eufónicas de las conjunciones copulativa y disyuntiva ante sonido /i/ y /o/, respectivamente.
- f) Se moderniza la representación gráfica del grupo fónico [kw-], que en estos textos se encuentra sistemáticamente como «qu-» (quando, eloquencia). Al ser un uso cristalizado sin mayor valor que el de una convención muy extendida en la época¹¹⁰, adoptamos el uso actual.

¹⁰⁹ Cfr. J. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, *art. cit.*, p. 194.

¹¹⁰ Incluso Bartolomé JIMÉNEZ PATÓN, que abogaba por una norma ortográfica modernizante, proponía el uso de la «q» ante semiconsonante velar. Así, en el pasaje correspondiente de su *Epítome de la ortografía latina y castellana (1614)*, eds. A. Quilis *et al.*, Madrid, CSIC, 1965, p. CXVII, podemos ver —con el comentario de los editores actuales en nuestra cursiva— lo siguiente:

«Q. es letra muda y casi supérflua como la K., porque la C. puede suplir su oficio, y

- g) Se modernizan, simplificándolas, las consonantes geminadas «ff» y «ss», así como los usos de «r» y «rr», y la presencia de «m» antes de las bilabiales «p/b».
- h) Se modernizan los grupos consonánticos cultos («augmento»>«aumento», «suscintamente»>«sucintamente», «descrittión»>«descripción», «acción»>«acción», «distintión»>«distinción», «subjeta»>«sujeta», «theatro»>«teatro», «excellente»>«excelente»...) y las palabras que comiencen por «s» líquida («specie»>«especie», «statuye»>«estatuye», «scultura»>«escultura»...), así como el adverbio «agora» (que aparece en algunas ocasiones como «aora=ahora» en los mismos textos) y el cultismo léxico «proprio» y sus derivados. Se reestablecen igualmente los grupos cultos usados hoy en día («letor»>«lector», «dotrina»>«doctrina», «de c e n d e r» > « d e s c e n d e r », « i n d i n o » > « i n d i g n o », «mostruo»>«monstruo»...). Se mantienen, eso sí, ejemplos que puedan denotar usos dialectales (y que además podrían afectar a la medida del verso, como «drecho» por «derecho» en el caso del catalán José Morell).
- i) Se moderniza la acentuación gráfica, la puntuación del texto y el uso de las mayúsculas
- j) Se modernizan, finalmente, las separaciones de palabras, amalgamas y contracciones.
- k) Se mantienen usos verbales usados en los textos de la época («habemos inclinado» en lugar de «hemos inclinado», por ejemplo).
- l) En el mismo sentido, se mantienen formas léxicas arcaizantes presentes en algunos de los textos, por lo general transparentes en la actualidad y totalmente aceptadas en la época («agora», «conviniente», «escribir», «proprio»).
- m) Se desarrollan sin ningún aviso las abreviaturas y se corrigen erratas patentes.
- n) Los títulos de obras se transcriben en cursiva.

así, algunos les a parecido que no debía[n] escribirse, sino porque se junte la vocal que se sigue a la V., que si no fuera así, no se podía juntar en aquella sílaba, y desta suerte hace el sonido más grueso y sonante». *Patón elimina radicalmente del alfabeto la letra (k), pero no la (q), que le sirve para enlazar el sonido oclusivo velar /k/ con (e), (i). En este punto, podemos ver cómo nuestro ortógrafo se mantiene, por una sola vez, aferrado a la tradición latina: le parece normal el empleo de la (q) en los grupos gráficos (que), (qui), y obligatorio cuando la (u) es, como él dice, semivocal —semiconsonante para nosotros, /w/—, como quanto, quenta [sic].*

- ñ) En cuanto a la disposición gráfica, hemos numerado las líneas o versos, según los casos, de cinco en cinco, para favorecer la localización de pasajes concretos, y hemos indicado los saltos de página de cada una de las fuentes mediante el sistema de una barra con un número volado que indica la página o folio original, para favorecer igualmente el cotejo.

1.4.3 CRITERIOS DE EDICIÓN PARA LA TRADUCCIÓN DE VICENTE MARINER

Dadas sus peculiaridades, a la hora de llevar a cabo la edición del texto del humanista Vicente Mariner, se ha intentado conjugar dos procesos que sitúen lo ofrecido en un punto medio entre el registro puramente paleográfico del documento y la modernización total del mismo, aunque el carácter autógrafo del manuscrito y el particular estilo de escritura de Mariner nos ha inclinado más en este caso a mantener una cercanía mayor con las grafías originales que en los demás casos, con el objetivo de dotar al lector de un texto ordenado y comprensible que conserve ciertos rasgos distintivos de la escritura del momento y del propio humanista valenciano.

Por ello, la transcripción corresponderá fielmente al manuscrito original de 1630, con las siguientes puntualizaciones:

- a) La «u» y la «v» se han transcrito de acuerdo con su valor fonético
- b) La «e caudada» («e») que aparece en ciertas ocasiones en términos latinos, como *hastę* ('lanzas') se ha transcrito «ae». En un solo caso se ha transcrito como «oe»: *Epopęia* > *Epopoeia* (cap.1, línea 22).
- c) La acentuación gráfica se ha adecuado a los usos modernos.
- d) Se ha regularizado la puntuación para facilitar la comprensión y discurrir de la prosa. Ahora bien, se ha intentado respetar de alguna manera la forma de distribución textual de Mariner —cada capítulo en un solo cuerpo de texto, sin separación de párrafos— porque creemos que es significativa del modo de acometer su empresa traductora. En efecto, insertar separaciones de párrafos supondría en alguna medida una reflexión sobre el contenido que parece estar ausente en el texto que ofrecemos.
- e) Se conserva el uso de las mayúsculas que presenta el texto de Mariner, salvo cuando, por motivos de puntuación, se deba introducir algún cambio en

este sentido.

- f) Se han desarrollado las escasas abreviaturas, indicando el texto abreviado entre corchetes.
- g) Teniendo en cuenta razones sintácticas y de significado, se ha optado por regularizar el empleo de formas tales como «porque»/«por que»/«por qué» y «si no»/«sino». Otras amalgamas como «destas», «dello», «porsí», etc., se conservan como aparecen en el texto de Mariner, por resultar transparentes. A estas formas, eso sí, se han añadido las tildes que correspondiesen, según los casos.
- h) Cuando Mariner introduce los ejemplos que Aristóteles dispone a lo largo de su *Poética*, normalmente lo hace en tres lenguas: el texto griego, una traducción latina y una traducción al castellano. En estos casos se ha optado por dejar el texto griego como aparece (en caracteres griegos), transcribir el texto latino en letra cursiva y, finalmente, entrecomillar el texto en castellano. La disposición gráfica se ha conservado, por lo que si los ejemplos aparecen dentro del cuerpo del texto en el manuscrito, así aparecen en nuestra edición. Si las expresiones citadas aparecen, por el contrario, en líneas aparte, lo respetamos también en la transcripción.
- i) Los títulos de obras se transcriben en cursiva.
- j) Se consignan en el aparato crítico que sigue al texto:
 - 1) Las múltiples variantes que presenta el «Ms. B» con respecto al autógrafo de Mariner.
 - 2) El contenido de algunos pasajes tachados, en los que se sustituyen o borran formas que no satisfacían al autor.
 - 3) Las supresiones o adiciones que, ocasionalmente hemos operado sobre nuestro texto para subsanar pequeños olvidos del traductor (repeticiones de palabras, etc.).
- k) En cuanto a la paginación del texto que ofrecemos, hemos optado porque cada capítulo de la traducción de la *Poética* sea principio de página. La distribución del texto en las páginas del manuscrito se indica mediante una barra transversal que indica el cambio de página y un número volado que refleja la numeración de dicho manuscrito.

2. LAS TRADUCCIONES
DE LA *Poética* DE ARISTÓTELES

2.1 EL CASO DE PABLO MÁRTIR RIZO (1623)

En el capítulo introductorio, a la hora de describir el corpus de traducciones de la *Poética* de Aristóteles, señalábamos la existencia de una obra compuesta por Pablo Mártir Rizo que, si bien no podía ser considerada una traducción *stricto sensu* del texto aristotélico, planteaba determinados puntos de interés que justificaban su presencia en estas páginas. Esta obra lleva el significativo título de *Poética de Aristóteles traducida de Latín, ilustrada y comentada* y, a pesar de estar preparada para la imprenta en 1623 —lo que la sitúa, pese a sus especiales características, en el primer puesto en orden cronológico de las versiones al castellano de la *Poética*— no pudo ver la luz hasta la segunda mitad del siglo XX por razones que atañen intrínsecamente a la compleja vida social y cultural de los Siglos de Oro y, más concretamente, a su incidencia en la vida de su autor, un humanista de menor rango que intentó —sin demasiada fortuna— sobresalir más allá de sus capacidades mediante el acercamiento a personalidades de mayor reconocimiento y peso con las que convivió (Cristóbal Suárez de Figueroa, Francisco de Quevedo, Lope de Vega...). La amistad y el trato con estas figuras señeras le arrastraron a verse involucrado en numerosas polémicas de su tiempo que lastraron en vida su desarrollo personal y profesional aunque —paradójicamente— le acabaran reservando un lugar en los estudios filológicos gracias a su participación en las mismas.

Juan Pablo Mártir Rizo nació en Madrid en 1593, ciudad donde también moriría en 1642. Sus muchos años en Cuenca como preceptor de los hijos de los marqueses de Cañete, así como el hecho de haber escrito una *Historia de Cuenca* (1629)¹¹¹ hacen que algunas fuentes consideren dicha población como el lugar natal de este autor.¹¹² Mártir

¹¹¹ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, Herederos de la Viuda de P. de Madrigal, 1629. En 1974 se publicó en Barcelona una edición facsimilar de la misma, reimpresa en 1979.

¹¹² Así aparece en N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova*, Madrid, Juan de Ibarra, 1773, vol. I, p. 755. Otros lugares donde pueden encontrarse referencias biográficas más actuales de este autor son J. DE ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de archivos, 1932, pp. 105-110; y J. A. MARAVALL, «Juan Pablo Mártir Rizo: estudio preliminar a una edición de sus obras», en *Estudios de Historia del pensamiento español, serie*

Rizo, que se ordenó prontamente sacerdote, era descendiente de Pedro Mártir de Anglería, reconocido hombre de letras al servicio de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V, parentela que intentó hacer valer siempre en su imagen pública. Aparte de la versión de la *Poética* de Aristóteles antes mencionada, compuso una serie de obras que, sobre el modelo de las *Vidas de los Césares* de Suetonio o de las *Vidas paralelas* de Plutarco, desarrollaban biografías de personajes que podían ser aprovechados como modelo moral y/o político: *El dichoso desdichado, vida de Elio Seyano* (1625), *Prosperidad infeliz de Felipa Catanea* (1625), *Muerte del Rey de Francia Henrique IV* (1625), *Historia de la vida de Lucio Anneo Séneca* (1625),¹¹³ *Historia de la vida de Mecenas* (1626), la *Historia trágica de la vida y muerte del Duque de Virón* (1629),¹¹⁴ y la *La vida de Rómulo, primero rey de los romanos* (1633).¹¹⁵

En el mismo ámbito de la historiografía, de su pluma surgió también una *Historia de las guerras de Flandes* (1627) y, con una orientación más política que histórica, escribió un *Norte de príncipes* (1626) al uso renacentista.¹¹⁶

Al hilo de su actividad puramente intelectual, Pablo Mártir Rizo fue desarrollando una incesante carrera de polemista. Sin apartarnos de la temática histórico-política, su amistad con Quevedo le hizo apoyar su *Memorial por el Patronato de Santiago* (1628), con la publicación en el mismo año de una *Defensa de la verdad que escribió D. Francisco de Quevedo Villegas en favor del Patronato de Santiago Apóstol* (1628) en contra de las opiniones vertidas sobre el asunto por el erudito sevillano Francisco Morovelli de Puebla. Éste último tomó nota de esta afrenta y criticó duramente la mencionada *Historia de Cuenca*, que vio la luz al año siguiente, lo que motivó una aún más acerba respuesta de su autor y la apertura de toda una polémica sobre el quehacer

tercera: el siglo del Barroco, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 387-436.

¹¹³ Existe edición moderna de la obra: *cfr.* J. P. MÁRTIR RIZO, *Vida de Séneca*, Madrid, Atlas, 1944. Así mismo, *cfr.* J. P. MÁRTIR RIZO, «De la *Vida de Séneca*», *Documentos A: genealogía científica de la cultura*, 7, 1994, pp. 91-94.

¹¹⁴ Esta obra sirvió de base para la comedia de Pérez de Montalbán titulada *El mariscal de Virón*.

¹¹⁵ Para un análisis de esta sección de las obras de Mártir Rizo *cfr.* L. SCHWARTZ, «Un género historiográfico del siglo XVII: Las *vidas* de Pablo Mártir Rizo», *Studi Ispanici*, 1, 2005, pp. 85-102.

¹¹⁶ Existe edición actual junto con la biografía de Rómulo. *Cfr.* J. P. MÁRTIR RIZO, *Norte de príncipes y Vida de Rómulo*, ed. J. A. Maravall, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988. Su estudio introductorio sigue siendo un valiosísimo trabajo para el acercamiento a este autor.

historiográfico.¹¹⁷ Quizá como compensación, Quevedo no olvidó el gesto de Mártir Rizo y lo incluyó afectuosamente en *La Perinola* (1633).¹¹⁸

Mas si hubo una polémica digna de ser recordada no sólo en la agitada biografía de este humanista, sino también en la de la vida cultural de su época, relacionada de forma directa —o, al menos, sustentada ideológicamente— con el ámbito de la Poética, ésta fue la mantenida entre los defensores de la preceptiva aristotélica en contra de Lope de Vega.¹¹⁹ Con algún escarceo preliminar, dicha polémica tuvo su estallido definitivo con la aparición en 1617 de un libelo escrito en latín en contra de Lope titulado *Spongia*, puesto que su objetivo era «borrar» de la escena el prestigio de éste mediante la exposición sistemática de sus defectos compositivos y mediante la demostración de su falta de formación erudita.

El autor de la *Spongia* fue Pedro Torres Rámila, amigo de Cristóbal Suárez de Figueroa —que llegó a basar en él uno de los interlocutores de *El pasajero*, publicado el mismo año 1617— y amigo también del propio Mártir Rizo. Probablemente por influencia del primero, se decidió a redactar el libelo, que firmó con el anagrama *Trepus Ruitanus Lamira*, formado a partir de la latinización de su nombre (Petrus Turrianus Ramila). Por si fuera poco con la amistad que unía a estas tres personas para pensar en una maniobra común, algunos de los ejemplares de esta obra aparecieron con la autoría de *Joannis Paulus Riccii*, clara versión latina del nombre de Mártir Rizo.¹²⁰

¹¹⁷ Cfr. F. J. BOUZA ÁLVAREZ, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001, pp. 253-254.

¹¹⁸ Cfr. F. DE QUEVEDO, *La Perinola*, en *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, eds. A. Fernández-Guerra y Orbe *et al.*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneira, 1859, p. 477. Quevedo escribió esta obra para escarnecer al doctor Juan Pérez de Montalbán, «graduado no se sabe dónde; en lo que [sic] ni se sabe, ni él lo sabe», a propósito de una miscelánea que había publicado con el ambicioso título de *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades, repartidos en los siete días de la semana* (1632). Quevedo critica sobre todo las altas ambiciones de la obra y la escasa formación de su autor, así como su poco tiento y sensibilidad plástica. A la hora de enjuiciar la penúltima parte de esa obra, titulada *Índice o catálogo de los ingenios de Madrid*, le achaca el error de mezclar autores sin criterio, incluir personas sin mérito alguno o incluso sin obra escrita, así como de haber olvidado obras en los autores que sí cita. En el caso de Mártir Rizo se recoge lo siguiente:

A Juan Pablo Mártir Rizo le calla la *Vida de Séneca*, la *Defensa contra el contagio en las calumnias de Flandes*, la *Vida de Mecenas*, el *Norte de Príncipes*, todas impresas; y también la *Vida del Duque de Virón*, de que debía acordarse el doctor por la comedia que hizo de este libro.

¹¹⁹ Todo el desarrollo de esta polémica se encuentra convenientemente documentado en la clásica monografía de J. DE ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*

¹²⁰ Ya N. ANTONIO da noticia de esta circunstancia en la entrada que dedica a Rámila en su *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, p. 243, si bien yerra en el anagrama latino de éste al recoger *Urepi* en vez de *Trepus*.

Aunque pudiera tratarse de un caso de usurpación, la amistad de este humanista con Torres Rámila y Suárez de Figueroa, que además frecuentaban conjuntamente la casa del marqués de Cañete, era algo de sobra conocido y —como veremos más adelante— las tesis que Mártir Rizo defiende en su versión de la *Poética* apoyan explícitamente las de Torres Rámila y critican abiertamente el modo compositivo de Lope de Vega. Joaquín de Entrambasaguas considera sin duda alguna, ante el panorama de datos existentes, que la intervención directa de Juan Pablo Mártir Rizo es algo innegable.¹²¹

La *Spongia* exponía una crítica sistemática a las obras de Lope desde el punto de vista del incumplimiento de las reglas clásicas y tachaba a este autor de simple «metrificador» sin consistencia intelectual o erudición alguna. El hecho mismo de haberse escrito en latín pretendía ser una provocación ante el supuesto desconocimiento por su parte de la lengua de Roma.¹²² Tal afrenta causó una virulenta respuesta por parte de los partidarios y amigos del Fénix de los ingenios que, orquestados por Francisco López de Aguilar (bajo el seudónimo de Julio Columbario) destruyeron todos los ejemplares existentes del libelo y, tras unas primeras respuestas de carácter individual, compusieron una réplica conjunta —también en latín— titulada *Expostulatio Spongiae*, publicada en 1618 bajo el auspicio del escudo de armas del duque de Sessa, que a lo largo de sus diversas partes no se limitaba a desmontar uno por uno los argumentos contra Lope y su escuela, sino que contenía una serie de piezas dedicadas a la difamación directa de Torres Rámila, al cual se llegó a tildar de mal latinista, «maloliente cucaracha», se le compara con un «mono enano y negro», aparte de recordarle continuamente sus orígenes humildes y el oficio de sastre que desempeñó su padre. En este sentido llovía sobre mojado, puesto que en los textos que precedieron a esta obra se había llegado a insinuar un modo licencioso de vida, una actitud religiosa rayana en lo herético e incluso una falta de limpieza de sangre.¹²³

¹²¹ J. DE ENTRAMBASAGUAS (*op. cit.*, p. 101) es tajante: «Respecto de la intervención de Juan Pablo Mártir Rizo, que aparecía dudosa hasta ahora, debe considerarse ya como innegable».

¹²² Pese a no conocerse hoy ejemplar alguno de la *Spongia*, J. DE ENTRAMBASAGUAS reconstruye el contenido de la misma a partir de citas y referencias indirectas (*ibid.*, pp. 113-128).

¹²³ *Ibid.*, pp. 142 y 147. También puede encontrarse una descripción de dicha obra, así como la edición y traducción de una de sus partes más representativas en X. TUBAU, «El *Appendix ad Expostulationem Spongiae* de Alfonso Sánchez. Edición y traducción», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Barcelona, Grupo Prolope-UAB, 2009, pp. 323-369.

Más allá del insulto, si nos ceñimos al contenido puramente teórico de la misma, el pensamiento general que defienden los autores de la *Expostulatio Spongiae* con respecto a Lope de Vega es que este autor no sólo no contradice la preceptiva aristotélica y horaciana, sino que se halla en completa consonancia con ella, puesto que sus obras son todas una perfecta imitación de la naturaleza y que los presuntos defectos que se le achacan son giros para los que pueden encontrarse equivalentes en los autores grecolatinos que se tienen como modelo. Así mismo, defienden la idea de que el Fénix no era en absoluto alguien ignorante y falto de erudición, sino que era poseedor de una vasta cultura y bien versado en las letras clásicas.¹²⁴ Resulta curioso comprobar cómo algunos de los nombres de los defensores de Lope frente a los llamados «preceptistas» no eran en absoluto sospechosos de querer denostar los textos de Aristóteles y Horacio, e incluso hallamos entre ellos a algunos de los traductores de las poéticas clásicas que recopilamos en este mismo estudio, como Vicente Mariner de Alagón, Vicente Espinel, Tomás Tamayo de Vargas o Francisco Pacheco.¹²⁵

Las consecuencias de la *Expostulatio* llegaron a ser desproporcionadas: ante tal apabullante respuesta —que tuvo cierta continuidad en obras posteriores como *La Filomena* (1621) o en los prólogos de algunas de las *partes* de las comedias lopescas— los promotores de la *Spongia* no tuvieron otro remedio que relegarse al silencio y buscar otras ocupaciones, como las puramente académicas. Sin embargo, la polémica había calado tanto en la vida cultural que el propio Torres Rámila tuvo problemas para ser admitido como colegial de San Ildefonso en la Universidad Complutense ante las sospechas despertadas sobre su estilo de vida y sobre su ortodoxia cristiana y genealógica. Aunque al final obtuvo el ingreso en dicha institución universitaria, éste no

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 202-203 y 205-209. Las continuas acusaciones de autor «vulgar» y «populachero» —que confundían, muchas veces deliberadamente, la formación de su autor con la de las capas más bajas de su inmenso público, continua fuente de envidias— fueron constantes a lo largo de la vida de Lope, que quiso acallar esos rumores en los años siguientes a la *Spongia* con el tono erudito de sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

¹²⁵ La nómina de los participantes en la *Expostulatio Spongiae*, aparte del propio Francisco López de Aguilar, comprendía nombres como Tamayo de Vargas, Juan de Aguilar, Pedro de Padilla, Juan Luis de la Cerda, Teodoro Marcilio, Simón Chauvel, Serafín de Freitas, Hortensio Félix Paravicino, Tomás Roca, el propio Lope de Vega, Francisco Pacheco, Juan Antonio de Vera, Francisco Gutiérrez, Diego de San José, Bartolomé Jiménez Patón, Luis Rosicler, Pedro Nicolás Museo, Antonio de Pinedo, Luis Arias Becerra, Baltasar Porreño, Lucas de Montoya, Francisco de Quevedo, Lorenzo de Mendoza y Figueroa, Vicente Espinel, Luis Mexía, Juan de Fonseca y Figueroa, Juan Bautista Elguea, Luis Tribaldos de Toledo, Felipe O'Sullivan, Vicente Mariner y Alfonso Sánchez, entre otros que prefirieron el anonimato u ocultarse bajo un seudónimo.

tuvo lugar más que al final de un arduo y tedioso expediente en el que fueron entrevistados muchos de los autores de la *Expostulatio*, lo cual dio lugar a algunas situaciones de delirante absurdo.¹²⁶

Como una paradoja más de aquella compleja microsociedad de los escritores áureos, mientras todas las desgracias parecían cernirse sobre Torres Rámila, Juan Pablo Mártir Rizo resultó misteriosamente exculpado de su participación ya desde el texto de la propia *Expostulatio*, en la que se explicita:

*Credidisti fortasse, nos a quibusdam nugarum tuarum exemplaribus in errorem inductos, quae auctores Ioannis Pauli Ricii nomine circumtulisti ut nobis tam pueriliter illuderet? Videbor tanto viro iniuriam facere, si illum hic insalutatum relinquam, quem optime omnino ut pote recenter a te in Criticorum album ascriptum Spongiae tuae auctorem fecisti, ut maius ex tanti viri autoritate tibi nomen compares.*¹²⁷

Dejando de lado la más que posible ironía de estas declaraciones, quizá la cercanía con otros escritores y humanistas, como el ya mencionado Francisco de Quevedo, corrieron sobre este autor un manto de indulgencia e hicieron prevalecer la versión de haber sido una víctima más de la inquina de Torres Rámila. Sea como fuere, después del intenso episodio de la *Spongia*, Juan Pablo Mártir Rizo debió de sentirse en deuda con los partidarios de Lope, tanto, que llegó a involucrarse, al parecer junto al propio Lope de Vega y Antonio Mira de Amescua, en una acción de auténtico «sabotaje teatral», llevada a cabo el 10 de diciembre de 1623, que tenía como objetivo reventar el estreno de la obra *El Anticristo* de Juan Ruiz de Alarcón. Alguien enterró en el patio de comedias donde iba a tener lugar dicho estreno una «redomilla» con líquido pestilente que mareó al público, causó algunos desmayos y, en suma, arruinó del todo la función. Ahora bien, los tres involucrados fueron prendidos por las autoridades, pero mientras que Lope y Mira de Amescua recobraron rápidamente su libertad, al desdichado Mártir Rizo debieron encontrarle en casa diversos materiales con los que fabricar el fétido artefacto, de tal modo que tuvo que pasar cuatro días en la cárcel.¹²⁸

¹²⁶ J. DE ENTRAMBASAGUAS (*ibid.*, pp. 276-312) también recoge en su estudio el contenido de algunas de estas entrevistas, así como una descripción de las curiosas pesquisas que se vio obligado a llevar a cabo el sufrido doctor don Francisco Pérez Roy, de la mencionada Universidad Complutense, que fue enviado desde Alcalá de Henares con la misión de confeccionar un informe que disipara las dudas despertadas sobre Torres Rámila.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁸ La fuente de esta historia es una carta de Luis de Góngora a Paravicino, fechada nueve días después del incidente. Cfr. B. PRIMORAC, «Luchas literarias y el estreno de *El Anticristo*», en *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*,

Aun con reservas, el acercamiento pudo efectuarse en cierta medida, puesto que Lope de Vega acabó dedicándole unas pocas palabras amables en el *Laurel de Apolo* (1630), si bien un tanto ambiguas y no exentas de ironía hacia su vida y obra:

en el retrato de Juan Pablo Rizo
mira la imagen del dorado Febo,
de quien, sin las escritas,
te ofrezco maravillas inauditas.¹²⁹

Tres años más tarde, Mártir Rizo, que también había ejercitado alguna tentativa versificatoria,¹³⁰ seguía esforzándose aún por acercarse al Fénix de los ingenios mediante una carta-prólogo situada al comienzo de su *Vida de Rómulo*. Merece la pena reproducir aquí tal documento como elocuente muestra de la casi desesperada búsqueda de amistad o —simplemente— de apoyo en el mundo literario:

ENVIADO A FRAY LOPE DE VEGA CARPIO,
FÉNIX ESPAÑOL Y DECORO ADMIRABLE DE NUESTRA PATRIA.

Entre la borrasca de aquel penoso accidente (en que se conjuraron contra mí la hermosura con engaño y la traición disimulada), escribí este breve tratado por divertir con el estudio los afanes de una prisión que V. M., mal informado, alentaba, y yo con sufrimiento padecía, y a un mismo tiempo deseaba ocasión de manifestar a V. M. que siempre he sido su amigo y siempre he admirado su ingenio, sin que fuese su indignación parte para alterar mi paciencia, porque los grandes ánimos, nacidos en los corazones nobles, por ninguna adversidad que les amenace, ni ingratitude que

ed. Y. Campbell, México, UACJ, 1993, pp. 167-175. J. DE ENTRAMBASAGUAS ya daba noticia del suceso, *op. cit.*, p. 102.

¹²⁹ Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, p. 382 (silva VII, 499-502).

¹³⁰ En el Ms. 10926 de la Biblioteca Nacional, titulado *Papeles curiosos manuscritos* podemos encontrar una recopilación de papeles entre los que se hallan (fols. 9^r-14^r) doce adivinanzas en verso, con sus respuestas, escritas por Mártir Rizo, con el epígrafe genérico de «Enigmas muy curiosas sacadas por Juan Pablo Mártir Rizo». Como muestra, adjuntamos a continuación dos de ellas. La primera es heredera directa de la pregunta que la esfinge dirigió a Edipo a las puertas de Tebas; la segunda, en cambio, es un ejemplo de humor procax que nos trae resabios del Quevedo más fisiológicamente escatológico:

[Fol. 13^r: El hombre]

Cual animal, señor es,
que en naciendo luego llora
y si ha de ir luego a la hora
ha de ir con cuatro pies
y creciendo va después
con los dos, con gran virtud,
después a la senectud
lo veréis andar con tres.

[Fol 11r-v: El pedo]

Tráele el hombre aunque sin verle
no sin embarazo a cuestas
y suele darle a entenderle
sin preguntas, en respuestas,
lo que puede sucederle.
Tirador tan diestro ha sido
desde su primer ensayo
que al que está más prevenido,
si hirió el trueno en el oído
ofende otra parte el rayo.

conozcan en los hombres, torcerán un pinto del curso de la virtud, ni se debilitará su industria para dejar o hacer con menor diligencia las cosas que juzgan por dignas de hacerse; antes florece con los trabajos la virtud, y es acción real y magnífica perpetuar las obras excelentes, aunque por causa de la ingratitud sobrevengan a los autores contradicciones y peligros. Verdad es que levantando estatuas abominables sobre basas de engaños y traiciones, ni la máquina es permanente ni traen seguridad para el inventor de ellas, aunque confieso que la virtud en este siglo está descaecida, y muchas veces la oprime la violencia de los malos.

La alabanza con exceso que vi dar a un grande ingenio al *Rómulo* del Marqués de Virgilio, me dio a mí motivo para escribir su vida, por ver si había en España quien la pudiese igualar, porque según el parecer de la persona que digo, nu aun en el mundo se podía hallar obra que compitiese con la suya. Mas yo, sin que me acobarde su alabanza, pongo mi libro en el teatro del mundo, y pues esto se ha de juzgar por los grandes varones que saben dar el premio a quien le merece, suplico a V. M. le vea y me advierta que su mucha erudición, su singular ingenio, la verdad con que sabe regular los estudios ajenos, le eligen por juez de este ingenioso certamen, y yo me sujeto, desde luego, al parecer de V. M. pues ni la adulación moverá sus afectos ni ser yo el autor irritará su modestia.¹³¹

Esta introducción a los avatares que rodearon la vida de Juan Pablo Mártir Rizo hace más comprensible el hecho de que su *Poética de Aristóteles traducida de latín* quedase inédita en 1623, aun habiendo obtenido en febrero de dicho año la licencia de impresión. Como señala Joaquín de Entrambasaguas, 1623 no era el mejor momento para sacar a la luz una obra que reforzase las posturas de los preceptistas aristotélicos, máxime cuando ésta contenía palabras de adhesión a Torres Rámila y una inoportuna crítica —a la que ya hemos aludido— de la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega (publicada en 1609, tiempo al que quizá se remonte la redacción de esta *Poética*).¹³² Aunque el texto de Mártir Rizo contuviese también palabras de halago hacia Lope, la presencia de dichas crónicas hacían que su publicación no fuera prudente para alguien que quería enmendar su relación con el Fénix hasta tal punto de verse envuelto ese mismo año en el mencionado sabotaje teatral de *El Anticristo*.

El primer texto en castellano fundamentado de forma explícita en la *Poética* de Aristóteles, pues, durmió el sueño de los justos en las páginas del Ms. 602 de la Biblioteca Nacional de Madrid sin que su siglo —probablemente, el más interesado en las disquisiciones que planteaba— pudiera acceder a su lectura.

Contextualizadas las circunstancias de la obra y llegados ya al punto de poder encarar su descripción y análisis, conviene realizar algunas consideraciones acerca de las

¹³¹ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *La vida de Rómulo, primero rey de los romanos*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

¹³² Cfr. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 108.

fuentes de la misma, dado que en ellas subyace también una compleja historia. Fue ya a finales del siglo XIX cuando Marcelino Menéndez Pelayo comenzaba a dar noticias de esta obra dentro de una perspectiva general de las traducciones de la *Poética*. El fecundo polígrafo situaba cronológicamente este texto —aunque sin precisar fecha— después de los de Alonso Ordóñez das Seijas y Vicente Mariner, y lo describía de la siguiente manera:

Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Daniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la *Poética* de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada*, de Lope de Vega, donde algunos han creído ver la mano del implacable Torres Rámila.¹³³

Efectivamente, un primer acercamiento al texto de Mártir Rizo revela que, pese al título, no se puede hablar de una traducción de Aristóteles, no sólo por la presencia de múltiples citas de autores latinos traídos a colación —incluido el propio Horacio y su *Epistula ad Pisones*—, sino por el propio desarrollo de la obra, dividido en tres partes dedicadas, respectivamente, a la tragedia, al poema épico y a la comedia. A ello hay que sumar toda una serie de referencias actualizadoras del contenido del texto: aparición de autores italianos como Dante y dell'Anguillara;¹³⁴ alusiones a la compleja situación religiosa del momento, con mención de los «hereje», e «infieles», así como de la persona de Lutero;¹³⁵ consideraciones sobre el estado del teatro, como la organización contemporánea de la tragedia o sobre la manera «actual» de representar a Sófocles;¹³⁶ o incluso alguna apreciación sobre el «romance de nuestros tiempos», como la existencia del verso endecasílabo o la presencia de arabismos en nuestra lengua como ejemplo de voces «peregrinas».¹³⁷

Según hemos avanzado en la introducción de este estudio, Valentín García Yebra consideraba que esta traducción que nos ocupa era una traducción «inexistente»,

¹³³ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, p. 209.

¹³⁴ Parte primera de la traducción, líneas 663 y 470, respectivamente.

¹³⁵ Parte primera de la traducción, líneas 568-570.

¹³⁶ Parte primera de la traducción, líneas 492-497 y 525-526, respectivamente.

¹³⁷ Parte segunda de la traducción, línea 33; y parte primera, líneas 100 y 639, respectivamente.

en la medida en que más que traducir a Aristóteles, lo que hacía era proponer un texto nuevo con una base conceptual más o menos aristotélica. García Yebra, así mismo, señalaba acertadamente que Menéndez Pelayo no llegó a examinar el manuscrito de Mártir Rizo en persona (salvo quizá el epílogo que da noticia del orden propuesto por el holandés Daniel Heinsio para la obra de Aristóteles), o bien que su conocimiento del mismo provenía por entero de fuentes secundarias, como el *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo, ya que la presencia de Heinsio se reduce prácticamente a dichas páginas finales.¹³⁸ Otros estudiosos como M^a Rosa Lida de Malkiel ayudaron a propagar sin revisión la versión de Menéndez Pelayo, escrita más de medio siglo antes.¹³⁹

Con estas consideraciones, García Yebra no hacía sino confirmar lo dicho por Margarete Newels en su edición moderna de este título de Mártir Rizo, gracias a la cual pudo por fin ser divulgado en 1965.¹⁴⁰ En su estudio introductorio, Newels relativiza la presencia de Heinsio en el texto, al cual presenta como una obra más original, una poética más de un periodo especialmente fecundo en España para la publicación de este tipo de tratados. En este marco, la obra de Mártir Rizo constituiría para esta estudiosa un intento de preparar un manual orientado a estudiantes, con especial énfasis en el enfoque pedagógico y en la orientación moral de la concepción de la literatura que presenta, si bien el resultado puede adolecer de ser un tanto esquemático y rígido en sus planteamientos, más orientados a la propuesta de normas concretas que a la comprensión del hecho literario.

Sin embargo, en 1973, tan sólo unos pocos años más tarde de la edición de Newels, un artículo de otro filólogo alemán, Jürgen Nowicki venía a echar por tierra la recién proclamada originalidad de Mártir Rizo, al constatar que —a pesar de existir un cierto trabajo de reorganización en los materiales— el noventa por ciento del texto proviene de una traducción no declarada de una obra escrita en italiano por el

¹³⁸ Cfr. V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pp. 69-73.

¹³⁹ Cfr. M^a R. LIDA DE MALKIEL, «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 1951, pp. 183-223. Este artículo es el germen del libro que sería publicado con el mismo título en Barcelona, Ariel, 1975.

¹⁴⁰ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *Poética de Aristóteles traducida de latín. Ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, ed. M. Newels, *op. cit.* Algunos pasajes de esta edición fueron reproducidos a su vez por F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, en su *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 226-243.

preceptista chipriota Giason Denores (c. 1510-1590), la *Poetica di Iason Denores, nella qual per via di definitione e divisione si tratta secondo l'opinion d'Aristotele della Tragedia, dell Poema Heroico & della Comedia*, publicado en 1588 en la ciudad de Padua.¹⁴¹

Nowicki compara en su artículo algún pasaje de los dos textos y la cercanía de ambos es más que flagrante. Por ello, dicho estudioso señala que, en contra de lo que se había estado pensando durante 350 años, Mártir Rizo ni estaba traduciendo a Aristóteles, ni a Heinsio, ni estaba presentando una obra original suya: en realidad estaba traduciendo del italiano, lengua que, como el francés, debía conocer también. La huella de dicho idioma —de hecho— puede percibirse levemente en el uso de infinitivos y de los abundantes gerundios que salpican el texto; y de forma más patente en la aparición puntual de estructuras como «se ajunta» (calco del italiano *si aggiunge*).¹⁴²

Dejando a un lado —lógicamente— el excurso que supone la crítica contra la *Jerusalén conquistada*, la traducción literal de Denores sólo es alterada en la presentación de los capítulos y en las dedicatorias. Como dato curioso que añadir a estas excepciones, existen tres reproches que Denores dirige a la *Eneida* de Virgilio (referidos a la unidad de argumento, al corte abrupto de la obra y al hecho de presentar más de un héroe, punto este último que entronca directamente con la censura de Lope) que, tras ser traducidos, son rebatidos ardientemente por Mártir Rizo. Es precisamente este rasgo de espontaneidad humanística, junto con la lectura crítica de la *Jerusalén conquistada*, lo que para Nowicki resulta más interesante de esta obra, una vez descubierto el plagio: «El plagiario Juan Pablo Mártir Rizo vuelve a ganar nuestra atención historico-literaria

¹⁴¹ Cfr. J. NOWICKI, «Juan Pablo Mártir Rizo, Plagiator des Giason Denores und Verteidiger Vergils», en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*, eds. H. Baader et al., Fráncfort del Meno, Klostermann, 1973, pp. 357-393. L. SÁNCHEZ LAÍLLA ofrece un resumen de las diferentes opiniones que se han sucedido con respecto a las fuentes de Mártir Rizo (Gallardo, Menéndez Pelayo, Lida de Malkiel, Nowicki...) en su artículo «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *art. cit.*, así como en la introducción a su edición de la obra de J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 169-170.

Giason Denores, por su parte, pasó a la historia de la literatura italiana sobre todo por una polémica mantenida con el poeta Gian Battista Guarini, autor de *Il pastor fido*, texto que fue traducido en dos ocasiones al castellano por Cristóbal Suárez de Figueroa que —como hemos señalado— pertenecía al círculo de amistades de Mártir Rizo, con lo que se potencia la idea de que ese humanista del *cinquecento* era bien conocido para éste último. Cfr. F. E. BUDD, «A minor Italian critic of the sixteenth century: Jason Denores», *The Modern Language Review*, 22, 1927, pp. 421-434; R. MARTÍN-GAITERO, «*El Pastor Fido*, dos versiones de Cristóbal Suárez de Figueroa: Nápoles, 1602 y Valencia, 1609.», *Hieronymus complutensis*, 2, 1995, pp. 115-119; así como B. WEINBERG, *Estudios de poética clásicista*, *op. cit.*, 40-41.

¹⁴² Parte segunda de la traducción, líneas 39, 41 y 388.

principalmente como crítico de Lope de Vega y defensor de Virgilio».¹⁴³

Desde estas líneas, el calificativo de «plagiario» se nos antoja un tanto desproporcionado, sobre todo desde la perspectiva actual del término y desde la presente concepción del mundo editorial. En nuestra opinión, dada la mezcla de materiales existente en el manuscrito no puede negarse el intento de hacer algo más que lo que podría ser calificado de simple plagio, máxime cuando el título declara ser una «traducción», lo que exculparía ante un posible lector cualquier atisbo de querer presentar la obra como algo propio por parte de Mártir Rizo. Sin olvidar —por supuesto— el descaro de aprovechar sin cita alguna el contenido del tratado de Denores, podemos considerar lo ofrecido por Mártir Rizo como un torpe pastiche emprendido con más altas aspiraciones que resultados.

Todo esto puede estar relacionado con el carácter inédito de la obra hasta la segunda mitad del siglo XX. Margarete Newels rechaza que las críticas a Lope de Vega fueran una razón suficiente para no querer publicar esta autodenominada «traducción» de la *Poética* de Aristóteles a partir de una fuente latina. Igualmente no admite como causa para la no publicación un supuesto desfase con la actualidad de la vida intelectual del momento, puesto que en esos años se seguían publicando poéticas. Ahora bien, esta estudiosa tampoco acababa de ofrecer una alternativa que explique que la obra permaneciese manuscrita hasta que ella presentó su edición. El cariz de las cosas varía después de examinar los datos aportados por Nowicki acerca del falseamiento de la fuente por parte de Mártir Rizo y del plagio de Denores que se ocultaba tras ella. Sin descartar la primera razón que hemos señalado, planteada por Entrambasaguas, de no querer reavivar una polémica que podría empeorar su relación con otros escritores como uno de los principales motivos para no dar a la luz un trabajo claramente pensado para la imprenta, puede tenerse en cuenta como causa complementaria el propio sentido del «buen hacer» del propio Mártir Rizo.

Después de todo lo visto en lo tocante a las fuentes del texto y a los toscos procedimientos compositivos empleados en él —sin necesidad de pensar en el actual concepto de «plagio», como hemos señalado— podemos pensar también que el texto

¹⁴³ Cfr. J. NOWICKI, *art. cit.*, p. 393. La cita original es:

Zumal als Kritiker Lope de Vegas und als Verteidiger Vergils verdient der Plagiator Juan Pablo Mártir Rizo hinwiederum auch unsere literarhistorische Aufmerksamkeit.

no sólo era «incómodo» para la vapuleada vida social del autor, sino que también podía no cumplir su propio nivel de exigencia como humanista. Podemos pensar que Mártir Rizo, cuya formación y trayectoria se había desarrollado en la esfera de lo historiográfico y del pensamiento político, una vez envuelto en la agitada vida literaria del momento se hubiera animado a contribuir a ella sin tener la formación específica apropiada para la tarea que supone la organización y redacción integral de una poética. El subterfugio de haber sido «traducida de latín» debía resultar increíble incluso para sus coetáneos, dada la presencia de las críticas hacia la obra de Lope, claramente provenientes del propio autor. Por otra parte, el resto tenía su origen en Denores, y el epílogo con el *Ordo Aristotelis* de Heinsio, añadido sin mayor explicación, constituía un remate un tanto improcedente, por referirse a una obra —la auténtica *Poética* de Aristóteles— que poco tenía que ver con lo presentado en las páginas anteriores. Por tanto, es perfectamente factible que el autor de la estimable *Historia de Cuenca* (título que ha seguido siendo muy bien considerado hasta incluso la actualidad),¹⁴⁴ a la vista del resultado global del texto en sí añadiese las consecuencias que la publicación del mismo podría tener sobre su trayectoria como humanista a las consecuencias personales ya sobredichas para acabar relegando la obra a un más que tranquilizador olvido.

Sea como fuere, ya en lo que respecta al manuscrito que Mártir Rizo había preparado para la imprenta, comprobamos nuevamente que resulta imposible acercarse a esta obra sin desligarse de la polémica iniciada por la *Spongia*: en la primera página de la misma podemos encontrar una anotación realizada por el erudito dieciochesco Juan Antonio Pellicer en la que pretendía señalar como verdadero autor de esta pseudo traducción a Pedro Torres Rámila que, si había podido firmar algunos ejemplares de su libelo con el nombre de Mártir Rizo, bien podía haber hecho lo mismo con este nuevo texto, con el que —por añadidura— presentaba ciertas concomitancias temáticas. Copiamos a continuación esta nota manuscrita:

Creo que es el autor verdadero Pedro Torres Rámila, que escribió la *Spongia* contra las obras de Lope y de otros escritores, y en la *Respuesta* de Francisco de Aguilar a esta *Spongia* se dice que Rámila se ocultó con el nombre de Juan Pablo Mártir Rizo para escribir contra Lope. Y, en efecto, para disimular se cita a sí mismo como si fuera

¹⁴⁴ Cfr. la edición facsimilar de J. P. MÁRTIR RIZO, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, *op. cit.* En su prólogo se señala:

La presente *Historia*, avalada por los bellos grabados de I. de Courbes, es la mejor que se conserva de la ciudad, y su parte genealógica mereció los elogios de Salazar y Castro, que dice lo siguiente de la misma: «es un libro apreciable en esta parte, aunque la erudición de su autor parece moderada».

otro, en fol. 31. Pellicer. [Rúbrica] 21 de abril de 1795.¹⁴⁵

El propio Menéndez Pelayo no daba crédito a tal afirmación, ni tampoco Entrambasaguas, ante el carácter hológrafo de las firmas presentes en el manuscrito,¹⁴⁶ por lo que no insistiremos más en dicho asunto. Tras la portada, Mártir Rizo coloca una dedicatoria «Al Duque Adelantado mayor» (del que no tenemos más datos, aunque pudiera ser Francisco Gómez de Sandoval-Rojas y Borja, primer duque de Lerma, que ostentaba también el cargo de Adelantado de Castilla), en la que realiza un envío genérico de la obra a la protección de dicho dignatario.

Lo realmente interesante comienza con la introducción posterior. Aun procedente en su integridad de Giason Denores, hemos de entender que Mártir Rizo suscribía de algún modo las ideas que estaba trasladando al castellano (o de lo contrario habría buscado otra «fuente»). En este texto preliminar justifica que Aristóteles dejase fuera de la *Poética* todo lo que no fuera tragedia, épica o comedia (de la cual sólo da unas pinceladas, como bien sabemos), en el sentido de que otras composiciones como los epigramas, elegías, odas o églogas se preocupan más de una materia que concierne a lo individual y ofrecen poco provecho para un ejemplo moral aplicable a lo colectivo, por tanto, no tienen cabida en el oficio de un legislador que quiera incluir lo literario en sus planes de educación nacional. Este pensamiento tan propio de un Luzán o de un Jovellanos *avant la lettre* (que expresan un pensamiento similar en términos muy parecidos en su *Poética* y en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, respectivamente), aunque con origen en Denores, entronca perfectamente con el espíritu de las biografías compuestas por Mártir Rizo, en las que el personaje presentado en cada momento era un vehículo de enseñanza moral y política.¹⁴⁷ El prólogo finaliza

¹⁴⁵ Cfr. Biblioteca Nacional. Ms. 602. J. P. MÁRTIR RIZO, *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, fol. 1^o.

¹⁴⁶ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 210. En nota al pie, dicho estudioso advierte a propósito de la nota de Pellicer:

No parece, pues, verosímil la conjetura que en una nota añadida a este manuscrito apuntó el bibliotecario Pellicer, suponiendo que el verdadero autor de esta obra fue el acérrimo enemigo de Lope, Pedro de Torres Rámila. Duro de creer se hace que Mártir Rizo, que vivía entonces, permitiese a nadie usurpar su nombre. Lo que hay es que en algunos puntos de su crítica de las obras de Lope, a quien manifiestamente profesaba mala voluntad, coincide con los reparos de Torres Rámila, si bien los expone en forma más urbana y comedida.

Igualmente, cfr. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁷ Cfr. L. SCHWARTZ, *art. cit.*, p. 87.

con un avance del plan expositivo de la obra.

La organización a la que somete Mártir Rizo sus materiales mediante una división en partes y capítulos sí es trabajo propio y desarrolla punto por punto el mencionado plan de la obra. Tras un primer capítulo general en el que se define el marco general de la Poética como rama del saber, el tratado pasa a desarrollar una estructura simétrica para cada una de las tres grandes partes que lo conforman, dedicadas a la tragedia, el poema heroico y a la comedia, como ya hemos venido avanzando a lo largo de este capítulo. En cada uno de esos ámbitos, Mártir Rizo se guía sistemáticamente por el siguiente esquema:

- a) Definición y partes del género en cuestión.
- b) Aspectos cualitativos de dicho género, a cada uno de los cuales dedica un capítulo (fábula, costumbre, sentencia y dicción).
- c) Aspectos cuantitativos del género.
- d) Ideal de obra perfecta para ese género.

Como bien indica Sánchez Laílla,¹⁴⁸ el tanto tiempo pretendido sustrato de Daniel Heinsio para el texto de Mártir Rizo sí que se puede observar en esta reestructuración del material de Denores. Martir Rizo, siguiendo las indicaciones del humanista flamenco, separa en el texto el tratamiento las partes cualitativas de los géneros del de las partes cuantitativas, tal como describe el *Ordo Aristotelis* heinsiano con cuya traducción al castellano se cierra el manuscrito inmediatamente después de la tercera parte.

Dentro de este planteamiento, es la segunda parte —dedicada al poema heroico— la que se desmarca un tanto de las demás por la inclusión de la crítica a la *Jerusalén conquistada* de Lope.¹⁴⁹ El principal defecto que se achaca a este poema épico es el haber vulnerado la unidad de acción al presentar tres héroes en lugar de uno como protagonistas de la epopeya. Entre ironías sobre el carácter monstruoso de tal decisión estableciendo alusivos paralelismos con bestias de tres cabezas como el Can Cerbero o la Quimera, la crítica avanza hasta concluir que el problema de fondo es el haber emprendido Lope una empresa no acorde con sus fuerzas y/o con las expectativas

¹⁴⁸ Cfr. la introducción de L. SÁNCHEZ LAÍLLA a J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua*, op. cit., p. 170.

¹⁴⁹ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *Poética de Aristóteles...*, op. cit., fols. 33^r-39^r.

generadas, para lo cual se vale la fórmula horaciana del *nascetur ridiculus mus*. Entre ejemplos y disquisiciones sobre la propiedad de la fábula heroica aplicadas a las obras de Homero y Virgilio, sobresale la mención explícita de Torres Rámila y de su *Spongia*:

Y pues habemos llegado a tratar de la perfección que debe tener el poema heroico, será bien hacer una breve censura sobre la *Jerusalén Conquistada*, poema que ha salido en nuestros tiempos, para que los extranjeros no ignoren que hay en España quien sabe conocer los yerros de la parte formal de la Epopeya Trágica [...] Tres héroes, tres cabezas fueron los de esta fábula, contra el precepto del arte [...], como lo mostró agudamente el doctísimo Maestro Pedro de Torres Rámila, colegial testigo de Alcalá en su *Spongia*.¹⁵⁰

Por lo demás, el enfoque y el tono con el que discurre la obra de Denores/Mártir Rizo es perfectamente aristotélico, como se podrá comprobar en la edición que aquí se ofrece, y nos hace pensar en que el propósito de la misma —tal como dejaba entrever el título original de la obra de Denores— es actualizar y sistematizar el contenido de la *Poética* griega al nuevo marco de la literatura desplegado en el Renacimiento, una actividad interpretativa y emulativa totalmente acorde con la labor humanística del momento. Al igual que ya intentó el *Tractatus Coislinianus* con el género cómico durante el medievo —según se ha recogido en el capítulo introductorio— este propósito implicaba la operación de aplicar el espíritu general y las ideas pivotaes de la obra a los géneros que se quedaron sin tratar en ella, o que fueron tratados de forma menos detallada que el género trágico (la comedia y el poema heroico).

El manuscrito que contiene la traducción que presentaremos a continuación es de carácter autógrafo, y está custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 602. Se trata de un volumen de 68 páginas encuadernado en pergamino con unas dimensiones totales de 248 x 180 mm. En el fol. 1^r puede encontrarse la anotación de Pellicer que hemos descrito y recogido en este mismo capítulo y que puede contemplarse también entre las reproducciones recogidas en el apéndice situado al final de este trabajo.

La edición que Margarete Newels preparó en 1965 a partir de este manuscrito, si bien necesaria para el mejor conocimiento y divulgación científica de este tratado, presentaba numerosos errores de transcripción no subsanados en su propia fe de

¹⁵⁰ Cfr. Ms. 602. 1623. J. P. MÁRTIR RIZO, *op. cit.*, fols. 33^r-35^r. Este pasaje es citado también por M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 210.

erratas. Esta edición pretendía ser de tipo paleográfico, mas no alcanzaba el rigor que exigen ese tipo de ediciones, ya que, aunque el conjunto resultaba aceptable para el lector, actualizaba o incluso «arcaizaba» términos sueltos sin patrón alguno para ello, marcaba o no las tildes de forma arbitraria (usando además una grafía «`», inversa al uso en castellano), y solía equivocarse en la división de «si no/sino», entre frecuentes errores de transcripción y otros detalles incorrectos de menor calado como alguna inexactitud en la señalización del salto de páginas del original.

Nuestra edición parte nuevamente del manuscrito autógrafo de Rizo y quiere ofrecer una revisión actualizada del mismo —según las premisas planteadas para nuestro estudio— que soluciones los defectos de la edición de Newels. Aunque nos hallemos ante una traducción «inexistente» según lo dicho por García Yebra, esta obra, aparte de constituir un eslabón más de la azarosa vida de su autor, tan característica del período, se presenta como un expresivo ejemplo de la aureola de prestigio que ostentaba el incomprendido texto de Aristóteles en ese avanzado punto del humanismo español, aunque no contase todavía con una traducción a nuestro idioma, tanto que impulsase a un hombre de letras como Juan Pablo Mártir Rizo a casi publicar otro tratado bajo el nombre de la *Poética*. Con la presente edición, ponemos en perspectiva este primer y fallido paso en la historia de las traducciones de esta obra al castellano.

***Poética* DE ARISTÓTELES**
TRADUCIDA DE LATÍN
ILUSTRADA Y COMENTADA POR
JUAN PABLO MÁRTIR RIZO

AL DUQUE ADELANTADO MAYOR

Sólo pudiera V. Excelencia dar valor a mi cobardía para que, animado con la protección de su nombre expusiere en el teatro público estos preceptos poéticos; mas si V. Excelencia los acredita con su favor y los aplaude con su agrado, asegurado
5 voy al juicio crítico. Niégome a la lisonja y V. Excelencia aun de este efecto está
excluso, pues cualquiera dilatada demostración es tan breve que el exceso padece
límite, admirando en V. Excelencia el ingenio del primer Duque, su abuelo,
reconociendo en sí con igualdad las perfecciones de su heroico padre; ajúntase a esto
las que Naturaleza liberalmente comunicó a V. Excelencia. ¿Quién tan confiado que
10 no se confiese inferior de quien es tantas veces grande? Luego, ¿no habrá lisonja para
engrandecer sus méritos? Supla pues el silencio el defecto de mi pluma, siempre
dedicada a referir la grandeza de su nombre, cuya persona guarde Nuestro Señor
como puede. De mi estudio, 17 de julio de 1623 años.

Juan Pablo Mártir Rizo

/^{5r}INTRODUCCIÓN A ESTE ARTE POÉTICA

Extraña cosa parece que, nombrando Aristóteles en su *Arte poética* muchos géneros de versos, no proponga en ella que ha de tratar sino de la tragedia, del poema heroico y de la comedia, por lo cual, primero solicitaremos defenderle de esta
5 aparente impugnación, y después trataremos de distinguir las partes de nuestra Poética, compuesta de sus estudiosos preceptos, y reducida por vía de definición y división, con disposición acomodada, para enseñarla y aprenderla con brevedad y facilidad. Para esto es necesario saber que él, como filósofo moral y civil, con sumo acuerdo no atendió a reducir todas las composiciones hechas en verso como partes
10 del arte poética (que no reconocen sus reglas y los principios de la Filosofía Moral y Civil de los legisladores de las repúblicas para beneficio común, y que por esto no podían incluirse debajo del nombre de «arte», que es un hábito factivo con verdadera razón para utilidad universal de toda república), mas solamente los que recibiendo las reglas de los tales gobernadores y legisladores, o no recibéndolas, puedan
15 engendrar o buenas o malas costumbres en los ánimos de los ciudadanos; pero los epigramas, elegías, odas y otras semejantes composiciones que no pueden ayudar comúnmente a lo público, como cosas de poco momento, y antes pertenecientes al gramático que al filósofo moral y/^{5v} civil, las dejó prudentemente, y trató sólo de las que eran representadas a toda la multitud en las bien instituidas repúblicas, y que no
20 guiadas a buen fin pueden introducir hábitos viciosos en los que las oyeren. No habló tampoco de la égloga, si bien es también hecha por imitación, porque los amores, los discursos, los cantos y las costumbres de pastores acomodados a pequeñas poesías, antes son ciertas disposiciones para adquirir el hábito del poema heroico, trágico y cómico, que verdaderamente provenientes de hábito poético y que
25 no aprovechan para traer alguna buena enseñanza en los ciudadanos y, así, no han sido jamás de los doctos nombrados poemas sino por juegos, cantos e idilios (demás de que tampoco parecía cosa razonable que los ciudadanos aprendiesen buenas costumbres de las acciones de los que entre ganados y rebaños viven continuamente en las selvas y bosques). Pero tratemos de lo que en el segundo lugar habemos
30 propuesto.

Toda doctrina que tiene género y especie en esa orden es bien que se dé principio comenzando desde el género, y descender después a sus especies; y donde está el todo y las partes, proceder a éstas, porque no bien se conocerían las partes ser partes de un todo si no se tuviese primero conocimiento de aquel todo. Por lo cual, 35 siendo en el arte poética la poesía género y la tragedia, poema heroico y comedia su especie, primero definiremos la poesía, y se tratará de ella en género; después, distinta en sus especies, trataremos de la tragedia, del poema heroico, y últimamente de la comedia, como miembros principales que constituyen el cuerpo de toda la arte poética. Y porque la tragedia es un todo, la dividiremos en las partes de la cualidad 40 y en las de la cantidad, y trataremos primero de las de la cualidad (que son fábula, costumbre, sentencia, dicción, melodía y aparato) y después de las de la cantidad (que son prólogo, episodio, éxodo y coro), constituyendo después la forma de una perfectísima tragedia.

En la segunda y tercera parte, continuando la misma orden, trataremos del 45 poema heroico (o épico) y de la comedia, acompañando todos los preceptos con los ejemplos de Sófocles, de Eurípides, de Homero, de Virgilio, de Aristófanes, de Plauto y de Terencio, y así pondremos fin a toda nuestra arte poética./^{7r}

PRIMERA PARTE DE LA POÉTICA

CAPÍTULO PRIMERO

*Difinición de la Poética y de la poesía
y distinción de ella en sus partes
principales*

5

Habiendo constituido en el precedente discurso los principios, las causas y los aumentos de la tragedia, el poema heroico y de la comedia, que son los miembros más principales que enteramente forman el cuerpo de toda la arte poética, pudiendo solos éstos, si están bien aplicados, aprovechar a toda la república y, si mal, pueden 10 causar daño, será bien que en este discurso, para que pasemos a las partes que deben recibir en sí tales principios, causas y aumentos que, habiendo difinido la Poética, discurremos sobre la descripción de la poesía y la distinción de ella en sus especies, y que finalmente tratemos más particularmente de cada una, por no parecer que 15 hemos inclinado el deseo de los hombres a esta facultad sin manifestarles el modo de conseguirla. Mas antes que dé principio a lo que he propuesto, pienso que será razón declarar con brevedad qué es arte y arte imitante, y qué significación tenga/^{7v} el nombre de poeta y de poesía, habiendo de servir todas para mostrar su dignidad y para constituir la difinición de Poética.

Es, según Aristóteles, el arte un hábito de hacer con verdadera razón, con que 20 nos da a entender que no sólo sea hábito de hacer perfectamente alguna obra, sino que también esta obra sea útil a la compañía civil, no pudiendo haber tal hábito que no sea encaminado para el beneficio común. Y así, Sócrates (como dice Platón en el *Gorgias*) no quiere que sea arte lo que carece de razón, y en el primero diálogo de la *República* estatuye que el fin del arte no es otra cosa más de investigar y hacer cosa 25 útil universalmente a cada uno. Arte imitante es la que va contrahaciendo y sacando alguna cosa del natural, como es la pintura, y la escultura, y otras muchas cosas como éstas. De las artes, así de las que imitan como de las que no lo hacen, unas son útiles

para sola una parte del cuerpo (como es la del guantero o zapatero), otras son útiles a todo el cuerpo (como es el ejercicio de la lucha y la medicina), otras son útiles al ánimo. De todas ellas, las que sirven a todo el cuerpo son más excelentes que las que
30 sirven a sola una parte de él; y las que están ordenadas para el servicio del ánimo son más excelentes que las que ayudan a todo el cuerpo, como quien sirve a parte más noble. El poeta, según su etimología, igualmente es inventor y ejecutor de su idea, porque él pone su cuidado y, después de su diligencia, deja esta y aquella obra y
35 poesía, y es artífice imitador, imitando ya por vía de narración o ya por la representación/^{8r} cualquiera acción humana, maravillosa, cumplida y suficientemente grande, la cual corrija el ánimo de los más necesarios y más importantes afectos, introduciendo en ellos virtud. Y así, ejercitando tan noble y provechosa arte con agradable entretenimiento, ha merecido por universal consentimiento de todos
40 llamarse poeta y poesía, sin otra distinción más particular, que siempre por una cierta excelencia se debe entender el agente y la acción de tan útil y tan estimada profesión, la cual es más de estimar que la de cualquiera historiador, no escribiendo él acción imaginada y formada de su inventiva, sino las que han hecho otros y refiriendo las que son, mas éstas inventándolas y fingiéndolas por sí mismo, reduciéndolas a lo
45 universal y representándonos las que deben ser, es más de filósofo y trae mayor beneficio de más de la grande recreación del ánimo, que va siempre acompañándola.

Es pues la Poética, para volver a lo que habemos propuesto, arte imitante de alguna acción humana, maravillosa, cumplida y convenientemente grande, o narrando, o representando con hablar, en verso, para corregir deleitando algún
50 afecto, o para introducir virtud en los ánimos de los oyentes y circunstantes en beneficio común de alguna bien ordenada república.

A esta definición se atribuye por género que sea «arte imitante», y así conviene con la pintura y con la escultura y con todas las demás a quien se propone la imitación. Para diferencia se le impone que sea «imitante de acción humana», que es
55 su propia materia, para distinguirla de las imitaciones que contrahacen escribiendo otras acciones/^{8v} que no sean humanas, como la batalla de las ranas con los topos y de cualesquiera otros animales, las cuales son antes ciertos preludios, ejercicios y disposiciones antecedentes para adquirir el hábito poético que verdaderamente provenientes de hábito poético.

60 Ajúntasele ser «maravillosa», que es su forma, porque no toda acción humana

es conveniente sujeto de la Poética, sino sola la que, recibiendo en sí una súbita y no antevista transmutación de fortuna (o de la próspera en la adversa o de la adversa en la próspera) satisface el ánimo de maravilla.

Esta acción humana y maravillosa es necesario que también tenga «término
65 y grandeza» de donde resulte la entera belleza y proporción de su cuerpo y de cualquiera poesía que la recibe, a diferencia de ciertas acciones pequeñas, como es la de una acción pastoril que se termina en una hora, la acción lírica de los vencedores de los Juegos Olímpicos, o de cualquiera otra semejante, en las cuales, por su pequeñez y limitación, no puede haber belleza, como prueba Aristóteles en
70 su *Arte poética*.

Dícese también que se debe hacer esta tal imitación «o narrando o representando», especialmente para denotar el poema heroico, trágico y cómico.

Por otras palabras, «con hablar en verso» se exprime el accidente inseparable de la Poética, de donde nace otra maravilla de la poesía en cuanto a su propio
75 instrumento, con el cual convenientemente va imitando.

Últimamente, se toca a su fin cuando se constituye que «tenga la mira a corregir deleitando algún afecto, e introducir/^{9r} alguna virtud en el ánimo de los oyentes y circunstantes para beneficio común de alguna bien ordenada república».

La composición de esta arte, como su obra, llaman los griegos por una cierta
80 preeminencia (como habemos dicho) «poesía», la cual difinición (o descripción, que así se quiera llamar) se puede fácilmente inferir de la difinición precedente de la poesía: «es, pues, la poesía imitación de alguna acción humana, maravillosa, cumplida y convenientemente grande, o representando o narrando, con hablar en versos, para corregir deleitando algún afecto, o para introducir virtud en los ánimos de los
85 oyentes y circunstantes, para beneficio común de alguna bien ordenada república». Mas las poesías convienen en sí o porque imitan las mismas acciones, como la epopeya y la tragedia (contrahaciendo, entrambas a dos, acciones de personas ilustres), o porque imitan en un modo y de una misma manera, como es la tragedia y la comedia (contrahaciendo la una y la otra por vía de representación y no de
90 narración); o porque imitan con el mismo instrumento, como también la tragedia y la comedia (que en la lengua griega y latina imitan con el verso yambo o hexámetro, y en la española e italiana con los versos cortos de siete y de cinco sílabas).

Todas estas poesías son también entre sí mismas diferentes, o porque imitan

acciones diversas, como es la epopeya y la comedia (la una de las cuales imita acción
95 de personas ilustres, la otra imita acción de personas particulares); o porque imitan
con modos y maneras/^{9v} diversas, como es la epopeya (que imita por vía de
narración) y la tragedia y la comedia (que imitan por la de representación); o porque
imitan con instrumentos y con medios diversos, como es la epopeya (que imita en
la lengua griega y latina con el verso hexámetro, y en la española e italiana con el
100 endecasílabo) y la tragedia y la comedia (las cuales imitan en la lengua griega y latina
con el verso yambo, y en la española ordinariamente con versos cortos de siete y de
cinco sílabas), como habemos probado con evidentes razones en el discurso pasado,
donde dijimos que era Homero en la acción semejante de Sófocles, y en la manera
e instrumento, disímil de Aristófanes. Pues, pudiéndose tomar la distinción de las
105 poesías o porque imitan acción diferente, o porque imitan con modos o con maneras
diferentes, o porque imitan con instrumentos y con versos diferentes, a mí me ha
parecido tomarla de la diversidad de las acciones, de donde también resultará el
sujeto particular de cada una.

Así que, de las poesías, unas son imitaciones de la acción de personas
110 particulares (como es la comedia), otras son imitaciones de personas ilustres. De las
poesías que son imitación de la acción de personas ilustres, unas son imitación de la
acción de personas ilustres en todo buenas (como es el poema heroico), otras son
imitación de la acción de personas ilustres con mediocridad de buenas/^{10r} y malas
(como es la tragedia). Así distintas y separadas estas tres especies de poesías (que
115 como miembros constituyen todo el cuerpo de la arte poética), habiendo propuesto
tratar de cada una, daremos principio en esta primera parte con la tragedia, por ser,
como dice Aristóteles, poema superior a los demás; en la segunda, pasaremos a la
epopeya, por tener este lugar y ser entrambas a dos imitación de la acción de
personas ilustres; y finalmente, en la tercera parte, descenderemos a tratar de la
120 comedia, como poesía inferior a las dos por ser imitación de acción de personas
particulares.

CAPÍTULO SEGUNDO

Difinición de la tragedia y distinción de sus partes

125 Habiendo propuesto de tratar primero de la tragedia, tomaremos principio
de su difinición (o descripción, si así la quiséremos llamar) y desde allí iremos a la
distinción de sus partes, porque es común sentencia de filósofos, oradores y lógicos
que la difinición o declaración de lo que se tratare es el fundamento de la escritura
o del razonamiento que se hiciere; por esto vemos que con razón reprehende
130 Cicerón a Panecio, porque en el libro que escribió de los oficios de la virtud no
declaró la difinición de este nombre, «oficio», de quien había de tratar en el discurso
de todo lo que escribía.

Es, pues, la tragedia imitación por representación de una acción maravillosa,
cumplida y suficientemente grande, de personas/^{10v} ilustres, medianas entre buenas
135 y malas en los yerros humanos, que por alguna horribilidad, comenzando por el
alegría, fenezca en la infelicidad en el espacio de un día, compuesta por palabras
realzadas y graves, y con versos sueltos endecasílabos o, lo más común, de siete o de
cinco sílabas, o con entrambos a dos interpuestos, y en los coros con canciones, para
corregir los oyentes con deleite que nace de la imitación y de la representación, del
140 terror y de la misericordia, y para hacerlos aborrecer la vida de los tiranos y más
poderosos.

En esta difinición su próximo género es «la imitación de una acción
maravillosa, cumplida y de grandeza suficiente» que la congrega con las obras de
todas las artes imitantes, y particularmente con la comedia y poema heroico. La
145 representación es su primera diferencia por la diversa manera de proceder, de la cual
se separa el poema heroico, que se hace con la narración.

Las palabras «de una acción» muestran la unidad de la fábula trágica, a
diferencia de algunos escritores que empiezan a tratar muchas acciones juntas, las
cuales harían un poema no lleno de sus forzosos episodios y adornos, o harían un
150 poema tan dilatado que no se podría considerar en él ni orden ni belleza, como
tampoco no se puede considerar en las otras grandezas que exceden nuestra
consideración, como prueba Aristóteles.

Las otras palabras, «de personas ilustres, que por alguna cosa horrible,
empezando desde la felicidad, tenga fin en la infelicidad», la distinguen en cuanto a

155 la materia su/^{11r}jeta de la comedia, porque la comedia es imitación por representación, mas no es imitación de acción de personas ilustres por alguna cosa horrible, mas es imitación de acción agradable y ridícula de personas particulares por algún defecto o ignorancia.

Ajúntasele también «de personas ilustres entre buenas y malas» por separarla
160 también del poema heroico, las cuales personas ilustres son en todo buenas y de suma perfección.

Las otras palabras, «en los yerros comunes de nuestra naturaleza», se introducen para distinguir las personas de la tragedia (que tienen la mediocridad de entre buenas y malas) de las personas heroicas (que son en todo buenas) y de las
165 personas que son en todo malas (que no son propias de este género de poesía porque por las palabras del poeta no moverían ni a terror ni a misericordia).

«Que comenzando por el alegría tenga fin en la infelicidad en espacio de un día» la circunscribe mayormente del poema heroico y de la comedia. Del poema heroico porque tiene la transmutación de fortuna de la infelicidad a la felicidad, mas
170 sin tiempo determinado, y de la comedia porque tiene la transmutación de fortuna en término de un día, mas no se hace de la felicidad a la infelicidad, sino de la infelicidad a la felicidad.

Las otras palabras que se siguen, que son «con palabras realzadas y graves y con versos sueltos endecasílabos, y alguna vez con los de siete y cinco sílabas, o con
175 estos dos géneros de versos interpuestos, y en los coros con canciones», la distinguen en cuanto a la parte instrumental de la locución y de la comedia, que se escribe con palabras/^{11v} humildes y sin coros; y del poema heroico, que no se escribe con versos cortos de siete y de cinco sílabas.

Las últimas palabras, «para corregir los oyentes con deleite que nace de la imitación y de la representación, del terror y de la misericordia, y para hacerlos
180 aborrecer la vida de los tiranos y de los más poderosos», describen el fin propio de la tragedia diferente del fin del poema heroico, que no corrige afectos, mas introduce virtud en los ánimos de los oyentes; y de la comedia, que no corrige el terror y la misericordia, sino aquellos infortunios que perturban nuestra quietud y tranquilidad
185 por las amistades deshonestas de las mujeres, de los hijos e hijas, por los engaños y traiciones de los rufianes, de las terceras, criados, criadas, y de las personas semejantes, para inclinarnos a la vida particular para conservación de aquella bien

ordenada república popular donde nos halláremos, como habemos mostrado en el
precedente discurso y como mostraremos en su lugar cuando tratemos del poema
190 heroico y de la comedia.

Habiendo difinido la tragedia y mostrado su género y sus diferencias que la
separan de las otras poesías por la materia sujeta, por la transmutación de fortuna,
por la manera de proceder, por las personas que constituyen la fábula, por los
instrumentos de versos, y de las palabras, y del fin, es bien que vamos a la distinción
195 de sus partes, de las cuales unas son de cualidad y otras de la cantidad.

Las partes de la cualidad son las que descubren la condición y forma de la
acción principal (que lleva de la infelicidad a la felicidad) y la bondad y perfección/^{12r}
de la tragedia. De éstas, unas pertenecen al poeta (como es la fábula, la costumbre,
la sentencia y la dicción), las otras pertenecen a los representantes o histriones, a los
200 músicos y arquitectos (como son la pronunciación, el aparato y la melodía, de las
cuales no habemos de hablar en el discurso que vamos tratando por no pervertir el
artificio poético). Las primeras cuatro partes se llaman de cualidad, porque de la
dicción se conoce la sentencia y el discurso, y de la dicción y discurso se manifiesta
la costumbre, o buena o mala, que hay en las personas ilustres entre buenas y malas;
205 y de todas estas partes se conoce la fábula, que es la constitución de toda la acción
de las ilustres, como habemos referido, que pasan de la infelicidad a la felicidad.

De las partes de cualidad que pertenecen al poeta trágico, de quien habemos
propuesto tratar ahora, la primera y más principal es la fábula, siendo el fin de la
costumbre, del discurso y de la dicción, y teniendo la mira todas ellas a la
210 constitución de la acción trágica.

La segunda parte es la costumbre, usándose la sentencia y el discurso en la
tragedia para mostrar la costumbre, y no se poniendo la costumbre para mostrar la
sentencia.

La tercera será la sentencia o discurso, sirviendo la dicción para descubrir el
215 discurso y la sentencia, y no la sentencia para la dicción.

La cuarta y última será la dicción y plática, porque jamás se busca por sí
misma, sino por otro. Todas estas cuatro partes de cualidad se incluyen en la
descripción que habemos atribuido a la tragedia, porque habiendo dicho que es
«imitación de acción que, teniendo principio de la felicidad, fenece en infelicidad» se
220 comprende la fábula, no siendo otra cosa sino una constitución de semejante/^{12v}

acción, que traspasa de la buena en la mala fortuna. Habiéndose dicho «de las personas ilustres con mediocridad de buenas y malas» se comprende la costumbre y tácitamente el discurso, porque por el discurso y por la sentencia se van conjeturando las buenas, malas y mediocres costumbres. Habiendo dicho «con
225 palabras realzadas y graves, o con versos sueltos endecasílabos, o de siete o cinco sílabas, o de los dos interpoladamente, y en los coros con canciones» se comprende la locución y la dicción. Constituidas de esta manera las partes de la cualidad que intervienen en la tragedia, y habiendo demostrado contenerse todas en su definición, procediendo con orden, trataremos primero de la fábula (que es fin de todas las
230 otras), después de la costumbre (que es fin de la sentencia), de allí de la sentencia y del discurso (que es el fin de la dicción) y, finalmente, de la dicción y de la plática (que sirve al discurso y a la sentencia), y de todas ellas con tal claridad que fácilmente dé alguna suficiente inteligencia.

CAPÍTULO TERCERO

235 *De la fábula trágica y de sus propiedades*

Habiendo de tratar, como hemos propuesto, de la fábula trágica según la manera ya instituida, empezaremos desde su descripción, y de allí iremos a tratar más particularmente de sus calidades y propiedades contenidas en su descripción.

Es la fábula trágica imitación de toda una acción horrible y miserable, de
240 personas mediocres de bueno y malo, por algún defecto de nuestra frágil naturaleza, maravillosa,^{13r} cumplida y de perfecta grandeza. Demás de esto, ha de ser posible, afectuosa, y que haga su transmutación de la buena en la mala fortuna, entretejida con peripecia y con agnición, en término de un día, y que no esté llena de episodios e interposiciones no necesarias ni verisímiles, de modo que debe ser la fábula trágica
245 toda, cumplida, que tenga principio, medio y fin.

«Principio» es lo que necesariamente va delante y necesariamente no es después de otra cosa, como en la fábula de *Edipo tirano* la pestilencia de la cual proviene, como de su propio principio, el inquirir quién había sido el homicida de Layo, y el conocimiento.

250 «Medio» es lo que se sigue después de alguna cosa precedente y va después de otra cualquiera subsecuente, como lo es en la misma fábula el conocimiento de

que sin duda había sido Edipo el matador de Layo, no le conociendo por su padre, y que había tratado carnalmente con Yocasta, no reconocida por propia madre, el cual reconocimiento procede necesariamente de la pestilencia que afligía a la ciudad de Tebas, y es antes de la muerte de Yocasta, del sacarse los ojos Edipo y su destierro.

El «fin» es el que naturalmente, o por necesidad, o por verosimilitud es después de alguna otra cosa, y no hay otra alguna que se siga, como es en la misma fábula de la muerte de Yocasta el sacarse los ojos Edipo y su destierro, por donde también es libre la ciudad de la pestilencia, que es el fin de toda esta acción y el cumplimiento de la fábula ordenada por Sófocles, intitulada *Edipo tirano*, la cual no sería toda y sería sin fin si careciese del destierro, porque según el oráculo,^{/13v} y según el juramento de Edipo, no tendría libertad la ciudad con sacarse los ojos solamente, sin él ir desterrado, que es lo que termina toda esta acción, empezando desde su verdadero principio y guiada por convenientes medios a su debido fin. Ha de ser la fábula toda no cuando tiene las partes de su acción todas, mas cuando las tiene situadas y ordenadas en sus lugares y partes, porque la parte que no está en su todo o, estando, no está en lugar que pueda conseguir cumplidamente su propia operación, ésta verdaderamente no se puede juzgar por parte de aquel todo.

Quitando la causa de la pestilencia y la relación del oráculo de el principio en la tragedia referida de Edipo, o anteponiendo a ésta el reconocimiento de Edipo y, a entrambas a dos, imponiendo el sacarse los ojos él mismo y el ir desterrado, formaría un cuerpo humano monstruoso, con los pies donde había de estar la cabeza, con el cuerpo al revés y con la cabeza en la parte ínfima. Debe ser la fábula también una, y de una persona sola. No se entiende ser una «de una persona sola», si es una acción «de muchos debajo de una cabeza», o si son «muchas acciones de un hombre solo» porque, si bien quien las hace es uno, no por eso todas sus acciones se entienden ser una, reduciéndose a uno. Y así, quien compusiese una tragedia con la acción de *Edipo tirano* y con la acción de *Edipo coloneo* (después que con su hija anduvo vagando ciego, fuera de su reino), éste cometiera un yerro grande, y formaría una fábula con dos acciones e iría contra los preceptos que se van dando. Así como prudente y judicioso pintor o escultor no pretende introducir en un cuadro más de una sola acción de una persona sola (ya de Hipólito, ya de Licaón, o como el combate de Hér/^{14r}cules con la Hidra, la batalla del mismo Aqueloo, o cualquiera

285 otra acción), así el prudente y sabio poeta no debe en su tragedia comprender más de una acción toda, de un hombre solo, con su principio, medio y fin. Por esto no es una la tragedia de Eurípides intitulada *Las mujeres troyanas*, porque contiene la acción de Casandra, la de Astianates, la acción de Hécuba y la de Helena, cada una de las cuales podría separadamente constituir una particular fábula y una particular
290 tragedia. No es tampoco una la fábula de *Los ruegos* del mismo Eurípides, porque aunque es de una acción, es de muchas mujeres juntas y no es una acción de una persona sola. Pues si en el poema heroico, que es poema más dilatado, no debe contener más de una acción de un hombre solo (como habemos mostrado en nuestro discurso precedente), ¿con cuánta más razón debe ser una acción, y de una
295 persona sola, la fábula de la tragedia, a la cual no se concede tanta dilación? Y por esto es una, toda y entera la fábula de *Edipo tirano*, porque no contiene más que ésta su única acción de la pestilencia que molestaba la ciudad, el reconocerse por homicida de Layo y por marido de Yocasta, su madre, el sacarse los ojos, el irse desterrado, que es la libertad de la ciudad de la pestilencia, con la debida disposición
300 y colocación de todas estas partes propias; en la cual única acción es cosa digna de considerar con cuánto artificio nace el un acto del otro: de la pestilencia depende enviar al oráculo, de la respuesta del oráculo proviene el inquirir, del inquirir resulta el reconocimiento, del reconocimiento sucede la muerte de Yocasta, la ceguedad de Edipo y el ir desterrado. Demás de las propiedades referidas, debe/^{14v} ser la fábula
305 trágica también maravillosa, porque siendo acción horrible y miserable, ninguna cosa mueve más el terror y la misericordia que la que está unida con la maravilla; y maravillosa será si es hecha de transmutación de fortuna improvisa, fuera de toda nuestra imaginación, como fue la acción de Edipo, el cual, buscando el homicida de Layo por librar la ciudad de la peste, fuera de todo lo que podía pensar, halla ser él
310 mismo, y por esto mueve mucho el terror y la misericordia en los ánimos de los circunstantes cuando por esto se saca los ojos y así, ciego y viejo, del rey felicísimo que antes era, viene a mudarse en miseria y se va desterrado. A todas estas propiedades se añade que debe ser de proporción perfecta, como verisímilmente al espacio de su acción, que es un día, y que no sea más grande que lo conveniente (y
315 más grande que lo conveniente sería si fuese tan grande como es el poema heroico, porque así como un perro no es tan grande como un gran caballo, no lo llevando a la grandeza de su especie, así una tragedia, si excediese los términos de su propia

grandeza y ocupase la dilación del poema heroico, sin duda que se aplicaría una cantidad no propia suya. Mas la fábula de *Edipo* es tan grande cuanto verisímilmente es necesario a la transmutación de fortuna de la próspera en la adversa, y al retenerla en la memoria fácilmente y sin confusión. Por lo cual, aunque la grandeza de la tragedia debe contarse entre las partes de cantidad, no menos la/^{15r} conveniente grandeza, demostrando proporción y belleza del cuerpo de semejante poesía, Aristóteles prudentemente la refiere entre las partes de cualidad y, debajo de esta cabeza del haber de ser de suficiente grandeza, según la capacidad de su cuerpo, lo que antes representa belleza.

También se pretende en la fábula trágica la posibilidad, por ser la causa las más veces de verisimilitud, de la cual se aparta (según la opinión de Aristóteles) Sófocles en el referido *Edipo tirano* cuando dice que él no sabe de qué modo haya sido la muerte de Layo, habiéndose casado con Yocasta, su mujer, y habiendo asistido muchos años en su reino, lo que después resuelve pudiendo decirse que esté fuera de la tragedia. De modo que siendo tan propio de tal suerte de poesía referir las cosas como deben y pueden ser, se sigue que también debe ser posible (y haráse así si imitare otras acciones antes sucedidas); y así la imitación de Edipo es posible y verisímil en cuanto a la intrínseca substancia de la fábula, porque otras veces se habrá visto que algún niño haya sido enviado por su padre o abuelo a que le den la muerte y, después de ser grande, dé la muerte al que se la quería dar a él (como se cuenta de Ciro, y de Rómulo, y de otros muchos en las historias), mas aquí prudentemente se debe advertir que si alguna acción es imposible y verisímil, que la debemos antes admitir que la que es verdadera y posible y no es verisímil, atribuyéndose al poeta lo posible por lo verisímil y no lo verisímil por lo posible. Imposible era el detenerse el sol, mas el poeta trágico lo hizo posible y verisímil por la atrocidad de Tiestes. Imposible era que Ulises pudiese penetrar el ánimo de Áyax cuando/^{15v} mataba el ganado del ejército, y no de otro modo Sófocles, con la ayuda de la diosa Palas (que es diosa de la sabiduría), lo hace posible y persuasible. Debe ser también la fábula trágica dolorosa y afectuosa, siendo la tragedia imitación de las acciones horribles y miserables, y por eso la aplican las muertes, las heridas, los llantos y todo lo que puede concitar del terror y la misericordia, y todo lo que puede traer fuerza de quitar la vida y de causar algún extremo dolor. Esta parte seguirá felizmente el poeta trágico si solicita imitar la naturaleza de los que están afligidos de

tales pasiones del ánimo y si, primero que se aplique a escribirlo, imprime en su corazón y entendimiento tales disposiciones horribles y miserables, porque lo que le concitare sumamente el terror y la misericordia, que fuere a la composición de la tragedia concitado de la una y de la otra. Afectuosa es la fábula de *Edipo tirano* por
355 la muerte de Yocasta, por la ceguedad de Edipo y por su destierro en su última vejez, despreciado y aborrecido de todos.

A todas estas propiedades se añade que la fábula trágica debe ser no simple (que haga su transmutación de fortuna de la felicidad a la infelicidad sin peripecia y sin agnición), sino que la haga entretejida e interpolada con entrambas a dos, porque
360 siendo de este modo induce más fácilmente el terror y la misericordia, que son los propios afectos de la tragedia; y esta interposición y entretejido de la transmutación de fortuna con peripecia y con agnición es necesario que el buen poeta haga que resulte de la constitución de la fábula, de manera que porque es necesario, o porque es verisímil, provenga de las cosas/^{16r} antecedentes. Y «peripecia» es mutación
365 contraria de lo que se está haciendo o según qué es verisímil o necesario, como uno que yendo a sacar un gran tesoro halla en la misma parte una serpiente que, mordiéndole, le quita la vida. Esto mismo se ve en la fábula de Edipo que, investigando el homicida de Layo por librar la ciudad de la pestilencia, pensando hallar cosa fuera de todo lo que pensaba, supo cosas por las cuales se reconoce ser
370 él el que le mató.

«Agnición» es transmutación de inteligencia, del no saber alguna cosa al venir en noticia de la misma, como es la del mismo Edipo, que de no conocer ni sospechar ser él mismo el homicida de Layo, finalmente, por la inquisición hecha, viene a reconocerse que él había sido y no otro.

375 De las agniciones o reconocimientos hay cinco maneras. La una es por señas, de las cuales algunas nacen en el cuerpo, como son lunares, manchas y otras cosas semejantes que sacamos cuando nacemos; y así, por lo rojo del cabello, el viejo de Eurípides conoció a Orestes. Hay también otras en el cuerpo, pero son accidentales, como son heridas, cicatrices y otras percusiones sucedidas acaso; como fueron los
380 pies señalados de Edipo en Sófocles y la cicatriz de Orestes en Eurípides. Hay otras señales fuera del cuerpo, como son anillos, collares, zapatos, guantes y otras cosas semejantes; como Electra, que por lo tejido del vestido (en Eurípides) y del sello de Agamenón (en Sófocles) reconoció a Orestes.

La segunda manera de reconocimientos es la fingida/^{16v} por ficción
385 ingeniosamente por el poeta, con señas artificiosas, como es la de Ifigenia en
Eurípides, que fue reconocida del hermano por el enviar la carta.

La tercera especie de recognición resulta por memoria, cuando advertidos,
viendo o oyendo, nos acordamos de otro y le traemos a nuestra memoria, como de
la que hizo Electra de Orestes. Viene a reconocer a su maestro en Sófocles.

390 La cuarta especie es por silogismo, o por inducción, o por otra forma alguna
que se pueda reducir a silogismo, con el cual, habiéndose concebido en el
entendimiento de Edipo, se reconoció por hijo de Layo de esta manera, después de
la relación del mensajero y del pastor entre sí mismo silogizando: «aquél que fue
expuesto para ser muerto y que por los agujeros de los pies fue suspenso de un árbol,
395 y después se dio a Pólipo para que le criase, y a Mérope, es hijo de Layo y el que le
ha muerto». Esta misma forma de silogismo tuvo Electra en Esquilo para reconocer
a Orestes: «aquél que tiene los pies de la misma medida que los míos es Orestes: pues
quien ha venido tiene los pies de la misma medida que los míos, luego quien ha poco
que vino es Orestes».

400 Y la verdad de la proposición mayor de semejante silogismo debe nacer de
alguna exposición fatal, atribuida a todos los hijos de Agamenón que tuviesen los
pies de la misma medida, porque de otra manera tal modo de argumentar no
concluye, y sería antes paralogismo que silogismo; y así Crisotémides, argumentando
por una semejante inducción, reconoce la venida de Orestes: «el sacrificio que se ha
405 hecho en la sepultura de nuestro/^{17r} padre Agamenón o le has hecho tú, o
Clitemnestra, o yo, u Orestes, pero no lo ha hecho ni yo, ni tú, ni Clitemnestra: pues
halo hecho Orestes». No es disímil, de ésta que tratamos, el reconocimiento de
Ifigenia a Orestes en Eurípides: «aquél de quien la hermana griega ha sido inmolada
es Orestes: la hermana de éste ha sido sacrificada, pues éste es Orestes».

410 La quinta manera de recognición se hace por paralogismo, que es por
silogismo vicioso del cual no resulta verdadera, mas dudosa y falsa agnición, y si
resulta agnición verdadera es por accidente, y no por la conclusión del silogismo,
como es el de la tragedia intitulada *El falso nuncio de Ulises*, que entre muchos arcos
reconoce el arco de Ulises propio, y es verdadero nuncio de la muerte de Ulises: «yo
415 entre todos los otros conozco el propio arco de Ulises, pues yo soy el verdadero
nuncio de la muerte de Ulises»; pero esta conclusión es falsa, porque se deriva de una

proposición no verdadera, porque no se sigue que quien entre muchos arcos reconoce el arco propio de Ulises (lo que puede suceder también por otra información), sea el verdadero nuncio de la muerte de Ulises. Hay otra reconocimiento
420 por parallogismo en Eurípides en la tragedia intitulada *Electra*, en la cual argumentaba el viejo pedagogo de Orestes de esta manera para demostrar a Electra que aquél que estaba consigo era Orestes: «el que tiene semejante el color de los cabellos y el modo de ellos que los tuyos es Orestes; éste tiene semejante color de cabellos y el modo de ellos que tú tienes, pues éste es Orestes». Aquí la conclusión puede ser no verdadera,
425 porque la proposición no induce necesidad, pudiendo otros muchos tener/^{17v} semejantes cabellos, color y modo, sin ser hermanos. Y así Electra tiene por loco al viejo que concluye su silogismo de aquella manera; y así él, para persuadirla la verdad, le añade y aduce otra más cierta señal, que es la cicatriz. De modo que, aunque el caso era verdadero, con todo eso lo era por accidente y no por la secuencia del
430 argumento. Entre todas estas maneras de agniciones, ingeniosa y mejor es la que nace de la constitución de la fábula: digo de las cosas pendientes la una de la otra verisímilmente por una cierta sucesión, como es la agnición de Edipo, por ser cosa verisímil que él, como buen príncipe, librase la ciudad de la peste, y para hacer esto era necesario que enviase al oráculo y llamase a Tiresias y, no dando fe a sus palabras,
435 antes teniéndole por sospechoso como proveniente de quien le podía haber sobornado, y ser instruido de Creonte, le convenía buscarla por otros medios, y así (con diligencia examinando el mensajero venido de Corinto, y el pastor que le recibió con los pies señalados y atado por mandado de Layo y de Yocasta para matarle, y que por compasión que de él tuvo le dio a criar a este pastor de Pólipo que había
440 venido por mensajero de Corinto) finalmente se reconoció al momento por no verdadero hijo de Pólipo y de Mérope como creía, sino por hijo y por homicida de Layo y por marido de su propia madre. De modo que una agnición ordenada poco a poco con las relaciones que tenían entre sí mismas una cierta dependencia engendra la maravilla: que de cosas tan apartadas y remotas, Edipo mismo venga a
445 conocimiento de un caso tan antiguo y tan oculto./^{18r} Mas, volviendo adonde nos habemos apartado, últimamente la fábula trágica no debe ser muy episódica, sino que tenga solamente los que son verisímiles y necesarios para hacer resultar la transmutación de fortuna con peripecia y con la agnición: como era necesario que Sófocles introdujese el episodio del mensajero de Corinto que dio Edipo a Mérope

450 y a Pólipo para hacer que Edipo se certificase que no era hijo de Pólipo y de Mérope; y que también introdujese el criado a quien Layo y Yocasta le entregaron para que le diese muerte, el cual le libró y le dio a criar a este mensajero, para saber su exposición; finalmente de estos episodios resultan juntos la recognición, la peripecia y la mutación de fortuna, habiendo por esto sacádose los ojos y así, viejo, pobre y sin
455 fuerzas, y abominado de todos, se va desterrado. Y así debe ser la fábula trágica, porque si tuviese muchos episodios, y estuviese llena de digresiones y de interposiciones fuera de lo verisímil y de lo que ha menester, sin duda alguna que se aumentaría más de las cosas externas que de las propias. Ni en esta parte la tragedia ha de imitar al poema heroico, porque si bien él admite muchos episodios, no es
460 desconveniente en tal poema por ser poema dilatado y no circunscrito en tal limitación de tiempo como es la tragedia.

Viciosos y demasiados episodios son los que desconciertan el compás y la forma de la tragedia y hacen que sea monstruosa no de otra manera que si al cuerpo humano se le añadiese alguna otra parte no necesaria fuera de las que la naturaleza
465 le dio para regirse y conservarse. La fábula será como el busto en el/^{18v} cuerpo humano, los episodios necesarios y convenientes serán como los pies, sin los cuales, si bien podría vivir el busto, con todo eso no viviría con comodidad. Los viciosos episodios serán como tener otros dos pies más de los comunes, los cuales no sólo le serían de alguna ayuda, mas antes le impedirían sumamente sus operaciones. Tales
470 se pueden decir que son aquellas agregaciones de el Anguillara, allegadas sin propósito y fuera de toda conveniencia con la fábula de *Edipo tirano* de Sófocles, porque o él ha agregado episodios no necesarios, o Sófocles faltó en introducir los que forzosamente se requerían. Mas sin duda que hay mucha superfluidad en el Anguillara y que en Sófocles, como habemos mostrado, no se puede desear cosa
475 alguna que sea necesaria a su poema trágico, y por esto su tragedia, incluyendo en sí todas las excelencias referidas, ha sido con razón de Aristóteles juzgada por tal, pues no quiso tomar de otro el artificio en su *Poética* de esta especie de poesía.

CAPÍTULO CUARTO

De la segunda parte de la cualidad de la tragedia,

480

que es la costumbre

La «costumbre» de la tragedia es una descripción de las personas que intervienen en ella o como buenas y malas, o como convenientes y inconvenientes, o como símiles y disímiles, o como iguales y desiguales; por lo cual, en esta parte debemos considerar cuatro cosas: la bondad de costumbres, la conveniencia, la
485 similitud/^{19r} y la igualdad.

La «bondad de costumbres» demostraron las consultas precedentes y las deliberaciones, porque no se entiende ser el hombre bueno porque haga alguna buena obra por ímpetus acaso, o improvisamente, mas aquél se reputara por bueno que la hace por hábito y por una ya consultada deliberación y elección, como nos
490 enseña Aristóteles en el segundo y en el tercero libro de las *Éticas* y en el segundo de la *Retórica*. Esta voluntad se debe conocer en cada una de las condiciones de los hombres, como en el describir y en el representar un rey o bueno o malo, un criado o bueno o malo; y esto podemos fácilmente considerar en la fábula trágica de Edipo, adonde Sófocles describe un buen criado que, trayendo (como él pensaba) buenas
495 nuevas, solicita quitar a Edipo la sospecha que tenía de ser hijo de Mérope, y tratar con Yocasta, no pensando que era su madre, y del otro criado, que procuraba ocultar cómo Edipo había sido expuesto, por no le dar aquella pesadumbre. Pinta también Sófocles a Edipo como buen rey, y él muestra la suma deliberación y cuidado que tenía de librar a la ciudad de la pestilencia en la plática que tiene él mismo con el
500 sacerdote en la primera parte de la tragedia referida.

La «conveniencia de las costumbres» de las personas trágicas consiste en el decoro según la edad, los hábitos, los afectos, la patria y la profesión; y así, una manera de plática atribuiremos a un viejo, otra a un muchacho, otra a un mancebo, otra a un prudente, a un fuerte, a un airado, a un tímido, a un hombre, a una mujer,
505 a un espa/^{19v} ñol, a un italiano, a un francés, a un religioso, a un filósofo, y otra a un mercader, según la opinión que comúnmente se tiene de cada uno de ellos. Y por esto en su *Edipo tirano* nos representa Sófocles un sacerdote, en el coro de los viejos tebanos, un adivino, y así en las demás tragedias, ya un mancebo, ya un mercader, una criada, criado, y ya un maestro, según la naturaleza, costumbre y condición de
510 cada uno.

La «similitud de la costumbre», de la cual habla Aristóteles en su *Poética*, es en cuanto a las personas que representamos en nuestras tragedias, otras veces escritos de poetas más antiguos, como era en el tiempo de Sófocles y de Eurípides la persona de Aquiles, de Ulises, de Agamenón, de Menelao y de todos los que antes había ya
515 hecho mención Homero. En la cual introducción es necesario que advirtamos en representarlos semejantes en cuanto a las costumbres a los ya representados de Homero. Y así Sófocles, representando la persona de Ulises, le atribuye la misma costumbre de prudencia que por Homero le había sido atribuida, y en su persona guarda el precepto de la similitud; y también en la misma tragedia de *Ájax* introduce
520 a Agamenón y a Menelao y les atribuye costumbres y disposiciones como tenían en Homero. Hay algunos que quieren que la similitud signifique semejanza de costumbres según el uso común de nuestra edad, como atribuir a un capitán costumbres de otro capitán de nuestros tiempos, y de un rey costumbre de otro rey de nuestros tiempos, porque así la fábula tiene más de lo verisímil y persuade mas
525 fácilmente; y por esto, si se representase ahora el *Edipo tirano* de Sófocles, no sería de mucha/^{20r} satisfacción, porque en aquellos siglos, en los cuales la elección y la potestad del rey estaban pendientes del pueblo, y todos sus decretos aprobados por él (como afirma Aristóteles por sentencia de Homero en el libro tercero de las *Éticas*) y el mismo Edipo, por esta razón, no era inconveniente que como tal rey, por librar
530 su ciudad de la peste, fuese desde su trono real a la calle pública y consultase con su pueblo el modo que había de tener para librarle del castigo y de la ira de los dioses; mas en nuestros tiempos, estando nuestro rey y nuestros príncipes en otra grandeza y reputación, pareciera cosa muy extraña y no verisímil, de modo que es bien, según las opiniones referidas, introducir las personas y representarlas según la costumbre
535 de nuestros tiempos, y así las acciones trágicas tendrán más de lo verisímil, persuadirán y moverán más los afectos.

La «igualdad de costumbres» de las personas trágicas consiste en esto: que introduciendo nosotros una persona en nuestras tragedias, le demos desde el principio al fin las mismas costumbres, y así, si le atribuiremos a alguno al principio
540 crueldad, sigamos luego el pintarle por cruel, si inconstancia por inconstante, y si soberbia por soberbio, como hace Séneca en su tragedia intitulada *Octavia*, representando por cruel la persona de Nerón desde el principio hasta el fin. Y por esto Sófocles en toda la tragedia de *Filoctetes* siempre atribuye a Pirro la misma

crueldad y costumbre de una real juventud y de una cierta y continuada ferocidad de
545 ánimo, y a Ulises astucia y prudencia. Debemos, pues, en la composición de la
tragedia tener siempre/^{20v} por delante de los ojos la bondad de las costumbres, la
conveniencia, la similitud, y la igualdad o de la una o de la otra forma, y así daremos
mucho satisfacción a los oyentes y conseguiremos suma alabanza a nuestros poemas
trágicos.

550 Debe ser toda fabula trágica virtuosa, afectuosa, y entretrejida con peripecia
y agnición. Hásele de dar el nombre y su constitución de la parte más principal de
ella: si es más virtuosa que afectuosa, entretrejida con peripecia y con agnición, como
es la tragedia de *Los ruegos* y de *Alcestes* (en Eurípides) se llamará «virtuosa»; si es más
afectuosa que virtuosa, y entretrejida con peripecia y agnición, como es la tragedia de
555 *Tiestes* y de *Hércules furioso*, se dirá que es «afectuosa»; si está más entretrejida con
peripecia y agnición que afectuosa y virtuosa, como es la tragedia de Eurípides
llamada *Ifigenia in Tauris*, se dirá que es «entretrejida con peripecia y agnición»; mas si
igualmente está mezclada con todas estas tres partes se dirá que es «mezclada», como
se debe reputar la fabula de *Edipo tirano*, en la cual está con suma perfección el afecto
560 por la muerte de Yocasta, por la privación de los ojos y por el destierro de Edipo.
Tiene con suma perfección la peripecia y agnición cuando Edipo, deseando hallar el
homicida de Layo, reconoce ser él y se castiga a sí mismo. Tiene con suma
perfección la costumbre, viendo a un príncipe pasar por la sentencia dada por él
propio: sacarse los ojos e irse desterrado por librar a su reino de la peste. Aristóteles
565 pone otra suerte de tragedia en la cual se introducían acciones sucedidas en el
infierno, como en el representar a Tántalo, Ixión, Prometeo y otros/^{21r} semejantes,
a la cual se llamará «tragedia infernal», y por ventura de esta manera pudiera ser
provechosa en nuestros tiempos para poner terror a los herejes y enemigos de la fe,
o a los pecadores, representando sus penas como quien hiciese una tragedia de
570 Lutero, de los hebreos, de los turcos, de los infieles y de otros semejantes.

CAPÍTULO QUINTO

De la tercera parte de la cualidad,

que es la sentencia

A la segunda parte de la cualidad de la tragedia debe suceder la tercera, que
575 es la sentencia, como quien hace demostración de la costumbre. La sentencia, o ya
sea el discurso trágico, es demostración de lo que entiende alguno de los
interlocutores por vía de argumento y una conmoción y remoción de los afectos por
amplificación y disminución; y toda esta parte conviene a la Retórica. Pero porque
hay alguna diferencia entre el argumentar y la conmoción proferida de los oradores
580 e interlocutores, porque en aquél debe ser descubierto el artificio en el obrar, y en
éste deben parecer que se hacen improvisamente, requiriendo a los unos para
mostrar manifiestamente el propio artificio de su profesión, y conveniendo a los
otros proceder improvisamente con una cierta simplicidad natural según el uso
común de los que tratan y razonan juntos según sus condiciones, para poder
585 comprender la parte argumentativa de los interlocutores,^{/21v} cuando se hace
demostración, es necesario saber el uso de la proposición y de los lugares, y así se
componen los entimemas, que son argumentos oratorios, de los cuales habla
Aristóteles en todo el primero y en la última parte del segundo libro de su *Retórica*;
y para comprender la moción y remoción de los afectos con su amplificación y
590 disminución, es necesario saber la definición de cada uno y de qué manera se mueve,
se extingue, se aumenta y, variamente, se disminuye lo uno y lo otro, como el mismo
Aristóteles nos lo ha enseñado en la primera parte del segundo libro de su *Retórica*.
Finalmente, Sófocles tiene la parte de la sentencia que está puesta en el argumento
en el *Edipo tirano* cuando muestra por muchas señales y argumentos de los
595 antecedentes, y de las conjeturas viene poco a poco a reconocerse por manifiesto
homicida de Layo, habiendo estado primero sumamente dudoso. La parte del mover
los afectos tiene Sófocles, en la misma tragedia, en aquel razonamiento que manda
hacer Edipo después que se ha sacado los ojos y se va desterrado fuera de aquella
ciudad: que él había gobernado el mismo día con real majestad y ostentación.

*De la cuarta parte de la cualidad de la tragedia,
que es la dicción*

La última parte de la cualidad de la tragedia es la dicción, por la cual se manifiesta el concepto y la sentencia con palabras altas y graves, y con versos por la
 605 mayor parte de siete y de cinco sílabas, y en los coros con canciones, no pudiendo perfectamente pervenir con deleite en los ánimos/^{22r} de los oyentes sin la dicción. De esta parte es una, la cual conviene a la pronunciación, que tiene la mira a la vez a las acciones y al rostro del que manifiesta algún concepto o alguna manera de decir en el modo que le pertenece. Si el concepto es en forma de mandato (como es el de
 610 *Edipo tirano* en Sófocles: «dile que venga presto»), lo ha de referir con modo imperativo con un cierto imperio. Si ruega (como en la misma tragedia cuando dice: «yo te pido por Dios que no permitas que mi viejo sea maltratado»), lo ha de decir rogando, con humildad y sumisión. Si es en forma de narración (como es la otra: «Pólipo de Corinto es mi padre, y Mérope de Dóride es mi madre»), se ha de decir
 615 llana y uniformemente, en forma de narrar. Si es amenaza (como la otra: «si voluntariamente no quieres descubrirme lo que sabes, lo descubrirás con lágrimas, después con tu daño»), lo ha de decir con ira, haciendo alguna acción espantosa, moviendo la mano y el cuerpo. Si es interrogación (como la que dice: «buen viejo, mírame y responde, ¿fuiste en algún tiempo de la familia de Layo?»), se ha de decir
 620 en forma de preguntar. Si fuere respuesta (como fue ésta: «su siervo fui, no comprado de otro, sino criado en su propia casa»), se dirá en forma de responder. Esta variedad pertenece a los histriones y representantes, debiendo a cada una de estas partes atribuir su gracia y conveniencia.

La otra parte de la dicción es la que simplemente mira a la locución, la cual
 625 se divide en: letra, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, cadencia, número, género y oración. Pero dejando la letra, sílaba, conjunción, artículo, cadencia, número y género a los gramáticos/^{22v} hablaremos solamente del verbo y del nombre, de los cuales se compone principalmente la oración; y hablaremos de los dos debajo de esta voz de «nombre», o «palabra», y diremos que de los nombres o palabras unas son
 630 «simples», que son hechas de partes que no significan cosa alguna, como de letras y de sílabas; otras «duplicadas», de las cuales unas son compuestas de partes significantes (como es «incómodo», que se compone de «in», que no significa cosa

alguna, y de «cómodo», que significa ‘comodidad’), otras son compuestas de dos o de más palabras todas significantes (como es «magnánimo», que es compuesto de
635 «magno», que quiere decir ‘grande’, y de «ánimo» que quiere decir ‘espíritu’, y significa ‘hombre de grande espíritu’). Todo nombre o palabra, o es «propia» (como en nuestra lengua «hielo», «fuego», «aire», «agua», «tierra», por el cielo y por los cuatro elementos), o es «peregrina» y no propia, respecto de haberse introducido en la lengua (como en la castellana «alfombra», «guadamecí», que son forasteros), o es
640 «metáfora», que es una transmutación de palabra de su propio significado en otro significado por una cierta similitud (de la manera que se dice y se ve cada día en la cabeza, queriendo significar la nieve, las canas, las cuales así hacen blanquear nuestra cabeza como la nieve blanquea la cumbre de los montes). De las metáforas, unas se toman del género y se atribuyen a la especie (como es «sentir» en lugar de «oír», y al
645 fuego «apagar» en lugar de «extinguirle»); otras se toman de una especie y se atribuyen al género (como es decir «siete veces bien aventurado» en lugar de «infinitamente bien aventurado», poniendo esta especie del número setenario generalmente por cualquiera número); otras se toman de una especie y se atribuyen a otra especie, de las cuales/^{23r} unas se tornan de una especie de cosas animadas y se
650 atribuyen a otra especie de cosas animadas (como si en lugar de «príncipe» dijésemos «pastor de pueblos»), otras se toman de una especie de cosas inanimadas y se atribuyen a otra especie de cosas inanimadas (como si dijésemos «arder la tierra» en el verano), otras se toman de una especie de cosas animadas (como si dijésemos «alegrarse los aires», «reírse los campos», las cuales se atribuyen a otra especie de
655 cosas inanimadas), otras se toman de cosas inanimadas y se atribuyen a las cosas animadas (como si dijésemos «hombre encendido de ira», o «inflamado de deseo»).

También hay otra suerte de metáforas por proporción (como si atribuyésemos el freno al marinero, y el timón al cochero, la primavera a la edad y la juventud al año; porque aquella proporción que hay entre el marinero y el cochero,
660 hay entre el freno y el timón, y la proporción que hay entre el año y la primavera, hay entre la juventud y el hombre); o sea adorno del cual una manera es, cuando nosotros hacemos y formamos por nosotros mismos una palabra que jamás se ha dicho de otro (como hizo el Dante con aquella palabra «inmiar», por «transformarse en mí», y «intuar» por «transformarse en ti»); la otra es cuando la alargamos (como
665 es «piadoso» en lugar de «pío»); la otra es cuando la mudamos (como «vierte

lágrimas» en vez de «llora», o «aguarda» en lugar de «espera»).

La locución de la tragedia, representando acción de personas ilustres, debe ser magnífica y no humilde, y así admite aquella forma de hablar que se hace con palabras mezcladas, propias, trasladadas, tomadas de otras lenguas, alargadas, 670 acortadas y tomadas de otras lenguas y transmudadas, porque todas éstas, bien dispuestas y acomodadas con prudencia, hacen la locución trágica no vulgar, no/^{23v} plebeya, no humilde, sino llena de majestad y grandeza. Pero débese advertir que usando de las metáforas en mucha cantidad no pasemos a hacerlas enigmas, y con tal obscuridad que sean sumamente difíciles de entender; y usando mucho las lenguas 675 y la locución de otras partes y tierras, no hagamos barbarismos, en lo que incurren los que, habiendo venido de Italia, Francia u otra parte a España, hablan siempre con palabras españolas, pero con frasis y con modos de decir de su lengua propia. No me detendré aquí en dar precepto que si bien la idea del hablar trágico debe ser grave y sublime, que haya gran diferencia entre el razonamiento de un rey y el de un criado 680 suyo, pero diré que aunque la persona del criado intervenga en la comedia y en la tragedia, que con todo eso debe ser diferente el hablar de un criado del rey a un criado de un hombre particular, y así de un mensajero trágico a uno cómico, de una aya trágica de una cómica, de una criada trágica de una cómica; porque quien lo hiciese de otro modo, escribiendo siempre tragedias, incurriría en lo cómico y, 685 escribiendo comedias, en lo trágico, lo que se ha tenido por vicio muy notable, mudándose de un género contrario en otro género contrario. Así que en la tragedia elegiremos las translaciones de cosas ilustres, que tengan lo grande y realzado; y así en las otras maneras de palabras de modo que la dicción corresponda con la materia sujeta y la materia sujeta esté ordenada seguir su cualidad y condición.

690 En cuanto a la parte de los versos, si bien la tragedia se conforma con la Comedia siendo la mayor parte de entrambas a dos compuestas de versos cortos de siete sílabas, con todo eso, el verso trágico se debe hacer de siete sílabas con los conceptos, con la manera de decir y con la locución, de/^{24r} manera y tan graves que difieran todo lo posible del verso cómico de siete sílabas. Y así, a esta suerte de 695 poesía pertenecen las figuras que traen consigo gravedad y alteza (como es la prosopopeya, la exclamación, la admiración, la severidad, la execración, el hipérbole, la deploración, la repetición, la conversión, la complexión, la conduplicación y otras muchas que no sean disímiles), de las cuales no diré más, pudiéndose considerar su

forma y el artificio en los retóricos antiguos, y especialmente en Demetrio Falereo,
700 en la parte donde habla de la idea del «decir magnífico». Aquí podría dudar alguno
(con razón) en cuanto a aquella parte de la locución que consiste en los versos: que
así como es diferente la tragedia de la comedia en la forma del decir, así debe ser
diferente también en la manera de los versos. A esto se responde que la tragedia y
la comedia son símiles y disímiles. Son semejantes en cuanto que la una y la otra
705 imitan y representan razonamientos familiares y que suelen ocurrir cada día, y así las
dos se deben escribir con semejantes versos que suceden hacerse en nuestras
pláticas, como en la lengua griega el verso yambo y en la nuestra los versos de siete
sílabas o de redondillas. Son también disímiles en cuanto que la una imita y
representa acción de personas ilustres y la otra imita y representa acción de personas
710 particulares, y por esto se deben componer con diferente modo de decir y que estén
escritas con los mismos versos, escribiéndose la una en la idea del hablar magnífico
y la otra en la forma del hablar tenue y humilde.

CAPÍTULO SÉPTIMO

De las partes de la cantidad de la tragedia

715 Habiendo tratado de las partes de la cualidad de la/^{24v} tragedia (que son de
la fábula, de la costumbre, de la sentencia y de la dicción), hemos de hablar de las
que manifiestan en ella cantidad y distinción de los miembros principales de tal
forma de poesía, que son prólogo, episodio, éxodo y córico.

El «prólogo» es toda aquella primera introducción de la fábula que desde el
720 principio se dilata hasta el primer introito del coro, que es al fin del primer acto,
como se ve en la tragedia de *Edipo tirano* desde la primera plática del mismo Edipo
con el sacerdote hasta la primera entrada en la escena del coro de los más viejos
tebanos. Que el prólogo sea una cierta introducción de la fábula se comprende
manifiestamente del primer acto de la misma tragedia de Sófocles, porque en él
725 vemos que la peste fue enviada por la ira de Dios a la ciudad de Tebas, por estar en
ella el homicida de Layo y por no haber sido inquirido ni castigado el matador, y que
la ciudad estaría libre de la mortandad que padecía luego que el tal homicida o fuese
muerto o desterrado, lo cual es el argumento y la cognición de la mayor parte de toda
la fábula en una forma confusa y universal.

730 El «episodio» o la «interposición» es toda aquella parte entera de esta primera entrada del coro hasta que el mismo deja de cantar, y se llama episodio o interposición porque en esta parte se interponen todas aquellas digresiones que verisímilmente se hacen para enllenar y engrandecer la fábula, para dar a entender las demás cosas que sucedieron en otro lugar, en otro tiempo, o en otras personas que
735 sean necesarias para el perfecto conocimiento e inteligencia de la fábula. Y esto se dilata, en la misma tragedia, desde el entrar del coro que canta de los viejos tebanos hasta donde Edipo,^{/25r} después de la relación del mensajero, ministro de Pólipo, venido de Corinto, y de la relación del otro pastor, manifiestamente viene a reconocerse por homicida de Layo, donde se descubre no ser Edipo hijo de Pólipo
740 y de Mérope (como él creía) sino de Layo y de Yocasta, y la exposición de él mismo por mandado de Layo y de Yocasta; las cuales dos cosas que vienen de fuera son episodios e interposiciones necesarias a la transmutación de fortuna entretejida con su peripecia y agnición en esta fábula. Y que esta parte fuese introducida para aumentar y engendrar la fábula se puede conjeturar de la misma tragedia de *Edipo*
745 *tirano* desde el acto segundo hasta el quinto, porque si el poeta no hubiera querido dilatar y aumentar la fábula, muy bien podía abreviarla, ceñirla y acabarla en un momento, haciendo luego que Tiresias pronunciase a Edipo por homicida y que también Edipo, inmediatamente dándole fe, se sacase los ojos y se fuese desterrado. Pero Sófocles, por reducir y aumentar la fabula hasta su debida cantidad y grandeza,
750 añade que Edipo tiene por sospechoso el vaticinio de Tiresias como de persona sobornada y supuesta de Creonte, su cuñado, y así se aíra con Tiresias y viene a contender con Creonte, mas después, compareciendo el mensajero de Corinto y siendo examinado el otro pastor (del cual comprende Edipo todo el suceso), así el poeta engrandece y extiende la fábula del segundo, tercero y cuarto acto (lo cual
755 podía reducir, como habemos dicho, desde el primero al quinto acto, si hubiera querido excusar los argumentos verisímiles y necesarios para conducir la tragedia a su conveniente proporción y grandeza).

El «éxodo» es aquella última parte de la tragedia después/^{25v} haber cesado y acabado todo el canto del coro, aunque el mismo coro después esté en el teatro e
760 intervenga no como músico sino como interlocutor (o sea el mismo coro o otro). Y quien tuviese por éxodo el apartarse del coro (o del coro totalmente del teatro), no hay duda sino que entendería muy mal, porque se ve en Sófocles hablar también el

coro en lo último, en el fin del quinto acto, por la mayor parte en todas sus tragedias; porque si bien en el cuarto acto acaba el cantar del coro, no por eso falta el coro del teatro, y queda en él no como quien canta, sino como interlocutor. Y esta parte en la misma tragedia de *Edipo tirano* empieza adonde el coro comienza diciendo «si soy adivino y no me engaña el entendimiento de futuro presagio». Las partes del coro son tres: «párodo» (que es la primera entrada), «estásimo» (que es el estarse quedo el coro) y «como» (que es contaminación y lamentación del coro).

770 El «párodo» (o la primera entrada) la hacía el coro todo con troqueo y anapesto, que quiere decir no simplemente caminando, pero con un cierto saltar y batir de pies gallardamente y con compás acompañando el movimiento con palabras en verso reducidas a aquel mismo caso.

775 El «estásimo» (que es el pararse, y el segundo, tercero y cuarto canto del coro sin troqueo y sin anapesto) era muy conveniente que, en entrando la primera vez el coro en escena (o en el teatro, que es todo uno), entrase con algunos saltos y bailes, con gracia y hermosura, y que la segunda, tercera y cuarta vez, parándose en el teatro, cantase sin otro movimiento de pies.

780 El último canto del coro (que era la última suspensión que hacía), se llama «como», que es lamentación y llanto del coro por la principal persona de la tragedia, que padecía alguna cosa horrible y miserable; y éste tal canto del coro se acompañaba con/^{26r} suspiros y lágrimas de los oyentes, que juntamente se condolían con el coro de lo que padecía la persona principal de la tragedia, reducida desde la felicidad a la infelicidad en un instante, quedando en extrema miseria.

785 El párodo en la tragedia de *Edipo tirano* en Sófocles es aquel canto del coro que comienza «santo oráculo de Júpiter». El primer estásimo o suspensión es cuando canta otra vez el coro diciendo «¿cuál es, cuál es?, ¿a quién el oráculo señala?». El segundo es el otro canto del coro que empieza «Oh, quiera el cielo que yo siempre...». El como y último estásimo o suspensión del coro es el canto del mismo que empieza 790 «mísera humana progenie», donde lamentándose y llorando representa la infelicidad y la miseria de Edipo.

795 Pero dejando aparte todas estas distinciones de la tragedia, ya no usadas y muy antiguas, dividámosla según el uso de los latinos y de los tiempos presentes: distribúyese toda la única acción trágica en cinco actos, que son en cinco partes menores, cada una de las cuales comprende en sí algún pequeño acto de toda la

fábula y de toda la acción, como se comprende fácilmente de la disposición de la misma tragedia de Sófocles, en la cual el primer acto contiene en sí la respuesta del oráculo referida por Creonte, con las otras partes que verisímilmente la introducían. El segundo acto contiene la venida de Tiresias, que declara la respuesta del oráculo.

800 El tercer acto contiene la contienda de Edipo con Creonte por la sospechosa declaración de esta respuesta. El cuarto acto contiene el examen del mensajero de Corinto y del criado de Layo para descubrir la verdad del suceso. El quinto y último contiene la muerte de Yocasta, la ceguedad/^{26v} y destierro de Edipo, que es la libertad de la ciudad de la peste y la conclusión y fin de la tragedia de Edipo. Y esta

805 distribución de toda la fábula en cinco actos se reduce a éste y, en el argumento particular, al juicio y prudencia de quien intentare hacerle con artificio.

CAPÍTULO OCTAVO

De las partes de la cantidad de la tragedia

en otra manera

810 No siendo el cuerpo de la tragedia sino una acción de persona ilustre que transmude de felicidad a infelicidad, también se puede bien dividir en dos partes: en nudo y en solución.

El «nudo» es aquella primera parte que comienza desde el principio y se termina al fin, donde se hace la mudanza de la transmutación de fortuna de la
815 próspera en la adversa. Y llámase nudo porque en él se comprenden y ocultan todas las cosas, y están en modo confuso, que no se pueda conocer bien en qué parte y en cuál persona se pueda terminar la acción.

La «solución» es aquella parte que hay del pasar de la buena a la mala fortuna hasta el cumplimiento de toda la tragedia. Y esta parte se llama solución porque
820 desata y hace manifiesta aquella mudanza infelice de la persona principal, que estaba intrincado y oculto. En la tragedia de *Edipo tirano* el nudo es hasta adonde Edipo empieza a sospechar que él ha sido el homicida de Layo, su padre; y la solución es desde este punto hasta conocerse después claramente por manifiesto e indubitable homicida de su padre, y haber tratado carnalmente con su propia madre: y por esto
825 se saca los ojos y así, ciego y desterrado, se va.^{/27r}

CAPÍTULO NOVENO

De la constitución de una perfecta tragedia

Después que habemos tratado de la tragedia y de las partes de su cualidad (que son fábula, costumbre, sentencia, dicción) y de sus partes de cantidad (que son
830 prólogo, episodio, éxodo y coro), es cosa mas conveniente para lo que hasta aquí habemos dicho recoger en un breve epílogo la constitución de una excelente y perfecta tragedia. Debe, pues, ser no de una continuada fortuna infeliz desde el principio al fin, sino con transmutación de fortuna de la prosperidad a la infelicidad, y que sea imitación de una acción humana, horrible y miserable de las personas de
835 mediocridad entre buenas y malas, que se hallen en alguna grande prosperidad; porque si fuesen en todo buenos, o en todo malos, o no tan grandes y poderosos, no causarían aquella maravilla, ni horribilidad, ni aquella misericordia, que se solicita

en semejante constitución de fábula (viéndose que representando un príncipe lleno de maldades reducido a miseria, engendra en los ánimos de los oyentes más presto
840 alegría que horror y compasión, y el representar un príncipe virtuoso y justo mudarse de la próspera en la adversa fortuna engendra en los buenos desesperación y parece que es contra lo razonable y debido). Será según esto la persona trágica principal, ilustre, entre buena y mala, que se mude del un estado en el otro, por algunos yerros de nuestra humana naturaleza, acostumbrados a intervenir a los grandes y poderosos,
845 por donde resulta en los ánimos de los oyentes horror y compasión, viendo padecer a alguno por el yerro que cometen los más de los días todos los demás grandes y poderosos, como son los de la incontinencia, del odio, del temor y de la ignorancia, en los cuales/^{27v} incurren muchas veces la mayor parte de los hombres, especialmente los que tienen algún señorío o superioridad. Por lo cual, el primer
850 grado de la más perfecta tragedia se atribuirá a la constitución de fábula simple, de una acción sola, horrible y miserable, y que de felicidad descienda en infelicidad, como el *Ajax* de Sófocles o el *Edipo*.

El segundo grado se atribuirá a la constitución de la fábula duplicada de dos acciones, y que la una (de los buenos) se termine en bien, y la otra (de los malos)
855 termine en infelicidad, como se ve en la *Electra* del mismo, adonde a Egisto y a Clitemnestra resulta la muerte, y a Electra la libertad de la tiranía del padraastro y de la madre, y a Orestes el contento que recibe de haber vengado la muerte del padre. Y aunque a la primera por razón y por artificio se le dé el primer lugar, con todo eso, muchos dan la superioridad y ventaja a esta segunda, lo que se hace por ignorancia,
860 por imperfección de los circunstantes, a los cuales agrada la variedad de ver terminar las fábulas, si no en todo, a lo menos en alguna próspera fortuna y, habiendo esto considerando los antiguos poetas, aunque juzgasen por mejor y más artificiosa la tragedia de constitución simple, con todo eso, por adquirir la gracia de los que en semejantes contiendas habían de oír y juzgar sus obras poéticas, componían sus
865 fábulas trágicas por la mayor parte de dos acciones, y no simples. Mas verdaderamente el deleite de ver acabar las tragedias en prosperidad no es propio ni pertenece a la tragedia, sino es de la comedia, adonde todo enojo y enemistad al fin se reduce a paz, en fiestas y en gustos, sin venir jamás derramamiento de sangre o muertes. Pero en la tragedia toda leve disensión y enojo se muda en miseria y
870 calamidad, y todas/^{28r} aquellas desdichas que pueden seguirse después de semejantes

accidentes, de modo que el propio natural efecto de la tragedia consiste en la representación de las acciones horribles y miserables, y todo lo que a semejantes pasiones pueda provenir del representarlas actualmente en el teatro. Y por esto es cosa mucho más poética y más ingeniosa hacer que provenga de la constitución de
875 la fábula por relación, de modo que la tragedia no sólo deleite en tanto que se representa de los histriones, pero también cuando se lee y se considera, como en la tragedia de *Edipo* y de *Áyax* se manifiesta.

Los que en las acciones monstruosas no se deleitan ni contentan de lo horrible y miserable, éstos verdaderamente se apartan de los términos de poetas
880 trágicos, porque si bien alguna vez deleitan, no por eso procuran adornar su fábula con el deleite que es propio de la tragedia, que nace de las cosas horribles y miserables, las cuales son o entre enemigos, o entre un amigo y otro, o entre los que no son amigos ni enemigos. Pero lo que comete un enemigo contra el otro no puede causar conmiseración ni cuando se hace ni cuando está aparejado para hacerse, ni
885 tampoco incluye en sí conmiseración lo que se comete entre los que no son ni amigos ni enemigos, mas es cosa digna de conmiseración cuando el mal se comete adonde hay amistad y parentesco, como cuando un hermano mata o está aparejado para dar muerte al otro, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, o cuando alguno se mata a sí mismo o hace o quiere hacer alguna crueldad o atrocidad
890 semejante. Y por esto en las acciones de las personas ilustres se deben elegir las que tienen en sí/^{28v} esta manera de horribilidad, ni se deben variar de lo que antes han sido revividas de todos en la acción principal (como quien intentase el hacer tragedia de Clitemnestra, de Egisto y de Orestes, no debe alterar la acción de que Clitemnestra no haya muerto a Agamenón y que Orestes no matase a la madre),
895 pero, usando de lo que ya esta recibido, es bien disponerlo de manera que se termine en un día natural y que tenga su transmutación de la felicidad a la infelicidad con su debida peripecia y agnición según los preceptos que habemos dado para la disposición de tal manera de poesía. Y para saber bien disponer, ejercer esta atrocidad con satisfacción de los oyentes, se debe considerar que alguna vez las
900 acciones crueles se hacen con conocimiento del que las hace (como Medea en Eurípides mata a los hijos sabiendo y conociendo que eran sus hijos); otra vez se hacen no sabiendo y, después de haberlo hecho, reconociéndolo (como hizo Edipo, que mató al padre y trató con la madre, no sabiendo que aquél fuese su padre y ésta

su madre); otras veces se hacen cuando alguno, sabiéndolo, está para hacer algún
905 delito y después no lo hace (como hace Hemón en el *Antígono* de Sófocles, el cual,
estando para matar a Creonte, pues sabía manifiestamente que era su padre, no le
mata después); otras veces se hace cuando alguno, no lo sabiendo, está para hacer
una acción cruel y después la reconoce y no lo hace (como la Ifigenia, la cual estaba
910 para sacrificar a Orestes, no le teniendo por su hermano, pero después que le
reconoce, lo deja y se abstiene de sacrificarle). Mas entre todas éstas la mejor de ellas
es la de Ifigenia, la segunda es la/^{29r} de Edipo, la tercera la de Medea, porque tiene
menos de lo trágico en dar muerte a sus hijos. La última y peor de todas es la de
Hemón, porque tiene la parte de la maldad y no la de lo trágico. Debe, pues, ser la
constitución de una perfecta tragedia de una acción sola, horrible y miserable, de
915 quien se halla en alguna excelsa fortuna y que no es ni en todo bueno ni en todo
malo, mas con mediocridad de lo uno y de lo otro, y antes de una acción simple que
duplicada, con transmutación de fortuna de la felicidad a la infelicidad, entretejida
con peripecia y con agnición, y que haga resultar lo terrible y miserable antes de la
constitución de la fábula por relación que de los actos de la representación y del
920 aparato, y que esta acción horrible y miserable, o toda se cometa por ignorancia, o
esté para ejecutarse no sabiéndolo, y después de saberse no se cometa. Hasta aquí
se ha dicho suficientemente de la constitución de la mejor y más perfecta tragedia y,
en particular, de todo lo que miraba principalmente a la composición de esta manera
de poesía.

925

Fin de la parte primera, que trata de la tragedia/^{30r}

SEGUNDA PARTE DE LA POÉTICA

CAPÍTULO PRIMERO

Difinición del poema heroico

y distinción de sus partes

5 Pues habemos tratado brevemente de la tragedia (cuanto nos ha parecido necesario), de sus partes de cualidad y cantidad y de la constitución de una perfecta tragedia y de su argumento según nuestros tiempos, es bien que tratemos, como desde el principio habemos propuesto, al tratado y discurso del poema heroico, llamado epopeya, dando principio por nuestra misma orden desde su difinición y
10 consecutivamente explicar la distinción de sus partes.

Es pues el poema heroico, o epopeya (si así la quisiéremos llamar), imitación por narración de una acción maravillosa, cumplida y de suficiente grandeza, de personas ilustres, en todo buenas y perfectas, que, empezando desde la felicidad, por su mismo valor tenga fin en la felicidad en algún término no limitado, compuesto
15 con palabras sonoras y graves, y con versos sueltos, endecasílabos, para introducir con deleite que nace de la imitación alguna virtud, y para conmover el deseo y amor de imitar las impresas magnánimas y gloriosas de grandes personas y de buenos y legítimos príncipes, y porque/^{30v} estén contentos con vivir debajo de su obediencia, para la conservación de aquella bien regulada monarquía en que se hallaren.

20 En esta difinición del poema heroico su próximo genero es «imitación de una acción maravillosa y de suficiente grandeza», que le agrega con todas las artes imitantes, y particularmente con la tragedia y comedia. La narración es su primera diferencia, por la cual, en cuanto a la diversa manera de proceder, es distinto del poema trágico y cómico, que se hacen por vía de representación.

25 Las palabras «de una acción» manifiestan la unidad de la fábula heroica para distinción de aquellos heroicos que empiezan a tratar muchas acciones juntas, las cuales harían un poema, mas no compuesto de sus forzosos episodios y

exornaciones; antes compondrían un poema tan dilatado que no se podría considerar en él ni belleza ni orden (como tampoco no se puede considerar en las otras
30 grandezas que exceden nuestra consideración, según prueba Aristóteles), de modo que por la multitud de las acciones hacen el poema confuso y no dejan tiempo para comprenderlos todos de una vez. De este género se podría decir que es la *Tebaida* de Estacio, y las *Transformaciones* de Ovidio, y muchos de romance de nuestros tiempos.

La parte que dice «de personas ilustres»: se distinguen en cuanto a las
35 personas de la comedia que no es imitación de las personas ilustres, sino de las comunes. A las personas ilustres heroicas se allega que sean en todo buenas y/^{31r} perfectas, por separarlas de las de la tragedia, que son mezcladas entre buenas y malas.

La siguiente parte, «que por su valor tengan fin en alegría», se ajunta para
40 distinguir las personas heroicas de las cómicas ordinarias, que reducen sus acciones a buena fortuna por algún error humano de simplicidad. A esta se ajunta «por algún espacio de tiempo» por circunscribir la epopeya así y, por esta circunstancia, de la comedia y de la tragedia, a las cuales se atribuye solamente un día.

La parte que dice «con palabras sonoras y graves»: distinguen la dicción y
45 locución heroica de la trágica y de la cómica, la una de las cuales se compone con palabras humildes y la otra con versos menores.

La última parte, que dice «para introducir alguna virtud con deleite que nace de la imitación en los ánimos de los oyentes, o para encenderlos en el amor y deseo de imitar las impresas magnánimas y gloriosas de grandes personas y de buenos y
50 legítimos príncipes, y para que estén contentos con vivir debajo de su obediencia, para conservación de aquella bien regulada monarquía en que se hallaren», nos representa el fin propio del poema heroico, diferente del fin de la tragedia (que no aspira a introducir virtud, sino para corregir el terror y la misericordia, para hacernos aborrecer la vida de los tiranos y poderosos) y del fin de la comedia (que es
55 corregirnos de los trabajos que inquietan nuestra quietud y tranquilidad por los amores de las mujeres, de los hijos e hijas, por los engaños y traiciones de criados/^{31v} y de terceros, para inclinarnos a la vida privada para conservación de aquella bien gobernada república popular en que nos halláremos, como hemos mostrado en nuestro primer discurso y en el tratado precedente de la tragedia, y como también
60 mostraremos en su lugar cuando tratemos de la comedia).

Difinido, pues, el poema heroico, y comprendido su género y diferencia, que le terminan de las otras poesías por la materia sujeta (por la transmutación de fortuna, por la manera de proceder, por las personas que constituyen la fábula, por los instrumentos de versos, de las palabras, y por el fin), es bien que vamos a la
65 distinción de sus partes, de las cuales unas son de cualidad y otras de cantidad.

Las partes de la cualidad son las que descubren la condición y forma de la acción principal (que lleva de la infelicidad a la felicidad), y de la bondad y perfección del poema heroico, como es la fábula, la costumbre, la sentencia y la dicción, las cuales se llaman partes de cualidad porque de la dicción se descubre la sentencia y
70 del discurso, y de la dicción y discurso se conoce la costumbre buena y perfecta de las personas ilustres heroicas, y de todas éstas se manifiesta la fábula, que es la constitución de toda la acción de las personas ilustres en todo buenas que, por su valor, desde la infelicidad vengan a parar en alegría (de modo que de todas estas partes cualitativas del poema heroico, la primera y más principal es la fábula, la
75 segunda es la costumbre, /^{32r} la tercera será la sentencia o discurso, la cuarta y última sera la dicción y plática). Todas estas cuatro partes de la cualidad, que deben estar en el poema heroico, se llaman unas a otras en su difinición, porque habiendo dicho que es «imitación de acción maravillosa, cumplida y de suficiente grandeza que, teniendo principio desde la infelicidad, se termine en alegría» se comprende la fábula heroica,
80 no siendo otra cosa mas de una constitución de tal acción que se muda de la mala en la buena fortuna.

Cuando se dice «de las personas ilustres en todo buenas» se comprende la costumbre y, tácitamente, el discurso y la sentencia, porque por el discurso y la sentencia se va conjeturando la buena y mala costumbre. Cuando se dice «con
85 palabras sonoras y graves» se comprende la dicción y la locución. De esta manera constituidas las partes de la cualidad que intervienen en el poema heroico, y mostrando que están contenidas todas en su difinición, procediendo con orden, trataremos primero de la fábula (que es fin de todas las otras), después de la costumbre (que es fin de la sentencia), luego de la sentencia y del discurso (que es fin
90 de la dicción) y, finalmente, de la dicción y plática (que sirve al discurso y a la sentencia).

CAPÍTULO SEGUNDO

De la fábula heroica y de su propiedad

Es la fábula heroica imitación de toda una acción de personas ilustres en todo
95 buenas y perfectas, maravillosa, cumplida, de suficiente grandeza,^{/32v} todo lo posible
virtuosa, de buen ejemplo, que haga su transmutación de la mala en la buena fortuna
con peripecia y agnición en algún espacio de tiempo, que esté adornada con
episodios y con interposiciones, pero verisímiles y necesarios, de modo que debe ser
toda la fábula heroica cumplida, que tenga principio, medio y fin.

100 El «principio» es lo que necesariamente va delante y no es después de otra
cosa, como en la *Iliada* de Homero el enojo de Aquiles con Agamenón, del cual
proviene como de su debido principio y propio la muerte de muchos griegos,
valerosos hombres, y la superioridad de los troyanos.

«Medio» es lo que se sigue después de alguna cosa precedente y está después
105 de otra subsecuente, como se ve en la misma fábula de la *Iliada* de Homero la muerte
de muchos griegos valerosos y la superioridad de los troyanos, las cuales dos cosas
proceden del enojo de Aquiles con Agamenón y del retirarse de la batalla, lo cual es
antes de la reconciliación con Agamenón y del volver Aquiles a la batalla.

El «fin» es lo que natural o verisímilmente es después de alguna cosa y no
110 tiene otra que lo vaya continuando, como se verá en la misma fábula la reconciliación
de Aquiles con Agamenón y las demás cosas allegadas para mostrar el fin, como el
combate del mismo Aquiles con Héctor, la muerte de Héctor, la restitución de su
cuerpo y la sepultura, donde fenece toda la acción de la fábula de la *Iliada*, la cual no
sería toda ni perfectamente cumplida si a la reconciliación de^{/33r} Aquiles con
115 Agamenón no se siguiesen todas estas partes como necesariamente allegadas, que
manifiestan la verdadera, leal y no fingida ni disimulada reconciliación.

Y pues habemos llegado a tratar de la perfección que debe tener el poema
heroico, será bien hacer una breve censura sobre la *Jerusalén conquistada*, poema que
ha salido en nuestros tiempos para que los extranjeros no ignoren que hay en España
120 quien sabe conocer los yerros de la parte formal del epopeya trágico, cuyo defecto
habemos de presuponer que quiso ejecutar el poeta no estimando los preceptos del
arte (aunque no ignorándolos), como no los observó Ovidio ni Lucano en sus
poemas, ni en nuestros tiempos Ludovico Ariosto (aunque todos fueron varones tan
doctos que pudieran con satisfacción de todos disponer sus obras de modo que

125 fuesen un verdadero ejemplo del arte más perfecto).

Y, con este presupuesto, diremos que en este poema de ninguna manera se puede conocer cuál es el principio, medio o fin, porque si el principio queremos decir que es desde que el Saladino comenzó a hacer la guerra a los cristianos, no conviene este principio a la acción de ir Ricardo a esta conquista, ni así se debe llamar, porque
130 si este fuera principio, forzosamente había de ser el medio el ir Ricardo con Alfonso y Felipe a esta conquista, siendo verdaderamente el principio esta parte de la acción a que iban (si ya/^{33v} no es que las causas queramos atribuir por principio contra toda razón y arte, porque diferente es la causa de una acción al principio de esa acción, como es diferente el agravio de la disposición de la venganza y satisfacción). Pues si
135 queremos decir que desde que Ricardo y los demás reyes van a esta conquista tiene principio esta acción, ¿de qué sirven los seis libros antecedentes a éste adonde tiene principio la acción, pues en ellos no se incluye sino las batallas campales que el rey Guido tuvo con el Saladino, y cómo el emperador Federico fue también a esta jornada, donde se ahogó, lo cual no conviene ni es parte de la acción de los demás
140 reyes? Por esta razón yo no me atrevo a decir cuál parte de éstas es el principio y, no conociendo éste, menos se podrá manifestar el medio (si ya no es que, como tiene este libro veinte cantos, queramos decir que los diez son la mitad). Pues el fin no es menos dificultoso de entender, porque acabándose la acción al parecer del poeta en el libro décimo octavo (que es cuando Ricardo vuelve a Ingalaterra como héroe de
145 esta acción), se siguen luego otros dos cantos adonde se refiere, en el primero, cómo pasan en alarde los castellanos para embarcarse, que da el rey don Alfonso la Cruz de Jerusalén por armas a los gaytanes, cómo llega a Sicilia y le recibe el rey Guillermo, que parte de España, entra en Toledo, donde por castigo del cielo al fin de algunos años se enamora de una judía y se la matan sus vasallos, provocados/^{34r}
150 de Illán Pérez de Córdoba, y que le dice un ángel que no le heredará hijo varón, porque sentía su muerte; lo cual, quien considerare el título de este poema, que es *Jerusalén conquistada*, verá que esto es fuera del propósito (como si en este discurso tratase yo ahora de una cosa muy extraña), y por éste se puede inferir el último canto, no conteniendo sino cómo después de haberse ido todos los cristianos de la Tierra
155 Santa se queda el Saladino con suma tranquilidad en Jerusalén, su muerte y entierro, y otras cosas que desde que salió Ricardo de Judea no importan, no convienen, ni son necesarias. Si el poeta fuera historiador, era fuerza referir los sucesos

subsecuentes, mas, tratando de una acción o conquista solamente, en el punto que se consiguió había de tener fin, pues llegaba al cumplimiento necesario y prometido (como tenemos por ejemplo la *Ilíada* de Homero y *Eneida* de Virgilio, que en dando la muerte a Turno fenece toda la acción, y el Taso termina la suya luego que se rindió Altamoro a Gofredo y visita el Santo Sepulcro).

Debe ser también la fábula heroica una, de una persona sola; y no se entiende ser una y de una persona sola ser una acción de muchos debajo de una cabeza, o que muchas acciones sean de un hombre solo, porque si bien quien las hace es uno, no todas sus acciones se entienden ser una reduciéndose a la persona de uno. Y así, quien hiciese un poema heroico no sólo de la única acción de la ira de Aquiles, sino de todas sus acciones, erraría sumamente y se apartaría de las verdaderas reglas del poema heroico (como se apartó Estacio en su *Tebaida*/^{34v} y como se apartaron los demás que compusieron la *Herculeida* y *Teseida* de todas las acciones de Hércules y de Teseo); pero, así como un prudente y considerado escultor o pintor no pretende acabar un cuadro que retrata sino con una acción de una persona sola, así el poeta heroico no debe en su poema poner más de una a acción de una persona sola con su principio, medio y fin.

No es tampoco esta fábula de la *Jerusalén* una, de una persona sola; porque de ella misma se manifiesta que fueron tres héroes, todos reyes iguales, como Alfonso, Felipe y Ricardo. El mismo poeta parece que lo sintió así en muchos lugares, y particularmente en el canto décimo, diciendo:

mas di al trifauce de ese inútil terno

De donde conocidamente se manifiesta que son tres cabezas (porque al Cancerbero le pinta Virgilio en su *Eneida*, libro 6, con tres cabezas) y la palabra «trifauce» lo declara; y en el fol. 252:

Después, embajador, que conquistada

quede Jerusalén por la quimera

de estos tres reyes

También de aquí se infiere que había tres cabezas porque, como escribe Hesíodo hablando de la Equidna, dice: «luego parió a la fogosa Quimera, que tenía tres cabezas, la primera de león, la segunda de cabra, y la tercera de serpiente». Y en el duodécimo dice también el poeta: «el Gerión cristiano». A Gerión ya se sabe que le atribuyeron tres cabezas, que por cosa común y conocida no cansaré con

autoridades que apoyen lo que es tan cierto. Luego tres héroes, tres cabezas/^{35r} fueron las de esta fábula contra el precepto del arte, pues querer defenderlo diciendo que iban Alfonso y Felipe militando debajo de las banderas de Ricardo es ofender la nación española y no es verisímil (como lo mostró agudamente el doctísimo
195 maestro Pedro de Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá en su *Spongia*), ni yo sé cómo llevarán esto los franceses, tan amigos de su honra y crédito. Menos inconveniente es decir que fue yerro contra el arte con ir a esta conquista tres héroes que no ofender la reputación de la patria. Diferente es la fábula de la *Ilíada* de Homero, adonde el héroe es sólo Aquiles; en la *Odisea*, Ulises; en la *Eneida* de
200 Virgilio, Eneas; y en el poema del doctor Miguel de Silveira, gallardo ingenio español, es el héroe de la acción sólo Judas Macabeo, cuya perfección se manifestará con brevedad por estar ya en estado de darse a la estampa.

Una es la fábula de la *Ilíada*, no conteniendo otra cosa que la única acción de la ira de Aquiles; una es la acción de la *Odisea*, no comprendiendo más que la
205 navegación y el viaje de Ulises, desde Calipso hasta arribar a Ítaca; mas no es una la acción de la *Eneida* de Virgilio, que abraza la navegación y la guerra que hizo en Italia con Turno y con el rey Latino. Y que Virgilio haya propuesto dos acciones se puede ver claramente en su misma proposición y de las propias palabras, cuando distingue y separa (como es sentencia común de Macrobio y de todos los mas fidedignos
210 comentadores) por estas palabras:

arma virumque cano

y por las otras que se siguen:

multa quoque et bello passus, dum conderet urbem

inferretque deos Latio

215 la acción de la navegación de la otra acción de las armas/^{35v} y de la guerra, y así, viene después a la narración en el séptimo libro de la segunda acción de las armas y hace también una nueva proposición y nueva invocación como nuevo principio de esta obra y, con gallardo estudio y con nueva causa, constituye nueva fábula y nueva poesía. No obstante esta oposición, hay quien defienda a Virgilio afirmando que la
220 nueva proposición y la nueva invocación del séptimo de la *Eneida* no ser indicio de otra acción separada, viéndose también en Homero en la narración de una sola acción en la *Ilíada* haber hecho diversas proposiciones e invocaciones (como muchas veces buscaba nueva oportunidad, lo que no trae desconveniencia alguna), pero esta

defensa en favor de Virgilio, si se considera con atención, no absuelve mi primera
225 duda. Porque si la vida de un hombre solo se puede dividir en muchas acciones entre
sí mismas diversas y diferentes, ¿quién podrá decir que en la misma persona no es
una acción una larga guerra y otra acción una larga navegación? Y en los últimos seis
libros de la *Eneida* ser otra nueva acción diversa de la navegación precedente, él lo
manifiesta como habemos dicho: la larga y continuada guerra ordenada con nueva
230 causa, como nos lo dan a entender las dos distintas y separadas proposiciones e
invocaciones en el primero y en el séptimo libro. No concluye decir la invocación y
la proposición hacerse no en una, sino en muchas partes del poema heroico, porque
las que se hacen en algunos casos particulares son ciertas proposiciones e
invocaciones/^{36r} particulares, y no son de la generalidad del séptimo libro, la cual
235 expresamente da a entender principio de nueva obra y de otra acción separada de la
precedente en aquellas palabras:

maior verum mihi nascitur ordo

maius opus moveo.

Demás de esto, aquellas proposiciones e invocaciones particulares son de
240 alguna narración que se termina en pocos versos, pero ésta del séptimo libro es de
todos los seis últimos continuos, la cual verdaderamente no tiene semejanza con
éstas particulares, y así, veamos y consideremos alguna invocación particular de
Homero y de Virgilio, cotejémosla con las proposiciones e invocaciones universales
que constituyen el argumento y la fábula de todo un poema heroico, y conoceremos
245 qué diferencia hay entre la una y la otra. Homero, pues, en el segundo de la *Ilíada*
invoca las Musas, que es justo que refieran cuáles capitanes de los principales
vinieron con naves a Troya en favor de los griegos. ¿Quién no ve que ésta es una
invocación y proposición particular solamente de un medio libro y que no tiene
alguna correspondencia con la de Virgilio en el séptimo, que comprende toda la
250 única acción de todos los seis últimos libros siguientes, que contienen la guerra de
Eneas y de los troyanos con Turno y con el rey Latino? Virgilio también, en el libro
nono de su *Eneida*, ruega a las Musas que le descubran qué dios libró del incendio las
naves troyanas (esta invocación es de narración particular que apenas se dilata a
sesenta versos), y otra vez en el mismo libro ruega a las Musas que le cuenten los
255 nombres de los que Turno había muerto en la guerra (la cual invocación, aunque es
de narración particular,/^{36v} apenas tiene ciento y cincuenta versos). Dejo, pues, de

discurrir en si tales invocaciones y proposiciones se pueden jamás comparar a tal invocación ni proposición universal y general como es la de Homero en el principio de la *Iliada* y de la *Odisea*, y ésta de Virgilio en el séptimo libro, que contiene otra
260 acción de Eneas de la guerra que él hizo en Italia. Quede, pues, por cosa clara y asentada el poema de la *Eneida* abrazar no una sola, como requiere y pertenece a tal género de poesía, sino dos acciones, contra el precepto de Aristóteles, fundado en grandísima razón.

No es tampoco una la acción de la *Eneida* de Virgilio (digo, de un hombre solo), como muchas veces lo ha manifestado doctísimamente Speron Speroni, mas
265 es una acción de muchos debajo de una cabeza, introduciendo en ella a Eneas las más de las veces como cabeza, capitán y guía de los troyanos, y haciendo la acción siempre con ayudas exteriores, aun de otras gentes forasteras, como suficientemente habemos mostrado en nuestro primer discurso. Aquí se podía oponer la autoridad
270 de Homero, el cual, según Heródoto, escribió en verso la expedición de Anfíarao a Tebas como cabeza de otros muchos y como una acción de un hombre solo; y la guerra troyana, que es una acción de un hombre solo, pero de muchas gentes, así de la parte de los griegos como de la de los troyanos, a lo que se responde que todas estas narraciones eran antes ciertos preludios hechos por ruegos de otros, que no
275 poemas regulados y legítimos, como es la *Iliada* y la *Odisea*, en los cuales se debe mirar el artificio poético y no a tales imperfecciones que no son de algún momento.^{/37r} Perdone el autor de esta opinión que, pues sin razón pone esta aparente impugnación a Virgilio, lícito será hacer manifestación de que es la objeción injusta, defendiendo esta verdad con las más breves palabras que fuere posible.

Propone Virgilio en el principio de su *Eneida* cantar la conquista de Italia
280 desde el primer verso: «arma virumque cano», hasta el «inferretque deos Latio», y en todos ellos dice que «canta las armas de Marte y el varón que, desterrado por el hado, vino primero de las partes de Troya a Italia y a los campos lavinius destrozado, así por las tierras como por el mar por la violencia de los dioses y por la memorable ira
285 de Juno cruel, el cual sufrió muchas cosas en la guerra hasta que edificó la ciudad y puso en Italia los dioses de donde procede la generación de los latinos y albanos». Quien con atención mirare esta proposición verá cómo en ella refiere que ha de cantar la conquista y sucesos de Italia (a que iba por orden y mandado de los dioses), que así lo habían prometido en aquellos versos del libro primero de su *Eneida*, que

290 comienzan «*Parce motu Cytherea...*» donde, respondiendo Júpiter a Venus, la dice que no tema los hados que persiguen a los troyanos, que verá la ciudad y los edificios prometidos de Lavinia, y que levantará hasta las estrellas al magnánimo Eneas, que no ha mudado de parecer, porque traerá grande guerra en Italia y domará los pueblos feroces, y otras cosas, todas las cuales manifiestan que la acción única es la de Italia,
295 adonde se enderezaba esta navegación. Y en el sexto libro dice Virgilio, cuando da fin a su libro:

incenditque animum famae,

como si dijese: «después que Anquises trujo a su hijo y encendió su ánimo con el deseo de la fama futura...», haciendo siempre la relación de la conquista de
300 Italia como fin de esta única acción, y así la canta en todo el discurso del poema, disponiendo los sucesos de Eneas a este fin, como habemos dicho; y en la navegación/^{37v} dice que navegando a Italia le derrotó a Cartago la tormenta, y después de estar en ella le envía Júpiter a Mercurio que le reprenda por haber suspendido la conquista de Lacio, entreteniéndose con los amores de Dido, y cuando
305 su padre Anquises se le apareció entre sueños le reprende lo mismo, y cuando el mismo Eneas se disculpa con Dido por dejarla dice que va por orden de los hados y por mandado de los dioses a conquistar a Italia, y en los Elíseos le dice también su padre cómo ha de hacer esta conquista y los descendientes que ha de tener en ella, de suerte que en todo el discurso de los seis libros primeros va tratando de este fin
310 y de esta conquista como último fin de la acción que canta. Y el invocar de nuevo en el séptimo libro es para cantar las guerras que quería empezar a escribir, las cuales había propuesto en el principio del poema. Y para que todo esto se entienda mejor habemos de advertir que el principio de la *Eneida* es desde que Eneas empieza a narrar a Dido la pérdida de Troya y la salida suya de ella y de los demás troyanos; el
315 medio es el llegar a Italia y comenzar las guerras; el fin es cuando el mismo Eneas da la muerte a Turno, donde se termina toda esta única acción.

De modo que no se podía cumplir el mandado de los dioses ni fenecer la acción si Eneas no hacía esta navegación a Italia, y el ser larga no es mucho si la ira de Juno los trujo derrotados tanto tiempo, y el detenerse en Cartago fue forzoso para
320 que Eneas refiriese a Dido los sucesos de Troya y para que Dido se enamorase de un hombre perfecto y no de un traidor, como ella imaginaba que era Eneas (como dice el mismo autor). Y el enamorarse Dido de Eneas también fue necesario para

asegurar a los troyanos el hospedaje./^{38r}

Y así habemos de entender que la invocación del séptimo libro no fue para
325 nueva proposición de nueva acción, antes fue volver a referir lo que en el principio
del primero libro había propuesto como medio de esta única acción. Y en decir que
mayor obra movía dijo bien, porque más dificultad tenía la guerra que empezaba a
tratar que la navegación que había contado, y así fue necesario la nueva invocación.

A lo segundo (de que la acción de Virgilio no es de un hombre solo), no había
330 que responder, porque no se ha de entender que un hombre solo ha de hacer una
acción de una conquista de una ciudad o reino, ni Homero refiere que Aquiles la hizo
él solo, sino que era tanto su valor que por su causa llevaban los griegos lo mejor de
la batalla cuando él volvió a ella, y que dio la muerte a Héctor. Y quien mirare la
Eneida de Virgilio hallará que lo mismo hizo Eneas, pues fue su valor tan grande que,
335 cuando llegaron a la batalla principal por el esfuerzo de Eneas, llevaron lo mejor de
los troyanos victoriosos, como se podrá ver en el libro décimo y en el undécimo: al
principio de él le llama «el vencedor Eneas» cuando pagaba el voto a los dioses:

Aeneas

vota deum primor victor solvebat Eoo.

340 No refiere Homero que Ulises dio la muerte solo a los pretendientes de su
mujer, pues en el libro 22 de la *Odisea* se ve que le ayudó su hijo Telémaco (el cual
dio muerte a muchos de ellos), y Eumeo (su criado) y Filecio (también porquerizo)
mataron a Pólipo, Elato, Pisandro y Ctesipo, y Minerva le favoreció en forma de
Mentor (y las lanzas que tiraban a Ulises hizo la misma diosa que no le hiriesen); de
345 modo que con el amparo de Minerva, de Telémaco, su hijo, y de sus criados, acabó
la acción de la venganza que cuenta Homero, que de otro modo fuera ni posible/^{38v}
ni verisímil, por lo cual quedará defendido y por cosa asentada que la *Eneida* de
Virgilio es una acción sola y de un hombre solo. Y así nos podemos volver a tratar
de la fábula heroica y de sus propiedades, de donde nos habemos apartado.

350 Debe ser la fábula heroica, demás de lo referido, maravillosa, porque siendo
acción de hombres ilustres por suma bondad, para dar algún buen ejemplo de virtud
heroica y de magnanimidad a sus iguales, no puede de ningún modo carecer de tal
excelencia y perfección; y será maravillosa si comprende en sí alguna acción virtuosa,
o de prudencia, o de fortaleza, o de justicia, que exceda el poder común de grandes
355 hombres: como es la de Aquiles, el cual, indignándose con Agamenón, era causa que

los griegos fuesen maltratados y muertos y sin comparación inferiores a los troyanos; y en habiéndose reconciliado con Agamenón y volviendo a la batalla, fue causa de la muerte de los más valerosos troyanos y especialmente de Héctor, por donde los griegos vinieron a ser superiores. No menos maravillosa es la fábula de la *Odisea*,
360 conteniendo la única acción de Ulises desde la partida de Calipso hasta entrar en Ítaca, adonde fabrica una nave con sus propias manos y, navegando por el reino de Neptuno, su mortal enemigo, arriba a casa y da muerte a todos los ofensores, libra su casa de toda infamia, vuelve a ver al padre, al hijo y a la mujer y, con todo eso, después de una larga dilación, goza una suma/^{39r} quietud y tranquilidad.

365 Esta parte de maravillosa tiene la epopeya de nuestro poeta, pero muy diferente de lo que debe ser conforme estos preceptos, porque cosa maravillosa es que se moviese para esta conquista de Jerusalén el rey de España, don Alfonso el Octavo, el emperador Federico, el rey de Francia y de Inglaterra, la señoría de Génova y Venecia, y todos los demás príncipes de Europa, y se volviesen todos con
370 mucha pérdida de su reputación y gente, y que un hombre eligiese este sujeto para cantar. Cosa maravillosa es que, habiendo de ser la fábula heroica de buen ejemplo, sea ésta tan al contrario que es un vivo ejemplo de la invidia en la persona de Filipe, de la ambición en la de Ricardo, y de pasión amorosa en la de Alfonso. Cosa maravillosa es que, habiendo en el principio propuesto cantar la conquista de
375 Jerusalén por Ricardo, no sólo vaya Ricardo a ella como héroe, sino otros reyes y príncipes, los cuales se vuelvan, dejando al Saladino señor de Jerusalén, rico, vencedor y triunfante de los cristianos, a quien había ganado, con muerte de muchos, la santa ciudad. Por esto aconseja Horacio en su *Poética* que no se debe en la proposición prometer tanto que después quede defectuoso el efecto y cumplimiento,
380 con el ejemplo de Cícilo, poeta que cometió este error, prometiendo tanto en la proposición que después no cumplió su promesa, como se ve en nuestro poeta que, proponiéndonos una «Jerusalén conquistada», se quedó en el estado que hoy la vemos, por quien se puede decir lo que refiere Esopo en sus *Fábulas*: que quiriendo parir la tierra, habiéndose conmovido para ello todas las naciones, vino a parir un
385 ratón. No se olvidó de esto Horacio cuando en su *Poética* dijo:

Parturient montes: nascetur ridiculus mus.

A todas estas propiedades se ajunta que la fábula del poema heroico debe ser de suficiente grandeza, que/^{39v} es de tal suerte (como conviene verisímilmente al

dilatado espacio de la acción atribuido) que es un tiempo de muchos meses, y alguna
390 vez de muchos años. Y será de perfecta cantidad si conserva la grandeza de su
especie y excede la grandeza de la tragedia y comedia, porque así como un caballo
no sería de suficiente grandeza si solamente fuese tan grande como un gran perro,
así un poema heroico no sería suficientemente grande si se contentase con la
grandeza y dilación de otro poema que no fuese de su especie y si no excediese su
395 proporción a la grandeza de la tragedia. Por esta razón es maravillosa la *Iliada* y la
Odisea de Homero (siendo dilatada cada una con ingeniosas invenciones en veinte y
cuatro libros) y no es tan ingeniosa la *Eneida* de Virgilio (tiniendo por sujeto dos
acciones y no se extendiendo a más que a doce libros).

A la parte de las dos acciones habemos ya respondido, y así no hay que
400 replicar ahora en cuanto a que es más ingeniosa la *Iliada* u *Odisea* que la *Eneida*,
porque las unas son de veinte y cuatro libros y la otra de doce: se responde que no
es consecuencia, pues el ejemplo del diamante nos dice lo contrario, que aunque un
diamante sea muy pequeño, si tiene los quilates pertenecientes para hacerle perfecto,
será de más valor y cualidad que un cristal, aunque sea de mayor grandeza. Mucho
405 se podía responder a esto, mas pienso que es escusado, cuando se manifiesta el
desacierto del que esto propuso y, así, dejaré de replicar, diciendo que hay palabras
a quien no se debe dar respuesta. Y con esto iremos a nuestra traducción.

Esta grandeza mayor es propia del poema heroico (así como también
Aristóteles se le atribuye en su *Poética*) y por esto la grandeza de la *Iliada* y de la *Odisea*
410 es más dilatada que/^{40r} la de la tragedia y comedia, y en esta especie de poema
heroico es lo que basta a la entera transmutación de fortuna de la adversa en la
próspera, de donde resulta la exaltación de aquél que con su valor ha vencido todas
las dificultades y adversidades.

También quiere la fábula heroica la posibilidad, por ser causa las más veces
415 de la verisimilitud, de la cual se aparta (según dice Aristóteles) en la exposición de
Ulises durmiendo en la ribera de Ítaca, y en fingir que Aquiles, solo, matase tanto
número de troyanos. De modo que, siendo propio del poema heroico el decir las
cosas no cuales verdaderamente sean, sino cuales deben ser verisímilmente, se sigue
que debe ser la fábula posible, y será tal si su acción principal se parece a las otras
420 acciones sucedidas. Y por eso la ira de Aquiles en la *Iliada* (imaginada y formada por
Homero) es posible, porque muchas veces se ha visto que en los ejércitos algún gran

capitán ha tenido disensión con su capitán general y que se retire de la batalla y, después reconciliado con él, vuelva al combate.

Debe también la fábula heroica ser virtuosa y de buen ejemplo, así como la
425 fábula trágica debe ser afectuosa, porque la una es acción de cosas horribles y miserables, para mover el terror y la misericordia en los ánimos de los oyentes, y la otra es acción de personas ilustres en todo buenas, para introducir en los ánimos de los oyentes virtud y grandeza de ánimo. Virtuosa hace la fábula heroica alguna acción de buen ejemplo, digna de ser imitada de los otros hombres ilustres, como es la
430 *Odisea* de Homero (idea y forma de un hombre prudente), y la *Iliada* (idea de un hombre valeroso en el ejercicio militar) y la *Eneida* de Virgilio (idea de un hombre que juntamente es justo, valeroso y religioso).^{40v} Y de este modo hará su poema heroico el poeta que estuviere bien enseñado en la Filosofía Moral y Civil; y si, demás de la doctrina, estuviere perfectamente aficionado a las buenas costumbres, porque
435 importa mucho que el que quiere alabar a otro tenga impresas en el ánimo estas formas de virtud conforme las querrá atribuir a la persona que propone alabar.

¿Cómo puede ser esta acción digna de ser imitada de hombres ilustres, virtuosa y de buen ejemplo, si la persona de Ricardo es (como hemos dicho) ambiciosa, hombre injusto, cruel y enemigo de la cristiandad? Que, aunque el ir a la
440 conquista fue justo y santo, lo dependiente y resulta de ello fue acción impía y escandalosa, porque estando el Saladino cercado en Jerusalén por el ejército católico, cuando quería entregarse y rendir la ciudad, porque el Saladino le dio un gran tesoro, lo dejó, alzó el cerco y se volvió a Ingalaterra. Y porque no se entienda que es opinión mía, lo refiere (aunque con palabras honestas) Polidoro Virgilio en la *Vida*
445 *de Ricardo*. Y el *Suplemento de las Corónicas* en el libro tercero dice: «viniendo después el invierno se compuso Ricardo con el Saladino, del cual recibió mucho dinero porque levantase el cerco, y así se fue». Illescas, en su *Historia pontifical*, hablando de este suceso refiere: «no falta quien diga que le dio el Saladino mucho dinero a Ricardo porque levantase el cerco y se fuese», y del mismo Illescas tomó nuestro
450 poeta el argumento de su poema, sin alterarle sino sólo en las cosas que ni son posibles, verisímiles ni necesarias.

En cuanto a la acción principal, debe ser la fábula heroica (como se ha dicho) virtuosa, pero en cuanto a las otras partes puede ser también afectuosa, como es la *Iliada*, por las muertes, por los llantos y por los muertos que intervienen en ella; y

455 misericordiosa y amorosa, como en muchos/^{41r} lugares lo es la *Eneida* de Virgilio.

Debe ser también la fábula heroica tal vez simple, que haga su transmutación de fortuna de la infelicidad a la felicidad sin peripecia y agnición (como es la fábula de la *Iliada*), y tal vez entretrejida que haga la transmutación de fortuna con peripecia y agnición, porque siendo así induce mas fácilmente a admiración (y de esta manera
460 es la fábula de la *Odisea*, transmutándose de la adversa fortuna en próspera cuando, pensando Ulises que estaba en lugar extraño, reconoce que está en su propia tierra y, cuando es recibido de los suyos y da muerte a los que le ofendían, librando su casa de toda infamia). Esta mezcla y diversidad de la fábula heroica, cuando es de la transmutación de fortuna con la peripecia y agnición, es necesario que el buen poeta
465 la haga que resulte de la constitución de la acción, de suerte que, o porque es necesario o verisímil, suceda de las cosas antecedentes. Es «peripecia» mutación contraria a lo que se esta haciendo o verisímil o conveniente (como es la de Telémaco que, llorando al padre como ya muerto, hablando con él, le reconoce y halla vivo; y como la otra de los pretendientes que, pensando que su indignación y
470 pesadumbre había de ser con un pobre, reconocen que es Ulises).

La «agnición» es transmutación de inteligencia del no saber alguna cosa al venir en conocimiento de la misma. De reconocimientos hay cinco modos:

La una es por señales, de las cuales algunas nacen en/^{41v} el cuerpo, como son los lunares y otras manchas semejantes que todas son naturales (como se puede decir
475 que tenía el puerto de Fórnices, viejo marino, el antro o caverna de las ninfas en el décimo tercio libro de la *Odisea*, porque tantas son las señales en el cuerpo de una tierra por los puertos, las cavernas y los montes, cuantos colores y señales referidos hay en el cuerpo humano).

Hay también otras señales en los cuerpos humanos, pero accidentales, como
480 son golpes, heridas, cicatrices (y así Ulises, por la cicatriz que tenía, fue reconocido de Euriclea en el diez y nueve de la *Odisea*).

Hay algunas señales fuera del cuerpo, como son anillos, collares, armas y otras cosas semejantes exteriores (por lo cual Glauco y Diomedes se reconocieron por el hospedaje paterno, por el cingulo y por la taza dados en don del padre del uno al del
485 otro, como se ve en Homero en el sexto de la *Iliada*).

La segunda manera de reconocimientos es la que se finge ingeniosamente del poeta con señales artificiosas (como es la de Ulises, reconocido por el cantar de

Demódoco por Alcínoo, por haber llorado sintiéndose nombrar en la narración del caballo de Troya, en el octavo libro de la *Ilíada*, el cual reconocimiento es todo fingido ingeniosamente del poeta con señales artificiosas).

La tercera manera es por rememoración, cuando con reducir a la memoria a otra alguna particularidad le hacemos venir en conocimiento de alguna cosa (como es la de Ulises, por rememoración reconocido por Penélope, su mujer, y de Laertes, su padre, en el veinte y tres y veinte y cuatro libros de la *Odisea*).^{/42r}

La cuarta especie de reconocimiento es por silogismo o por alguna otra forma de argumento que se pueda reducir a silogismo, cuando nos damos a conocer a otro con razón reducida a argumento (como es aquel silogizar que hace Circe cuando reconoce a Ulises en el libro décimo de la *Odisea*, el cual reconocimiento se puede reducir a una forma semejante de silogismo: «Mercurio me ha predicho que habrá de venir a esta parte donde estoy, de Troya, con una nave negra, un hombre sabio y muy prudente: tú has venido adonde estoy desde Troya con una nave negra y eres muy sabio y prudente, luego tú eres Ulises»). Tal fue también el reconocimiento de Eneas en el libro primero de la *Eneida* de Virgilio, cuando reconoció la ninfa por diosa, lo cual se puede reducir en forma de semejante argumento: «aquella que cuando desaparece deja suavísimos olores es diosa: esta ninfa, cuando se desapareció, dejó olores suavísimos, luego esta ninfa es diosa».

La quinta manera de reconocimiento se hace por paralogismo, que es silogismo vicioso, el cual no da verdadera sino falsa conclusión y agnición y, si muestra agnición verdadera, hace que resulte por accidentes y no por la conclusión del silogismo (como fue la de Anquises en Virgilio, cuando conoció a Teucro por el primer autor de los troyanos y no Dárdano, reducido a tal silogismo: «el que vino primero a la región de Troya es el primer autor de los troyanos: Teucro vino primero, luego Teucro es el verdadero y primero autor de los troyanos»). Este silogismo yerra en la proposición menor, porque no vino primero Teucro, sino Dárdano,^{/42v} y por eso constituye una conclusión y agnición falsa.

Entre todas estas maneras de reconocimientos, la más perfecta es la que se hace ingeniosamente por el poeta con señales artificiosas y que nacen de la constitución de la fábula y de las cosas dependientes las unas de las otras verisímilmente por una cierta sucesión.

Últimamente, la fábula heroica debe ser fabricada y adornada con episodios

y con varias interposiciones, pero verisímiles y necesarios según la naturaleza de las cosas (como fueron los episodios interpuestos por Homero entre el enojo de Aquiles con Agamenón y su reconciliación; y como son los otros del décimo, undécimo y duodécimo de la *Odisea*). Y contra quien dice que el segundo libro de la *Eneida* es episodio no necesario (porque no impide ni quita que la acción de la navegación de Eneas no sea una y no sea toda desde su partida de Troya a Italia, y porque Dido sabía muy bien por la fama la pérdida y ruina de Troya, y porque la había ya pintado en su sala y palacio real, y porque es otra la constitución de la fábula formada de la proposición de Virgilio, el cual no propone conducir a Eneas sino desde la partida de Troya hasta al arribar a Italia), Speron Speroni es de opinión que sea muy necesario, para defender a Eneas de la imputación de traición y para hacer verisímiles los amores de Dido, que se aficionase no de un traidor sino de un hombre valeroso, de suma justicia, de suma piedad y de suma religión.

Y en esta parte el poeta heroico no debe imitar la tragedia (a quien se da por precepto que no debe estar llena de episodios), porque así como la multitud de estas digresiones/^{43r} se conceden al poema dilatado y no limitado a alguna circunstancia de tiempo, así la multitud de los episodios es prohibido al poema que viene a terminar su acción en el espacio de un día natural, y aunque se concede al poema heroico la muchedumbre de episodios, con todo eso se presupone que sean verisímiles y necesarios, y que procedan por naturaleza de las cosas antecedentes, como se ven prudentísimamente ordenados por Homero en la *Iliada* y *Odisea*.

CAPÍTULO TERCERO

*De la segunda parte de la cualidad
del poema heroico, que es la costumbre*

La costumbre del poema heroico no es otra cosa que una cierta descripción e imitación de las personas que en él intervienen o como buenas o como malas, o como convenientes o que no convienen, o como símiles o disímiles, o como iguales o desiguales; por lo cual, en cuanto toca a esta parte, debemos considerar cuatro cosas: la bondad de la costumbre, la conveniencia, la semejanza y la igualdad. La «bondad de las costumbres» manifestarán las acciones precedentes las elecciones y deliberaciones, como hace Virgilio, el rey Latino y Mecencio, un buen capitán y otro

malo, y en muchos lugares de la *Eneida* a Turno, a un buen criado y a otro que no sea tal; y así Homero en la *Odisea* va imitando la acción de un hombre prudentísimo, y en la *Iliada* la acción de un hombre valerosísimo.

555 La «conveniencia de las costumbres» consiste en el decoro/^{43v} según la opinión que se tiene comúnmente de cada una diferencia de la diversidad de las personas introducidas, y así Homero y Virgilio, en sus poemas heroicos, nos representan ya a un mancebo, a un viejo, a un niño, a un hombre de mediana edad, a un rey, a un sacerdote, a un airado, a un pusilánimo, y así variamente cada una de
560 las calidades de las personas. La « semejanza de las costumbres », de la cual habla Aristóteles en la *Poética*, es en cuanto a las personas que representamos en nuestros poemas heroicos ya otra vez escritas y representadas de otros más antiguos poetas, como era en los tiempos de Virgilio la persona de Aquiles, la de Ulises, de Agamenón, de Menelao y de Pirro, en la introducción de las cuales es necesario que
565 estemos advertidos en proponerlas semejantes en cuanto a costumbres a los ya representados de Homero, y por esto Virgilio a la persona de Ulises atribuye la misma costumbre de industria y de prudencia que le había atribuido Homero; a Pirro, ferocidad juvenil; a Aquiles fortaleza; y a las otras personas, las costumbres que antes les eran atribuidas de los poetas más antiguos. Hay algunos que quieren que la
570 similitud signifique semejanza de costumbres según el uso común de nuestra edad, como atribuir a un capitán costumbres de un capitán de nuestros tiempos, y a un rey costumbres, majestad y grandeza según nuestros reyes, porque así la representación tendrá más parte de lo verisímil y persuadirá más fácilmente. Por esto algunos reprenden al Tresano que muchas veces describe al emperador Justiniano muy
575 humildemente, y no según la grandeza de nuestros tiempos, diciendo/^{44r} que tenía la llave del huerto consigo y otras muchas bajezas semejantes. Será, pues, justa cosa según este precepto introducir las personas y representarlas según las costumbres y estilo de nuestros tiempos y, así, las acciones heroicas tendrán más de lo verisímil y moverán también mucho más los afectos.

580 La «igualdad de costumbres» de las personas introducidas en los poemas heroicos consiste en que, introduciendo una persona, le atribuyamos desde principio al fin las mismas costumbres: si le atribuimos al principio crueldad, habemos de seguir siempre el pintarle por cruel, y así en todas las demás cosas (como hace Virgilio la persona de Eneas piadoso; la de Turno, feroz y altivo; y la persona de

585 Drances, tímida).

Será bien siempre atender en la composición de poemas heroicos, en la introducción de las personas, la bondad de costumbres, la conveniencia, la similitud y la igualdad; y de esta suerte daremos suma satisfacción en nuestras composiciones heroicas.

590 Mas la epopeya, siendo poema ordenando a introducir virtud en los ánimos de los oyentes por algún ilustre ejemplo, debe ser sobre todo virtuosa, ora simple, ora entretejida con peripecia y agnición (esto con afectos amorosos y dolorosos, como se ve en la *Iliada* y *Odisea* de Homero: aquélla simple y virtuosa por la virtud de la fortaleza y de la magnanimidad, y ésta virtuosa por la virtud de la prudencia y
595 entretejida con peripecia y agnición)./^{44v}

CAPÍTULO CUARTO

*De la tercera parte de la cualidad
del poema heroico, que es la sentencia*

Síguese luego la tercera parte de la calidad de la epopeya, que es la sentencia,
600 por ser quien manifiesta la costumbre. La «sentencia» (o ya sea el «discurso» del poema heroico) es una demostración de lo que entiende alguno de los interlocutores por vía de argumento, y una conmoción y remoción de los afectos por la amplificación y disminución, y toda esta parte mira a la Retórica, y así, para poder comprender la parte argumentativa de los interlocutores cuando hacen demostración
605 es necesario saber el uso de la proposición y de los lugares donde se componen los entimemas (que son argumentos retóricos), y para comprender la moción y remoción de los afectos con su amplificación y disminución es menester saber la definición de cada uno y en qué manera se mueve, se extingue, se aumenta y se disminuye variamente lo uno y lo otro. Así, usa la parte de la sentencia que está puesta en el
610 aumentar Homero en las oraciones que difusamente pone en su *Iliada* y *Odisea* debajo de la persona de Néstor, de Ulises, de Aquiles, de Agamenón; y Virgilio en la oración de Ilioneo a la reina Dido, y en el razonamiento que hace a la misma su hermana Ana, y en la oración de Drances y de Turno, y en otras muchas partes argumentativas y afectuosas (como también nota Macrobio diligentemente), de las
615 cuales quien quisiera tratar dilatadamente en esta parte consumiría mucho tiempo/^{45r}

fuera de propósito, pudiendo verse todo ordenadamente en los libros de la *Retórica*.

CAPÍTULO QUINTO

De la cuarta parte de la cualidad

de la epopeya, que es la dicción

620 La última parte de la cualidad del poema heroico es la «dicción», por la cual se declara el concepto y la sentencia con palabras sonoras y graves, y con versos sueltos endecasílabos, no pudiendo pervenir perfectamente en el ánimo de los oyentes con deleite sin la dicción.

La elocución de la epopeya, narrando el poeta y la Musa acción de personas
625 ilustres y de héroes (descendientes de alguna deidad por parte de padre o madre), debe ser sumamente magnífica y gravísima, y así requiere todas las formas de hablar, que estén mezcladas con palabras juntas, propias y trasladadas de otras lenguas, alargadas, abreviadas y transmutadas, porque todas éstas, templadas y usadas con prudencia, hacen la oración heroica no vulgar, no plebeya ni humilde, pero lustrosa
630 y llena de majestad.

Esta idea del decir magnífico no debe ser uniforme y la misma en todas las partes, mas según la diferencia de las personas que intervienen en tal género de poesía, y así, cuando narra el poeta o la Musa, atribuiremos gravedad a los reyes y capitanes y príncipes, un imperio con autoridad, con grandeza y dignidad; a los
635 ministros y sirvientes les atribuiremos la idea del decir inferior, mas no tan humilde como se atribuirá a los ministros de personas comunes; y, en suma, esta parte de la dicción y de la^{45v} fábula tendremos cuidado de formarla de suerte que no sea trágica, áspera, horrible y espantosa, ni cómica y humilde, sino espléndida, ilustre, magnífica; y por esto elegiremos las translaciones de las cosas que tengan en sí
640 dignidad y esplendor, y así en todas las demás suertes de hablar, de manera que la fábula sea correspondiente a la materia sujeta y la materia sujeta esté adornada según su calidad y condición.

En cuanto a la parte de los versos del poema heroico, deben ser endecasílabos, (por ser éste el mas sonoro verso que tiene nuestra lengua), y acabar
645 el concepto no en el medio sino en el fin del verso, y será sin rima o consonantes, por tener campo franco para dilatarse y no ser constreñido a detenerse ya en los dos,

tres o cuatro versos, y adornados de palabras sentenciosas de tal suerte que en ellos no se desee otra cosa ni se busquen los consonantes, que antes pertenecen al poema lírico que al heroico, el cual, siendo poema grave, no admite estas bellezas ni
650 gallardías juveniles.

De las figuras del decir, aquéllas serán apropiadas que constituyen la idea de la gravedad y de lo espléndido, de las cuales no diremos más, pudiéndose ver esto en los retóricos antiguos. Y así, quien quisiese en su Poética tratar más difusamente, no haría más de reducir la Retórica a la Poética y hacer de dos facultades una sola.

655

CAPÍTULO SEXTO

De las partes de cantidad de la epopeya

Habiendo hablado hasta ahora de las partes de la cualidad del poema heroico (que son la fábula, la costumbre, la sentencia y la dicción), es bien que tratemos de las otras/^{46r} partes que hay en él de cantidad y distinción de los miembros principales
660 de este género de poesía. Y porque Aristóteles parece que es de opinión que las mismas partes de la tragedia y del poema heroico sean unas, habiendo atribuido a la tragedia el prólogo, el episodio, y el éxodo, veremos si podemos aplicar también las mismas en un cierto modo y por una cierta semejanza al poema heroico, demás de la proposición y de la invocación, que no pertenecen ni tienen lugar en la tragedia.

665 Diremos, pues, que las partes del poema heroico son: la invocación unida con la proposición, prólogo, episodio y éxodo.

«Invocación unida con la proposición» es aquella parte en la cual el poeta invoca las Musas o alguna otra deidad que le quiera referir aquella única y maravillosa acción que él propone como propio y particular sujeto de su poema (como es la de
670 Homero en el principio de la *Iliada* y de la *Odisea*, y como, imitando sus aciertos, hace el doctor Miguel de Silveira en la epopeya que quiere dar a la estampa, intitulada *El Macabeo* que, por estar observadas en esta estancia los preceptos poéticos, la ponemos aquí para ejemplo perfectísimo de quien quisiese imitar sus bien logrados cuidadosos estudios:

675

*Celeste Musa, inspira sacro aliento
al plectro que el varón heroico canta
que restauró la piedra del cimiento*

de tu cuadrangular iglesia santa,
aquel que, con triunfante vencimiento,
680 del Asia el monstruo la cerviz quebranta,
insignia de tu brazo en quien, vencidos,
fueron los mares de su horror vestidos./^{46v}

La «proposición e invocación» es antes del legítimo ingreso y de la legítima introducción y narración del hecho y de la acción principal.

685 El «prólogo» es toda aquella primera introducción de la fábula y de la acción que contiene las causas y principios de ella (como se ve en la *Iliada* de Homero desde donde empieza la diosa a referir las causas del enojo de Aquiles con Agamenón y el principio del mismo enojo y disensión, la cual parte se dilata por todo el primero libro de la *Iliada* y se puede llamar «prólogo» en un cierto modo, primera
690 introducción y preparación de la fábula).

El «episodio», «digresión» e «interposición» es toda aquella parte entera de esta primera introducción hasta la declinación y mutación de la adversa fortuna (como se ve en la *Iliada* todo lo que sucede por la ira de Aquiles con Agamenón, y se llama toda esta parte «episodio», o «interposición digresiva», porque en ella
695 comúnmente se introducen la mayor parte de las digresiones que se hacen para enllenar y engrandecer la fábula de este género de poesía, que por su naturaleza debe ser difusa en muchos libros, como habemos probado en nuestro primer discurso, donde se trató y disputamos acerca de los principios del poema heroico).

El «éxodo», que es la última parte y el fin, es la extrema parte de la declinación
700 y de la transmutación de fortuna de la adversa a la próspera hasta el cumplimiento entero de toda la acción, con todos los necesarios aumentos y accidentes que verisímilmente acompañan a esta próspera fortuna (como lo manifiesta en la *Iliada* de Homero aquella parte de la reconciliación de Aquiles con Agamenón hasta la sepultura y obse/^{47r}quias de Héctor). Cualquiera parte de todas estas está dilatada en
705 muchos libros, según que la única acción del poema heroico está distinta en muchas partes pequeñas y en muchos actos.

CAPÍTULO SÉPTIMO

*De las partes de la cantidad de la epopeya,
de otra manera*

710 De las partes cuantitativas del poema heroico es una la invocación unida con la proposición, que hace el poeta, en la cual invoca las Musas o alguna otra deidad que le quiera referir la única y maravillosa acción que propone como propio y particular sujeto de su poema (como es la de Homero en el principio de la *Iliada*).

715 La invocación en el poema heroico muestra la grandeza de la materia propuesta y la modestia del poeta, la cual es muy necesaria, porque hablando él, y describiendo los intrínsecos pensamientos de otros, los cuales no es posible que el poeta comprenda sin revelación de alguna deidad, con la invocación y con hacer que la diosa le refiera el suceso, hace posible cualesquier cosa (y verisímil). Y sin esta parte el poema no tendría de otra manera lo probable.

720 La otra parte de la legítima narración de la Musa invocada, que va refiriendo toda la acción (ésta como se ha dicho), contiene una larga narración del hecho que recibe transmutación de fortuna de la adversa en la próspera. Se puede dividir en causas de la acción, en principio, aumento, estado, declinación y fin de la adversa fortuna (que es después del principio) y aumento de la próspera, porque donde acaba
725 la una comienza la otra y, /^{47v} empezando, se aumenta hasta lo último.

«Causas» son aquéllas de donde se deriva el principio de la acción (como se ve en Homero el desprecio de Crisis, sacerdote de Apolo, en el libro primero de la *Iliada*, de la cual nace otra mas propinqua, que es la pestilencia, la declaración de Calcante, asegurado de Aquiles, de donde resultó el principio de la acción de la ira
730 y enojo de Aquiles con Agamenón cuando le quitó a Briseida, que fue el principio de esta disensión que resultó de las causas dichas).

«Aumento» es cuando aquella acción, que ha tenido principio, se va dilatando y se aumenta mucho más (como se ve en la misma *Iliada* el retiramiento de la batalla por Aquiles, la muerte de muchos griegos, valerosos hombres, y la superioridad de
735 los troyanos).

El «estado», o colmo de este aumento, es cuando la acción ha pervenido a la mayor grandeza a que puede llegar (como cuando Agamenón envió embajadores para reconciliarse con Aquiles y él hizo demostración de no querer volver jamás a la gracia y amistad de Agamenón).

740 «Fin» es cuando cesa el aumento (como cuando, después de la muerte de Patroclo, Agamenón envió segunda vez embajadores a Aquiles y él, con los dones y con su amada Briseida, lo aceptó y se reconcilió con Agamenón: y aquí tiene principio la transmutación de fortuna de la adversa en la próspera, y así Aquiles volvió a la batalla, mató a Héctor y recuperó el honor de los griegos, que son los
745 accidentes y las cosas consecuentes que acompañan la reconciliación de Aquiles con Agamenón y aumentan la buena fortuna).

Divídese, pues, el poema heroico en la invocación del poeta junta con la proposición, y en la respuesta y narración de/^{48r} la Musa invocada por el poeta, y ésta en causas de la acción, principio, aumento, estado de la adversa fortuna y en fin, de
750 quien procede después el principio de la transmutación de fortuna adversa en la próspera, en quien se cumple enteramente toda la acción.

CAPÍTULO OCTAVO

*De las partes de la cantidad
del poema heroico, de otra manera*

755 No siendo el cuerpo de todo un poema heroico sino una acción de alguna persona ilustre que se transmute de infelicidad a felicidad, se puede también dividir en dos partes, como también se divide la tragedia: en nudo y solución.

El «nudo» es aquella primera parte que empieza desde el principio y se termina adonde se hace la variación de la transmutación de fortuna de la adversa a
760 la próspera, y se llama «nudo» porque están en él todas las cosas ocultas, encerradas y confusas, de tal suerte que no bien se pueden entender en qué parte se haya de terminar la acción.

La «solución», después, es la parte que está desde la transmutación y paso de la adversa fortuna al cumplimiento de toda la epopeya, y esto se llama «solución»
765 porque descubre, desata y hace manifiesta aquella parte y fin que hasta aquel tiempo estaba intrincado y oculto (y así, en la *Iliada* de Homero el nudo es desde el principio del enojo de Aquiles hasta la muerte de Patroclo y reconciliación de Aquiles con Agamenón, y la solución desde esta reconciliación hasta la muerte y sepultura de Héctor; y en la *Odisea* el nudo es desde que Ulises, desesperado de su salud, se puso

770 desnudo en el árbol, pensando de ser devorado de las fieras, y solución, desde aquí
al último libro)./48v

CAPÍTULO NOVENO

De la constitución de un perfectísimo

poema heroico, o epopeya

775 Después que habemos tratado del poema heroico y de sus partes de cualidad
y cantidad, será cosa conveniente a lo que se ha dicho hasta aquí recoger en un breve
epílogo la constitución de un perfectísimo poema heroico.

Debe, pues, ser no de una continuada fortuna feliz desde el principio hasta
el fin, pero con transmutación de la infelicidad a la felicidad, y que sea imitación de
780 una acción sola, virtuosa, de algún poderoso príncipe legítimo, en todo bueno y
perfecto, para que resulte algún buen ejemplo en los ánimos de los oyentes, porque
semejante constitución de fábula engendra maravilla y deseo de imitarla.

Debe por esta razón ser la persona principal del poema heroico tal, que pase
de la adversa a la próspera fortuna por su propia virtud y valor, y con la ayuda de la
785 providencia divina (que a los hombres justos y buenos príncipes que están en adversa
fortuna da ocasión de librarse y de volver a próspero y alegre estado), de donde nace
una cierta alegría en los ánimos de los oyentes, así como nace la indignación de la
buena fortuna de malos príncipes.

Debe también ser la persona del poema heroico clara, famosa, ilustre por
790 alguna acción virtuosa, difícil y maravillosa, de donde resulte en los ánimos de sus
iguales y semejantes que o la leen o la oyen deseo de imitarla. Por lo cual, el primer
grado del más perfecto poema heroico se atribuye a la fama que tiene su
transmutación de fortuna de la adversa a la próspera, interpuesta con peripecia y
agnición, (como es la *Odisea*).

795 El segundo grado se atribuirá a la fábula que tiene su transmu/49r tación de
fortuna de la adversa a la próspera sin peripecia y agnición (como es la *Ilíada*), la una
de las cuales es idea de prudencia, la otra idea de valor y de fortaleza en el ejercicio
y profesión militar.

La unidad de tal género de poesía debe ser acompañada con grandeza, para
800 que sea sumamente maravillosa (no sólo por la constitución de la fábula, sino

también por la ingeniosa invención del poeta) en el fingir episodios verisímiles y necesarios, y en el acomodarlos en sus lugares con prudencia y con artificio, donde se verán consejos de guerra, discursos, deliberaciones, órdenes, ejércitos, batallas, modos de marchar, de ponerlos en campo y presidiarlos, y otras muchas cosas no
805 disímiles, sino útiles a nuestra vida y a la adquisición del arte militar.

A todo esto se ajunta descripciones de lugares, de templos, de personas, comparaciones, alabanzas y amplificaciones, las cuales fabrican y componen la epopeya con deleite y maravilla y la reducen a aquella grandeza cumplida y perfecta que es causa de la gracia y hermosura.

810 Otros muchos adornos admite (y es capaz de ellos) el poema heroico: de la Filosofía Natural, de la Astrología, de la Geografía, de la Cerrografía, de la Historia, de la Retórica y de otras infinitas, curiosas y provechosas facultades, de todas las cuales, quien quisiere tratar por extenso en esta parte haría una unión y mezcla de todas las ciencias y doctrinas liberales, las cuales en un cierto modo universal
815 comprende en sí la Poética y, especialmente, esta parte del poema heroico.

Fin de la segunda parte de la Poética, que trata de la epopeya/^{50r}

TERCERA PARTE DE LA POÉTICA

CAPÍTULO PRIMERO

Difinición de la comedia y distinción de sus partes

5 Es la comedia imitación por representación de una acción maravillosa, cumplida y de perfecta grandeza, de personas comunes, entre buenas y malas (por los defectos de la humana naturaleza cometidos por alguna ignorancia), que teniendo principio desde el trabajo acabe en risa y alegría en el espacio de un día natural, compuesta con palabras humildes y con versos cortos de siete y de cinco sílabas, para
10 apartar a los oyentes (con deleite que nace de de la imitación y de la representación) de las pasiones, pesares y descontentos que perturban nuestro sosiego y tranquilidad por las aficiones de las mujeres, de los hijos e hijas, por los engaños y traiciones de los criados, amos, rufianes y de otras personas semejantes, y para inclinarnos a la vida común para conservación de aquella bien gobernada república popular en que se
15 hallaren.

En esta difinición, su próximo género es «la imitación de una acción maravillosa, cumplida y grande», que la ajunta con todas las artes imitantes y, particularmente, con la tragedia y poema heroico.

20 La «representación» es su primera diferencia, por la diversa manera de proceder, por la cual se separa del poema heroico,^{/50v} que procede por vía de narración.

La parte que dice «de una acción» demuestra la unidad de la acción cómica, a diferencia de los cómicos que viciosamente mezclan muchas acciones juntas (como hace muchas veces Terencio).

25 La otra parte, «de personas comunes que, por alguna ignorancia, teniendo principio desde el trabajo acabe en risa y alegría», la distinguen en cuanto a la materia sujeta de la tragedia y del poema heroico, porque aunque la tragedia es imitación por

representación, no es imitación de representación de acción de personas comunes por algún defecto, sino es imitación por representación de acción horrible y miserable de personas ilustres, y el poema heroico es también imitación no de personas inferiores (antes, de príncipes ilustres por alguna virtud, por vía de narración).

Ajúntase también la parte que dice «de personas comunes entre buenas y malas», por separarla principalmente del poema heroico, las cuales personas principales son en todo buenas y de suma perfección.

La otra parte, «en los yerros y defectos humanos», son introducidas para distinguir las personas de la comedia (que tienen el medio entre buenas y malas) no solamente de las personas heroicas (que son en todo buenas), sino también de las personas que son en todo malas y perversas, las cuales no se aplican a este género de poesía (por merecer ellos mayor castigo) y no son dignas de que sus acciones tengan fin en risa y en alegría, lo cual habemos manifestado ser propio de la comedia.

La parte que se sigue, que dice «que comenzando desde el trabajo tenga fin en risa y alegría en el espacio de un día natural», la circunscribe también del poema heroico y de la tragedia, porque tiene la transmutación de fortuna de la felicidad a la infelicidad./^{51r}

La siguiente parte, que dice que ha de ser «compuesta con palabras humildes y con versos cortos de siete y de cinco sílabas», la distinguen en cuanto a la parte instrumental de la elocución y de la tragedia (que se escribe con palabras altas y graves) y del poema heroico (que no se escribe con versos cortos de cinco o siete sílabas, sino con versos endecasílabos).

La última parte, que es «para apartar a los oyentes (con deleite que nace de la imitación y de la representación) de las pasiones y descontentos que perturban nuestro sosiego y tranquilidad por las aficiones de las mujeres, de los hijos, de las hijas, por los engaños y traiciones de terceros, criados y de otros semejantes, y para inclinarnos a la vida común para la conservación de aquella bien gobernada república en que se hallaren», nos representa el fin propio de la comedia, diferente del fin del poema heroico (que no corrige afectos, pero introduce virtud en los ánimos de los oyentes) y del fin de la tragedia (que no quita las pasiones y descontentos que alteran nuestra quietud y tranquilidad por las aficiones de las mujeres, de los hijos y las demás personas referidas, mas corrige el terror y la misericordia, para hacernos

aborrecer la vida de los tiranos y de los poderosos, como habemos mostrado hablando de la tragedia y del poema heroico).

Difinida de esta suerte la comedia y mostrado su género y diferencia que la separan de las otras dos especies de poesía por la materia sujeta, por la transmutación
65 de fortuna, por la manera de proceder, por las personas que constituyen la fábula, por los instrumentos de versos, de las palabras, y del fin, se sigue que vamos a la distinción de sus partes, de las cuales también (como en el poema heroico y en la tragedia) unas son de cualidad y otras de cantidad./^{51v}

Las partes de la cualidad de la comedia son las que descubren la condición y
70 manera de la acción principal que lleva desde el trabajo a la felicidad, a risa y alegría. De éstas, unas miran al poeta (como es la fábula, la costumbre, la sentencia y la dicción), y las otras pertenecen a los histriones o representantes, a los músicos y arquitectos (que son la pronunciación, el concepto de la música y el aparato), de las cuales no es lícito que tratemos, por no pertenecer al artificio de quien escribe.

Las primeras cuatro partes se llaman «cualitativas» porque de la dicción se
75 descubre la sentencia y el discurso, y de la dicción y discurso se manifiesta la costumbre (o buena, o mala, o la que fuere de las personas particulares medianas entre buenas y malas), y de todas estas partes se manifiesta la fábula, que es la constitución de toda la acción de las personas particulares con mediocridad de
80 buenas y malas, que pasa de la adversidad a la risa y alegría.

De las partes de la cualidad que miran al poema cómico, de las cuales habemos propuesto de tratar, la primera y mas principal es la «fábula», siendo fin de la costumbre, del discurso y de la dicción (y teniendo todas ellas la mira a la constitución de la acción cómica).

La segunda parte es la «costumbre», usándose de la sentencia y del discurso
85 en la comedia para mostrar la costumbre, y no sirviendo la costumbre para declarar la sentencia.

La tercera será la «sentencia» o «discurso», sirviendo la dicción para manifestar el discurso y la sentencia, y no la sentencia para la dicción./^{52r}

Cuarta y última será la «dicción», porque jamás no se busca por sí, mas
90 siempre por otra parte.

Todas estas cuatro partes de cualidad están eslabonadas y se llaman unas a otras en la difinición que habemos atribuido a la comedia, porque diciendo que es

«imitación de acción que, teniendo principio de alguna adversidad, viene a tener fin
95 en risa y en alegría» se comprende la fábula no siendo ella mas de una constitución
de tal acción que traspasa de la adversa en la próspera fortuna; y diciendo «de las
personas particulares con mediocridad de buenas y malas» se comprende la
costumbre y, tácitamente, el discurso, y por la sentencia se van conjeturando las
buenas y malas e indiferentes costumbres; y diciendo «con versos de cinco y de siete
100 sílabas, y con palabras humildes» se comprende la dicción y la locución. Y de esta
manera constituidas las partes de cualidad que intervienen en la comedia, se ha
manifestado estar todas comprendidas en su definición y, procediendo por la orden
que llevamos, trataremos primero de la fábula (que es fin de todas las otras) y
después de la costumbre (que es fin de la sentencia) y del discurso (que es fin de la
105 dicción) y, últimamente, de la dicción (que sirve al discurso y la sentencia).

CAPÍTULO SEGUNDO

De la fábula cómica

y de su propiedad

Es la fábula cómica imitación de toda una acción de personas particulares que
110 tengan el medio entre buenas y malas por defectos y yerros que/^{52v} cometen los
hombres, maravillosa, cumplida y de suficiente grandeza. Debe ser también posible,
ridiculosa y amorosa, y que tenga su transmutación de la mala en la buena fortuna
ordenada y entretrejida con peripecia y agnición, en el espacio de un día natural, y que
no sea llena de episodios e interposiciones no necesarios ni verisímiles, de modo que
115 debe ser la fábula cómica toda, cumplida, y que tenga principio, medio y fin.

El «principio» es lo que necesariamente va delante de todo y no es posterior
de otra cosa (como en el *Autontimorumenos* de Terencio la aflicción de Menedemo, la
aspereza de vida que había tornado por la partida de Clinia, su hijo, la amonestación
de Cremes que le hace persuadirle de tal tristeza).

120 «Medio» es lo que se sigue después de alguna otra cosa precedente y que va
delante de alguna otra cosa subsecuente (como se ve, en la misma fábula, la vuelta
de Clinia, el consuelo que recibió con ella Menedemo, que se sigue a la aflicción del
mismo y a la amonestación de Cremes, prosiguiendo hasta las bodas de Clinia con
la hija de Cremes, entonces nuevamente hallada y reconocida).

125 El «fin» es lo que necesaria y verisímilmente es después de alguna cosa y no hay otra cosa que lo vaya continuando (como es, en la misma fábula, las bodas de Clinia con la hija de Cremes, de donde resulta el consuelo de Menedemo que es el fin de toda esta acción y el cumplimiento de toda la fábula, la cual sería imperfecta si faltasen en ella las bodas de Clinia/^{53r} con la hija de Cremes, de donde procede la total alegría de Menedemo y de Cremes, por el reconocimiento y haber hallado su
130 hija, y por las bodas de la misma).

Debe ser también la fábula cómica una y de una persona sola, y así, quien hiciese una comedia de más acciones y de más personas (como hizo Terencio en el *Andria* el amor de Pánfilo con Glicería y el de Carino con Filomela) sin duda que
135 erraría e iría contra el presente precepto. Una, pues, es la fábula del *Autontimorumenos* de Terencio, porque no contiene otra cosa que la única acción de la aflicción de Menedemo por la partida de Clinia, su vuelta y las bodas del mismo, y el debido consuelo de su padre Menedemo y de Cremes, su suegro.

Demás de la referida propiedad, debe también ser la fábula cómica maravillosa porque, siendo acción agradable y ridícula, ninguna cosa mueve más
140 a risa que la maravilla; y maravillosa será siendo improvisa y fuera de todo lo que se puede esperar (como fue la acción de Menedemo, el cual, impensadamente en la tribulación mayor que tuvo, vuelve su hijo, por lo cual muda la naturaleza severa que antes tenía, recibe al hijo con suma alegría y le casa con la hija de Cremes y goza de toda aquella felicidad).
145

A esta propiedad que hemos referido se ajunta que la fábula cómica debe ser de suficiente grandeza, que es ser de suerte como verisímilmente pertenece al espacio de su tiempo, que es un día natural, y que no sea mayor que lo conveniente (y por eso la fábula del *Autontimorumenos* de Terencio es de la grandeza que conviene
150 al espacio de la aflicción de Menedemo y amonestación/^{53v} de Cremes, la vuelta de Clinia a sus bodas, y la transmutación de vida de Menedemo de la adversa en la próspera).

Ha de tener también la fábula cómica la posibilidad, por ser causa las más veces de la verisimilitud de suerte que, siendo propio de tal género de poesía decir
155 las cosas como deben y pueden ser verisímiles, se sigue que también la fábula sea posible; y será así si se pareciese a otras acciones ya sucedidas en la ciudad (y por esto la acción de Clinia y de Menedemo es verisímil y posible, viéndose cada día por la

avaricia de los padres huirse sus hijos a otras tierras, y después volver y ser causa que los padres muden de vida y costumbres).

160 Debe ser la fábula cómica agradable, ridícula y amorosa, siendo imitación de personas particulares que por lo más ordinario se reducen a burlas y placeres. Agradable y ridícula y amorosa hacen la fábula cómica las burlas, los motes, los dichos, los amores, los engaños de amantes y criados. Y todo esto hará el poeta cómico felizmente si desea imitar la naturaleza y las acciones de las personas plebeyas
165 y mecánicas, y si pone cuidado en semejantes cosas imprimiendo en el ánimo tales disposiciones, porque aquél moverá a risa fácilmente a los oyentes que compusiere y dispusiere bien, por naturaleza y por arte, las burlas y los dichos (y así se muestra Terencio en la fábula de *El eunuco*, y Aristófanes y Plauto en muchas comedias suyas). Debiendo el poeta cómico mover a risa en tal género de poesía, y porque se propone
170 una acción ridícula, y porque muestra en sí mismo urbanidad y crianza, no será fuera de propósito acerca/^{54r} de esto considerar estas cuatro cosas: aquello qué es, de dónde procede, contra quién se debe mover, cuántas maneras se hallan de lo ridículo.

Es la risa un cierto movimiento del ánimo con deleite, por algún defecto que
175 haya en otro sin dolor del que tiene semejante defecto. Diferénciase del deleite, porque esto nace también de deleite y hermosura, mas lo que nace de desconveniencia y disformidad es risa, y así, si viésemos una mujer hermosa y si oyésemos un instrumento sonoro de música, o si oliésemos, gustásemos, o si tocásemos alguna cosa que nos fuese agradable, incontinentemente, recibiríamos deleite,
180 pero no nos moveríamos a risa, por estar siempre la risa acompañada con el deleite, y por no estar el deleite siempre acompañado con la risa. Procede la risa de envidia y maldad como de su primer principio, viéndose comúnmente entre los hombres alegrarse con las faltas y defectos de los otros, y reírse y alegrarse por ello. Pero en el concitar a risa debemos tener atención a no moverla contra los malos y perversos
185 hombres, ni contra los que están en alguna miseria y calamidad grande, ni contra los que son tenidos y reputados en buena opinión, porque los primeros deben ser punidos con mayor castigo que no es lo ridículo, y los segundos no merecen hacer burlas de ellos ni ser despreciados (si no es cuando fuesen tan ligeros que se vanagloriasen con arrogancia), y contra los últimos resultaría antes aborrecimiento
190 que benevolencia; de modo que concitará el poeta cómico, en este género/^{54v} de

poesía, la risa contra aquellos solamente que, siendo personas entre buenas y malas, no son aborrecidas, ni están en mucha miseria, ni se tienen en demasiada estimación, en lo cual se debe observar esta regla perpetuamente de no usar algún mote frío y sin gracia, porque entonces movería la risa no contra quien entendía moverla, mas
195 contra sí mismo, por su propia ignorancia.

Lo ridículo alguno resulta de la fealdad y desconveniencia del ánimo, otro resulta de la desconveniencia y fealdad del cuerpo.

El ridículo que resulta de la desconveniencia del ánimo es lo que proviene de ignorancia, de imprudencia y de simplicidad, que nos da causa a concitarnos a risa
200 (como es la de Aristófanes, que hace referir a Queresonte del modo que tenía Sócrates en mensurar los pies de una pulga, burlándose de sus sofisterías y sutilezas; o como la otra de *El cortesano*, de aquél que aconsejó que se debían hacer otras tantas puertas para aumentar los pechos y alcabalas de la ciudad.

Lo ridículo que resulta de la fealdad y desconformidad del cuerpo es ser cojo,
205 corcovado, o transformado en la forma que lo fue el de Craso (el cual, preguntado de Helmio Mancía cómo era, le mostró con el dedo un escudo cimbriaco de Mario en el cual estaba esculpido el rostro de un francés feo y tuerto que se parecía a la cara de Mancía), de suerte que así de la una como de la otra manera, de ridículo hay dos modos: el uno está puesto en la cosa y el otro en el dicho.

210 Lo ridículo está en la cosa cuando referimos con gracia/^{55r} y gallardía alguna fábula entera y continuada, en la cual narración solicitamos exprimir las palabras, el rostro, los gestos, las costumbres y movimientos de quien se habla, de tal suerte que parece a los oyentes tenerle entonces presente, como si alguno refiriese las burlas de Calandrino por Bruno y por Bufamalco, como se ve en el Bocaccio.

215 Lo ridículo que está en el dicho y en el mote se hace con un cierto aviso y recato gallardo del concepto, como es el de don Alonso Carrillo, en *El cortesano*, a la señora Boadisa, la cual, doliéndose de que él hubiese estado toda una noche preso, le dijo: «a mí me ha pesado mucho de vuestra desgracia porque todos los que os conocían pensaban que el rey os había de mandar ahorcar»; entonces don Alonso la
220 replicó luego: «aunque yo también tenía mucho recelo de esto, con todo eso, tenía grande esperanza de que vos me pediríadeis por marido»; y así, con tal respuesta, si ella le trató como a hombre que merecía tan afrentoso castigo, él la trató como a meretriz, siendo costumbre en España que si una mujer pública pidiese por marido

a alguno que fuese llevado a hacer justicia el concederle la vida. Mas entre lo ridículo
225 que nace de las palabras y el que nace del concepto hay esta diferencia: que el de las
palabras pierde su gracia mudándole, y el del concepto tiene la misma con cualquiera
forma de palabras que se diga.

Los ridículos se traen del ambiguo y del engañar lo que se espera, de la
semejanza, de la disimulación, del hipérbole y de otros muchos lugares, los cuales,
230 porque son infinitos y no se pueden reducir fácilmente debajo de la distinción del
arte, me remito a lo que así/^{55v} en universal y confusamente han dado por precepto
Marco Tulio, *El cortesano*, y lo que después ha seguido el Bocaccio en la sexta y octava
jornada de su *Decamerón*, y Plauto, y Terencio, y muchos hombres doctísimos de
nuestros tiempos, y particularmente nuestro insigne Lope Félix de Vega Carpio,
235 único milagro en esta parte de España.

Pero volviendo adonde nos habemos partado, a todas estas propiedades se
ajunta que la fábula cómica no debe ser simple, que haga su transmutación de
fortuna de la infelicidad a la felicidad sin peripecia y sin agnición, pero que sea
entretejida con las dos, porque siendo así induce más fácilmente el deleite y risa, que
240 son propios afectos de la comedia (como lo muestra la fábula del *Andria* de Terencio,
en la cual la transmutación de la adversa fortuna en la próspera está mezclada y nace
con la peripecia y agnición). Y no es maravilla que la peripecia y agnición en la
tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que
proceda la risa, porque la peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que
245 puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color; y así en acción
trágica y dolorosa hacen que resulte el terror y la misericordia, y en la acción
agradable y ridícula hacen resultar el deleite y la risa, porque de ninguna cosa se ríe
más la gente que de lo que es contrario a lo que esperábamos, lo cual es efecto de la
peripecia y de la agnición. Y esta unión y mezcla de la transmutación de fortuna con
250 peripecia y agnición/^{56r} es necesario que el buen poeta la haga que resulte de la
constitución de la fábula, de suerte que suceda de las cosas antecedentes.

«Peripecia» es mutación contraria a lo que se va haciendo, así como uno que
va a desesperarse por perder la hacienda y allí, rompiéndose la parte donde lo había
de hacer, halló un tesoro, de donde alegre gozó de aquella felicidad. Dinos ejemplo
255 de la peripecia admirablemente don Diego de Mendoza en aquellas cuatro
redondillas hechas a la variedad de la Fortuna que, aun compuestas en aquellos

tiempos antiguos, suenan bien en los nuestros, que son éstas:

260 *Un pobre desesperado,
tiniendo en poco su vida,
como persona perdida
al lazo se ha condenado.*

265 *Y donde iba a cometer
batalla tan de temer
halló un tesoro escondido
y, rico y arrepentido,
trocó su lazo en placer.*

270 *Y el que le tenía encubierto,
yendo a gozar de su oro,
halló el lazo y no el tesoro.
Oh Fortuna, ¿esto es concierto?*

275 *Y con la rabia y despecho,
todo con ira desbecho,
puso al cuello el lazo fuerte
y él mismo se dio la muerte,
ved qué costa y qué provecho.*

Y Terencio, en el *Autontimorumenos*, dice que Sóstrata, pensando que había de ser cruelmente castigada de su marido por haber librado la hija contra lo que él ordenó,^{56v} finalmente halla que esto fue de mucho consuelo suyo.

280 La «agnición» es transmutación de inteligencia de no saber alguna cosa a venir en conocimiento de la misma (como es también la de Sóstrata, la cual reconoce por su hija a la doncella que estaba con Báquides).

285 De la agnición hay cinco maneras: la una es por señas, de las cuales unas han nacido en el cuerpo, como son rayas, pecas y otras semejantes manchas, y éstas son naturales (como fue la agnición de Beretola en el Bocaccio, que por ciertas señales del rostro reconoció a su hijo); hay otras señales también en el cuerpo humano, pero son accidentales, como heridas, cicatrices y otros golpes fortuitos (y así, Bernabucio conoció a Inés por su hija en el mismo Bocaccio); hay otras señales fuera del cuerpo, como son anillos, guantes, collares y otros semejantes vestidos y adornos (como

Sóstrata conoció por un anillo que la doncella que estaba con Báquides era su hija,
290 como lo enseña Terencio en su *Autontimorumenos*).

La segunda manera de reconocimientos es la que ingeniosamente es fingida por el mismo poeta con señales artificiosas, imaginadas (como es la de Torello, que reconoció al Saladino porque en Pavía le había honrosamente hospedado por un cierto vestido que finge el Bocaccio que le había dado el Saladino).

295 La tercera especie de reconocimiento resulta por rememoración, cuando advertidos, oyendo o viendo, venimos a acordarnos de otros (como fue la del otro que reconoció al Torello).

La cuarta especie de reconocimiento se hace por discurso de silogismo, con el cual concebido en el entendimiento, silogizando, /^{57r} reconocemos a otro (como
300 Cremes en el *Andria* de Terencio reconoció a Gliceria por su hija, argumentando y haciendo conclusión de las cosas pasadas y presentes).

La quinta y última manera de reconocimiento o agnición se hace por paralogismo, que es por silogismo vicioso, el cual no hace que resulte verdadera, sino falsa conclusión, como fue la que hacían los parientes de la mujer de Torello por
305 persuadirla y hacer manifiesta la muerte de su marido, los cuales argumentaban así: «ciertísima nueva ha venido que fue muerto un Torello en la batalla que se dio al Saladino; Torello estaba en esta guerra y empresa, luego Torello es muerto». Mas en este silogismo fue falsa la proposición menor porque, aunque un Torello había muerto, no por eso había muerto el Torello de Istria sino el de Dignes, y así,
310 volviendo el Torello a su casa, desconcertó las bodas que habían tratado los parientes de su mujer. Mas entre todas estas maneras de agniciones, perfectísima es la que ingeniosamente se halla por señales artificiosas imaginadas del poeta y que nacen de la constitución de la fábula.

Últimamente la acción cómica no debe ser episódica, que es estar llena de
315 digresiones e interposiciones puestas fuera de lo verisímil, porque de esta manera la aumentaría más de las cosas externas que de las propias. Ni en esta parte el poeta cómico no debe imitar al poema heroico porque, si bien él admite muchos episodios, no por eso le es desconveniente, siendo poema dilatado y no circunscrito a tal limitación, como es la comedia.

CAPÍTULO TERCERO

*De la segunda parte de la cualidad de la comedia,
que es la costumbre*^{57v}

La costumbre de la comedia es una cierta descripción y representación de las personas que intervienen en ella, o como buenas o malas, o como iguales o
325 desiguales, etc. Por lo cual, en esta parte debemos considerar cuatro cosas: la bondad de costumbres, la conveniencia, la semejanza y la igualdad. Y esta «bondad» se debe entender en cada una condición de hombres particulares y populares, de los cuales la comedia va representando las costumbres y las acciones, como en un buen padre de familia, en una honrada señora, en un buen criado, en otro no tal. Débese aquí
330 considerar que tal calidad de hombres, aunque muchas veces se introducen en el poema heroico y en el trágico y cómico, deben con todo eso ser diversos y diferentes en la comedia, porque es diferente un criado de un hombre particular a otro de un príncipe. Un buen criado de personas particulares va imitando Terencio en su *Andria* en la persona de Sosia, y un mal criado en la persona de Davo, en la misma *Andria*.

335 La «conveniencia de costumbres» de las personas cómicas consiste en el decoro, según la edad, según los hábitos, etc. Y así, una manera de hablar atribuye Terencio a Simón (viejo), otra a Pánfilo (mancebo) en la misma comedia, otra a Davo (como a criado), otra a Simón (como a señor), otra a un amante, otra a un soldado, y otra a un mercader.

340 La «semejanza de las costumbres» cómicas debe ser según el uso común de nuestra edad, como atribuir a un siervo costumbres de un siervo de nuestros tiempos, y a un soldado costumbres de otro de nuestros tiempos. Y así las acciones tendrán más de lo verisímil y persuadirán mucho más.

La «igualdad de costumbres» de las personas cómicas consiste/^{58r} en que,
345 introduciendo una persona en nuestras comedias, debemos en ellas atribuirles desde el principio al fin las mismas costumbres: si le atribuimos a alguno desde el principio avaricia, seguiremos siempre su descripción como avaro (como Terencio hace a Simón en el *Andria*); si le atribuimos el ser amante, seguiremos siempre el primer intento, pintándole por enamorado (como hace Terencio la persona de Pánfilo); si
350 le atribuimos desde el principio astucia, lo seguiremos; y si a un criado fidelidad, lo continuaremos representándole por tal (como hace Terencio la persona de Sosia y de Davo).

Debemos también en la composición de las comedias tener siempre delante de los ojos la bondad de costumbres, si queremos formar un hombre perfecto, y así
355 la conveniencia, la similitud y la igualdad. Y así daremos satisfacción y deleite a los oyentes y conseguiremos honor y alabanza en nuestras obras poéticas.

Toda la fábula cómica debe ser virtuosa, llena de afectos amorosos y entretejida con peripecia y agnición, y no menos lo admitirá su nombre y la constitución de las partes que más reinan en ella. Si fuere más virtuosa que amorosa
360 y entretejida con peripecia y agnición (como el *Plutón* de Aristófanes), se llamará «virtuosa»; si hubiere las calidades que el *Andria* de Terencio, llamaráse «amorosa»; si está entretejida con peripecia y agnición como la primera comedia de Plauto, se llamará «entretejida». No digo que debe ser agradable y ridícula, porque esta parte no debe por ningún modo faltar en la comedia, estando fundada en lo ridículo,^{/58v}
365 pero con todo eso con una cierta mediocridad, y no pasando los términos de la urbanidad y crianza civil.

CAPÍTULO CUARTO

*De la tercera parte de la cualidad de la comedia,
que es la sentencia*

370 Es la «sentencia» o «discurso cómico» demostración de lo que entiende alguno de los interlocutores por vía de argumento, y una conmoción y remoción de los afectos por amplificación y disminución (que todo mira a la Retórica).

Para poder comprender la parte argumentativa de los interlocutores cuando se hace la demostración, es necesario saber el uso de los lugares y de las
375 proposiciones donde se componen los entimemas, que son argumentos retóricos. Y para comprender la moción y remoción de los afectos con su amplificación y disminución, se ha de saber la definición de cada uno y de qué manera se mueve, se extingue, se aumenta y se disminuye variamente esto y lo otro.

Obra también la parte de la sentencia que está puesta en el argumento de
380 Terencio en *El ennuco*, en la primera parte, cuando introduce a Parmenio para exhortar a Fedra que debe sufrir con paciencia sus desgracias amorosas.

La parte del mover los afectos usa el mismo Terencio en su *Autontimorumenos* cuando introduce a Menedemo afligido por la partida de su hijo.

CAPÍTULO QUINTO

385

*De la cuarta parte de la cualidad de la comedia,
que es la dicción*

La última parte de la cualidad de la comedia es la dicción, por quien se descubre el concepto y la sentencia,^{/59r} no pudiendo pervenir en el ánimo de los oyentes sin la dicción. Por esto, la locución de la comedia, representando ella acción
390 de personas particulares, debe ser tenue y humilde, no buscando aquella forma de hablar con mezcla de otras lenguas que hace la oración magnífica y peregrina (propia de la tragedia y poema heroico), mas débese aplicarle solamente las palabras propias y trasladadas que se suelen usar en las conversaciones y pláticas comunes. Y así, las cosas no honestas que alguna vez se refieren, se declaren con voces ambiguas y que
395 signifiquen otra cosa más de lo que muestran exteriormente y la deshonestidad que se manifiesta sin fealdad de vocablos, lo cual consiguió felizmente el Bocaccio.

En esta parte no me detendré a dar por precepto, que si bien la idea del hablar cómico debe ser humilde y bajo, que haga diferencia de los razonamientos de los señores y criados y de las demás personas introducidas, siendo esto manifiesto
400 a todos; pero diré que, aunque muchas de las mismas personas intervienen en la comedia y en la tragedia, debe ser diferente la forma del hablar de un criado de una persona real y trágica, y de un criado cómico de alguna persona particular, y también de un mensajero cómico y al trágico, y así en las demás figuras introducidas en ella; que quien de otra suerte lo hiciese escribiendo comedias, incurriría en lo trágico y
405 cometería un vicio notable, traspasando imprudentemente del un género contrario al otro género. De manera que en la comedia elegiremos de tal forma las palabras que correspondan a la materia sujeta y adorna/^{59v}remos la materia sujeta con la cualidad de perfecciones que le conviene.

En este género de poesía, debiendo ser acción de personas particulares y
410 ridiculosa, se pretenden las figuras de la idea del hablar tenue y humilde, especialmente las que pueden mover a los oyentes a risa, como son las especies todas de las ironías, la suspensión, la irrisión, el movimiento, la denominación y la imitación, las cuales se pueden considerar en los retóricos antiguos, y particularmente en Hermógenes y Demetrio Falereo, en la parte que tratan del decir y hablar
415 humilde.

En cuanto a los versos, es necesario que la comedia tenga conformidad con

la tragedia, debiendo la una y otra comúnmente componerse en nuestra lengua (como habemos referido) con redondillas, que son versos de siete sílabas, y con las de cinco, representando las pláticas de los que contratan, los cuales, naturalmente,
420 hablan en estilo humilde y llano.

Deben, pues, el verso cómico de siete y de cinco sílabas, con los conceptos y formas de decir, estar compuestos de tal suerte que se conozcan ser muy diferentes del verso trágico, aunque son de las mismas sílabas, habiendo de representar la comedia acción de personas particulares y, la tragedia, acción de personas ilustres.

425

CAPÍTULO SEXTO

De las partes de la cantidad

de la comedia

Habiendo tratado de las partes de la cualidad^{/60r} de la comedia, es bien que tratemos de las otras partes que tiene, que muestran la cantidad y la debida grandeza de su cuerpo, y la distinción de sus miembros principales, que son: prólogo, episodio
430 y éxodo.

El «prólogo» es toda la primera introducción de la fábula, que es la primera escena del primer acto que desde el principio se dilata hasta la primera música, que tiene una cierta correspondencia con la entrada del primer coro en la escena de la
435 tragedia (como es la del *Autontimorumenos* de Terencio del razonamiento de Cremes y de Menedemo hasta el de Clitofón solo, en el principio del segundo acto).

El «episodio», «interposición» o «digresión» es toda la parte entera desde la entrada de la primera música hasta que se va la última, y se llama «episodio» o «interposición digresiva» porque en ella se interponen todas las digresiones que se
440 introducen para aumentar y engrandecer la fábula (y esto se dilata en la misma comedia de Terencio del *Autontimorumenos* desde el segundo acto hasta el quinto).

El «éxodo» es la entrada y la salida y la última parte de la comedia después del último canto de los músicos, que tiene correspondencia con el último coro de la tragedia (que en la comedia referida de Terencio es el quinto acto).

445 Estas tres partes de la comedia algunos también la dividen con nombres griegos, que son «prótasis», «epítasis» y «catástrofe», que quieren decir ‘preparación’, ‘colmo’ y ‘conversión’.^{/60v} Los latinos lo dividieron en cinco actos, entendiendo por

un acto la representación hecha hasta donde no haya otro interlocutor en la escena, y esto hacían para que los mismos histriones que representaban dos partes y dos
450 personas pudiesen tener lugar de mudar vestidos, y para eso se introducía la música, para darlos tiempo de poderlo hacer, porque se manifestasen vestidos de otra manera, con nombre de otra persona. Mas en esta parte Aristóteles es de opinión que sean tantas las partes de la comedia cuantas son las de la tragedia, pero con razón
455 hemos atribuido a la comedia el prólogo, el episodio y el éxodo, y no le atribuimos el coro, porque no vemos que se use de él, y porque ya en nuestros tiempos está olvidado, y en el lugar del coro se ha introducido la música.

CAPÍTULO SÉPTIMO

*De las partes de la cantidad
de la comedia, de otra suerte*

460 No siendo otra cosa el cuerpo de la comedia sino una acción de una persona particular que se mude de la infelicidad a la felicidad, se puede también dividir en dos partes, que son en nudo y solución. El «nudo» es la primera parte, que empieza desde el principio y se termina donde se hace la variación de la transmutación de fortuna de la adversa en la próspera, y se llama «nudo» porque en él están todas las cosas
465 ocultas, encerradas y enlazadas, de suerte que se puede entender en qué parte puede terminar la acción.

La «solución» es la otra parte que hay desde la mudanza de la adversa fortuna en la próspera hasta el cumplimiento/^{61r} de toda la comedia, y esta parte se llama «solución» porque descubre y desata el nudo que hasta entonces estaba sumamente
470 intrincado y oculto.

El nudo del *Autontimorumenos* de Terencio es desde la aflicción de Menedemo por la partida de su hijo hasta donde Cremes le trae la nueva de que ha vuelto. Y la solución es desde la vuelta del hijo hasta sus bodas con la hija de Cremes nuevamente hallada, adonde fenece toda la comedia.

CAPÍTULO OCTAVO

*De la constitución de una**perfectísima comedia*

Debe ser la constitución de una comedia perfecta no de una continuada fortuna, feliz desde el principio al fin, sino con transmutación de la infelicidad a la prosperidad, y que sea imitación de una acción sola, agradable y ridícula, de personas particulares con mediocridad de buenas y malas (porque si fuesen en todo buenas no pudiera en ellos haber lugar con propiedad los mote, las burlas y lo ridículo, siendo cosa impropia y contra el estilo civil despreciar y burlarse de ellos; y si fuesen en todo malos y perversos, merecían mayor castigo y pena que trae consigo lo ridículo). Serán por esta razón las personas introducidas entre buenas y malas, por los yerros y fragilidad de nuestra naturaleza o por alguna ignorancia o simplicidad que concite los ánimos de los oyentes a risa y a deleite, como por un cierto desprecio y desestimación, según la humilde e inferior condición de las personas particulares que intervienen en la fábula cómica. Ha de ser, según esto, la persona principal de la comedia/^{61v} entre buena y mala y que se mude de la infelicidad a la felicidad por algún defecto humano acostumbrado a intervenir comúnmente a las personas particulares de humilde condición, de donde nace lo ridículo.

Hay algunos que en sus fábulas cómicas van afectando casos atrozísimos para hacer que después resulten y tengan fin en alegría, creyendo que con semejantes constituciones de fábulas darán mayor satisfacción a los oyentes; mas engañanse notablemente, porque procuran una suerte de deleite que es propio de la tragedia y no de la comedia, porque en la comedia se deben representar algunas disensiones y pesadumbres ligeras (como son las de Jánolo Míngino que trae el Bocaccio), que con brevedad se reducen a amistad, en parentesco, en burlas y en alegrías, siendo la reconciliación entre enemigos propia de las personas particulares y de la comedia, pero las muertes entre las mismas es propio de las personas ilustres y de las tragedias.

Mas, aunque la comedia esté fundada en lo ridículo, con todo eso no debe exceder mucho la graciosidad, pero débesele atribuir conforme los términos de la urbanidad de las personas particulares que viven con alguna civilidad (como son muchas de Menandro, traducidas algunas de ellas de la lengua griega en la latina por Terencio).

No conviene que sea de dos acciones, la una de las cuales conduzca de la felicidad a la infelicidad, porque aunque la comedia, por tal variedad, puede ser
510 deleitosa para los ignorantes, no por eso será admitida de los doctos, traspasando a lo que es propio de la tragedia./^{62r}

Y conviene, pues, que tal suerte de poema sea totalmente de una acción simple con transmutación de fortuna, entretejida con peripecia y agnición, de algún leve impedimento que se mude en prosperidad, en fiestas, en bodas y a otras alegrías
515 semejantes; y si alguna vez tal género de los ridículos no honestos sucedieren actualmente de la representación y del aparato, con todo eso es cosa más poética hacerlos que resulten por enunciación de la constitución de la fábula, de manera que la comedia deleite no sólo viendo representar, pero también leyéndola y considerándola (como hace Terencio en muchas comedias suyas, en las cuales
520 muchas cosas sucedidas dentro de casa las hace después referir en alguna escena).

Por estas razones debe una comedia perfecta ser de una sola acción, simple, ridiculosa, de personas particulares con mediocridad de buenas y malas por algún yerro o defecto de nuestra humana naturaleza, de ignorancia o simplicidad, por transmutación de fortuna de la adversidad a la prosperidad con peripecia y con
525 agnición; y que lo ridículo que procede por desenvoltura resulte antes por relación de algún mensajero de la constitución de la fábula que actualmente del aparato y de la representación./^{63r}

EPÍLOGO DE LA *Poética* DE ARISTÓTELES
COMPUESTA EN LATÍN POR DANIEL HEINSIO,
A QUIEN LLAMÓ «ORDO ARISTOTELIS»,
Y TRADUCIDA EN CASTELLANO POR JUAN PABLO MÁRTIR RIZO

5 En el sexto capítulo da principio el filósofo a tratar de la tragedia, y después de la imitación a quien llama «hexámetro», y pone la definición de la tragedia; y primero, en la misma definición, declara algunas cosas que parecía estar ocultas; lo segundo, saca de la misma las partes de la cualidad, las cuales propone primeramente por análisis y luego por composición respeto del método. La constitución de la
10 tragedia, que llama «fábula», es la última, siendo la principal y, respeto de ésta, la primera. Las partes de la cualidad son: fábula, sentencia, costumbres, dicción, aparato y música, el cual orden sigue después en la declaración de cada cosa, y así lo observa y prueba que son seis partes solamente, con tres diferencias en la imitación, las cuales había propuesto al principio del libro: con qué cosas, cómo, y qué. La primera
15 significa el instrumento con que se imita, adonde refiere el aparato y la música. Con la segunda se denota el modo de quien la imitación recibe diversidad: a ésta se refiere la habla.^{/63v} En la tercera se denota la materia o el sujeto a quien se referirán la fábula, las costumbres y la sentencia. Después de esto, luego enseña que la parte principal es la fábula, o la misma constitución, lo cual prueba con grandísimos
20 argumentos en el mismo capítulo hasta concluir que en la tragedia lo principal, y como alma de ella, es la constitución. En el segundo lugar pone las costumbres, lo cual muestra qué se debe hacer con gallarda similitud. En el tercero, la sentencia o concepto, con lo cual, tomando ocasión de las costumbres, muestra también la diferencia de la sentencia. En el cuarto lugar pone la dicción. Últimamente da
25 también su lugar a las partes menos esenciales, que son la música y el aparato.

En el capítulo séptimo, que estaba alterado por él, que le había trasladado, por ilustrar lo que había definido pone las partes de la cantidad, sin las cuales no se podían entender las superiores que habemos dicho, las cuales son: prólogo, episodio, éxodo y coro, del cual hay dos partes que luego declara y deja en el mismo capítulo

30 conclusas, porque no podía acabar las partes esenciales de quien había de tratar
dilatadamente y explicar por ellas la esencia de la tragedia, y principalmente la
principal, que es la fábula o constitución, sin decir primero (aunque con brevedad),
lo que era el episodio y el coro (de quien hace en sus preceptos mención/^{64r} muchas
veces, como es en los que eran de la primera parte esencial, como cuando enseña qué
35 es fábula episódica, la cual verdaderamente ninguno entendería si no es quien
primero hubiese entendido lo que es episodio).

En el capítulo octavo trata de la primera parte de la esencia, y esto desde el
fundamento de la definición, porque ya había dicho que la tragedia era imitación de
cumplida y única acción. De aquí resulta una maravillosa cuestión de la competente
40 grandeza de la acción o de la grandeza del período, pudiendo haber alguna cosa que
sea toda sin que tenga grandeza (porque aquél es todo que tiene principio, medio y
fin) y no hay cosa perfecta sin magnitud alguna y orden, y también con la demasiada
grandeza se derraman los sentidos, como se confunden con lo que es con exceso
pequeño porque apenas lo sienten. Y así, es forzoso hallar término de justa
45 constitución en la tragedia, lo cual enseña que se ha de tomar de la misma fábula y
arte, y no de lo exterior.

Y como la tragedia sea imitación de una acción no sólo absoluta sino única
(como estaba dicho en la definición), era necesario también saber qué cosa era una
acción, y con esta ocasión advierte el error de los que entendían que era una acción
50 la acción de uno solo, haciéndose por uno solo y el mismo muchas cosas que son
muy diversas entre sí y no convienen de ninguna manera ni se pueden concordar. En
esta parte/^{64v} nota que erraron los que comprendieron todas las acciones de Hércules
o Teseo, presumiendo que la acción de uno era única. Enseña, pues, que, como las
demás artes que imitan, imitan a uno solo, que así la constitución en el drama, pues
55 es imitación de acción, debe ser (como el todo) así también de uno: que muchas
cosas no bien se pueden juntar; y como sin grandeza y sin orden ninguna cosa parece
bien, que de tal manera deben las partes de aquella única acción concordar, que en
quitando o mudando una, también se altere y mude el todo (que lo que no se puede
considerar si está incluso o separado, no puede con verdad llamarse parte del todo).

60 En el capítulo décimo, para mostrar que no es bien de cualquiera cosa
constituir la acción en el drama, distingue los poetas de los historiadores: porque los
historiadores escriben todo lo que sucede, pero los poetas pintan las cosas como se

debían hacer, por lo cual infiere que el oficio del poeta es más grave y principal que el del historiador (que el uno sigue lo que ha pasado, y el otro considera lo que es
65 verisímil y que se hace posible), porque el histórico trata en lo singular y el poeta en lo universal. Después declara la diferencia pequeña que hay en la constitución entre los poetas trágicos y cómicos y, porque mejor se entienda cuánto importe que uno constituya la acción bien, niega que el poeta tenga este nombre respeto de los números, sino de la misma consti/^{65r}tución. Y porque no hay fábula sin episodio y
70 el episodio se une de cualquiera manera con la principal acción, muestra que aquella absoluta constitución donde el episodio tiene conveniencia, y en la que sucede lo contrario, se culpa, y de aquel vicio se llama «episódica», del cual muestra la razón así en los poetas buenos como en los que no son tales. Y como en la última parte de la definición se pusiere el precepto que no resulte de la narración, sino de la misma
75 fábula y de la constitución de la acción la misericordia y el temor, conforma con esta última parte con ejemplo (todo lo cual manifiestamente pertenece a la constitución de la acción o fábula, que es la primera parte esencial).

En el undécimo empieza a dividir la parte de la esencia, y luego cómo las acciones humanas o son simples, o semejantes (procediendo así hasta el fin), o tienen
80 alguna ilustre variación, así también la fábula o es sencilla, o doble. De ésta entretejida hay dos partes, a la una de las cuales llama «peripecia» o «transmutación contraria» y a la otra «agnición» o «reconocimiento». Éstas, para que se apliquen bien, enseña que conviene que nazcan de las mismas cosas, para que sucedan o necesaria o verisímilmente.

85 En el capítulo doce expone las partes de la constitución o fábula entretejida con peripecia y agnición, y antes la primera, la cual ilustra con ejemplos trágicos. Después define el reconocimiento y, para mostrar cuál es propio de la tragedia, excluye los otros. En el fin del capítulo pone dos modos de agnición./^{65v}

En el décimo tercio, que miserablemente está perdido y comúnmente se pone
90 después de la parte esencial (perteneciendo a la primera, porque es el décimo sexto), se declaran las especies de las agniciones (cuyo principio habemos referido arriba), que es reconocimiento, y sus especies son éstas, y pone cinco, tratando de todas con curiosidad.

En el siguiente capítulo, que es en el décimo cuarto y antes duodécimo,
95 después de haber acabado del todo las dos partes de la fábula entretejida (de las

cuales fue la última el reconocimiento y la penúltima la peripecia), propone la tercera, que es la perturbación. Y es el principio del capítulo, «dos son las partes de la fábula...», en las cuales palabras él mismo enseña por qué si en el precedente capítulo (que estas distinciones seguimos con el vulgo) dice que trató del reconocimiento: 100 ¿por qué habrá después, en el quinto, tratar de ello? La definición de la perturbación, en el último capítulo se propone: lo demás se alteró y mudó lastimosamente, de manera que ni aun los doctos supieron ni entendieron que Aristóteles había tratado en los dos siguientes capítulos de la parte como principal de la fábula, porque quien de ellos presumió que allí se trataba de la perturbación, aunque vieron que había un 105 capítulo adonde claramente se trataba de misericordia y terror, como en tinieblas no pudieron ver la conexión con el capítulo precedente, pero podrá ver el que continuare la distinción de la perturbación con las cosas consecutivas de este modo: «la perturbación es una acción...». Prosigue, pues, en manifestar/^{66r} cuál constitución de fábula (pues de la misma constitución como las dos partes superiores se ha de 110 tomar ésta también) traiga perturbación, lo cual dice sucederá si ni los hombres virtuosos o buenos cayeren de felicidad en adversa fortuna, ni los malos de infelicidad en próspera, ni los muy malos de la felicidad en la adversidad, sino cuando alguno de los constituidos en dignidad (o que están en favorable fortuna) y no es con exceso excelente en virtud y justicia, viene a parar en adversa fortuna no por su 115 defecto o mal natural, sino por alguna notable maldad. Después muestra que no todas las fábulas admiten esto, sino solamente algunas en que los poetas trágicos tratan, dejando las demás por esta causa. Concede también la fama de las perturbaciones a Eurípides, por ser propio de la tragedia mover alteraciones en el alma, y pues la perturbación nace como de la constitución, así principalmente de la 120 mudanza de la felicidad en fortuna adversa, o al contrario. Y de estas constituciones unas son sencillas y otras dobles, en las cuales no sólo los malos caen en contraria fortuna, sino también los aprobados por buenos se hacen dichosos (como Egisto y Clitemnestra, infelices; Orestes y Electra, dichosos, en Sófocles), muestra que esta constitución se ha de posponer a la simple.

125 Habiendo en el capítulo pasado tratado de la perturbación y mostrado que pertenece a la definición y esencia de la tragedia, trata en este capítulo décimo sexto de enseñar que ésta se ha de solicitar de la acción de/^{66v} la tragedia y no del aparato (como los ignorantes presumen), porque esto pertenece al coro y no al poeta. Con

esta ocasión muestra cuáles son las personas que suelen mover los afectos. Dice,
130 pues, el Filósofo que como los que cometen atroces maldades entre sí sean amigos
o enemigos, o ni lo uno ni lo otro, si el enemigo matase a su enemigo no moverá
ninguna lástima, sino respeto del hecho que por sí mueve el ánimo humano, como
tampoco si no fueren alteradas de uno ni de otro modo; es necesario ahora que esto
se haga entre amigos o parientes, como cuando un hermano mata a su hermano, una
135 madre a su hijo, y un hijo a su madre, que entonces estas pasiones se mueven con
grande vehemencia. Sin esto, como el que mata a alguno o le conoce o no, y el que
no le conoció, o cuando cometió el delito pueda conocer al que mató, o antes que
lo cometa, muestra cuál de estos modos conmueva la alteración, de lo cual también
se sigue que el Filósofo trató primero del reconocimiento porque, ¿a qué propósito
140 había de enseñar el uso de él en la perturbación antes de haber mostrado lo que era?
Quede dicho de la perturbación y cómo pertenece a la fábula, que es la parte primera
de la tragedia.

En los dos siguientes capítulos trata de lo restante de decir de la fábula, que
es la primera parte de la tragedia. Y contienen diversos preceptos, lo cual había dicho
145 el Filósofo en el principio del capítulo, porque había escrito estas razones que se han
pasado al capítulo primero, que trata de las perturbaciones, y/^{67r} así separaron de la
doctrina misma y preceptos de las pasiones la definición de ellos, interponiendo otras
cosas. Con esto también causaron que no admitiesen los doctos que en tales
capítulos se trataba de perturbaciones, porque tenían en el capítulo donde estaban
150 antepuestas falso argumento de él, que allí ningunos preceptos hay *de constitutione
fabularum*, sino en cuanto las perturbaciones pertenecen a la fábula; como tampoco
en el siguiente capítulo, por lo cual erraron los que pusieron estas palabras por
argumento de aquel capítulo. Y si preguntare alguno qué es lo que se trata y de qué
importancia son aquellos dos capítulos con lo que prometen estas palabras: lo
155 primero, ¿qué sea lo que se ha de seguir?; lo segundo, ¿cuál sea lo que se ha de huir
en la constitución de la fábula?; y también, ¿cuál sea el método de constituir la
fábula? Conviene a saber de qué manera se deba deducir primero y poner delante de
los ojos toda la fábula, para que el poeta pueda ver más fácilmente la conexión que
tiene, cómo convenga entretener los hábitos, y cuándo sea necesario luego del
160 episodio y de la conexión que tienen con la fábula. Y últimamente trata de la
diferencia de los episodios trágicos y épicos.

En el otro capítulo enseña que se han de ordenar dos partes, para más claridad de los cuales al uno llama «lazo» y al otro «solución», de ambas las cuales, para que bien se dispongan, se ha de tener gran cuenta. Luego muestra cómo hay
165 cuatro formas de tragedias, para que más se/^{67v} manifieste lo que el poeta tiene de seguir; y por haberse de poner la fábula y constitución dichas no sólo en lo dramático de que se trata, sino también en lo épico, muestra la diferencia de las dos, para que nadie se engañe. Últimamente trae algunos preceptos del coro y cómo ha de unirse con la fábula, mas en todo el capítulo, por decir también esto juntamente (porque no
170 se ha de proponer aquí todo con curiosidad, pues no consideramos más del orden) no se hallará otra cosa. Y todo esto de la primera parte de la tragedia o de la fábula.

En el siguiente capítulo trata ya sin confusión alguna de la segunda parte de la tragedia, que puso que es costumbre. En las siguientes, de la tercera y cuarta, que son la sentencia y dicción. De esta manera lo escribió todo Aristóteles, que las dos
175 que restan no son partes del poeta, sino del teatro.

Veamos ahora el ordenar vulgar, y esto con brevedad. En el capítulo sexto se ponen las partes de la cualidad en la tragedia, que son seis: fábula, costumbres, sentencia, dicción, aparato y música. En el capítulo 7 empieza a tratar de la primera parte, porque pone la dilación y grandeza de la fábula. En el 8 se muestra que ha de ser una la fábula y qué es ser única. En el 9 prosigue el modo de ordenar la fábula,
180 cuyo argumento es manifiesto de los pasados. En el 10 se divide la fábula en «sencilla» y «entretrejida», poniendo dos partes de la entretrejida: peripecia y agnición. En el 11 se expone la una parte, que/^{68r} es la peripecia, y el reconocimiento, que es la otra y se comienza en el 12. Al principio afirma que ha tratado ya de las dos partes superiores, lo cual es falso, porque en el 16, después de tanto tiempo, trata de la agnición, que ya había empezado. Propone, pues, en este capítulo la tercera parte de la fábula, que es la perturbación, lo cual también define. Después de la definición, como si hubiera acabado o señalado las partes de la cualidad en el capítulo pasado, muestra las partes de la cantidad en la tragedia, estando aún tratándose de la primera
185 parte de la cualidad. En el capítulo 13 dice que mostrará con preceptos generales lo que en la fábula se ha de seguir y huir, lo cual hace en el capítulo 17 y 18. Después de estas palabras trata de aquella parte cuya definición había propuesto en el capítulo pasado, que es la perturbación, lo cual por esto no se advirtió, y así propuso las partes de cantidad habiendo de exponer primero las cualitativas aun de allí a cinco
190

195 capítulos, lo cual es cosa graciosa. En el capítulo 14 trata de la perturbación, y muestra de qué modo se ha de mover: de la constitución de las cosas o de la fábula. En el 15 trata de las costumbres, que es la segunda parte de la cualidad de la tragedia, no habiendo aún acabado de tratar de la primera. En el capítulo 16 trata del reconocimiento, que pertenece a la primera parte de la cualidad, la cual agnición
200 había mostrado en el capítulo 11 con la peripecia, y de quien tenía dicho que había tratado en el capítulo 12. Añade a esto que en el capítulo 14 muestra cómo se/^{68v} han de mover las pasiones por el reconocimiento, no habiendo aún declarado qué es agnición y, últimamente, al fin viene a mostrar sus especies. En los capítulos 17 y 18 trata también de la fábula, esto es, de la primera parte de la cualidad, y también de
205 la segunda, que son las costumbres. En el capítulo 15 (y así en los que se siguen) trata de la sentencia y de la dicción, etc.

Hecho ver este libro, no tiene cosa contra la fe y buenas costumbres, y así, siendo servidos los Señores del Consejo de su Majestad, se podrá dar licencia para que se imprima. En Madrid, a catorce de febrero de mil y seiscientos y veinte y tres años.

210

Don Diego Velázquez

*Ante mí,
Simón Jiménez, V^o. S.*

2.2 ALONSO ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR (1626)

Es con la traducción que Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar dio a la imprenta en 1626 cuando podemos afirmar encontrarnos —de acuerdo con lo dicho en la introducción y en el capítulo anterior— ante la primera versión castellana «verdadera» de la *Poética* de Aristóteles. Pese a ser la única que llegó a publicarse en la época (la de Vicente Mariner ha permanecido manuscrita hasta ahora), sólo contó con la edición que vio la luz en Madrid hasta ya bien entrado el siglo XVIII,¹⁵¹ momento en el que sería revisada por el catedrático de lengua griega Casimiro Flórez Canseco,¹⁵² que efectuaría notables modificaciones en ella, como veremos. La siguiente traducción —la de José Goya y Muniain— no llegaría hasta 1778,¹⁵³ por lo que el texto al que ahora nos referimos sería durante más de ciento cincuenta años (bien en su versión original, bien a través de la revisión de Canseco) la única opción para poder acercarse en castellano a esta obra de Aristóteles.

El autor de dicha traducción, a pesar de ser un destacado prohombre de la época y un estimable traductor, no ha recibido demasiada atención por parte de los estudios hispánicos. Por toda información biográfica, Nicolás Antonio se limita a recoger en su *Bibliotheca*, con un escueto *Sampaiensis toparcha*,¹⁵⁴ un dato ya presente en la portada de su traducción de Aristóteles: la condición de este autor de ser señor de la fortaleza de San Payo de Narla (Friol, La Coruña). El resto de estudios se limita a repetir de nuevo esta información con la única añadidura del nacimiento «fortuito» de Ordóñez das Seijas

¹⁵¹ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626.

¹⁵² Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, y C. FLÓREZ CANSECO, *op. cit.* Flórez Canseco fue autor de un *Método para aprender y enseñar la lengua griega*, publicado en Madrid en 1783.

¹⁵³ Cfr. ARISTÓTELES, *El Arte Poética de Aristóteles en castellano por D. Joseph Goya y Muniain*, Madrid, Casa de Benito Cano, 1798. Existe edición actual junto con la *Retórica* en la editorial Porrúa en 1999, *op. cit.*

¹⁵⁴ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, p. 39.

en la ciudad de Zamora, a pesar de su ascendencia marcadamente gallega.¹⁵⁵ Una modesta investigación genealógica nos ha permitido ubicar un poco mejor a este personaje de nuestra historia política y cultural.¹⁵⁶

Alonso Ordóñez de Villaquirán das Seijas y Tobar —ése era su nombre completo— reunía varios de los apellidos más prestigiosos de la nobleza gallega, así como los cargos y posesiones asociadas a los mismos. Aunque no parezca existir constancia de las fechas de su nacimiento y muerte, sabemos que el hecho de que fuera oriundo de Zamora no era en absoluto tan «fortuito» como algún enfoque excesivamente regionalista —según acabamos de señalar— señala con sorpresa. La relación de la familia paterna de este autor con esta ciudad castellana provenía desde antiguo, ya que su padre, don Luis Ordóñez de Villaquirán y Vivero (que también fue paje del rey de España durante siete años) constituía ya la cuarta generación familiar en desempeñar el puesto de Regidor Perpetuo de Zamora, distinción que compaginaba con la de cofrade de San Ildefonso en la misma localidad.¹⁵⁷

Alonso Ordóñez, que debió nacer en el último tercio del siglo XVI, concentró aun más el poder familiar mediante el matrimonio con su prima, doña Brianda das Seixas Andrade y Tobar, por la que pasó a ser dueño de las posesiones de San Payo, incluida la fortaleza, cuya importancia total debía ser suficiente para que Alonso optase por omitir el Villaquirán de su lista de apellidos en el uso más frecuente, a fin de subrayar la presencia del apellido Seixas/Seijas/Seijas.¹⁵⁸ El matrimonio debió de

¹⁵⁵ Cfr. F. LANZA ÁLVAREZ, *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Ediciones Galicia-Centro Gallego de Buenos Aires, 1953, p. 124; y X. FILGUEIRA VALVERDE, «A traducción dos clásicos no Rexurdimento galego», en *Primera Reunión Collegas de Estudos Clásicos*, ed. M. Díaz y Díaz, Santiago, Universidade de Santiago, 1981, pp. 389-395. Este último autor yerra la fecha de publicación de la traducción de la *Poética* en diez años, situándola en un temprano 1616.

¹⁵⁶ Cfr. MS. 11419. s. XVIII, *Papeles y árboles genealógicos de las familias Sarmiento, Fuenmayor, Seijas y Castejón*, fol 16r. En ese manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de la colección del Duque de Osuna, puede encontrarse un completo árbol genealógico de la familia Seijas. Asimismo, cfr. M. VÁZQUEZ SEIXAS, *Fortalezas de Lugo y su provincia: notas arqueológicas, históricas y genealógicas*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1997, p. 180.

¹⁵⁷ Cfr. E. FERNÁNDEZ-PRIETO DOMÍNGUEZ Y LOSADA, *Nobleza de Zamora*, Madrid, CSIC-Instituto Jerónimo Zurita, 1953, pp. 815-816.

¹⁵⁸ De hecho, la posesión de dicha fortaleza es un dato destacado en la propia portada de la traducción de la *Poética* de este autor. Para una descripción de dicho enclave, así como de su vinculación con las familias Seijas, Ordóñez, Sarmiento y Andrade, y de su transformación hasta su uso actual como museo de etnografía, cfr. F. ARIAS VILAS, «El museo etnográfico e histórico de San Paio de Narla, Friol (Lugo)», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 2, 1984, pp. 211-228.

producirse con anterioridad a 1613, puesto que en esa fecha Alonso Ordóñez emprendió obras de restauración en la capilla de San Juan —llamada con anterioridad capilla de la Magdalena— en el monasterio de Sobrado dos Monxes, situado en dichos dominios, tal como reza una inscripción en la misma:

Esta capilla de sus antepasados restauró don Alonso Ordóñez das Seixas y Tobar, señor de la fortaleza de San Payo y sus tierras, para sí y sus sucesores, año de 1613.¹⁵⁹

No tenemos constancia tampoco del año en que debió heredar Alonso Ordóñez la regencia de Zamora, pero sí sabemos que ya la desempeñaba en 1621 cuando —al igual que hiciera su abuelo en 1560 durante el reinado de Felipe II— participó como procurador en las Cortes Generales celebradas aquel año Madrid por orden del recién proclamado Felipe IV.¹⁶⁰

De parte de su familia no sólo provinieron títulos y tierras, sino también la esmerada educación que se le presupone a la hora de contemplar sus trabajos. Este alto grado de formación era característico de esa progenie gallego-zamorana, entre la que encontramos ejemplos como Valeriano Ordóñez de Villaquirán, que llegó a ser obispo de Oviedo en 1508 y que compuso una hagiografía titulada *La traslación de San Ildefonso* (1496).¹⁶¹ Otro pariente, el maestro calígrafo Baltasar Ordóñez de Villaquirán, que sirvió en la corte de Felipe II, preparó en 1583 dos curiosos tomos de muestras tipográficas.¹⁶² Coetáneo a Alonso, un pariente de la rama Seixas, Gaspar Seixas y Vasconcelos publicó en 1656 dos obras de carácter didáctico-moral, con los títulos de *Corona imperial* y *Trofeos*

¹⁵⁹ Cfr. M. VÁZQUEZ SEIXAS, *op. cit.*

¹⁶⁰ Cfr. E. FERNÁNDEZ-PRIETO DOMÍNGUEZ Y LOSADA, *op. cit.*

¹⁶¹ Esta obra se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Ms. 17834, en un volumen sin título, a partir del cual se realizó una edición facsímil. Cfr. V. ORDÓÑEZ DE VILLAQUIRÁN, *La traslación de San Ildefonso (1496). Con dedicatorias al Cardenal Cisneros y a la ciudad de Zamora*, ed. V. Bécares Botas, Zamora, Ediciones Monte Casino, 1991.

¹⁶² Cfr. B. ORDÓÑEZ DE VILLAQUIRÁN, *Colección de muestras de varias letras grabadas en madera*, 2 vols., Madrid, 1583. En estos dos únicos tomos puede verse una especie de pruebas de planchas de imprenta, con su marco y una serie de abecedarios y tipos de letra (bastarda llana y bastarda mediana). Hay tres planchas distintas, que se repiten en dos colores de tinta: ocre y verde. Alguien, posteriormente, empezó a utilizar el libro como una especie cartilla de pruebas caligráficas o como simple papel para entretener la pluma, ya que las dos primeras planchas tienen las letras repasadas con tinta por encima, como para acostumbrarse a hacer las formas de las letras, o simplemente entretenerse. También en la última página está escrito dos veces «Bastardilla llana para rotular libros», y tres veces en las guardas traseras «Bastarda llana para aprender a escribir».

de la paciencia cristiana.¹⁶³ Por último, ya a finales del siglo XVII podemos encontrar a un Francisco Seixas y Lobera que, siguiendo los pasos de uno de los Ordóñez —el capitán Juan Maldonado y Ordóñez de Villaquirán— se dedicó a la exploración marítima y fue autor de una *Descripción geográfica y derrotero de la región austral magallánica* (1690).¹⁶⁴

Independientemente de todo ello, Alonso Ordóñez das Seijas no sólo provenía de una familia de alto nivel cultural, sino que él mismo se relacionó con otros humanistas de su tiempo y debió de participar de algún modo en la intensa vida literaria de los Siglos de Oro, sobre todo en las fechas posteriores a las mencionadas Cortes Generales de 1621, momento en el que pudo entablar contacto con los escritores que vivían en Madrid en aquel tiempo. Por ello, no nos sorprende encontrar su inclusión en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, en el que el Fénix, tras lamentarse por la inesperada muerte del séptimo Conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro y Andrade, acaecida en 1622, decide poner a este autor a la altura del desaparecido mecenas:

Supla tan gran lugar, pues le merece,
de don Alonso Ordóñez la eminencia,
pues con tanta virtud, nobleza y ciencia
las castellanas musas enriquece;
y tu filosofía
abraza en sus estudios la poesía,
probando que sin ella
no es pluma la que escribe, sino estrella.¹⁶⁵

La obra total con la que Alonso Ordóñez se hizo merecedor de tales halagos se reduce a dos traducciones publicadas en 1625 y 1626; la primera de las cuales es una versión al castellano del *De regimine principum* de santo Tomás de Aquino, que con el título de *Tratado del gobierno de los príncipes* fue dedicada al poderoso Gaspar de Guzmán,

¹⁶³ Cfr. G. SEIXAS Y VASCONCELOS, *Corona imperial conseguida en la mayor victoria y firmada con el mejor triunfo, espinas rigurosas, mostradores de la ingratitude humana y desempeños del amor divino*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1656; y *Trofeos de la paciencia Cristiana y reglas que deven observar los ministros supremos en las audiencias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1656.

¹⁶⁴ Cfr. F. SEIXAS Y LOBERA, *Descripción geográfica y derrotero de la región austral magallánica, compuesto por el capitán don Francisco de Seixas y Lovera, natural de la Diócesis de la ciudad y Obispado de Mondoñedo, en el antiguo y noble Reyno de Galicia*, Madrid, Antonio de Zafra, 1690. Sobre Juan Maldonado, cfr. R. J. MALDONADO Y COCAT, *Crónica de la familia y linaje del capitán don Juan Maldonado y Ordóñez de Villaquirán, Fundador de la ciudad de San Cristóbal de Venezuela el año de gracia de 1561*, Venezuela, Grupo Juan Maldonado, 1961.

¹⁶⁵ Cfr. LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo*, *op. cit.*, p. 250 (silva III, vv. 301-308).

Conde-Duque de Olivares.¹⁶⁶ La fecha de composición de esta traducción debe situarse de forma muy cercana a las mencionadas Cortes de 1621: aunque el libro indica claramente en su portada 1625 como año de publicación, el tratado indica al final estar impreso en 1624, año del que data la tasa, mientras que el privilegio y las aprobaciones son de 1623, lo que acerca todavía más la fecha. Por otra parte, esta traducción, que fue reimpressa en el siglo XVIII, ha seguido siendo bien considerada hasta el siglo XX, en el que ha recibido los calificativos de «fiel y castiza», así como de «cuidadosa», entre otros parabienes que acaso sólo traten de justificar la reimpresión de una traducción tan añeja.¹⁶⁷

Al comienzo de esta versión de santo Tomás se encuentra un epigrama laudatorio compuesto en latín por el humanista Vicente Mariner, que años más tarde realizó también su propia versión de la *Poética* aristotélica —como ya hemos avanzado—, a la que dedicaremos el capítulo siguiente. El epigrama, que incluimos a continuación, es una muestra más del trato y relación existente entre el señor de San Payo y otros hombres de letras contemporáneos. Como notas destacables, en él podemos encontrar un juego de palabras que busca la paronomasia entre en nombre del autor (*Thomae*) y el olor a tomillo (*thymum*) que exhalaría de las mieles de su obra, ambos en el mismo verso, así como la metáfora que identifica la voz de la obra original con un instrumento de viento (*tuba*) cuyo sonido puede escucharse gracias al aire que en él insufla el traductor; esto es, ciertos oídos, que no entienden el latín del original de Santo Tomás, pueden acceder al «sonido» del texto sólo por la intermediación de ese aliento que supone la traducción al castellano que presenta Ordóñez das Seijas.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *Tratado del gobierno de los príncipes del angélico doctor santo Tomás de Aquino traducido en nuestra lengua castellana*, Madrid, Juan González, 1625. Este libro se reimprimió en 1786 en Madrid en casa de Benito Cano, en una versión «corregida» por Vicente García de la Huerta. En esta edición se suprimen las páginas dedicadas a dar fe de las tasas, erratas y aprobaciones. En su lugar, el corrector, Vicente García de la Huerta, dedica dos páginas a un descendiente de Alonso Ordóñez, Antonio Ordóñez. Existe edición moderna de esta traducción: *Tratado del gobierno de los príncipes*, ed. I. Quiles, Buenos Aires, Editora Cultural, 1945.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 7. En un punto más avanzado del mismo prólogo que encabeza la edición de 1945 se dice también:

Acerca de la traducción que reeditamos, creemos que don Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar realizó un trabajo verdaderamente escrupuloso, a fin de salvar la fidelidad al texto original.

¹⁶⁸ Sobre el empleo del artificio literario en este tipo de textos neolatinos, cfr. J. M^a MAESTRE MAESTRE, «Manierismos formales en la poesía latina humanista», *Excerpta philologica*, 2, 1992, pp. 219-232.

AD INTERPRETATIONEM LIBRI *de Regimine Principum*
D. Thomae Aquinatis, ab ornatissimo, & nobilissimo viro
D. Alphonso Ordonio Hispano sermone versi,
Vicentii Marinerii Valentini.

EPIGRAMMA

*Praestanti das voce melos, quo cogitur aether,
Ut, te namque audit, nil sua tecta movet.
Attollis vocem superas divinus in auras,
Nam divina patent, quae vel ab orbe vomis.
Musarum ceu dulcis apis, das aurea mella,
Quae Thomae redolent semper in ore thymum.
Obiicis aeternum divino pectore nectar,
Quo sese Phoebus pascit ubique potens.
Floribus e Thomae sugis rorantia dona,
Inque tuos nimium dirigis illa favos.
Alta refers, namque alta tenes tibi pectore iura,
Quae mentis condunt semper orantis opes.
Sic etenim surgis verbis, ut in aethera Phoebus;
Tu mentis radiis, splendet ut ille suis.
Hispano dasque alta sono verba aurea Thomae:
Ille tuba est libri, tu sibi flatu ades.
Ille sonat, si quando sonat compulsus ab ore
Saepe tuo, labris fert quia verba tuis.
Quam iucunda volant conversa volumina Thomae,
Dum labro Iberiaco dulcia dona ferunt!
Concinna fervet verborum spiritus arte,
Namque modo, ut vivat, flat tua vita libro.
Et veluti pastus membris alit omnia vivis,
Sic tua nempe liber pabula versus habet.¹⁶⁹*

¹⁶⁹ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *p. cit.*, fol. 3^v. Ofrecemos aquí una traducción del epigrama:

Con tu excelente voz entonas un canto por el cual el éter se ve obligado
a no mover ni un ápice sus bóvedas cuando te escucha.
Alzas tu voz, santo Alfonso, hasta los cielos más altos,
pues lo que emites desde la tierra abre la vía a las cosas de Dios.
Cual dulce abeja de las Musas, produces doradas mieles,
que incesantemente despiden olor a tomillo desde la boca de Tomás.
Desde tu corazón santo ofreces el néctar eterno,
del que se alimenta Febo, que ejerce su poder por doquier.
Libas las ofrendas que rezuman rocío de las flores de Tomás,
y con ellas llenas tus repletos panales.
Relatas cosas elevadas, porque en tu corazón albergas los elevados designios
que asientan las riquezas de aquella mente que siempre triunfa.
Y por eso de tal manera te elevas con tus palabras que, igual que Febo en los cielos,
tú refulges con los rayos de tu mente tanto como él con los suyos.
Y les proporcionas tono español a las elevadas palabras doradas de Tomás:
él es la trompeta del libro, y tú haces el papel del sople.
Él consigue sonar cuando suena gracias al toque frecuente de tu boca,
pues transmite sus palabras mediante tus labios.
¡Cuán dichosas vuelan las obras de Tomás traducidas,
mientras ofrecen sus dulces dones en lengua ibérica!
El espíritu de sus palabras se agita gracias a tu arte elegante,
pues desde ahora, para que siga viviendo, tu vida alienta en este libro.
Y así como el alimento nutre los miembros vivientes de toda criatura,

De las palabras que Alonso Ordóñez dedica en el prólogo al Conde-Duque, parece oportuno recoger también el siguiente fragmento, en la medida en que en él se contiene una percepción sobre la actividad traductora. Aunque estas ideas sobre el proceso de traducir textos se refieren en este caso a un texto sagrado —que, en principio, debía ser tratado con muchísimo más respeto «a la letra» que cualquier otro¹⁷⁰—, creemos que son suficientemente válidas para poder ser extrapoladas como presupuestos teóricos de su autor. En estas declaraciones queda delimitado el marco de acción que se le reserva al traductor, esto es, mantener todo el respeto posible al original, parafrasear si es necesario o, a lo sumo, optar por la vía de la imitación. El respeto al original haría imposible para Ordóñez das Seijas una postura más basada en la emulación como la vista en Rizo/Denores:

De la traducción, sólo diré a V. Excelencia que he procurado indispensablemente sacarla como un retrato de su original, sin trocar, ni dilatar las palabras de él: porque siendo libro de preceptos, y en muchas partes tratados con el mismo método, que su autor tuvo sobre los libros del Maestro de las sentencias, no recibiera en sí mudanza, sin hacerla en lo sustancial de la doctrina, demás de que los muchos términos de Filosofía y autoridades de la Sagrada Escritura que en él se hallan, en ningún caso reciben alteración. Ni pienso que traducción la admita, si no es pasando a paráfrasis, o a imitación, como bien sintió de sus *Metamorfoseos* el Anguillara, diciendo en otra parte:

*Mentre mi possi ad imitar Ovidio.*¹⁷¹

La segunda de las obras de Alonso Ordóñez es la traducción de la *Poética* de Aristóteles. Ésta debía estar terminada en fechas parecidas a la traducción del *De regimine principum*, es decir, en 1624, según señala Gallardo.¹⁷² Sin embargo, vio la luz editorial en Madrid, en 1626, en casa de la viuda de Alonso Martín, adelantándose en su aparición a las traducciones de la *Poética* en Francia o en Inglaterra, medio siglo

del mismo modo este libro tiene tus pastos a su disposición.

¹⁷⁰ Baste recordar —según indica Luciano Canfora— que la primera encíclica papal que reconocía que los textos sagrados, como todo lo escrito por el ser humano, están sujetos igualmente a las vicisitudes propias de cualquier tradición textual, fue *Divino afflante spiritu*, promulgada por Pío XII en 1943, hace tan sólo poco más de medio siglo. Cfr. L. CANFORA, *Filologia e libertà*, Milán, Mondadori, 2008.

¹⁷¹ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 5^o. El mencionado Giovanni Andrea dell' Anguillara (1517-c. 1565) fue autor de una muy popular traducción al italiano de las *Metamorfosis* de Ovidio que fue publicando en varios tomos en París y Lión entre 1554 y 1560.

¹⁷² Cfr. B. J. GALLARDO, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Tello, 1888, vol. 3, p. 1018. Según las notas de este bibliófilo, la dedicatoria del manuscrito original —apenas 76 páginas en 8^o— está firmada por el propio Alonso Ordóñez el 28 de agosto de 1624.

posteriores.¹⁷³ Las palabras de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* hacen entrever que la traducción llegó a tener cierto eco entre los ambientes literarios, hasta el punto de que el Fénix no se mostraba en sus cumplidos tan «antiaristotélico» como muchos de sus detractores querían hacerle pasar, sino que, antes bien, manifestaba aprecio por la labor de enriquecimiento de «las castellanicas musas». Sin embargo, esta única traducción publicada de la *Poética* no debió encontrar mucho más impacto que el simple mérito de haber aparecido entre los escritores y preceptistas del siglo XVII, tan alejado como estaba su mensaje de la práctica literaria —sobre todo teatral— del momento.

La obra no volvió a reimprimirse hasta que en 1778 Casimiro Flórez Canseco —que la calificaba de «rarísima y apenas conocida»— la corrigió y reeditó, sometiéndola a diversas modificaciones en el orden de los capítulos para acomodarlos al *ordo Aristotelis* propuesto por Daniel Heinsio.¹⁷⁴ También la completó con el texto griego original y con las notas que sobre la versión heinsiana había elaborado el abad Batteux, y añadió el propio texto latino de Heinsio como apéndice al volumen. Este editor, cuya intención era reimprimir también la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas y las *Tablas poéticas* y las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales, sentía que dichas obras habían aparecido en una época poco dispuesta a recibirlas, mientras que el neoclasicismo dieciochesco estaba fuertemente necesitado de ese tipo de textos, cuyos preceptos sí estaba dispuesto a poner en práctica:

...ni estos doctos escritos [se refiere a la *Filosofía antigua poética* del Pinciano], que mostraban al común de la nación los preceptos poéticos de Aristóteles y su gran fundamento, [...] ni el haber sacado a luz don Alonso Ordóñez en el año 1626 esta traducción literal de la *Poética* aristotélica, que ahora vuelve a publicarse, bastó para que los muchos ingenios señalados que en el siglo pasado florecieron en España y cultivaron con prodigiosa fecundidad la poesía, principalmente la dramática, quisiesen sujetarse a las justas reglas de los antiguos y anteponer la apreciable aprobación de la gente de buen juicio y discernimiento a los aplausos del vulgo, cuyo gusto con la abundancia de malos libros de romances y aventuras estaba pervertido, y se pagaba sólo de lo sutil y maravilloso, aunque inverosímil y extravagante.

En nuestra edad, en que por una como feliz revolución del estado de las letras parece que va a quedar enmendado y reducido a mejor método y gusto el estudio de los varios ramos de la literatura, deberán los deseos del restablecimiento de la poesía quedar muy agradecidos al celo del ilustrísimo magistrado que a este fin ha dispuesto el importante y oportuno remedio de que se hiciese esta reimpresión de la traducción castellana de la *Poética* de Aristóteles, que no habiéndose vuelto a imprimir desde el citado año de 1626 en que la sacó Ordóñez, era ya rarísima y apenas conocida...¹⁷⁵

¹⁷³ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR y C. FLÓREZ CANSECO, *op. cit.*

¹⁷⁴ Cfr. la introducción de V. GARCÍA YEBRA, a su traducción de la *Poética*, *op. cit.*, pp. 49-55.

¹⁷⁵ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *ibid.*, fols. 4^v-5^v.

Como una curiosidad bibliográfica, a la vez que como una muestra del aprecio que esta traducción—independientemente de su escaso éxito lector—despertaba entre los eruditos que la conocían, hemos de señalar a modo de último episodio de la vida editorial de este texto la reedición de la que fue objeto a principios del siglo XX de la mano del escritor Antonio Zozaya y Jou, que la incluyó en su popular «Biblioteca Económica Filosófica».¹⁷⁶ Zozaya reimprimió la versión de Flórez Canseco sometiéndola a una mínima revisión, sin el texto griego original y sin el texto latino de Heinsio, aunque sí conservara las notas del abad Batteaux, a las que añadió alguna consideración proveniente de dicho humanista flamenco. A pesar de que las supresiones se deben a un intento de ahorro de costes que vulnerarían el espíritu «económico» de la colección, según se declara explícitamente.¹⁷⁷ Esta edición es duramente criticada por Valentín García Yebra, que recrimina a Zozaya las mutilaciones ejercidas sobre la edición del XVIII, así como la vaguedad y las imprecisiones contenidas en el breve prólogo introductorio.¹⁷⁸ En descargo de Antonio Zozaya, sin embargo, desde estas líneas pensamos que García Yebra le atribuye unas aspiraciones filológicas que no se corresponden con la voluntad puramente divulgativa que en realidad guiaba los pasos de este escritor.

Centrando ya la atención en el texto editado por Ordóñez das Seijas en 1626, lo primero que encontramos es un breve prólogo dirigido al Conde de Monterrey, de nombre Manuel de Acevedo y Zúñiga, importante político español destacado en Italia que desempeñó diversos cargos en Florencia, Roma y Nápoles y que estaba casado con la hermana del Conde-Duque de Olivares, destinatario de la obra anterior de Alonso

¹⁷⁶ Cfr. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *Poética de Aristóteles traducida directamente del griego en 1626*, ed. A. Zozaya, Madrid, Sociedad General Española de librería, 19??. Esta reedición de la *Poética* constituía el volumen XCI de la Biblioteca Económica Filosófica, puesta en marcha por el mencionado Antonio Zozaya, destinada a ofrecer grandes obras del pensamiento universal a precios asequibles al gran público. En lo tocante a las fechas, podemos constatar que el volumen LXV de dicha colección databa de 1893. Por otra parte, la Sociedad General Española de Librería, editora de la obra, estableció sus oficinas en Madrid en 1916 y el ejemplar que poseemos de esta edición de la poética, presenta un *ex-libris* fechado en 1940, así que el libro debió editarse entre 1916 y 1939, puesto que la Guerra Civil acabó con gran parte del fondo de la Sociedad, que no conserva ejemplares impresos de sus títulos de aquellos años, según ha confirmado la propia SGEL en respuesta a la consulta realizada.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁸ Cfr. la introducción de V. GARCÍA YEBRA, a su traducción y edición de la *Poética*, *op. cit.*, pp. 53-55, n. 76. Allí se tilda a Antonio Zozaya de haberse «metido a helenista sin saber griego» y se dice de él que «en su reimpresión de la traducción de Ordóñez no estuvo [...] a la altura de su prestigio».

Ordóñez. En este texto preliminar, el autor muestra tener un buen conocimiento de la actividad crítica efectuada sobre esta obra de Aristóteles en el Renacimiento italiano, así como de los problemas de transmisión que este texto presentaba ya que, después de lamentar la pérdida del segundo libro de la *Poética* y sugerir lo sesgado del texto griego, dice:

El primero que la pasó felizmente de su idioma griego al latino fue Alexandro Paccio Florentín, porque si bien fue antes empresa de Gregorio Giraldo, erró tanto en ella, que es cortesía no nombrarle. Averroes le parafraseó excelentemente, y con particularidades en los ejemplos de su doctrina, que muestran cuán bien la había penetrado. Comentáronle después el primero Francisco Robortelio, que si otros han extendido las riendas del discurso en el descubrimiento de sus dificultades, a él se le debe la primera y mayor ilustración de esta materia. Siguiéronle Bernardo Segni, Pedro Victorio, Vicencio Madio, Ludovico Castelvetro, estimadísimo de los italianos, Alexandro Piccolomini, a quien, aunque no puede negar la ventaja de añadir a lo inventado, tampoco puede dejar de concedérsele un preeminente grado en juzgar las opiniones de los de antes, ni el ser segurísima su inteligencia. Julio César Escalígero y Antonio Minturno, aunque no comentaron este tratado, en los siete libros de *Poética* el uno, y el otro en el *Poeta Latino*, en la *Poética Toscana* [...] siguen su doctrina. Y más el Minturno en la *Poética Toscana*, donde (aunque no confesados) se hallan, o traducidos o en sustancia, todos los preceptos de Aristóteles, con tan gallarda y docta disposición, que para quien desee ser enseñado, yo le tengo por el primero.¹⁷⁹

Con este volumen de información acerca de los comentaristas de la *Poética*, es de suponer que Alonso Ordóñez se encontraba en una óptima situación para desempeñar su tarea, que acometió con voluntad de divulgar el texto entre quienes sólo lo pudieran conocer en lengua castellana, como se encarga de subrayar también la primera de las aprobaciones que acompañan al texto, mientras que la segunda de ellas recalca la fidelidad que guarda esta versión castellana con el original griego, del cual se presupone traducción directa —si bien ayudada por el conocimiento de toda la literatura en latín y en italiano que acaba de mencionar su autor—, como también indicaban las reediciones de Flórez Canseco y Antonio Zozaya.

Justo antes de dar comienzo a la traducción se encuentra otro epigrama latino compuesto por el valenciano Vicente Mariner, cuya cercanía a Ordóñez das Seijas queda nuevamente probada con la presencia de este poema. En sus versos se hace hincapié en el avance que supone para la literatura el poder contar por fin con una traducción de la *Poética* de Aristóteles, con cuya lectura mejorarán su oficio los poetas que hasta ahora escribían sin disponer de ella.

¹⁷⁹ Cfr. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626, [hh. 2-3].

VICENTI MARINERII VALENTINI EPIGRAMMA
*Multi nomen habent Vatum Phoebique clientum,
 Sed nil Vatis habent, quoque Apollineum.
 Hi nil percipiunt digitis quam dulcibus urget
 Manus Aristoteles numinis arte chebyn.
 Sed nunc Hispano hanc offert Ordonius ore,
 Assonet ut dulci nobile voce melos.
 Hoc qui percipiet, fiet iam iure Poëta,
 Quo sine, si quis erat, iam sine iure fuit.
 Nunc, nunc felici citharam sibi pollice pulsat,
 Hanc quisquis tanta sumpserit arte lyram.¹⁸⁰*

En lo que toca ya a la traducción en sí, hay que señalar que Ordóñez das Seijas, tal vez como consecuencia de ser consciente de estar produciendo una obra nueva para quienes sólo pudieran acceder a ella a través del español, reorganiza el texto aristotélico y, conservando el orden y progresión interna del mismo, lo parcela en seis partes con título, subdivididas a su vez en distintos capítulos con sus correspondientes epígrafes, que resumen el contenido de cada una de estas secuencias menores y que facilitan el seguimiento conceptual de la obra.

En la siguiente tabla se recoge la correspondencia de cada una de las partes con los capítulos que contiene y con los contenidos que recoge cada uno de los capítulos que la tradición ha distinguido en la *Poética* aristotélica:

PARTES DE LA TRADUCCIÓN	CAPÍTULOS DE LA TRADUCCIÓN	CAPÍTULOS DE LA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES
1ª PARTE <i>En que se trata qué cosa es la Poesía en general y en especial</i>	Capítulo 1	Capítulo 1
	Capítulo 2	
	Capítulo 3	
	Capítulo 4	
	Capítulo 5	
	Capítulo 6	Capítulo 2
	Capítulo 7	

¹⁸⁰ Ofrecemos aquí una traducción del epigrama:

Muchos llevan el nombre de poetas y de seguidores de Febo
 pero nada de poetas tienen, ni de apolíneo.
 Éstos nada perciben de con cuán dulces dedos aplica a la lira
 su mano Aristóteles, gracias al arte de su ingenio.
 Pero ahora Ordóñez nos la da en lengua hispana
 para que resuene con voz dulce su noble melodía.
 Quien se dé cuenta de ello, será con derecho poeta:
 pues sin ello, si alguno lo era, lo era injustamente.
 Ahora, ahora pulsa la cítara con pulgar dichoso
 quien antes había tomado la lira con arte tan grande.

	Capítulo 8	Capítulo 3
	Capítulo 9	
2ª PARTE <i>En que se trata del origen de la Poética en general y en especial</i>	Capítulo 1	Capítulo 4
	Capítulo 2	
	Capítulo 3	
	Capítulo 4	Capítulo 5
	Capítulo 5	
	Capítulo 6	
3ª PARTE <i>En que se trata de la Tragedia</i>	Capítulo 1	Capítulo 6
	Capítulo 2	
	Capítulo 3	
	Capítulo 4	Capítulo 7
	Capítulo 5	
	Capítulo 6	Capítulo 8
	Capítulo 7	Capítulo 9
	Capítulo 8	
	Capítulo 9	Capítulo 10
	Capítulo 10	Capítulo 11
	Capítulo 11	Capítulo 12
	Capítulo 12	Capítulo 13
	Capítulo 13	
	Capítulo 14	Capítulo 14
	Capítulo 15	
	Capítulo 16	Capítulo 15
	Capítulo 17	Capítulo 16
	Capítulo 18	Capítulo 17
	Capítulo 19	
	Capítulo 20	Capítulo 18
	Capítulo 21	Capítulo 19
	Capítulo 22	Capítulo 20
	Capítulo 23	
	Capítulo 24	
	Capítulo 25	
	Capítulo 26	Capítulo 21
	Capítulo 22	Capítulo 22

4ª PARTE <i>En que se trata de la Epopeya</i>	Capítulo 1	Capítulo 23
	Capítulo 2	Capítulo 24
	Capítulo 3	
5ª PARTE <i>En que se trata de algunas objeciones que se hacen a los Poetas y sus respuestas</i>	Capítulo 1	Capítulo 25
	Capítulo 2	
	Capítulo 3	
	Capítulo 4	
	Capítulo 5	
6ª PARTE <i>En la qual se trata cuál deva estimarse más, la Epopeya o la Tragedia</i>	Capítulo 1	Capítulo 26
	Capítulo 2	
	Capítulo 3	
	Capítulo 4	

Esta estructuración en partes y capítulos, sin duda, facilitaría la labor de Flórez Canseco de alterar el texto en su reedición de 1778 para hacerlo concordar con el orden propuesto por Daniel Heinsio.

Por lo demás, la traducción de Ordóñez da como resultado un texto claro, fácil de seguir, en el que la pérdida de matices de las palabras griegas originales que señala García Yebra¹⁸¹ no supone un gran obstáculo para que un lector de la época pudiera llegar por primera vez en castellano a la obra e ideas del Estagirita, sin que para ello mediara mayor filtro que el de la traducción misma que, a pesar de no ser desdeñable en cuanto a operación lingüística compleja, es a este respecto mucho menor que el que supone una paráfrasis o un comentario.

Nuestra edición tiene como base la *editio princeps* publicada por Alonso Ordóñez, sobre la cual hemos efectuado las labores de actualización y regularización que se han descrito en el capítulo 1.4.2 de este trabajo. Con ello se rescata por primera vez desde 1626 el texto de esta traducción, tan modificada y alterada en su historia editorial. El estudio de la traducción de Vicente Mariner, que acometeremos en el siguiente capítulo, nos hará valorar mejor y en más justa medida el logro que supone esta versión de Ordóñez das Seijas que —recordemos— fue la única en ser finalmente publicada en los Siglos de Oro y cuya importancia —independientemente de su escasa repercusión— es reivindicada por algunos estudiosos hasta tal punto de ser propuesta como la obra

¹⁸¹ Cfr. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pp. 67-69.

más importante, junto con la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas, de la preceptiva y de la teoría literaria áurea en nuestra lengua.¹⁸²

¹⁸² Cfr. M. A. CARLSON, *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1993, p. 65.

LA POÉTICA
DE ARISTÓTE-
LES DADA A NUES-
TRA LENGUA CAS-
tellana

POR
DON ALONSO ORDÓÑEZ
das Seijas y Tobar, señor de
San Payo

AL EX^{MO} S^{OR} DON MANUEL DE
*Zúñiga, Fonseca y Acevedo, Conde de Mon-
terrey y de Fuentes, señor de la casa de Ulloa,
Gentilhombre de la Cámara de su Majestad,
de su Consejo de Estado y Guerra, y su
Presidente de Italia, etc.*

Año 1626

CON PRIVILEGIO

—
*En Madrid, Por la viuda de Alonso
Martín*

AL EX^{MO} S^{OR} CONDE
de Monterrey y de Fuen-
tes, etc.

Los que han empleado sus plumas en traducir y explicar este tratado de
5 Aristóteles, excelentísimo señor, disputan largamente cuál sea de los que en esta
materia escribió, y si está entero o defectuoso. Las razones de la más cierta opinión
muestran que debajo de este título dejó el Filósofo mayor suma que la posteridad no
goza, con pérdida muy digna de sentirse por los estudiosos. Y/^{2v} la principal de ellas
se ve cotejando la proposición con el epílogo, como advirtió bien Alejandro
10 Piccolomini, ingenio claro y amante de la verdad. El primero que le pasó felizmente
de su idioma griego al latino fue Alejandro Paccio Florentín, porque si bien fue antes
empresa de Gregorio Giraldo, erró tanto en ella, que es cortesía no nombrarle.
Averroes le parafraseó excelentemente, y con particularidades en los ejemplos de su
doctrina, que muestran cuán bien la había penetrado. Comentáronle después, el
15 primero/^{3r} Francisco Robortelio, que si otros han extendido las riendas del discurso
en el descubrimiento de sus dificultades, a él se le debe la primera y mayor ilustración
de esta materia. Siguiéronle Bernardo Segni, Pedro Victorio, Vicencio Madio,
Ludovico Castelvetro (estimadísimo de los italianos), Alejandro Piccolomini, a quien,
aunque no puede negar la ventaja de añadir a lo inventado, tampoco puede dejar de
20 concedérsele un preeminente grado en juzgar las opiniones de los de antes, ni el ser
segurísima su inteligencia. Ju/^{5v}lio César Escaligero y Antonio Minturno, aunque no
comentaron este tratado en los siete libros de *Poética*, el uno, y el otro en el *Poeta*
latino, en la *Poetica toscana*, que yo recibí de la mano y liberalidad de V. Excelencia,
siguen su doctrina. Y más el Minturno en la *Poetica toscana*, donde (aunque no
25 confesados) se hallan, o traducidos o en sustancia, todos los preceptos de Aristóteles,
con tan gallarda y docta disposición, que para quien desee ser enseñado, yo le tengo
por el primero. Mayormente entre nosotros, con cuyos poemas los de los italianos
tienen/^{4r} en muchas cosas muy considerable conformidad y semejanza más que los

latinos. Usó el Minturno en esta *Poética* el método de felicísima elección, con que
30 pudo sacar aquella doctrina tan cumplida, tan distinta, tan cierta, y tan clara, cuanto
no hay otra en la materia. Y es que como las cosas que diferencian los poemas entre
sí y de las demás artes de imitar son lo que se imita, y el modo, y el instrumento de
la imitación; y que por lo que se imita y el modo tienen grande vecindad con otros
géneros de escritos, escogió el camino de los instrumen/^{4v}tos, por donde la dividió,
35 como por lo más propio de esta arte y en que menos comunica con las demás. Y
hizo como tres predicamentos: de lo épico, dramático y mélico, reduciendo al
primero los poemas que imitan sólo con el lenguaje en verso; al segundo, lo teatral
y representativo; y, al tercero, lo apto y dispuesto para cantarse y acomodarse a los
instrumentos músicos. En nuestra lengua el Pinciano escribió la *Filosofía antigua*
40 *poética*, parecida a ésta en ser escrita en diálogos, si no hiciera parecer las personas de
los que hablan, ni/^{5r} fue en este camino de los instrumentos, pero es muy buena
doctrina, y toda de Aristóteles, salvo en el juicio sobre la tragedia y el poema heroico
que, siendo tan expreso el de Aristóteles, antes afectado en favor de la tragedia, le
quiere ingeniosamente obligar a que sintiese lo contrario. Y todos los que han escrito
45 poemas heroicos llevan mal este parecer de Aristóteles: hasta el Taso en uno de sus
discursos se aparta de su amistad y derechamente se opone a su sentimiento y, no se
le oponiendo en otro caso, muestra ser el dolerse fundamen/^{5v}to del contradecirle.
A Francisco López de Zárate he visto sentir más ajustadamente este punto, con
deber tanto amor a su poema heroico de la *Invención de la Cruz*, obra en la que tengo
50 por cierto que la alteza y valentía del ingenio ha de ser competida de la
correspondiente y artificiosa formación de sus partes. Y así, señor, en todas las
lenguas los que con acierto en lo especulativo, y practicándola, se han empleado en
los ejercicios de esta arte, han tenido por maestro este papel de Aristóteles, aunque
tan pequeño, de más importan/^{6r}cia, como dice Castelvetro, que todo lo demás que
55 de ella por otros diversos ingenios está escrito. Quise pues darla a nuestra lengua,
juzgando por necesidad indigna de la opulencia, que alcanza en todas facultades,
carecer de la basa y fundamento de ésta, en que tan nobles ingenios suyos se
ejercitan. Recíbale V. Excelencia al amparo de su grandeza, para que el aliento de su
favor le adquiriera la estimación que a forastero de tanta autoridad se debe, si bien ya
60 será nuestro natural en esta parte. La que me toca de reconocer las muchas/^{6v}
obligaciones, antiguas y presentes, que al servicio de V. Excelencia tengo, ejecuto con

nueva ganancia mía, pues por la duración que a los libros es tan propia conseguiré el fin de aquel consejo de Ovidio: *fac ut donum tuum maneat*, que es conservarse siempre en él memoria de la voluntad de quien le ofrece. Guarde nuestro señor a V.

65 Excelencia muy largos y dichosos años./^{7r}

SUMA DEL PRIVILEGIO

Tiene privilegio D. Alfonso Ordóñez das Seijas y Tobar para hacer imprimir este libro, con prohibición de que ninguna persona le imprima ni venda sin su licencia por tiempo de diez años, como consta de su original firmado de su Majestad
70 y refrendado de don Sebastián de Contreras, su secretario. En Madrid, a 20 de agosto de 1626.

SUMA DE LA TASA

Los señores del Consejo Supremo del Rey nuestro señor tasaron cada pliego de este libro a cuatro maravedís, como consta de la fe que de ello da don Fernando
75 de Vallejo, Secretario de su Majestad. En Madrid, a 23 de octubre de 1626.

FE DE ERRATAS

Este libro intitulado: *Traducción de la Poética de Aristóteles* está bien y fielmente impreso con su original. En Madrid, a 19 de octubre de 1626.

80

El Lic. Murcia
de la Llana./^{7v}

APROBACIÓN

En la *Poética de Aristóteles*, que me mandó ver el señor doctor don Juan de Mendieta, Vicario General en esta Corte, y que tradujo en la lengua castellana don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, después de no hallar cosa disonante al
85 sentimiento católico de N. S. Madre Iglesia, ni al ejercicio de las buenas costumbres, descubre el traductor caudal mucho y muchos estudios, a quien deberán alabanzas y agradecimientos los amigos de las buenas letras, y mayores los que en edad tan amena de ingenios solicitan los halagos de las Musas; especial los que viven negados a los preceptos y consejos de Aristóteles en el idioma griego y latino, pues lo
90 comunicarán en el nuestro trato no severo ni dificultosa inteligencia. Éste es mi parecer, salvo, etc. En Madrid, 7 de julio de 1626.

*El Maestro José
de Valdivielso./^{8r}*

APROBACIÓN DEL PA-
dre Gerardo Montano, de la
Compañía de Jesús

He visto esta traducción de la *Poética* de Aristóteles por don Alonso Ordóñez
das Seijas y Tobar. Está muy conforme a su original griego, guardando la propiedad
de la pureza de la lengua castellana, en que no se echará menos el peso con que el
autor en su lengua propia escribió. Y así se podrá dar licencia: se imprima, para que
100 no envidie la lengua castellana lo que fue gloria de la antigüedad griega. En Madrid,
17 de julio de 1626.

Gerardo Montano/^{8v}

VINCENTII MARINE-

105

rii Valentini

EPIGRAMMA

*Multi nomen habent vatum Phoebique clientum,
Sed nil vatis habent, quoque Apollineum.*

110

*Hi nil percipiunt digitis quam dulcibus urget
Manus Aristoteles numinis arte chelyn.*

*Sed nunc Hispano hanc offert Ordonius ore,
Assonet ut dulci nobile voce melos.*

115

*Hoc qui percipiet, fiet iam iure poeta,
Quo sine, si quis erat, iam sine iure fuit.
Nunc, nunc felici citharam sibi pollice pulsat,
Hanc quisquis tanta sumpserit arte lyram/^{1r}*

LA PÓETICA

DE ARISTÓTELES,

DADA A NUESTRA LENGUA

CASTELLANA

La Primera Parte,

*en que se trata qué cosa es la poesía en
general, y en especial*

CAPÍTULO PRIMERO

5 *Contiene la proposición*

Aquí trataré de la Poética y de los géneros que hay de ella, cuál sea la fuerza de cada uno y de qué manera se han de formar las fábulas para/^{1v} que la poesía sea cual conviene; y también de cuántas y cuáles partes sea compuesta y de todas las demás cosas que pertenecen a esta institución, comenzando, según el orden natural,
10 primeramente por las cosas que son primero.

CAP. II

Que el género en que convienen las poesías es en ser imitación, y cómo las primeras especies son diferentes entre sí por el instrumento, materia y modo

La epopeya y la poesía de la tragedia, la comedia y la composición ditirámbica,
15 y también la mayor parte de las que acomodamos a las flautas y a las cítas/^{2r}ras, finalmente convienen en una cosa, que es en ser imitación; pero diferéncianse entre sí por tres caminos: o porque imitan cosas de diferentes especies, o porque imitan diferentes cosas, o porque imitan en diferentes modos y no en uno mismo.

CAP. III

20 *Ejemplo de otras artes en que la imitación se hace por materia, modo y instrumento*

Porque así como hay algunos que, para hacerlas semejantes, imitan muchas cosas con colores y con figuras (unos por vía de arte, otros por costumbre y otros por ambos caminos), así también/^{2v} acontece en las artes sobredichas; porque todas ejercitan la imitación con el número, con las palabras y con la armonía, con cada una de estas cosas aparte, o mezclándolas, como es en los poemas que se acomodan a las flautas y a las cítaras —que éstos usan la armonía y el verso—, o si hay otros de esta calidad, como son los que se acomodan a las zampoñas. Y el número aparte, sin la armonía, usa en las imitaciones la arte que se ejercita en los bailes, porque en ellos por vía de aquellos varios números, puestos en acto con las mudanzas del cuerpo, van imitando las costumbres, acciones y afectos./^{3r}

CAP. IV

Que la epopeya usa solamente de las palabras, que no puede ser en prosa, ni se diferencia si fuese en diversos géneros de versos

35 Pero la epopeya usa solamente las palabras desnudas o los versos, y los versos mezclados de diferentes suertes, o de una sola manera. Y esto se ha observado hasta estos tiempos. Y así, no son de un género con la epopeya los mimos de Sofrón y de Jenarco y los diálogos de Sócrates, ni lo serían los que sin imitación escribiesen versos yambos, o élegos, o otros semejantes. Aunque los hombres, teniendo por lo mismo el/^{3v} poetar y el hacer versos, han llamado a unos «poetas élegos» y a otros «poetas hexámetros», no mirando en esto a la imitación, sino dándoles generalmente el nombre de poetas según la diferencia del verso, de manera que si los tales poetas han escrito en verso alguna cosa perteneciente a la Medicina o a la Música, por esta misma razón que habemos dicho, han usado de llamarlos «poetas». Pero Homero y 45 Empédocles en ninguna otra cosa son parecidos sino en el verso, por lo cual Homero se debe llamar legítimo «poeta» y Empédocles antes «filósofo natural» que «poeta». Y de la misma manera será si alguno mezclase todas las suertes de versos, pero que en ellos no hubiese/^{4r} imitación, como Queremón en su *Hipocentauro*, que hizo un mixto de todos géneros de versos, mas no por ello debe ser llamado «poeta». 50 Y en estas cosas baste esta determinación.

CAP. V

Cuáles poemas imitan con todos los tres instrumentos

Hay algunas especies de poesía que usan en su imitación todas las cosas que hemos referido (conviene a saber: el número, la armonía y el verso), como en la
55 poesía de los ditirámicos y en los mimos, y como en la tragedia y en la comedia, las
cuales todavía se diferencian en que la ditirámica y los mimos usan/^{4v} de todas estas
cosas en un mismo tiempo, pero la tragedia y la comedia usan de ellas distintamente.
Éstas son las diferencias de las artes en las cosas con que se hace la imitación.

CAP. VI

60 *Cómo la Poesía por la materia se divide en tres especies*

Mas porque los que imitan, imitan a los que obran, y éstos es forzoso que sean buenos o malos (porque casi siempre en esto se hallan las costumbres, siendo así que cada uno es diferente en ellas por el vicio o por la virtud), síguese necesariamente que han de imitar los mejores, o los semejantes, o los peores,
65 como/^{5r} también lo hacen los pintores (porque Polignoto pintaba los mejores; Pausón, los peores; y Dionisio, los semejantes).

CAP. VII

Cómo cada especie de imitación, según el instrumento, recibe división en especies según la materia

70 De adonde parece manifiestamente que cualquiera de las imitaciones sobredichas tendrá estas mismas diferencias y serán diferentes la una de la otra porque imitarán diferentes cosas de la manera referida, porque acontecen estas diferencias en la arte de los bailes, y en las flautas y cítaras, y de la misma manera en/^{5v} los que imitan con palabras y versos desnudos, como se puede ver en Homero
75 (que imita los mejores) y en Cleofón (que imita semejantes) y en Heguemón Tasio (que fue el primero que compuso las parodias) y en Nicocaró (que compuso la *Delíade*), que entrambos imitan los más viles. Y lo mismo se usó en la poesía de los ditirámicos y mimos, como Timoteo y Filogeno, que imitaron los tontos y los cíclopes. Y esta misma diferencia hay entre la tragedia y la comedia porque, hasta
80 estos tiempos, la una imita hombres mejores y, la otra, peores de lo que ellos son./^{6r}

CAP. VIII

Que la Poesía se divide en tres especies por causa del modo, y que cualquiera especie de imitación instrumental o material recibe división según el modo

Hay también otra diferencia, la cual consiste en el modo en que cada uno
85 hace la imitación, porque de unos mismos pueden ser imitados unas mismas cosas,
pero de diferente manera, algunas veces haciendo nosotros mismos la narración, o
vistiéndonos de la ajena persona (como lo hace Homero), o haciendo siempre la
narración no mudándonos en otra persona, o introduciendo otra a re/^{6v}presentar con
acciones y palabras porque, como dijimos al principio, en estas tres cosas consiste
90 la imitación, que son: con qué, qué cosas y en qué modo se imita. De adonde es que,
según alguna razón, Sófocles no sea diferente de Homero en la imitación, porque el
uno y el otro imitan los mejores; y, por otra, tampoco es diferente de Aristófanes,
porque entrambos introducen otros a representar con acciones y palabras, por lo cual
algunos llaman a esta especie de poesía «drámata» por la imitación y actos de los
95 representantes./^{7r}

CAP. IX

De los inventores de la tragedia y de la comedia

De donde nace también que los dorienses se atribuyen el poema de la
tragedia, y el de la comedia los de Mégara (así los que nacieron en ella, cuando su
100 república se regía con administración popular, como los que vinieron de Sicilia,
siendo así que de ellos fue Epicarmo, poeta mucho más antiguo que Quionides ni
Magnetes). Y también se atribuyen la tragedia a sí mismos unos que habitan en el
Peloponeso, y quieren que los vocablos sean el juicio de este caso, porque dicen que
entre ellos/^{7v} las aldeas se llaman «comi», y que los Athenienses las llamaron «dimi»,
105 como que los comediantes no fuesen dichos así de «comacin», que significa ‘andar
comiendo y holgándose’, sino que fuesen llamados así de andar vagando por las
aldeas, las cuales eran llamadas «comi», por ser tenidas en desprecio de las ciudades.
Y, demás de esto, ellos nombran este verbo —«hacer»— con la palabra «dran», y los
atenienses dicen «pratin». De las diferencias de la imitación, cuántas y de qué
110 naturaleza son, baste lo que hemos dicho hasta aquí./^{8r}

La Segunda Parte,
en que se trata del origen de la Poética
en general, y en especial

CAPÍTULO PRIMERO

5 *Por qué género de hombres fue ballada la poesía, y cómo*

Pero de dos causas (y éstas muy naturales) parece que tuviese origen la Poesía: una es la imitación, que nace juntamente con cualquier hombre desde niño, y por ella somos diferentes de los otros animales; lo uno, porque somos aptísimos para imitar y, lo otro, porque imitando adquirimos las primeras disciplinas; y porque todos
10 recibimos gusto en las imitaciones, de lo cual es argumento lo que cada día sucede, porque las cosas que nosotros mismos mirándolas recibimos pena, cuando miramos sus imágenes perfectamente imitadas de los artífices, nos causan sumo placer. Y esto nace de que el aprender es cosa dulcísima, no sólo para los filósofos, sino para todos los otros hombres, aunque en esto sean poco parecidos. Y así, los que miran las
15 imágenes reciben contento, por aquel accidente que sucede de aprehender lo que hay en ellas mientras las consideran, y de sacar la conclusión de lo que es cada una de aquellas cosas; porque cuando sucediese que el que^{9r} mira la imagen nunca hubiese visto lo que representa, no recibiría placer por la imitación, pero recibiríale por el artificio, o por los colores, o por otra causa semejante. Siéndonos, pues, cosa
20 naturalísima la imitación, y la armonía y el verso (el ser los versos parte del número es cosa manifiesta), en los principios, los que por naturaleza eran muy inclinados a estas cosas, extendiéndolas poco a poco, dieron origen a la poesía con invenciones hechas al principio de repente.^{9v}

CAP. II

25 *Qué géneros de hombres hallaron la poesía especialmente, y cómo*

Y después se dividió en muchos miembros, conforme al natural de los que de esto trataron, porque los hombres de más gravedad imitaron las acciones virtuosas y los sucesos de los hombres tales, y los más livianos imitaron las de los hombres malos, haciendo obras mordaces como los otros hacían himnos y alabanzas

30 ajenas. Antes de Homero no se halla ningún poema tal, aunque es de creer que
hubiese otros muchos compuestos. Y co/^{10r}menzando del mismo Homero tenemos
hoy suyo el *Margites* y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el verso yambo
como acomodado a ellos, de donde procedió que esta manera de poesía se llama
yámbica, porque con este verso se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y
35 así, entre los poetas antiguos, unos fueron llamados «poetas heroicos» y otros,
«poetas yámbicos». Mas así como Homero entre todos los otros imitó
principalmente las acciones virtuosas, y porque él solo mostró no solamente lo que
era escribir bien, sino que también en sus poemas introdujo las imitaciones
dramáticas; de la misma manera, primero que todos los/^{10v} demás mostró cuál debía
40 ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar cosas
ridículas, y no los oprobios de los hombres. Y la misma razón se halla en el *Margites*,
porque tiene la correspondencia con la comedia que la *Ilíada* y la *Odisea* con la
tragedia. Aplicándose, pues, los que escribían, más a uno de estos géneros de
composturas que al otro (según su naturaleza los hizo más inclinados), vinieron a ser
45 unos poetas cómicos en vez de poetas yámbicos y, otros, poetas trágicos en vez de
poetas heroicos, por ser estos géneros de poemas de mayor grandeza y dignidad que
los de antes. Pero el considerar si el poema trá/^{11r}gico tenga o no tenga su debida
perfección, así respecto de sí mismo como respecto del teatro, es otra razón de
considerar.

50

CAP. III

En qué modo se aumentaron la tragedia y la comedia

Mas como al principio la tragedia y la comedia fuesen toscas y sin forma,
habiendo tenido origen, la una, de los que comenzaron los ditirámbicos, y la otra de
los que componían los poemas fálicos (los cuales aún hoy se conservan por leyes en
55 muchas ciudades), poco a poco fueron aumentándose hasta el estado que los
hombres ven en ellas. Y la tragedia, después de haber variado en muchas mudanzas,
al fin se/^{11v} quietó consiguiendo el estado conveniente a su naturaleza. Entonces
Esquilo le acrecentó el número de los representantes, primero que otro, hasta dos;
y disminuyó las cosas que pertenecían al coro, y hizo conocer el que representaba las
60 primeras partes. Y Sófocles, después, llegó el número de los representantes a tres y
añadió el adorno del teatro. Demás de esto, la tragedia de pequeña fábula (que antes

era) y de locución ridícula, vino a adquirir grandeza y, desechado de sí el modo satírico, después de un largo tiempo, finalmente recibió en sí gravedad y, en lugar del verso de ocho sílabas se acomodó al senario o yambo (que antes de éste usaban el/^{12r} verso de ocho pies, por ser poesía entonces más satírica y acomodada a los bailes). Y la misma naturaleza (ordenada ya la locución) halló el verso que le era propio y conveniente, porque de ser el verso yambo muy a propósito para los razonamientos de unos hombres con otros, será argumento el ver que en el hablar ordinario que tenemos entre nosotros se profieren muchos versos yambos, y rarísimamente hexámetros (y si se profieren algunos es pasando el sonido del hablar ordinario). Dícese también que fue acrecentada con muchos episodios y de todas las demás cosas que le podían causar ornamento. Y baste lo que de esto se ha dicho, que acaso/^{12v} sería demasiado trabajo el detenernos en cada cosa particularmente.

CAP. IV

75 *Que el vicio, en cuanto mueve a risa, es sujeto de la imitación cómica*

La comedia, según dijimos, es una imitación de los peores, pero no en el sumo grado de los vicios (aunque lo ridículo procede de lo torpe), porque lo ridículo es una falta y torpeza sin dolor, y sin que deshaga la naturaleza en que está, como es un rostro feo y torcido, que, sin dolor del que le tiene, es ridículo./^{13r}

80 CAP. V

Que no se sabe de quién recibió acrecentamiento la comedia, y quién le introdujo la fábula

De las mudanzas que ha tenido la tragedia, y de los autores de ella, bastantemente consta; pero de la comedia es al contrario, porque desde los principios fueron ocultos, por no haber ella tenido muchos aficionados. Porque el príncipe ateniense, después de gran tiempo, le concedió el coro (el cual fue compuesto de los que concurrían de su voluntad); ni se cuentan poetas suyos hasta que vino a tener alguna forma, ni se sabe quién ordenase las personas, los prólogos/^{13v} o la muchedumbre de los representantes y otras cosas semejantes. Mas a la composición de la fábula dieron principio Epicarmo y Formio, donde se ve que esto vino primero de Sicilia. Y en Atenas lo comenzó Crates, el cual, dejada la forma de la poesía yámbica, comenzó generalmente a fingir fábulas y razonamientos.

CAP. VI

En qué son conformes y en qué se diferencian la epopeya y la tragedia

95 El poema heroico, pues, conviene con el trágico en que son imitación de los mejores, pero son diferentes en que el poema/^{14r} heroico usa de los versos desnudos y de la narración. Y también son diferentes en la grandeza, por cierto que es que la acción de la tragedia es del espacio de un día poco más o menos, y el espacio del poema heroico no es limitado (la cual libertad se usó también, en los principios, en
100 las tragedias como en los poemas heroicos). Las partes de estos poemas son algunas comunes a entrambos, y partes propias de la tragedia, por lo cual, quien sabe discernir entre la tragedia buena y la mala, podrá hacer lo mismo en los poemas heroicos, porque todo lo que hay en el poema heroico, lo hay en la tragedia, pero, en el poema heroico, no todo lo que hay en la/^{14v} tragedia. De la imitación heroica y de
105 la comedia diremos después, y ahora de la tragedia, dando la definición de su naturaleza, como nacida de las cosas que hemos dicho.

La Tercera Parte,

en que se trata de la tragedia

CAPÍTULO PRIMERO

Contiene la definición de la tragedia

5 La tragedia es imitación de acción ilustre, perfecta, que tenga cierta grandeza, con hablar suave, distintamente en cada una de sus especies en las partes de los que van representando, condu/^{15r}ciendo la expurgación de los afectos, no por la narración, sino por vía de misericordia y terror. Yo llamo hablar suave al que tiene número, armonía y dulzura. Y por «distintamente en cada una de sus especies»
10 entiendo el conducirse a fin algunas cosas solamente con el verso, y otras por vía de la música.

CAP. II

Que las partes de la calidad de la tragedia son seis: cuáles son y a qué manera de imitación pertenece cada una de ellas

15 Y porque es cierto que la imitación toda consiste en acción, es forzoso señalar primero el aparato por parte de la tragedia, después, la música y la locución,^{15v} porque con estas partes se hace la imitación. Yo llamo «locución» a la misma compostura de los versos. Y «música» llamo a aquella parte cuya fuerza de todos es conocida. Y porque este poema es imitación de acción que se pone en acto por los
20 que la representan, los cuales forzosamente han de ser de ésta o de aquella calidad, según fueren las costumbres y sentencias que representaren, siendo cierto que las acciones tienen su ser por las dos cosas dichas. Así se sigue que las sentencias y las costumbres sean dos causas de las acciones humanas, y según ellas los hombres son felices o infelices. Demás de esto, la fábula es la imitación de la acción. «Fá/^{16r}bula»
25 llamo la misma composición de las cosas. «Costumbres», lo que da calidad a la persona que representa. «Sentencia», todo aquello en que hablando se declara alguna cosa o se muestra lo que se siente. Por lo cual es forzoso que las partes de la tragedia sean seis, según las cuales llamamos buena o mala; y éstas son: la fábula, las costumbres, la locución, las sentencias, el aparato y la música; de las cuales, dos

30 partes son con las que se hace la imitación, otra sirve al modo de imitar, y las otras tres tocan a las cosas que se imitan. Y fuera de éstas no hay otra ninguna./^{16v}

CAP. III

De la dignidad de cada una de estas partes y en qué grado deben ponerse

Estas partes, pues, usan los poetas en las tragedias, porque el aparato las
35 contiene en sí todas: las costumbres, la fábula, la locución, la música y las sentencias. Mas lo principal de estas partes es la constitución de las cosas que se tratan, porque la tragedia no imita los hombres, sino las acciones y las vidas, y la felicidad y la infelicidad (y la felicidad depende de la acción, y el mismo fin es una cierta acción y no calidad). Y así, por las costumbres se adquiere/^{17r} la calidad y, por las acciones,
40 la felicidad o infelicidad; así que no se hacen las acciones por causa de imitar las costumbres, sino que las costumbres se comprenden mediante las acciones. De donde es que las acciones y la fábula sean el fin de la tragedia; y el fin es la mayor cosa de todas, porque no podrá ser tragedia sin acciones (y podrá serlo sin costumbres, siendo cierto que faltan a la mayor parte de las tragedias de los
45 modernos). Y, en suma, se hallan muchos poetas de esta manera, como entre los pintores Zeuxis fue diferente de Polignoto, porque Polignoto explicó las costumbres bonisísimamente en sus pinturas y Zeuxis no mostró/^{17v} ningunas en las suyas. Además de esto, si uno usare continuamente en su tragedia la expresión de las costumbres, buena locución y sentencias, no hará con todo eso el verdadero oficio de la tragedia,
50 sino que le hará mejor si usare de estas cosas más moderadamente y como en segundo lugar, habiendo formado rectamente la fábula y el contexto de ella. Ultra de esto, las cosas que en la misma tragedia son más poderosas para atraer a sí el ánimo de los mortales son parte de la fábula, como es la peripecia (que es la mudanza de las cosas en contrario suceso), y el reconocimiento; y de esto es señal que los que
55 escriben cosas de poesía primero alcanzan la perfec/^{18r}ción de la locución y de introducir las costumbres, que en la composición y constitución de las cosas, como se ve en casi todos los poetas antiguos. Es, pues, la fábula el principio y como el alma de la tragedia; y en el segundo lugar son las costumbres, en lo cual también se muestra ser semejante a la pintura, porque si alguno pintase una tabla en varias partes
60 con bellísimas colores puestas confusamente, no deleitará tanto como si pintase solamente con puras líneas imágenes y figuras en blanco; así que es imitación de

acción, y principalmente de aquella mediante la cual obran los representantes. En
tercero lugar es la sentencia, la cual/^{18v} no es otra cosa que poder explicar las cosas
que hay en aquella causa y que le convienen, lo cual en la prosa propiamente
65 pertenece a la facultad civil y a la retórica. Y es cierto que los poetas antiguos
hicieron que los que fingían hablasen en el modo que los ciudadanos hablan, pero
los modernos hanse atendido al modo de hablar retórico. Las costumbres es aquello
que muestra cuál sea la voluntad en las cosas, que no parece bastantemente lo que
sigue o no sigue el que habla, de donde nace que en las palabras algunas veces no se
70 hallan costumbres. La sentencia se muestra adonde se declara cómo una cosa sea o
no sea, o donde se dice alguna cosa en universal./^{19r} El cuarto lugar en este orden
tiene la locución (entiendo, como dije al principio, por la locución, la explicación de
los conceptos que se hace con las palabras, la cual tiene la misma fuerza en los versos
que en la prosa). A las otras cinco partes de la tragedia las vence la música en la
75 dulzura y el aparato en ser gratísimo y arrebatarse los ánimos (pero no es artificioso ni
parte propia de la Poética, porque la tragedia tiene su fuerza sin los representantes
y sin el teatro, así que la arte que pertenece al aparato más es del arquitecto que del
poeta)./^{19v}

CAP. IV

80 *Habla de la fábula, y que ha de ser perfecta o toda*

Esto dicho, trataremos cuál deba ser el contexto de las cosas, porque ésta es
la primera y más importante cosa que en la tragedia se halla. Hemos presupuesto que
la tragedia es imitación de una acción entera, perfecta y de un todo que tenga
grandeza (porque hay algunas cosas que son enteras y cada una es un todo, pero no
85 tiene grandeza). «Todo» es aquello que tiene principio, medio y fin. «Principio» se
dice aquello que no es necesariamente después de otra cosa, sino que después de él
se/^{20r} sigue otra que sea o que se haga. Y «fin» es aquello que por naturaleza es para
ser después de otra cosa, o forzosamente, o las más de las veces. «Medio» es lo que
está después de una cosa y antes de otra. Digo, presupuestas estas cosas, que las
90 fábulas bien tejidas no deben comenzarse temerariamente de adonde uno quiera, ni
acabarlas adonde le pareciere, sino que deben usar en esto los términos sobredichos.

CAP. V

Que la fábula debe ser grande, y cuánto

Demás de esto, un animal, o cualquiera cosa hermosa que sea/^{20v} compuesta
95 de diversas partes, no solamente debe tenerlas bien ordenadas y compuestas, sino
también una congruente grandeza, porque la hermosura consiste en la grandeza y en
la orden. Por lo cual, así como no puede ser hermoso el animal que fuere demasiado
de pequeño (porque la vista se confunde, haciéndose casi en un tiempo insensible),
tampoco, por otra semejante razón, no podrá ser hermoso el que fuese demasiado
100 de grande, porque no se puede juntamente comprender con la vista; antes aquel todo
y aquel uno huye y sale de entre las manos de la consideración de los que le
contemplan, como si un animal tuvie/^{21r}se una milla de largo. Por lo cual, se
concluye que así como en todos los cuerpos y en los animales debe haber una
grandeza que sea capaz de poderse comprender con la vista, de la misma manera las
105 fábulas deben tener una grandeza tal que fácilmente pueda abrazarse de la memoria.
Mas el término de la grandeza, en cuanto mira a los oyentes y al sentido, no es oficio
del Arte, porque cuando fuese necesario recitarse cien tragedias, podrían
representarse todas en el espacio de tiempo del reloj de agua, como se dice haberse
usado antiguamente. Y en cuanto a la grandeza que la fábula ha de tener de su
110 naturaleza, aquella/^{21v} será siempre más hermosa que más largamente se dilatare
hasta llegar a su solución. Y para señalar absolutamente hasta dónde se deba
extender el término de la grandeza conveniente de la fábula, digo que es aquél donde,
procediendo las cosas sucesivamente por vía de lo verisímil y necesario, viene a
hacerse la mudanza de miseria en felicidad, o de felicidad en miseria.

115

CAP. VI

*Que la fábula debe ser una: cómo esto se entienda y qué cosas son o no son partes
del todo*

Una se dice ser la fábula no de la manera que algunos pien/^{22r}san, porque se
trate de uno solo, porque muchas cosas de diferentes géneros le suelen suceder a
120 uno, de manera que algunas de ellas nunca constituyen cosa que sea una; y
semejantemente se dan muchas acciones de un solo hombre, de las cuales no resulta
acción que se pueda decir una. Por lo cual, parece que erraron todos aquellos poetas
que compusieron la *Herculeida*, la *Teseida* y otros semejantes poemas, pensando que

como Hércules era uno solo, así era bien componer de él solo una fábula. Mas
125 Homero, así como en las demás cosas fue excelente, también en esto parece que
conoció lo mejor, fuese por arte o por naturaleza: porque en la *Odisea* no/^{22v} finge
todas las cosas que sucedieron a Ulises (como el haber sido herido en el monte
Parnaso y el haber fingido ser loco en la junta de los capitanes, de las cuales cosas no
era verisímil ni necesario que la una hubiese sucedido después de la otra), sino que
130 puso todas las cosas que pudiesen constituir una sola acción, la cual llamamos *Odisea*,
y lo mismo hizo en la *Ilíada*. Conviene, pues, como es en las demás artes de imitar
(donde de una cosa se hace una sola imitación), que de la misma manera sea la fábula
que, habiendo de imitar una acción, debe imitar una sola y entera, y que sus partes
estén dependientes entre sí y unidas unas con otras, de manera que/^{23r} cualquiera de
135 ellas que se quite o se mude de su lugar haga variar y descomponer el todo; porque
cosa que, quitándosela o añadiéndosela, no le hace diferente no se puede llamar parte
del todo.

CAP. VII

Que la fábula ha de ser posible y que los nombres y las cosas de ella pueden ser
140 *imaginadas del poeta en parte o en todo*

Y de estas razones parece que no es el oficio del poeta el contar las cosas
como sucedieron, sino como debrían haber sucedido, o como fuere necesario o
verisímil. Porque no está la diferencia entre el poeta y el historiador en que el uno
escriba/^{23v} en verso y el otro en prosa (pues la historia de Herodoto fácilmente se
145 podría poner en verso, y no por eso dejaría de ser Historia, como antes lo era sin el
verso), pero diferéncianse en que el uno escribe las cosas como han sucedido y, el
otro, como debrían haber sucedido (de donde es que la Poesía tiene más de lo
filósofo y de agudeza que la Historia, porque la Poesía trata de las cosas más en lo
universal y la Historia las trata en particular). Háblase universalmente cuando se
150 dicen las cosas que convenientemente suceden a unos y a otros, o que se obran en
el modo que es verisímil o necesario, a lo cual mira la poesía cuando impone los
nombres propios/^{24r}; y particularmente se habla cuando se cuentan las cosas que
Alcíbiades hizo o los trabajos que le acontecieron. En la comedia ya esto se ve
claramente, porque constituyéndose en ella la fábula por vía de lo verisímil, también
155 se mezclan los nombres a arbitrio del poeta y no se fingen las cosas particulares

(como las fingían los poetas antiguos). Pero en la tragedia es usado el retener los nombres verdaderos, la causa de lo cual es el persuadir: porque aquello es creíble que puede ser, y las cosas que aún no sabemos que han sucedido apenas creemos que puedan haber sido (mas, las que sucedieron, ninguno duda que puedan haber sido porque, si no pudieran/^{24v} ser, sin duda que no hubieran sucedido). Con todo esto, se hallan algunas tragedias que no tienen más que un nombre o dos de los verdaderos, y todos los otros son fingidos; y, otras, donde no hay ninguno verdadero, como la tragedia de Agatón intitulada *La flor*, en la cual los nombres y las mismas cosas son fingidas, y no por eso deleita menos. Por lo cual, no se ha de procurar que forzosamente las fábulas sabidas de donde se suelen componer tragedias se traten puntualmente como están divulgadas, que esto sería cosa ridícula, porque lo que en ellas es sabido, es sabido de pocos, y deleitan y se hacen generalmente para todos. Parece, pues, por lo referido, que/^{25r} el poeta lo es más por la invención de las fábulas que por la composición de los versos porque, como el que trata siempre de la imitación, imita las acciones. Y si bien el poeta trata algunas veces en el poema casos que hayan acontecido, no por esto se debe dejar de llamar poeta, porque ninguna cosa prohíbe que algunas cosas que han sucedido hayan sucedido de la manera que es verisímil o posible haber sido, según los cuales términos el poeta lo es de tales cosas./^{25v}

175

CAP. VIII

Que la fábula no ha de tener los episodios o digresiones sin conveniencia

Demás de esto, entre las fábulas y acciones simples son malísimas las episódicas. Yo llamo «fábula episódica» aquella en que los episodios están entretejidos unos con otros, sin observación de lo que es verisímil o necesario. Y éstas las sacan así los ruines poetas por falta suya, y los buenos por causa de los representantes, porque en aquellas sus competencias, alargando muchas veces las fábulas más de lo justo, son forzados a pervertir el orden y el encadenamiento de ellas./^{26r}

CAP. IX

185 *Que la fábula ha de ser maravillosa*

Mas porque la fábula no sólo es imitación de acción perfecta, sino también de casos miserables y terribles, éstos serán mayormente tales (y se echarán más de ver) cuando suceden aquellos casos admirables fuera de toda opinión y se siguen unos de otros, porque las cosas que suceden de esta manera causan mayor maravilla
190 que si sucediesen por vía del caso o de la fortuna. Porque ciertamente se ve en los casos fortuitos que aquéllos causan mayor maravilla que parece que suce/^{26v}den aposta (como aconteció en la estatua de Micio, en la ciudad de Argos, que mató al que había sido causa de la muerte del mismo Micio, cayendo sobre él a tiempo que en el teatro la miraba), porque estas cosas son de tal manera que nos parece que no
195 sucedieron a caso; por lo cual, es forzoso que sean hermosísimas las fábulas de esta manera compuestas. Pero, de las fábulas, unas son simples y otras intrincadas, como también lo son las acciones de que son imitadoras, que se hallan de la una y de la otra suerte. «Acción simple» llamo aquélla que, siendo una sola y sucediendo continuamente —según se ha dicho— se hace en ella el tránsito sin la peripecia y sin
200 el reco/^{27r}nocimiento. Y llamo «intrincada» aquélla donde se hace el tránsito con el reconocimiento o con la peripecia, o con lo uno y con lo otro. Las cuales cosas deben seguirse mediante la continuación de la fábula, de manera que por las cosas sucedidas antes sucedan ellas después o verisímil o necesariamente (porque hay grande diferencia en que una cosa suceda después de otra o que proceda de ella
205 misma). La peripecia, como se ha dicho, es una mudanza de las cosas que han sido en contrario estado; y este suceso, como ya enseñamos, debe acontecer verisímil o necesariamente, como en el *Edipo* se ve que el que vino a confortarle y a librarle del temor que/^{27v} tenía por ocasión de su madre, en habiendo mostrado quién era, le causó contrario efecto. Y en el *Linceo*, donde es llevado aquél a morir y Dánao, que
210 le sigue para matarle, cuando por las cosas pasadas sucedió lo contrario (que Dánao muriese y el otro quedase salvo). El reconocimiento, como la misma voz lo muestra, es una mudanza de ignorancia a conocimiento, o por amistad o enemistad, de aquellos que están destinados a felicidad o a infelicidad en la tragedia. Bellísima será aquélla donde a un mismo tiempo se le juntase la peripecia, como es en el *Edipo*.
215 Pero también hay reconocimiento de otras maneras, porque lo hay de cosas inanimadas y de otras cuales/^{28r}quiera, y se reconoce si uno ha hecho una cosa o no

la ha hecho; pero el reconocimiento que es propio de la fábula y que mayormente pertenece a la acción es el que habemos dicho, porque tales reconocimientos y peripecias causan misericordia y temor, de las cuales acciones hemos presupuesto ser imitadora la tragedia (fuera de que de estos reconocimientos procede el ser felices o miserables). Mas porque el reconocimiento de alguno es reconocimiento, unos son de uno solo para con otro cuando es manifiesto quién es el uno de ellos; y otros suceden entre dos, reconociéndose entrambos, como le sucedió a Ifigenia, que fue reconocida de Orestes/^{28v} por medio de una carta que le escribió y para que ella le reconociese fue necesario otro reconocimiento.

CAP. X

Que la fábula debe ser dolorosa

Dos son, pues, aquí las partes de la tragedia (el reconocimiento y la peripecia), y la tercera resta la perturbación, porque de la peripecia y del reconocimiento dijimos bastante. La perturbación, pues, es una acción que mueve y causa dolor a nuestra naturaleza, como son las muertes, y los tormentos, y las heridas y las demás cosas de este género cuando se representan en público./^{29r}

CAP. XI

Cuáles son las partes de la cantidad de la tragedia

En cuanto a las partes de la tragedia de las cuales debemos usar, como forma y calidad suya, ahora habemos tratado. Pero según la cantidad en que separadamente se divide, son éstas: prólogo, episodio, éxito, córico (y el córico se divide en móvil y estable). Y éstas son partes comunes a todas las tragedias y propias de algunas son las que pertenecen al teatro y los como (o miserables lamentaciones). El «prólogo» es una parte entera de la tragedia antes de la entrada del coro./^{29v} El «episodio» es también una parte entera de la tragedia, puesta entre los cantos enteros de los coros. «Éxito» es una parte entera de la tragedia después de la cual no se sigue ningún canto del coro. La «entrada del córico» es la primera locución de todo el coro. La «melodía estable del coro» es lo que canta sin anapesto y sin troqueo. «Como» es un llanto universal del coro y de todos los demás que están en la escena./^{30r}

CAP. XII

Qué género de personas se ha de escoger para causar con la peripecia terror y misericordia, y qué peripecias y qué causa de ella, y que el terror y la misericordia pueden causarse con el aparato del teatro

250 Dijimos de las partes de la tragedia que se deben tener por forma suya y, después, de cada una de las en que se divide, según la discreta cantidad. Y ahora, consecuentemente, añadiremos a lo referido lo que deben seguir y lo que deben imitar los que componen las fábulas; y también de qué lugares se debe sacar el propio oficio de la tragedia. Pues porque/^{30v} la composición de la bellísima tragedia no ha
255 de ser simple, sino compuesta y imitadora de cosas terribles y miserables, los cuales afectos es ciertamente lo propio de esta imitación. Lo primero, manifiestamente se ve que de ninguna manera conviene introducir en la escena varones justos y buenos hechos de felices, infelices; porque tales casos no tienen de miserable y terrible (antes nos demuestran un hecho malvado e ímpio). Y, por la misma razón, no se han de
260 fingir hombres malos pasados de adversa a feliz fortuna, porque entre todas es la cosa más ajena de la tragedia, por no hallarse en ella ninguna de las que se/^{31r} procura que tenga, ni la humanidad —digo— ni lo terrible o miserable. Ni tampoco se han de introducir hombres muy malos que pasen de feliz en adversa fortuna, porque la tal compostura puede tener mucho de agradable, pero no tiene nada de miserable o
265 terrible, porque como la misericordia se excita de la calamidad del que no la merece, así el temor es causado sobre el que nos es semejante, pues se tiene compasión del no digno de mal, y temor por el semejante. Por lo cual, como de estos casos no proceda nada de misericordioso o de terrible, resta que para la tragedia sean/^{31v} lo más a propósito los hombres que tienen la medianía entre los que hemos dicho;
270 éstos serán los que ni por gran virtud ni justicia exceden a los demás y que, ni por vicio ni por maldad, sino por algún error humano, cayeron en infelicidad, estando en grande estimación y felicidad, de la manera que fueron Edipo y Tiestes y otros varones ilustres de semejante estado. Es necesario también que la fábula que ha de ser bella sea simple (y no compuesta, como algunos piensan) y que en ella no haya
275 mudanza de miseria a felicidad, sino al contrario, de felicidad a miseria, no por maldad, sino por error que no sea liviano, cometido por hombres de la suerte re/^{32r}ferida, o que antes inclinen a mejor que a peor estado. De lo cual será indicio el uso del presente tiempo, porque antiguamente los poetas hacían sus obras de

cualesquier fábulas que les ofrecía la suerte, pero ahora las bellísimas tragedias
280 compónense sobre pocas familias, como son la de Alcmeón, Edipo, Orestes,
Meleagro, Telefón y de los demás de esta suerte, a quien sucedió padecer o obrar
cosas terribles. Será, pues, hermosísima la tragedia que constare de este género de
composición; por lo cual, ciertamente se engañan en esto mismo los que
reprehenden a Eurípides de que lo procuró guardar en sus tragedias y que las más
285 de ellas se/^{32v} acaban en infelicidad, lo cual, sin duda según dijimos, es conforme al
Arte. Y de esto será grandísimo argumento que en los teatros y en los certámenes y
competencias poéticas, si estas fábulas se representan bien, parecen grandemente
trágicas (y el mismo Eurípides, si bien dispone mal algunas cosas, en ésta se muestra
más trágico que todos los demás poetas). En el segundo lugar, se sigue la fábula
290 compuesta (la cual algunos ponen en el primero), del cual orden es la *Odisea*, como
aquella que da contrario suceso a los buenos y a los malos. Y a ésta parece que da
ventaja la impericia de los teatros y, finalmente, los poetas siguen este/^{33r} aplauso,
componiendo al gusto de los oyentes. Mas aquel placer no es propio de la tragedia,
sino antes de la comedia, porque en la tragedia formada de este modo, si se
295 introducen dos enemigos, como Orestes y Egisto, si a la postre se reconcilian,
pártense amigos y ninguno es muerto del otro. Mas lo terrible y miserable, como
procede lo uno del aparato del teatro y, lo otro, de la composición de las cosas de la
fábula (y éste último modo es el que tiene el primer lugar y es de mejores poetas), así
conviene haber compuesto la fábula, de manera que, aun quitando todo aquel
300 espectáculo, quien leyere aquellos acontecimientos, luego padezca/^{33v} terror y tenga
misericordia (los cuales dos afectos sentirá luego quien leyere la fábula de *Edipo*). Y
el modo de mover que pertenece al teatro tiene menos de artificio y necesidad de
más costa. Y aquellos que no muestran a los oyentes cosas terribles, sino sólo
portentosas, del todo son ajenos de la tragedia, porque de ella no se ha de procurar
305 delectación de cualquiera suerte, sino la que fuere propia suya. Y porque el poeta ha
de procurar sacar esta delectación del terror y misericordia por medio de la imitación,
bien se muestra que estas mismas cosas se han de injerir en la propia fábula./^{34r}

CAP. XIII

310 *Que los accidentes causan más o menos terror y misericordia según la amistad
enemistad de las personas, según el saber lo que hacen o ignorarlo, y por la empresa
o efecto de las cosas*

Pero comencemos a decir cuáles son las cosas que causan terror y las que
causarán misericordia. Forzoso es que estas acciones sean entre amigos, o entre
enemigos, o entre otros que no sean amigos ni enemigos. Y si un enemigo mata o
315 procura matar al otro, de ninguna manera aquel caso tendrá de miserable, sino sólo
lo que causará la misma consideración de la muerte; y lo mismo se seguirá si este
caso/^{34v} sucediere entre los que no fuesen amigos ni enemigos. Pero las
perturbaciones se han de sacar de las cosas que suceden entre los amigos, como si
mataren o procuraren matar un hermano a otro hermano, el hijo al padre, la madre
320 al hijo, el hijo a la madre, o si entre los tales se procura hacer cosa semejante. Y así,
no es lícito mudar las fábulas que ya están recibidas, como es Clitemnestra muerta
por Orestes y Erífile por Alcmeón. Antes, conviene al poeta hallar nuevas
invenciones y usar bien de las recibidas. Y diré con más claridad lo que entiendo por
usar bien de ellas: puédese hacer que suceda una cosa como hecha por quien sabe
325 y conoce lo que ha/^{35r}ce en ello, lo cual usaron los poetas antiguos de la manera que
Eurípides introduce a Medea que mata a sus hijos; y puédese también hacer que se
cometa una crueldad por persona que no sepa lo que hace en ello y, después del
hecho, reconozca la amistad, como el *Edipo* de Sófocles (mas este caso fue fuera de
la representación, pero en la misma tragedia es como el *Alcmeón* de Astidamante y
330 Telégono en el *Ulises herido*). Hay también otro tercero modo de introducir estos
casos, y es cuando uno quiere cometer alguna acción cruel con ignorancia y que antes
del efecto conozca contra quién la intentaba. Y no hay otro modo fuera de los
referidos, porque/^{35v} es forzoso que sean o no sean y que, habiendo de suceder, sean
cometidos de quien sepa o no sepa lo que hace en ello. Entre los cuales casos, es
335 absurdo el que se intenta por quien sabe lo que en ello hace y no llega a efectuarlo,
porque como por esto le falta la perturbación, no se ve en él nada trágico, sino
solamente la maldad. Por lo cual, ningún poeta introduce casos de esta manera, si no
es muy raras veces, como en el *Antígono* se introduce que Hemón quiere matar a
Creonte. Cercano a éste es el caso en que uno comete la maldad y sabe lo que hace
340 en ello (sino que es mucho mejor que sea cometido por quien no sabe lo que en ello

hace y que, después de hecho,^{/36r} lo reconozca, porque en tal caso falta maldad y el reconocimiento que tiene en sí está lleno de terror). El último caso es el mejor de todos, como es en la tragedia intitulada *Crisfonte*, donde Mérope, habiendo de matar a su hijo, no le mata, sino que le reconoce; y en la *Ifigenia*, la hermana al hermano; y
345 en la *Helle*, el hijo, que estaba para entregar a su madre en las manos del otro, la reconoce. De aquí nace que las buenas tragedias se componen sobre pocas familias, porque los poetas, procurando la invención no del Arte, sino acomodándola a los sucesos, han formado de esta manera las fábulas. Por lo cual, son forzados a volver muchas veces a aquellas mismas familias en que acontecieron^{/36v} semejantes casos.
350 Hasta aquí, pues, hemos dicho bastantemente cuáles deben ser las fábulas.

CAP. XIV

Que las costumbres se han de introducir buenas, convenientes, semejantes e iguales

En cuanto a las costumbres, cuatro cosas son las que se han de considerar: una, y la principal, es que muestren bondad en sí. Habrá costumbre en el hablar y en
355 la acción si, como se ha dicho, hiciere manifiesta alguna elección o propósito. Será la costumbre mala si el proposito lo fuere, y buena, si fuere bueno. Y esto se ve en cualquier género de personas,^{/37r} porque claro es que la mujer y el esclavo pueden ser buenos, aunque el uno de los dos menos bueno y, el otro, del todo malo. En el segundo lugar, se sigue que las costumbres sean convenientes, porque la fortaleza es
360 costumbre, pero mostrarse fuerte o terrible no es conveniente a la mujer. Lo tercero es que sean semejantes, y esto no es lo mismo que mostrar bondad en sí y ser convenientes las costumbres. Lo cuarto es que sean siempre iguales, porque aunque en la persona que se imita haya desigualdad y se presuponga en ella esta costumbre, con todo eso, debe ser igual y una misma siempre esta desigualdad. Séanos ejemplo
365 de costumbre mala sin causa^{/37v} necesaria Menelao en la tragedia intitulada *Orestes*; y de costumbre indecora y no conveniente, el llanto de Ulises en la *Escila* y el reconocimiento que hace Melanipe; y de costumbre desigual, *Ifigenia en la Áulide*, donde a la postre no conforma con los ruegos del principio. Y en el formar las costumbres, así como en el formar el sujeto, se ha de buscar siempre lo necesario o
370 lo verisímil, y hacer que unos casos sucedan después de otros en una de estas maneras.^{/38r}

CAP. XV

Cuándo se puede hacer por máquina la solución de la fábula. Que el poeta debe tener en su idea un ejemplar perfecto de las costumbres. Que el aparato del teatro y la armonía deben estimarse

375

De donde es manifiesto que las soluciones de las fábulas han de pender de ellas mismas y no por vía de máquinas artificiosas, como la *Medea*, y en la *Iliada*, cuando los griegos quisieron volverse a sus casas con la armada. Pero las máquinas se han de usar en las cosas que son fuera de la tragedia, o en todas aquellas que, habiendo sucedido antes, era imposible que hombre las supiese;/^{38v} o en todas las que, habiendo de suceder después, tendrían necesidad de ser adivinadas o de que se diese noticia de ellas (siendo así que a los dioses se atribuye la presencia de todas las cosas). Mas todo lo que no fuere tan conforme a razón se ha de quitar de las mismas acciones y, si no del todo, a lo menos de la tragedia, como se ve en el *Edipo* de Sófocles. Y siendo así que la tragedia es imitación de los mejores, será cosa conveniente que no nos apartemos de las costumbres de los excelentes pintores de imágenes, porque así como ellos cuando las pintan procuran acomodar la idea que de ellas tienen, haciéndolas semejantes, vienen a sacarlas/^{39r} más hermosas de lo que son. Así el poeta, de la misma manera, habiendo de imitar un airado, o un hombre manso, o otro de semejantes costumbres, debe siempre proponerse un ejemplar de apacibilidad, o de dureza, como Homero hizo al buen Aquiles. Éstas son las cosas que se deben advertir, y también las que pertenecen a los sentidos (que forzosamente siguen a la Poesía), porque en ellas podremos engañarnos muchas veces, de la cual materia he tratado bastantemente en los escritos que he sacado a luz./^{39v}

385

390

395

CAP. XVI

De los instrumentos del reconocimiento: cuáles son los mejores y cómo se ha de usar de ellos

Finalmente, qué cosa sea el reconocimiento ya lo dijimos arriba y, ahora, diremos de los géneros que hay de él. El primero, así como es menos artificioso, así es usado de los más, por el defecto de no saber: hácese por señales. Y esta última parte se divide en señales no engendradas (como es la lanza que suelen tener impresa en la carne los que descienden de personas nacidas de la tierra; o aquellas estrellas que usó Cárcino en la tragedia intitulada *Tiestes*) o en señales adquiridas de afuera,

400

parte de las cuales son impresas en el cuerpo (como las se/^{40r}ñales de las heridas) y
405 parte extrínsecas (como son las cadenas y los collares y, en la fábula llamada *Tiro*, el
caso de la cuna). Puédese usar de estos reconocimientos en mejor y en peor modo,
como sucedió en Ulises, que por la señal de la herida fue reconocido por el ama de
una manera y de los que guardaban sus ganados de otra (porque es cierto que todos
los reconocimientos que de esta manera alcánzanse carecen de artificio, y son
410 mejores los que se hacen por vía de la peripecia, como son los de la tragedia llamada
Nitire). El segundo modo de los reconocimientos es cuando son fingidos de los
poetas. Y éstos carecen de artificio, como es Orestes en la *Ifigenia*, que reconoció
la/^{40v} hermana y fue reconocido de ella (ella reconoció por medio de una carta y él
fue reconocido de ella por otros indicios, donde el poeta introdujo lo que él quiso,
415 mas no lo que pedía la misma fábula). Y así, éstos no se apartan del error que
dijimos, pero —al fin— se permite en esto inventar algunas cosas, como en el *Tereo*
de Sófocles la voz de la lanzadera. El tercero modo de reconocimiento se hace por
vía de la reminiscencia cuando, mirando alguna cosa, traemos otra a la memoria,
como es en la fábula *Cipria* de Diceógenes, adonde aquél lloró mirando la imagen;
420 y como en el razonamiento de Alcínoo, Ulises, oyendo cantar al que tañía, llora (y
por esto fue re/^{41r}conocido). El cuarto modo se hace por silogismo, como en la
Cleófore, que vino uno que era semejante a otro y ninguno le era semejante sino
Orestes (luego Orestes había venido); y, como Polídes en su *Ifigenia*, verisímil es que
Orestes discurriese que, habiendo sido sacrificada su hermana, le hubiese de suceder
425 a él lo mismo; y como es en la fábula de Teodecte llamada *Tideo*, adonde es muerto
aquél que viene a buscar a su hijo; y como en la fábula llamada *Fenisas*, donde ellas,
habiendo mirado el lugar, vieron que en él les amenazaba el Hado, porque les estaba
pronosticado que allí habían de morir, porque allí habían sido otra vez expuestas/^{41v}
a la muerte. Hay también, demás de éstos, aquel modo de reconocimiento que se
430 hace en el teatro por vía de falso silogismo, como se ve en la tragedia llamada *Ulises*
falso mensajero, adonde hay uno que dice que está para conocer un arco (el cual él no
había visto) y los oyentes, como si el tal arco hubiese de ser reconocido por él,
hicieron la conclusión falsa. El mejor reconocimiento de todos es el que, naciendo
de las cosas de la misma fábula, conmueve los ánimos a maravilla por vía de lo
435 verisímil, como aquél del *Edipo* de Sófocles y el de la *Ifigenia* (por ser cosa verisímil
que ella desease escribir algunas cartas), porque sólo los tales reconocimientos se

hacen sin seña/^{42r}les impresas o extrínsecas, como son las cadenas. Y en el segundo lugar son los reconocimientos que se hacen por vía del silogismo.

CAP. XVII

440 *Que el poeta, imaginándose oyente, conocerá el decoro y excusará la contrariedad.
Y que finja en sí mismo las pasiones que pretende imitar. Y que debe formar la
fábula en lo universal y añadirle las digresiones*

Demás de esto, conviene que el poeta, en el componer las fábulas y figurarlas con la locución, imagine tener las cosas delante de los ojos, porque de esta manera,
445 viéndolas manifiestamente como si las tuviese presentes, cuando se obran hallará en ellas el decoro y no se le podrá/^{42v} esconder lo que tuviere contrariedad. De esto será argumento lo que se reprende a Cárcino, porque Anfiarao había salido del templo, pero era incógnito a los oyentes, porque no lo habían visto (y así el pueblo se rió de él, indignándose todo el auditorio por este caso). Y debe el poeta, en cuanto pueda,
450 figurarse y como conmovearse a las mismas formas que pretendiere expresar, siendo así que naturalmente mueven más los hombres que padecen perturbaciones. De donde sucede que el que está afligido mueve a los otros a la aflicción, y el airado verdaderamente mueve a enojo. Por lo cual, la Poesía es propia de los hombres ingeniosos o que estén llenos de/^{43r} furor divino, porque los unos son aptos por
455 naturaleza para la Poesía, y los otros son investigadores. Debe también el poeta formar universalmente las fábulas, y después usar de los episodios, injiriéndolos y enriqueciéndola con ellos. Y digo que lo universal se ha de considerar como en este caso: Ifigenia, una cierta doncella puesta en el altar para ser sacrificada se desaparece (sin que se sepa cómo) de los ojos de los sacerdotes y es llevada a otra región adonde
460 era ley que a una diosa le fuesen sacrificados los forasteros. Y a ella le fuese encargado este oficio. Después, corriendo el tiempo, sucedió que aportó a aquella tierra un hermano de esta sacerdotisa/^{43v} (mas por qué le sucedió que Dios, por alguna causa, le impeliera a venir aquella tierra, es fuera del universal, y el fin por que viniese también es fuera de la fábula) y, después que llegó y fue preso para ser
465 sacrificado, reconoció la hermana (de la misma manera que finge Eurípides, o como lo finge Políides, habiendo dicho, movido de lo que era verisímil, que no sólo la hermana, sino también él, habían de ser sacrificados), de donde vino a proceder su

libertad. Y después de esto, puestos luego los nombres, se han de comenzar episodios, donde se debe advertir que sean sacados propiamente, como la locura en
470 Orestes, por cuya ocasión fue preso, y el salvar/^{44r}se por haberse purgado de ella. En las fábulas, pues, deben ser los episodios breves y —al contrario— el poema heroico se debe alargar con ellos, que —cierto— la *Odisea* es cosa breve, considerada en su argumento: uno que, habiendo peregrinado muchos años, y que siendo perseguido de Neptuno, y de todos desamparado, y las cosas de su casa en tal estado que toda
475 su hacienda se la habían gastado y a su hijo le tenían fabricada traición; él, al fin, después de haber pasado muchas fortunas en el mar, volvió a su casa y, reconocidos los enemigos, les acometió y destruyó, y él quedó salvo. Éste es el propio sujeto de aquel poema, y todo lo demás son episodios.

CAP. XVIII

480 *Del nudo y solución de la tragedia, y qué se divide en estas partes. Que son cuatro las especies de la tragedia y que el poeta debe ser excelente en todas o en las más de ellas*

Toda la tragedia consiste en dos partes: una es la que se llama «nudo» y la otra se llama «solución». Las cosas que son fuera de la tragedia (y parte de las que son en
485 ella misma) por la mayor parte se contienen debajo de la parte del nudo, y todo el resto está debajo de la parte de la solución. Yo llamo «nudo» aquella parte que, desde el principio, dura hasta/^{45r} aquel punto donde se hace la mudanza de fortuna a felicidad o a infelicidad. Y la «solución» es aquella parte que dura desde el principio de aquella mudanza de fortuna hasta el fin de la fábula, como parece en el *Linceo* de
490 Teodecte, donde la prisión del hijo y las demás cosas de antes van debajo de la parte del nudo, y la acusación de la muerte hasta el fin de la fábula está debajo de la solución. Cuatro géneros hay de tragedias, y otras tantas se dice que son sus partes. El uno es cuando la tragedia es «intricada», que es la que consta de la peripecia y del reconocimiento. El otro es el «afectuoso», como la tragedia llamada *Los Ayaces*, y la
495 que se in/^{45v}titula *Los Igiões*. El tercero es el «moral», como es la *Fitiotides* y el *Peleo*. El cuarto, como la *Fórcides* y *Prometeo* y todas las demás que tratan de los que son punidos en el infierno. De todos estos géneros deben procurar los poetas ser abundantes, y si no de todos, al menos de los principales y de los más que puedan; y mayormente en estos tiempos en que los hombres son tan prontos en tachar los

500 poetas, porque teniendo conocimiento de los antiguos, y que en cada una de estas especies hubo algunos que fueron excelentes, quieren que cada poeta lo sea en todas. Mas no debe la tragedia llamarse una misma o diferente de otra por la fábula, sino que esta diferencia se debe tomar del nudo y de la/^{46r} solución de ella. Y cierto que algunos poetas hay que hacen bien el nudo, pero suéltanle mal: conviene, pues,
505 excitar el aplauso por entrambos caminos.

CAP. XIX

Que el contexto de la tragedia no ha de ser tan largo como el heroico. Que lo maravilloso ha de consistir en la peripecia y en la simplicidad de la fábula

Y principalmente debemos guardarnos de fingir en la tragedia el contexto,
510 que es propio de la epopeya, el cual digo que es el que contiene muchas fábulas, como si uno quisiese exponer todo lo que contiene la *Iliada* en una tragedia, porque en la *Iliada* —por la largueza del poema— tienen sus partes grandeza conveniente, pero en las fábulas sería causa que saliesen más largas de lo que tal empresa requiere./^{46v} Argumento de esto es que todos aquellos que han fingido en una fábula
515 toda la ruina de Troya, y no alguna parte sola de ella (lo cual observó Eurípides en la *Níobe* y en la *Medea*, y no Esquilo), éstos, o causan irrisión con sus poemas o compiten infelizmente, pues por esto solo cayó Agatón; aunque estos poetas en las peripecias y en las acciones simples consiguen maravillosamente el fin que se han propuesto: porque el sujeto es trágico, y muy humano, cuando queda engañado un
520 hombre sagaz y astuto —pero malo— como fue Sísifo; o cuando queda vencido uno que es fuerte pero injusto, porque este caso tiene de verisímil en el modo que dice/^{47r} Agatón, que es ser verisímil que acontezcan a veces muchas cosas que no son verisímiles. Hase de entender que el coro es uno de los representantes y que tenga también parte en el cuerpo de la representación; y que concurra con los demás
525 representantes, no como lo usa Eurípides, sino como lo acostumbra Sófocles. Mas otros poetas lo que conceden al coro no parece que sea más de aquella tragedia que de otra, de donde es que usan cantar cosas ajenas de la materia y, siendo esto así, ¿en qué diremos que es diferente el cantar cosas de esta manera, del transportar una parte entera de un poema a otro, o un episodio entero?/^{47v}

De las partes de las sentencias, y que las figuras de proferir las palabras no tocan a la Poética

Cuanto a las demás partes, bastantemente se ha dicho. Réstanos ahora tratar de la locución y de las sentencias. De las sentencias hablamos en los libros que
 535 escribimos de la *Retórica*, por ser así que el tratar de ellas es más propio de aquella institución. En las sentencias se contienen todas las cosas que se han de preparar con el hablar, de las cuales, parte consiste en demostrar, en confutar y conmover los afectos (como es la misericordia, el temor y la ira y otras semejantes perturbaciones), y parte consiste en la ampli/^{48r}ficación y disminución. Y es manifiesto que se deben
 540 usar las mismas cosas aun en las acciones, cuando se hayan de preparar materias dignas de compasión, o terribles, o admirables, o verisímiles; pero con esta diferencia: que las que tocan a las acciones es necesario que se muestren sin ninguna ayuda de doctrina y, las que son de la locución, las debe el que habla preparar con las palabras, y aun hacer que por la fuerza de ellas sucedan. Porque, ¿cuál sería el oficio
 545 del que habla si las cosas se mostrasen agradables, pero que no fuese por causa de las palabras? Quanto a las palabras, se consideran las figuras del proferirlas, lo cual toca al arte de los representantes y el que en ella es superior,/^{48v} como qué cosa sea mandar, qué el ruego y qué la narración, qué las amenazas, qué la interrogación, qué la respuesta o cualquiera otra cosa semejante; pues es llano que por saber esto o no
 550 saber esto, no se hace a la Poética cargo digno de consideración. Porque, ¿quién habrá jamás que tenga por error lo que Protágoras pone por tal, esto es, que cuando alguno, entendiendo que ruega, en lugar de esto mandase de esta manera?

Canta, oh diosa, la ira...

Porque el decir que uno haga o no haga una cosa, dice él que es mandar.
 555 Déjese, pues, esta consideración como si fuese de otra facultad, y no propia de la Poética./^{49r}

CAP. XXI

Cuáles son las partes de la locución. Qué cosa es elemento, y sus partes.

Pero las partes todas de la locución son éstas: letra o elemento, sílaba,
 560 conjunción, nombre, verbo, artículo, caso y oración. «Letra» se llama una voz individua, no cualquiera, sino aquella solamente de la cual por su naturaleza se puede

formar voz inteligible (porque indivisibles son las voces de las fieras y a ninguna de ellas llamamos «letra»). Éstas se llaman vocales, o semivocales, o mudas. «Letra vocal» es aquella que sin juntarse a otra letra ninguna hace sonido que se pueda oír.
565 «Semivo/^{49v}cab» es la que con juntarse a otras hace otro tal sonido, como la «s» y la «r». «Muda» es aquella que no hace tal sonido por sí misma aunque se junte a otra, si no es que sea de las que le tienen, y entonces sale de manera que se oye, como la «g» y la «d». Son —fuera de esto— todas las letras diferentes por sus mismas figuras, por los lugares, por la aspiración, por la tenuidad, por la largueza, y por lo grave, y
570 en las declinaciones; la consideración de todo lo cual es propio del arte versificatoria./^{50r}

CAP. XXII

Qué cosa sea sílaba, conjunción y artículo

La «sílaba» es voz no significativa, compuesta de letras mudas y de letras que
575 tengan sonido (porque en este compuesto —«gr»— hay sílaba sin la «a», como si la tuviese). Pero el examinar estas diferencias también es propio de la arte versificatoria. La «conjunción» es voz no significativa y que no impide ni hace que alguna otra voz signifique, y puede ser compuesta de muchas voces, y es también colocada en el medio o en el fin de la oración si por su naturaleza no le conviene ser puesta al/^{50v}
580 principio (como «men», y «ti», «an»); o es voz no significativa, poderosa a hacer de muchas voces significativas una sola voz significativa. El «artículo» es voz no significativa, la cual muestra el principio, o el fin, o la separación de la oración, como diciendo «to fini», y «to peri», y otros; o es voz significativa que no impide ni hace que alguna voz signifique, y que pueda ser compuesta de muchas voces, y que se
585 acomoda al medio y al fin de la oración./^{51r}

CAP. XXIII

Qué cosa es el nombre y el verbo, las especies de los casos, la oración; y que los nombres son simples y compuestos

El «nombre» es voz significativa sin tiempo, de la cual ninguna parte por sí
590 es significativa (porque en los nombres compuestos se advierte que sus partes no significan nada de por sí, como en este nombre, «Teodoro», donde esta parte —«Doro»— ninguna cosa significa). El «verbo» es una voz compuesta que significa

con tiempo, del cual —como dijimos del nombre— ninguna parte de por sí, separada, significa: porque «hombre» o «blanco»/^{51v} no significan con tiempo; y
595 «anda» y «anduvo» con tiempo significan, la una, la voz de presente y, la otra, de pretérito. Los «casos», unos pertenecen al nombre y, otros, al verbo; y unos significan «de éste», o «a éste», o en otro modo semejante; y otros significan mostrando el número singular o el plural (como decir «el hombre» o «los hombres»); y otros pertenecen a los modos de las personas, como el de interrogar o de mandar (porque
600 decir «fuese» o «vete», y otros de este género, son casos del verbo). La «oración» es voz significativa compuesta, de la cual algunas partes de por sí —separadas— significan/^{52r} alguna cosa, ni todas las oraciones son compuestas de nombre y verbo (como la definición del hombre), porque puede haber algunas oraciones sin verbo. Con todo eso, tendrán algunas partes significativas, como en esta oración: «Cleón
605 camina», «Cleón» es significativa. Pero en dos maneras se dice que la oración es una: el uno es cuando ella por sí significa una cosa y, el otro, cuando constando de muchas cosas, se hace una por causa de las conjunciones (como la *Iliada*, que es una sola oración por medio de las conjunciones). Pero la definición del hombre será/^{52v} una oración, porque significa una cosa sola. El nombre se divide en simple y en
610 compuesto. «Simple» es el que se compone de sílabas no significativas; y el «compuesto» se divide en el que es compuesto de nombres significativos y no significativos, y en el que es compuesto de nombres significativos. Además de esto, el nombre puede ser tríplice y cuadrúplice, de la manera que hay muchos entre los megaliotos como éste: «Hermocaicoxantho», que contiene el nombre de tres ríos./^{53r}

615

CAP. XXIV

De los nombres propio, forastero, metafórico, fingido, alargado, acortado y mudado

Pero cualquier nombre, o es propio, o forastero, o metafórico, o adornado, o fingido, o alargado, o abreviado, o trocado. «Nombre propio» es el que es usado de todos. «Nombre forastero» es el que usan otros. De donde parece que un mismo
620 nombre puede ser propio y forastero, pero no para con los de una misma tierra, como esta palabra, «Siginnon», que es propia de los de Chipre y entre nosotros es forastera venida de su lengua. La «metáfora» es imposición/^{53v} de nombre ajeno. Y hácese del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie por alguna proporción que corresponda. Hácese del género a la especie, como decir:

625 «Esta nave está aquí por cuenta mía», porque el ser en el puerto es un cierto «estar de pie» de la nave. De la especie al género, como decir: «Diez mil hechos grandes ha obrado en el mundo Ulises», porque esta palabra —«diez mil»— se entiende ser dada por la palabra «mucho». De la especie a la especie, de esta manera: «Con el crudo hierro le quitó la vida». Y también: «Truncóle el alma con el despiadado hierro»,
630 porque en este lugar el «quitar» se toma por «truncar», y el «trun/^{54r}car» por «quitar» (y lo uno y lo otro es un apartar una cosa de otra). Por vía de proporción se pone el nombre cuando el segundo está con el primero, como el cuarto con el tercero; porque en tal caso el cuarto se puede poner en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto. Y algunas veces se pone en lugar de aquello cuya es la cosa, aquello a que
635 se aplica, como por ejemplo: de la misma manera es la taza para Baco que el escudo para Marte, y así se puede llamar la taza «escudo de Baco» y el escudo, «taza de Marte». Y también, por haberse la tarde con el día de la manera que la vejez para con la/^{54v} vida, por eso se podrá llamar la tarde «vejez del día» y la vejez, «tarde de la vida» (o como Eurípides, que la llamó «ocaso de la vida»). Y aunque a algunas cosas que
640 tienen en sí proporción no les está puesto nombre, con todo eso, con esta regla se puede usar la metáfora como en este ejemplo: al esparcir las semillas llaman «sembrar», y el esparcir el sol sus rayos carece de nombre; con todo eso, por ser esta acción proporcionadamente para con los rayos del sol, como es el sembrar para con las semillas echadas en la tierra, por eso se dice bien del sol: «Oh, sembrador divino
645 de la luz». Todas estas metáforas se pueden usar de este modo, y también de o/^{55r}tro, que es cuando pusiéremos algún nombre ajeno y le quitáremos alguna de sus propiedades (como si uno quisiese nombrar la taza y la llamase «escudo», y no «de Marte», sino «de vino»). «Nombre fingido» es el que, no siendo usado de nadie, el poeta le forma de la manera que son éstos: «érnitas» y «arítica». «Nombre acortado»
650 y «nombre alargado»: el uno es donde se usa la vocal más larga de lo que le es propio, o donde se añade alguna sílaba; el «acortado», al que se le quitase alguna cosa propia, o que se le hubiese añadido. «Alargado» es como este nombre, «Poleos», con «e» breve, decir «Poleos», con «e» larga; y en éste, «Peledón», y poner «Peleadeo». «Acortado» es como decir «cri», y/^{55v} «do», en lugar de estos: «crimnon», y «doma».
655 Y también donde de dos sílabas se hace una (como donde en vez de «eis» se pone «is»). «Nombre trocado» es donde queda una parte y se añade otra (como queriendo decir «el pecho derecho», decir «el pecho más derecho»).

CAP. XXV

En qué letras acaban los nombres griegos masculinos, femeninos o medios

660 Demás de esto, los nombres son unos masculinos y otros, femeninos, y otros, medios. Los «masculinos» son todos los que se acaben en «n» y en «r», y en las letras que son compuestas de algunas/^{59r} letras mudas, las cuales son dos: el psi y el xi. Los nombres «femeninos» son todos los que se acaban en las vocales que son siempre largas, como en la «i» larga y en la «o» grande, y los que acaban en «a» larga (de donde
665 sucede que en tantas letras acaban los nombres masculinos como los femeninos, porque la psi y la xi no son diversas). Y también sucede que ningún nombre fenece en letra muda ni en letra vocal que sea breve. Solos tres se hallan que acaban en i iota: «meli», «comi», «peperi»; y cinco en la «y», como son «poy», «papy», «gony», «dory», «afty». Y los nombres medios acaban en éstas que se han referido, y en la «n»
670 y en la «s»./^{59v}

CAP. XXVI

De cuál manera de palabras proceda la claridad, la humildad, la magnificencia, la enigma, el barbarismo. Y de cuál la claridad y la magnificencia juntas. Cuál sea más ingeniosa y cuál convenga a cada manera de poesía

675 La bondad de la locución consiste en que sea clara, pero que no sea baja. La que constare de nombres propios será clara, mas será baja (sea ejemplo la poesía de Cleofonte y la de Esténelo). La locución que usare nombres peregrinos tendrá grandeza y sale fuera de lo plebeyo. «Nombres peregrinos» llamo la variedad de/^{57r} las lenguas, las metáforas, las extensiones y todo aquello que está alejado de lo propio. Mas si uno juntase todos estos nombres, o hará enigma, o barbarismo: hará
680 enigma si compone el hablar de metáforas; y hará barbarismo si le compone de varias lenguas. Porque aquel hablar tendrá forma enigmática que fuere compuesto de cosas imposibles; la cual forma no puede resultar de la imposición de los nombres, pero resultará de metáforas como ésta: «Yo vi un hombre que pegaba en
685 hombre el bronce con el fuego». Y el barbarismo se compone de la variedad de las lenguas, de donde es que en un cierto modo está mezclado en esta suerte/^{57v} de hablar. La variedad de las lenguas, pues, la metáfora, el nombre adornado y otros nombres semejantes hacen la oración grande y la levantan del modo plebeyo, y el nombre propio la hace clara. Y también a la claridad de la locución (y al levantarla

690 de modo plebeyo), aprovechan no poco el alargar, y abreviar y mudar los nombres; siendo así que por ser este modo de hablar fuera del uso común en cuanto es diverso de lo propio, hace el hablar levantado y, en cuanto conviene con el uso común de hablar, viene a tener la claridad. Por lo cual, yerran no poco los que reprehenden semejante género de locución y se atreven a acusar en esto al poeta Homero, lo cual
695 hizo Euclides/^{58r} el antiguo, diciendo que cada uno podría fingir fácilmente su poema si le fuese lícito el alargar los nombres de la manera que le pareciese. Mas el usar la medianía es igualmente regla a todas las partes, porque quien usare la variedad de las lenguas y demás cosas de este género no conveniente o afectadamente, también formará su locución ridícula. Y cuanto resplandezca la locución en los versos,
700 considérase en que si uno pusiese los nombres con medida en la variedad de las lenguas, y en las metáforas y en las demás cosas de este género, y después en su lugar pusiere los nombres propios, verá clara la verdad de esta doctrina, como parece en el ejemplo de Esquilo y Eurípides en un mismo verso/^{58v} yambo que cada uno de ellos hizo: porque habiendo el uno usado un solo nombre de lengua no vulgar en
705 lugar de otro propio, pareció tan hermoso cuanto el otro feo y bajo. Porque en el *Filoctetes* Esquilo habló de esta manera:

Una loba cruel come la carne de mi pie.

Mas Eurípides, en lugar de «comer» dijo:

Triunfa de mi carne.

710 Y también a este propósito aquello:

Mas ahora que un pequeño y poco apto.

Si uno quisiese poner nombres más propios y mudase aquel «poco apto» de esta manera:

Mas ahora que un feo vil y pequeño.

715 Y lo otro que dice:

El carro indigno, y la comida corta./^{59r}

Si lo dijese de esta manera:

El carro malo, y la comida mala.

Y también:

720 *Y las riberas en torno daban altas voces*

Si dijese, en lugar de esto, que «gritaban». Fuera de esto, Arífrades reprendía a los poetas trágicos porque en las tragedias usaban modos no acostumbrados de los

demás en la prosa, como decir «casas de las», en lugar de decir «de las casas»; y
«Aquiles de», por decir «de Aquiles»; y otras cosas semejantes, no sabiendo que
725 cuando ellos evitan los nombres propios van huyendo del hablar plebeyo. Pero, en
fin, importa mucho el usar lo que es conveniente en cualquiera manera de palabras,
y de/^{59v} los nombres compuestos, y de la variedad de las lenguas (y lo que es
difícil sobre todo lo demás, que es el usar bien de las metáforas, lo cual, como
no se puede aprender de otra parte, es llano que es muestra de agudo ingenio, porque
730 el poder transferir los nombres de las cosas de las metáforas no es más que
contemplar la semejanza de ellas). Los nombres compuestos cuadran grandemente
a los ditirámicos; la variedad de las lenguas, a los heroicos; y las metáforas, a los
yambos (aunque todas estas cosas las usan mucho los heroicos). Y a los versos
yambos, porque imitan los coloquios ordinarios, les está bien todos los nombres que
735 uno hablando bien usaría en la pro/^{60r}sa, y éstos son los nombres propios, los
metafóricos y los adornados.

La Cuarta Parte, *en que se trata de la epopeya*

CAPÍTULO PRIMERO

5 *Que la epopeya tiene la fábula una y toda, las especies de ella (simple, intrincada, moral y dolorosa) y las partes de la calidad que la tragedia, excepto el aparato y la melodía*

Y en cuanto a la imitación heroica que se hace por narración en verso, es muy manifiesto que en ella se pueden disponer las fábulas para poderse representar como en la tragedia; y que deben tratar una acción entera y perfecta que tenga principio, 10 medio/^{60v} y fin, para que de ella, como de un animal entero, nazca el placer que le es propio; y que no han de ser semejantes a las historias acostumbradas, las cuales es necesario que den noticia no sólo de una acción, sino de todas las que en un mismo tiempo suceden, no solamente acerca de uno solo, sino de muchos, de la manera que cada una de estas cosas casualmente suceden. Porque así como en un mismo tiempo 15 fue la guerra por mar cerca de Salamina y las de los cartagineses en Sicilia (las cuales no atienden a un mismo fin), de la misma manera en los tiempos subsecuentes acontece algunas veces que un caso sucede consiguientemente a otro/^{61r} de los cuales no es uno mismo el fin. De donde es que por esta causa también Homero —como ya dijimos— se muestra divino sobre todos los otros poetas, porque no 20 intenta tratar toda la guerra (aunque tuviese principio, medio y fin) pareciéndole que saldría de demasiada grandeza, y por esto dificultosa de poder ser percibida; o porque le pareció que si la restringía a una moderada grandeza no pareciese el poema lleno de demasiada variedad. Mas, habiendo tomado una parte solamente para contarla, interpone en ella muchos episodios, como el catálogo de las naves y otros, con los 25 cuales hace su poema riquísimo. Los otros poetas tratan/^{61v} de un solo hombre o de un solo tiempo, pero constituyen una acción que tiene muchas partes, como hizo el que en su poema fingió las cosas de los de Chipre, y el que compuso la *Pequeña Iliada*. Pero la *Iliada* y la *Odisea*, de cada una puede sacarse una tragedia o —a lo más— dos; y el poema de los de Chipre no puede incluirse sino en muchas; y el de la *Pequeña* 30 *Iliada* consta de más de ocho, como es el juicio de las armas, el Filoctetes,

Neptólemo, Eurípilo, la pobreza, la cena, la destrucción de Troya, la vuelta de las naves, Sinón y las troyanas. Es también forzoso que el poema heroico se divida en tantas especies como se divide la/^{62r} tragedia y que sea simple, o intrincado, o moral, o afectuoso. Y las partes del un poema y del otro son las mismas, excepto el aparato y la música, pues ha de haber en el poema heroico peripecias y reconocimientos, los
35 afectos, las sentencias y la buena locución con gallardía; todas las cuales partes usó antes que todos muy aventajadamente el poeta Homero (porque en el uno de sus poemas, que es la *Iliada*, es simple y afectuoso, y la *Odisea* es intrincada, hallándose por toda ella el reconocimiento y lo moral). Ultra de esto, en la locución y en las
40 sentencias se aventaja a todos los demás poetas./^{62v}

CAP. II

Que la epopeya es diferente de la tragedia por la grandeza y por el verso. Cuánta debe ser esta grandeza. Por qué ha de ser mayor que la tragedia. Y por qué el verso hexámetro sólo sea suyo propio

45 Pero es diferente el contexto del poema heroico del trágico en la grandeza y en el verso. Del término de su grandeza y cantidad hemos tratado bastantemente: sea de manera que su principio, medio y fin pueda a un mismo tiempo contemplarse (lo cual será si el contexto fuere menor que el de los antiguos, y si abrazare muchas tragedias unas después/^{63r} de otras dispuestas para oírse de una vez sola).
50 Finalmente, al poema heroico le es propio el poder crecer mucho en grandeza, lo cual no puede conseguir la tragedia, siendo así que ella no puede imitar de una vez más acciones que aquellas que salen al tablado y que los farsantes representan. Al contrario, en el poema heroico (como el que es mera narración) es lícito unir muchas partes de cosas que hayan pasado, de donde es que, usando de ellas como de suyas,
55 viene a aumentarse el cuerpo del mismo poema. Por lo cual, como tiene esta prerrogativa, consigue una grande comodidad (que es hacerse el poema magnífico), y levanta el ánimo del/^{63v} oyente; y puede usar varios episodios, porque la uniformidad de ellos, como cosa que luego suele traer consigo fastidio, es causa que la tragedia se dé más priesa por llegar al fin. Y la experiencia misma mostró que el
60 verso hexámetro era conveniente a estos poemas, porque si alguno hiciese la imitación narrativa en otro género de verso, o en versos de muchas suertes, haría parecer el poema indecoro, siendo así que el verso heroico —entre todos los

demás— es el más estable y el más hinchado (de donde nace que recibe principalmente la variedad de las lenguas y las metáforas, porque el mismo movimiento narrativo es excelente sobre todos/^{64r} los otros). Y los versos yambos y tetrametros son móviles y a propósito: éstos para los bailes y danzas, y aquéllos en el conversar ordinario. Y, fuera de esto, lo que es más desconveniente: si un poeta mezclase todos estos géneros de versos, como hizo Queremón. Por lo cual, ninguno cantará bien un contexto largo si no fuere en verso hexámetro que, como dijimos, la naturaleza misma enseña que este verso es muy conveniente a tales poemas.

CAP. III

Que el poeta ha de hablar poco en su persona, que la epopeya es más capaz de maravilla que la tragedia y qué cosa es falso silogismo

Y Homero, como en otras muchas cosas es digno de singular alabanza, así también lo es en/^{64v} que él solo entre todos no ignora lo que debe hacer el poeta, el cual conviene que diga pocas cosas en su propia persona, porque en éstas no es imitador. Los otros poetas, hablando por todo el poema en sus personas, vienen a imitar pocas cosas y en pocos lugares; Homero, al contrario, luego que acaba su corto proemio, ahora introduce a hablar un hombre, ahora una mujer, o introduce alguna costumbre. Y ninguna cosa nos pone delante sin costumbres (antes, todo lo que finge está siempre lleno de ellas). Y, finalmente, conviene hacer muestra de lo maravilloso en la tragedia, pero más en el poema heroico conviene saber lo maravilloso que le corres/^{65r}ponde en proporción, porque por eso a este poema le conviene más lo maravilloso, porque en él de ninguna manera vemos los representantes (que quien sacase al tablado los casos que sucedieron en la persecución de Héctor, haría que pareciesen ridículos, porque se verían unos estar quedos y sin seguir, y Aquiles haciéndoles señas para que no siguiesen, lo cual en los versos no se muestra). Y que lo maravilloso sea en sí agradable, será de ello argumento que los hombres, cuando cuentan una cosa nueva, siempre la van ampliando, por parecerles que con esto agradan a los oyentes. Y Homero enseñó bonísimamente a los demás cómo convenía decir y usar de lo que/^{65v} es falso en el poema, que es por vía de falso silogismo. Porque como cuando algunas cosas son o han sucedido, otras suceden necesariamente: si suceden las postreras, piensan los hombres que también las primeras son o se hacen, pero esto es falso, porque puede

95 ser siendo de otra manera lo que había de suceder primero, y así no es forzoso que sea lo que había de suceder después; pero, sabiendo nuestra alma ser cierto lo que había de suceder a la postre, con falso discurso concluye que también es cierto lo que había de suceder primero./^{66r}

CAP. IV

100 *Que se debe anteponer la imposibilidad creíble a la posibilidad increíble. Que no se debe formar cosa que no sea conveniente a razón o ha de ser fuera de la fábula. Que algunas cosas desconvenientes se pueden tolerar por otras buenas que con ellas estén. Cuáles partes tienen necesidad del esplendor de la locución y cuáles no*

Débase también en el poema fingir antes las cosas imposibles y verisímiles, que las posibles que no sean verisímiles. Y los razonamientos no se deben formar tales que sean fuera de razón (antes, no debe haber en ellos cosa alguna que no esté llena de ella); y si no pudieren ser de otra manera,/^{66v} a lo menos sean fuera de la fábula (como será el ejemplo: Edipo, en no haber sabido de qué manera había sido muerto Layo), pero no se han de introducir en los actos (como en la *Electra* los que la avisaron de los oráculos pitios, y como en la tragedia llamada *Misios* el nuncio que sin hablar palabra fue desde Tegea hasta Misia). Y decir que de otra manera sería deshacer la fábula es cosa ridícula, porque desde los principios no se deben constituir las fábulas de esta suerte, pero si estuvieren ya así formadas, y tratadas con tal adorno que parezca razonable el recibirlas, entonces tendrán lugar; porque aunque en la *Odissea* las cosas que se dicen acerca de la/^{67r} exposición de Ulises en la ribera del mar son fuera de razón, y no fueran tolerables a no ser fingidas por tan excelente poeta, todavía ilustrando el absurdo con discursos y hermosos artificios le hace parecer suave. Cuando se tratan partes ociosas debe el poeta poner mucho cuidado en el adorno de la locución, pero no en las partes que tuvieren en sí costumbres y 120 sentencias, porque la locución muy luminosa suele obscurecer las costumbres y las sentencias./^{67v}

LA QUINTA PARTE,

*en que se tratan algunas objeciones que se hacen a los poetas,
y sus respuestas*

CAPÍTULO PRIMERO

5 *Que el poeta imita las cosas como eran o como son, o como se dice, parece, o deben ser, con palabras forasteras, metafóricas y afectuosas. Que algunos errores son de diversas artes y, otros, de la Poética propios y por accidente*

Y cuanto a las dudas y soluciones, cuántas sean y de qué géneros, entenderáse claramente por lo que ahora cerca de ello discurriremos. Porque siendo el poeta
10 imitador de la/^{68r} manera que lo es un pintor o un estatuario, forzoso es que lo sea siempre de una de tres cosas, conviene a saber: cómo fueron o son las cosas, o cómo se dice o parece que sean, o cómo conviene que sean. Todas estas cosas se explican con la locución pura, y con la diversidad de las lenguas y con las metáforas. Y la locución tiene otras muchas alteraciones que licenciosamente concedemos a los
15 poetas (y también no es uno mismo el modo, demás de que no es la misma la rectitud de proceder de la Poética y de la facultad civil o de otra cualquier arte). Pécase en la Poética de dos maneras: una que procede de ella misma y otra que procede por acci/^{68v}dente. Procede de ella misma el error cuando el poeta se propone para imitar cosas que de sus fuerzas es imposible ser imitadas; y procede
20 accidentalmente cuando se propone una cosa que por su naturaleza es imposible (como decir que el caballo mueve a un tiempo la mano y pie derecho), o cuando se yerra en cosas de otra cualquier arte, como si la Poesía quisiese imitar cosas imposibles en la Medicina o en otra facultad. Los yerros, pues, de esta manera —cualesquiera que sean— no son propiamente de la misma Poética./^{69r}

25

CAP. II

Cómo la ficción de las cosas imposibles sea tolerable. Y que en la arte es menor el yerro por accidente que por sí misma

Y así, quien considerare lo que decimos podrá resolver las objeciones que se pusieren a la Poética, diciendo lo primero que es cierto que se yerra si se fingen cosas

30 imposibles en alguna arte, pero que debe ser admitido este yerro si mediante él se consigue el fin que se procura, que ya hemos dicho cuál es (poniendo ejemplo: si de aquella manera que se hizo el fingimiento, el poema —o alguna parte suya— tuviere más de admi/^{69v}rable y espantoso, como la persecución de Héctor). Pero si el fin se puede conseguir mejor —o peor— de otra manera observando la arte, cierto es que
35 este yerro se comete sin razón, porque en ningún modo (si es posible) se debe cometer error. Pero más desconveniente es el yerro que se comete en lo que toca al arte que el que depende de algún accidente, porque más liviano será no saber que la cierva no tiene cuernos que si la imitase mal./^{70r}

CAP. III

40 *Cómo por la variedad de las cosas imitadas se responde a las objeciones, y cómo se considera si el hecho o el dicho están bien o mal introducidos*

Y si acusaren al poeta de que ha dicho cosas que no son verdaderas, responda a esta acusación que las ha dicho de la manera que ellas debían ser (como Sófocles dijo que él fingía los hombres de la manera que debían ser, y que Eurípides los fingía
45 de la manera que eran). Y si la objeción no se hubiese de resolver por ninguno de estos caminos, responderáse que así se dice haber sido aquellas cosas,/^{70v} como sucede en las que de los dioses se fingen. Y por dicha no se ha de decir que de aquella manera fueran en mejor modo ni conforme a la verdad, sino que fueron dichas así, acaso como sentía Jenófanes, pero no hablan así los demás hombres.
50 Puédese también responder que, si bien no era lo mejor que aquellas cosas fuesen así, con todo eso, eran de aquella manera antiguamente, como aquello que se dice hablando de las armas: «Estaban las lanzas hincadas derechas en la tierra» (porque así era costumbre en aquel tiempo, como también ahora lo es en Ilírico). Mas para saber si uno hizo o dijo bien o mal alguna cosa, no sólo se debe considerar si/^{71r}
55 aquello que se hace o se dice es loable o es malo, sino que se ha de mirar al que lo hace o dice, o para con quién se dice o hace, o cuándo, o para qué, o por qué causa, como decir: si por causa de mayor bien, para que se haga; si por causa de mayor mal, para que no se haga.

CAP. IV

60 *Cómo por los varios significados de las palabras se responde a las objeciones. Y cómo algunos, supuesta una cosa falsa, oponen otras sin razón*

Hay también algunas objeciones a que se puede responder mirando a la misma locución, como teniendo consideración a la va/^{71v}riedad de las lenguas en aquel verso de Homero:

65 *Al principio «urei»,*

donde la voz «urei» no significa ‘mulos’, sino ‘centinelas’. Y como en otra parte dice, hablando de Dolón, «era torpe de aspecto», no porque fuese de mala persona, sino porque era feo de rostro, porque este vocablo, «Eicides», entre los cretenses quiere decir ‘hermoso de rostro’. Y lo otro que dice:

70 *Bebía el vino negro*

donde «xoróteron», que allí se pone, no significa ‘el vino de que los bebedores gustan’, sino que se toma por el ‘repartirlo frecuentemente’. Respóndese también a las objeciones por vía de la metáfora: «Ya un alto sueño tenía todos los/^{72r} dioses y caballeros armados».

75 Y también aquello:

Cuando a los campos de los troyanos volvió sus lumbres

Y lo otro que dice:

Las voces de las flautas y campanas

Porque aquella palabra —«todos»— tórnase por «muchos» metafóricamente, porque «todo» un «mucho» es. Y también aquello que de la misma manera dice por metáfora:

80 *Única sin teñirse jamás en las ondas*

Porque aquello que es muy conocido se dice ser único y solo.

Y también se responde por vía del acento, como donde Hipias Tasio dijo:/^{72v}

85 *Nosotros damos*

Aquella partecilla «i», que es artículo, si se le da el acento circunflejo significa el pronombre. Y como aquello:

Ya se marchita menos por las ondas

Donde la partecilla «i» que allí se pone es negativa y, si se le da el acento circunflejo en la aspiración, significa diferentemente. Respóndese también por vía de división y distinción de períodos, como en aquellos versos de Empédocles:

*Mas vi estas cosas nacidas luego de cuerpo mortal
antes que animadas se apartasen en inmortal*

Y también por lo anfibológico, /^{73r} como «Mucha noche es pasada», porque
95 la voz «pleon» que allí se pone, es anfibológica. Por costumbre de la locución, como
este nombre, «Cechramenon», que quiere decir «mezclado» y se pone por «el vino»,
de la manera que también en aquel verso:

Y fabricóle de hierro las grebas

Donde aquella palabra, «chalceas», que aquí se pone (y en otra parte significa
100 ‘los que lanzan el bronce’), en esta parte se toma por ‘los que labran el hierro’. Por
este camino también se dice que Ganímedes sirve el vino a Júpiter, siendo así que los
dioses ni beben vino, ni de ninguna manera se puede decir por metáfora. Mas
cuando en un mismo nombre hay contrariedad /^{73v} en la significación es de
considerar en cuántas maneras de significado varía cerca del sujeto de que se trata
105 (como «Y le estorbó que no sacase el puñal», porque el verbo «escheto», que se pone
en este lugar, en otra parte significa ‘juntábase’, y aquí quiere decir ‘prohibir’). Y en
este modo se pueden considerar las palabras que tienen muchos significados,
mayormente si uno usase de cosas que son opuestas derechamente. Además de esto,
como dice Glauco que los calumniadores sin causa dicen que algunas cosas son
110 escritas fuera de razón, y con este principio van discurriendo y condenando lo que
les parece, como si el poeta hubiese dicho lo que ellos juzgan, /^{74r} le reprehenden
como en cosas contra su opinión. Y de este género es lo que condenan en Homero,
tratando de Icarío, porque entienden que fue espartano, y por tanto les parece
desconveniente que yendo Telémaco a Esparta no fuese a posar con él, siendo por
115 dicha esto, como lo afirman los cefalonios, que Ulises se casó entre ellos, y que el
suegro se llamo Icadío, y no Icarío. Y de este error es verisímil que naciese esta
objección. /^{74v}

CAP. V

*Cómo puedan excusarse lo imposible, lo desconveniente y la contrariedad. Cuándo
120 es condenado introducir la desconveniencia y la maldad. Que las objeciones
referidas se reducen a cinco principios y las locuciones, a doce*

En suma, cuando se hubieren dicho cosas imposibles, se han de salvar por
razón de la misma Poesía, o porque así estén en mejor modo, o por la fama que de

ellas hay; porque en la Poesía se debe antes escoger un imposible creíble que una
125 cosa posible que no pueda creerse. Y aunque es imposible ser tales, se deben fingir
los hombres que/^{75r} se introducen en la Poesía cuales fueron los que pintaba Zeuxis
(que se debe siempre inclinar a describirlos mejores de los que son), porque el
ejemplar debe siempre ser aventajado. Y a las objeciones que se les hacen por haber
dicho cosas desconvenientes, deben responder los poetas que a veces las tales cosas
130 no son desconvenientes, porque es verisímil que sucedan algunas fuera de lo que es
verisímil. Y en cuanto a las palabras que tienen contrariedad entre sí, se han de
considerar de la manera que se consideran los elencos en la prosa, esto es, si lo que
se ha dicho es lo mismo uno que otro, si se ha dicho de una misma cosa y de una
misma manera (co/^{75v}mo si el que habla fuese uno mismo o aquéllos con quien él
135 habla), o si las cosas son las mismas, o lo que podría juzgar un hombre prudente.
Pero —cierto— es justa la acusación que se hace a los que introducen la
desconveniencia o la maldad no siendo forzados de ninguna necesidad (como usó
Eurípides la desconveniencia en Egisto y la maldad en Menelao en la tragedia de
Orestes). Así que todas estas objeciones proceden de cinco causas: o de que son
140 imposibles, o de ser fuera de razón, o de ser nocivas o contrarias, o porque pasan las
justas reglas del Arte Poética. Y las soluciones que se han de considerar, según los
números referidos, son todas doce./^{76r}

La Sexta Parte,
en la cual se trata cuál deba estimarse más,
la epopeya o la tragedia

CAPÍTULO PRIMERO

5 *Por cuáles razones debe anteponerse la epopeya a la tragedia*

Mas podría dudarse cuál imitación sea más excelente, la del poema heroico o la del trágico. Y si aquélla es más excelente (que es menos embarazosa y necesita de menos cosas para conseguir su fin), la cual —cierto es—, la que pertenece a más nobles oyentes, manifies/^{76v}to es que será más embarazosa imitación la que pretende
10 imitar todas cosas, como aquélla que, sin hacer gran movimiento antes, no puede mover aquéllos que aun así se mueven poco. En ejemplo de lo cual son los malos tañedores de flautas, que cuando han de imitar el juego del disco, se revuelven ellos mismos al derredor y, cuando cantando quieren hacer la representación de *Escila*, llevan tras sí al príncipe del coro. La tragedia, pues, es una imitación tal respeto del
15 poema heroico, como eran los representantes excelentes en comparación de los más viles (porque Minisco llamaba «mona» a Calípedes, porque en las acciones era/^{77r} demasiado, y semejante opinión se tuvo de Píndaro). Así que la proporción que tenían estos representantes unos con otros, ésa tiene toda la arte trágica con el poema heroico; el cual, de la manera que dicen ser más conveniente a oyentes
20 discretos y que no tienen necesidad del arte de los representantes para ser movidos, así también afirman que el poema trágico es conveniente a oyentes rudos, y que por esta causa este poema viene a ser peor./^{77v}

CAP. II

Respuesta a las razones de arriba, y las que son en favor de la tragedia

25 Mas, lo primero, esta acusación no es por el Arte Poética, sino por los representantes, porque de la misma manera pueden usar de acciones demasiadas los que representan los poemas heroicos, como lo hacía Sosítrato, y en el cantar *Los Mnasitheos* de Opuncio. Demás de esto, no todos los movimientos deben ser reprobados, como no lo son todos los bailes, sino los no convenientes, de los cuales

30 fue reprehendido el mismo Calípides, y ahora también lo son algu/^{78r}nos, como los
que imitan en esto a las mujeres deshonestas. Y también la tragedia se perficiona y
compone sin movimiento, como el poema heroico, porque sólo con leerla puede
manifestar cuál ella sea, y así, si en las demás cosas es más excelente, la acción
—digo— que le es lo menos necesario. Demás de esto, largamente excede en todas
35 las cosas que contiene el poema heroico, porque puede usar del verso hexámetro y
tiene la música y el aparato (que no se debe tener por pequeña parte), de las cuales
cosas nace manifiestamente el deleite. Ultra de esto, es eficacísima por los
razonamientos y por todas las demás acciones, y en menos espacio de tiem/^{78v}po
consigue el fin de la imitación poética, porque causan mayor deleite las cosas
40 restringidas en más breve término que las esparcidas en largo tiempo (como sería por
ejemplo si alguno escribiese el *Edipo* de Sófocles en tantos versos cuantos contiene
la *Iliada*), fuera de que la imitación heroica, cualquiera que sea, no es tan una como
la imitación trágica, de lo cual será argumento que de cualquier imitación heroica se
sacan muchas tragedias. De donde es que, si los poetas heroicos quisieren en sus
45 poemas componer una sola fábula, será forzoso que sea muy corta y que parezca la
cola de un topo; y que si quisieren extenderse en ella, sea/^{79r} como un vino flojísimo.
Y si quisieren hacer muchas fábulas —digo— de muchas acciones, no será una sola
ciertamente, como acontece en la *Iliada* y en la *Odisea*, que la una y la otra contienen
muchas partes que tienen grandeza por sí mismas (aunque estos poemas son bien
50 formados cuanto puede ser, y también imitan una acción cuanto se puede)./^{79v}

CAP. III

Concluye ser mejor la tragedia

Pues si la tragedia se aventaja a todos los otros poemas no sólo en todas estas
cosas, sino también en el artificio (porque no ha de causar placer como quiera, sino
55 el que hemos señalado), clara cosa es que este poema es mejor y que consigue su
fin más perfectamente que el heroico.

CAP. IV

Epílogo de lo que se ha tratado en este libro

Del poema trágico, pues, del heroico, de sus especies, de sus/^{80r} partes, y
60 cuántas son, y en qué cosas se diferencian, y de las causas que los hacen buenos o

malos, de las objeciones que tocan a la Poética, y de sus respuestas, bastante
hemos dicho hasta aquí.

LAVS DEO

2.3 VICENTE MARINER DE ALAGÓN (1630)

Como puede observarse en la bibliografía recogida al final de este trabajo, el mundo académico ha tenido durante mucho tiempo un tímido acercamiento a la vasta obra de Vicente Mariner de Alagón. Sólo recientemente—a partir de 1990— empiezan a menudear los artículos y las monografías dedicadas a diversos aspectos de la labor de este autor. Dada la relativamente abundante colección de referencias que desde ese momento puede encontrarse acerca de este humanista, dedicaremos en este capítulo un espacio algo mayor que en los demás al desbroce y clasificación del panorama crítico existente.

Hasta que Menéndez Pelayo dedica a Vicente Mariner ochenta y una páginas del tercer volumen de su *Biblioteca de traductores españoles*,¹⁸³ los datos acerca de su vida y obra se encontraban fragmentados y dispersos. Las principales fuentes para tener noticias relativas a su biografía y al catálogo de su producción eran las entradas que dedicaron a tal efecto en sus catálogos Vicente Ximeno, Juan de Iriarte y Nicolás Antonio.¹⁸⁴

Menéndez Pelayo recogió y ordenó estas notas (y algunas más de menor grado de relación) para elaborar su exposición, en la que reproduce algún que otro escrito original de Mariner como la *Declamatio Hispano sermone confecta*, de la que hablaremos más adelante. El erudito santanderino va pasando revista a los distintos códices que recogen los manuscritos del humanista y realiza diversos comentarios acerca de los títulos que él cree más significativos, sin escatimar elogios a la hora de hablar de su autor, del que llega a decir:

La ciudad de Valencia, madre fecunda de ingenios felicísimos en las divinas y humanas letras, tiene la gloria de contar entre sus hijos al insigne helenista, cuyo nombre encabeza estas páginas, a Vicente Mariner de Alagón, portento de fecundidad

¹⁸³ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1952-53, vol 3, pp. 20-101.

¹⁸⁴ Cfr. V. XIMENO, *Escritores del reyno de Valencia, chronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII hasta el de MDCCXLVII*, Valencia, Joseph Esteban Dolz, 1747, vol. I, pp. 333-338; J. DE IRIARTE, *Regiae Bibliothecae Matritensis Codices Graeci manuscripti*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1769, vol. I, pp. 503-573; N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova, op. cit.*, vol. II, pp. 326-328.

intelectual y que es entre los filólogos y humanistas lo que el Tostado entre los teólogos y el gran Lope de Vega entre los poetas.¹⁸⁵

Desde estas primeras referencias hasta Menéndez Pelayo, la pista de Mariner parece sumida en el más completo de los olvidos. Como hecho significativo, vemos que en un pequeño opúsculo de 1883, titulado *Estudio histórico crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, no hay ni una sola mención para Mariner. La razón puede ser que Mariner no escribió en lengua valenciana ninguno de los cientos de poemas que compuso, pero el estudio menciona algún que otro autor que tampoco lo hizo.¹⁸⁶

Después de Menéndez Pelayo, tenemos que esperar a los años cuarenta para que se desarrollase otro estudio sobre este humanista, concretamente una tesis doctoral que no pudo repercutir debidamente en el panorama científico, al quedar inédita. Nos referimos al trabajo de Juana M^a Baranguán sobre los epigramas de Mariner, presentado en el año 1946,¹⁸⁷ citado por José Serrano Calderó¹⁸⁸ y Marco Antonio Coronel Ramos.¹⁸⁹

Un poco más tarde encontramos los artículos pertenecientes a José López de Toro¹⁹⁰ y al mismo José Serrano Calderó.¹⁹¹ El primero es un acercamiento al extenso poema en latín que Mariner dedicó a cantar la historia del reinado de los Reyes Católicos, sobre la base que le proporcionaban los textos que sobre el mismo tema

¹⁸⁵ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁶ Cfr. J. M^a. PUIG TORRALBA y F. M. GRAJALES, *Estudio histórico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valencia, Viuda de Ayoldi, 1883. En la p. 8 de la introducción declara: «En cuanto a los poetas que tienen escasa importancia en la literatura lemosina valenciana, aun cuando en la castellana o latina la tengan grandísima, hemos sido parcos en sus datos biográficos». En el caso de Mariner, como hemos dicho, este estudio ni siquiera es parco, dado que lo obvia, a pesar de que nuestro humanista tiene una gran importancia en relación con el venerado Ausiàs March, cuyos poemas tradujo al latín.

¹⁸⁷ Cfr. J. M^a BARANGUÁN TIXERONT, *Vicente Mariner de Alagón. Sus epigramas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1946.

¹⁸⁸ Cfr. J. SERRANO CALDERÓ, «Las obras del humanista Vicente Mariner: sus manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del Primer Congreso español de Estudios Clásicos (Madrid, 1956)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1958, pp. 500-506.

¹⁸⁹ Cfr. M. A. CORONEL RAMOS, «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner: el caso de su traducción latina de la obra de Ausiàs March», en *De Roma al siglo XX*, vol. 2, ed. A. M^a Aldama *et al.*, Madrid, UNED, 1996, pp. 677-687.

¹⁹⁰ Cfr. J. LÓPEZ DE TORO, «Una crónica de los Reyes Católicos en versión poética-latina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 57, 1951, pp. 553-578.

¹⁹¹ Cfr. J. SERRANO CALDERÓ, *art. cit.*

elaboraron Antonio de Nebrija y Hernando del Pulgar. El segundo es un utilísimo catálogo de los fondos marineseos en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Una decenio largo después, el librito de Pere Ramirez i Molas¹⁹² analiza críticamente la traducción latina de la poesía de Ausiàs March que apareció en el único volumen publicado del humanista que, aunque sólo contenía una pequeña parte de su producción total, recibió el ambicioso título de *Opera omnia*.¹⁹³ Ramirez i Molas califica de «mala» la traducción en latín del poeta catalán, ya que —según explica— está llena de infidelidades al original (métricas, temáticas, etc.). Sin embargo, opina que, pese a ello, dicha traducción es un material muy válido como ayuda para la interpretación textual de Ausiàs March.

Tras un lapso de nueve años, las páginas que Gregorio de Andrés¹⁹⁴ dedica a ordenar cronológicamente el corpus de Mariner (que fechaba sistemáticamente sus obras), supone un perfecto complemento al catálogo proporcionado por Serrano Calderó.

A este listado sigue de cerca en el tiempo un artículo de Luis de Cañigral¹⁹⁵ destinado a describir los lazos de amistad y admiración mutuas (aunque quizá con intensidades distintas) del humanista valenciano y Francisco de Quevedo y Villegas, que quedaron plasmados en cartas y epigramas cruzados entre los dos, amén de la ayuda que Quevedo le prestó a Mariner para que pudiera publicar el mencionado tomo de las *Opera omnia*.

A los cinco años, en 1985, Alonso Cristóbal Rodríguez¹⁹⁶ publica el primer artículo referido a la poesía original de Mariner escrita en lengua griega, con lo que la tipología de los estudios se va ampliando.

Pero es en los años noventa del ya terminado siglo XX cuando, coincidiendo

¹⁹² Cfr. P. RAMÍREZ I MOLAS, *Utilitat de la traducció llatina de Vicent Mariner per a la interpretació textual d'Ausiàs March*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1970.

¹⁹³ La referencia completa es: *Vicentii Marineri Opera omnia, poetica et oratoria in IX libros divisa*, Turnoni, apud Ludovicum Phillet, 1633.

¹⁹⁴ Cfr. G. DE ANDRÉS, «Cronología de las obras del polígrafo Vicente Mariner», *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, pp. 139-152.

¹⁹⁵ Cfr. L. DE CAÑIGRAL, «Un entusiasta admirador de Fco. de Quevedo: Vicente Mariner», en *Homenaje a Quevedo*, Ciudad Real, CSIC, 1980, pp. 13-21.

¹⁹⁶ Cfr. C. RODRÍGUEZ ALONSO, «La poesía lírica en griego del humanista Vicente Mariner», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1985, vol. 2, pp. 435-445.

con el crecimiento de la Universidad española de esos años, empieza a haber una atención continuada sobre este autor, que agrupamos aquí en tres ámbitos temáticos: los referidos a la faceta traductora de Mariner, los referidos a sus textos originales y los referidos a otras facetas del humanista.

a) *El Mariner traductor*: acerca de la actividad traductora de Vicente Mariner lo primero que hay que tener en cuenta son las dos monografías que M^a Dolores García de Paso¹⁹⁷ y Gregorio Rodríguez Herrera¹⁹⁸ —al alimón con la anterior autora— han publicado, con base en sus respectivas tesis. Estos estudios se centran en las traducciones latinas de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero aportan otros numerosos datos, como iremos viendo más adelante, acerca de la biografía, las obras y la manera de traducir del humanista valenciano, recopilando en sus páginas lo contenido en la bibliografía que hemos venido desgranando hasta aquí.

En cuanto a la investigación en forma de tesis doctoral, es aquí donde los esfuerzos académicos han dirigido la mayor atención, pudiéndose hallar seis tesis doctorales destinadas a ello: la de los citados García de Paso Carrasco¹⁹⁹ y Rodríguez Herrera,²⁰⁰ y las correspondientes a Marco Antonio Coronel Ramos,²⁰¹ José David Castro de Castro,²⁰² Ramón Torné Teixidó²⁰³ y Juan de la Fuente Santo.²⁰⁴

¹⁹⁷ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, *Una traducción latina de Vicente Mariner: La Odisea*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1997.

¹⁹⁸ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *Vicente Mariner y sus traducciones de la Iliás y la Odisea*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1996.

¹⁹⁹ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, *Estudio de la versión latina de la Odisea de Vicente Mariner*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1993.

²⁰⁰ Cfr. G. RODRÍGUEZ HERRERA, *Vicente Mariner y su versión latina de la Ilíada*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1993.

²⁰¹ Cfr. M. A. CORONEL RAMOS, *La traducción latina en verso de la obra completa de Ausiàs March realizada por Vicente Mariner (Tournon, 1633)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1993; así como la edición de esta traducción realizada por el mismo estudioso: cfr. A. MARCH, *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicent Mariner*, ed. M. A. Coronel Ramos, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997.

²⁰² Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO, *La traducción latina de los Idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 1998.

²⁰³ Cfr. R. TORNÉ TEIXIDÓ, *(Homer) La Batracomiomáquia*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999. Esta tesis no está propiamente centrada en el estudio de Vicente Mariner, pero incluye en un apéndice el texto de la traducción latina en hexámetros que realizó el polígrafo valenciano.

²⁰⁴ Cfr. J. DE LA FUENTE SANTO, *La versión latina de los himnos homéricos realizada por Vicente Mariner. Estudio introductorio, edición crítica, traducción, notas e índices*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2000.

Estos mismos estudiosos han publicado un buen manojito de artículos sobre el tema. Así, García de Paso²⁰⁵ es la autora de tres trabajos sobre las fuentes de la versión latina de la *Odisea* compuesta por Mariner y sobre los modos de traducción de las formulas y epítetos en las epopeyas homéricas.

Rodríguez Herrera,²⁰⁶ mientras, encamina sus páginas a la localización de la primera parte de la traducción marinea de la *Iliada*, durante largo tiempo considerada perdida. Dicho texto ha recibido también un estudio más particular por parte de Alejandro Pastor del Castillo en lo tocante a la dicción formular y el uso de los epítetos.²⁰⁷

De igual manera, Marco Antonio Coronel Ramos,²⁰⁸ con dos artículos en su haber a este respecto, centra su atención en el segundo de ellos —como unos años antes Ramírez i Molas, pero con unas conclusiones sustancialmente distintas— en la versión latina de los poemas de Ausiàs March. Después de examinar dicha versión, coincide con la opinión de Rafael Herrera Montero que mencionaremos después: Mariner es un gran traductor que se esfuerza en reproducir en la lengua de destino el sentido del texto fuente, aunque para ello tenga que distanciarse de un seguimiento palabra a palabra del original. De todo ello hablaremos más adelante, en el apartado correspondiente a las ideas y métodos con los que Mariner afrontaba la actividad traductora, entre los cuales se encuentra la modulación a distintos niveles del texto original, como señala el propio Coronel Ramos en su publicación más reciente.

José David Castro de Castro,²⁰⁹ por su parte, ha expuesto en tres artículos

²⁰⁵ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, «Fuentes neolatinas de la *Odyssea* de Vicente Mariner: la posible existencia de una *Vulgata*», *Excerpta philologica*, 6, 1996, pp. 183-196; «Andrea Divo como fuente en la *Odyssea* de Vicente Mariner», *Excerpta philologica*, 6, 1996, pp. 133-143; «Epítetos y fórmulas homéricas en la *Ilias* y la *Odyssea* de Vicente Mariner», *Habis*, 28, 1997, pp. 235-251.

²⁰⁶ Cfr. G. RODRÍGUEZ HERRERA, «El tomo primero de la versión latina de la *Iliada* realizada por el humanista valenciano Vicente Mariner: un manuscrito recuperado», *Excerpta philologica*, 4-5, 1994-1995, pp. 401-414.

²⁰⁷ Cfr. A. PASTOR DEL CASTILLO, «Epítetos, fórmulas y nombres propios en el canto IX de la *Iliada* de Vicente Mariner», *Boletín Millares Carlo*, 22, 2003, pp. 201-235.

²⁰⁸ Cfr. M. A. CORONEL RAMOS, «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner: el caso de su traducción latina de la obra de Ausiàs March», *art. cit.*; «Ausiàs March recreé en latín par l'humaniste Vicente Mariner», en *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*, ed. G. Martin *et al.*, París, Klincksieck, 2000, pp. 339-344.

²⁰⁹ Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO, «La traducción de los escolios a los *Idilios* de Teócrito de Vicente Mariner: algunas consideraciones», *Myrtia*, 11, 1996, pp. 71-85; «La versión latina de los *Idilios* de Teócrito por Eobanus Hessus (1530) y su presencia en la de Vicente Mariner (1625)», *Myrtia*, 14,

diversas apreciaciones acerca de las traducciones de Teócrito realizadas por el autor del que tratamos, uno de ellos en colaboración con Francisca Moya del Baño. La serie tuvo como culminación la publicación de una monografía sobre el tema.²¹⁰

Terminamos este apartado con Rafael Herrera Montero,²¹¹ que estudia en una contribución suya una traducción latina de un escolio a Píndaro, gracias a la cual se puede observar, mediante un ejemplo significativo, la voluntad de fidelidad al sentido del original que el humanista valenciano quería mantener a la hora de llevar textos de una lengua a otra.

b) *El Mariner creador de textos originales*: en primer lugar, en lo tocante a la creación de textos propios de Mariner, hemos de mencionar, aparte de la ya citada tesis de Juana M^a Baranguán, la tesis doctoral de Antonio Serrano Cueto,²¹² que cronológicamente supone todo un punto de partida para los estudios marineos en los noventa. Esta tesis, leída en 1990 en la Universidad de Cádiz, permanece inédita. El propio Serrano Cueto es el autor de un artículo que, como su tesis, estudia los panegíricos de Mariner.²¹³

Gregorio Rodríguez Herrera²¹⁴ publica en 1995 un conjunto de notas encaminadas a la confección de un catálogo de las cartas escritas por Mariner, unas pertenecientes a la correspondencia real del humanista, otras de carácter más literario. Rodríguez Herrera ha dado a la estampa también un artículo sobre dos epigramas en latín de Mariner,²¹⁵ a la par que ha analizado recientemente el estilo epistolar de nuestro

1999, pp. 171-185; y J. D. CASTRO DE CASTRO y F. MOYA DEL BAÑO, «Traducción filológica y tradición clásica: Mariner y los *Idilios* de Teócrito», *Livius*, 10, 1997, pp. 17-29.

²¹⁰ Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO, *La traducción latina de los Idilios de Teócrito*, *op. cit.*

²¹¹ Cfr. R. HERRERA MONTERO, «Los nueve líricos griegos y Vicente Mariner», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, coords. J. M^a Maestre Maestre *et al.*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996, vol. II.1, pp. 91-96.

²¹² Cfr. A. SERRANO CUETO, *El panegírico latino de Vicente Mariner a Juan Fernando de Pizarro*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 1990.

²¹³ Cfr. A. SERRANO CUETO, «La vena poética de Vicente Mariner: observaciones en torno a la composición de los panegíricos», en *Actas del VIII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1994, vol. 3, pp. 579-584. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, en su libro conjunto *Vicente Mariner y sus tradiciones de la Iliás y la Odyssea*, *op. cit.*, p. 31, señalan que este artículo es «el único trabajo crítico sobre el estilo creativo de Vicente Mariner» que conocen.

²¹⁴ Cfr. G. RODRÍGUEZ HERRERA, «Notas para un catálogo del corpus epistolar del helenista Vicente Mariner», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 9, 1995, pp. 197-204.

²¹⁵ Cfr. G. RODRÍGUEZ HERRERA, «Dos epigramas neolatinos anónimos a propósito de los amores de Carlos Estuardo, príncipe de Gales, con la infanta María de España», *Faventia*, 21, 1999, pp.

autor en colaboración con M^a Dolores García de Paso.²¹⁶

Centrando su atención en la poesía neolatina, concretamente en la semántica del hexámetro, tenemos unas páginas de Marco Antonio Coronel Ramos,²¹⁷ a las que habría que añadir una comunicación conjunta de José David Castro de Castro y Elena Gallego Moya, presentada en el *III Congreso Internacional de Humanismo y pervivencia del mundo clásico* con el título de «Los himnos latinos de Vicente Mariner», que —desafortunadamente— no se llegó a imprimir.

Finalmente, en lo tocante a técnicas narrativas, Francisco Bravo de Laguna²¹⁸ ha dedicado un artículo al análisis de los métodos de los que se sirve Mariner para elogiar al Conde-Duque de Olivares a través de referencias indirectas cuya raigambre, apuntamos desde aquí, podría estar en parte en las odas pindáricas, bien conocidas por el humanista valenciano.

c) *Otras facetas*: en este último ámbito, hemos de reseñar que respecto a la amistad —antes señalada— e intercambio de cartas de Mariner con Francisco de Quevedo, Lía Schwartz²¹⁹ ofrece la primera parte de un artículo en el que se pasa revista al cruce de parabienes entre los dos a propósito de la publicación de la traducción de Mariner del *Discurso a Helios Rey*, de Juliano.²²⁰ Con ello, se pretende rescatar una faceta menos

143-156.

²¹⁶ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, «El estilo epistolar de Vicente Mariner», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, coords. J. M^a Maestre Maestre *et al.*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 3, pp. 1321-1330.

²¹⁷ Cfr. M. A. CORONEL RAMOS, «Apuntes para el estudio de la semántica del hexámetro humanístico: el ejemplo de Vicente Mariner», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. M. Pérez González, León, Universidad de León: Secretariado de publicaciones, 1998, vol. 1, pp. 263-277.

²¹⁸ Cfr. F. BRAVO DE LAGUNA, «Elogio al Conde-Duque de Olivares en el Libro I de los *Gusmanidos Libri Quinque* de Vicente Mariner», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 17, 1999, pp. 239-251.

²¹⁹ Cfr. L. SCHWARTZ, «Las preciosas alhajas de los entendidos: un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 213-230.

²²⁰ Publicado en 1625 en casa de Pedro Tazo con el título de *Iuliani Caesaris in Regem Solem ad Salustium Panegyricus. Vicentio Marinerio Valentino interprete*. L DE CAÑIGRAL, *art. cit.*, p. 16, califica dicho opúsculo de «curioso» y «rareza bibliográfica». Las cartas —en latín— que Mariner y Quevedo se cruzaron a propósito de esta obra, dedicada por el valenciano al poeta conceptista, se recogen en QUEVEDO, *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, I. E. Reus, 1946, pp. 135-142. Quevedo, en su carta de respuesta, introduce un catálogo de las obras de Mariner, las que ha visto, o de las que ha oído, señalando —después de la extensa relación— que existen, además, alia quorum modo non memini». El editor del epistolario dedica una prolija nota a Mariner, pero sin añadir nada a lo ya dicho por Vicente Ximeno, a quien copia directamente.

atendida de Quevedo, esto es, su labor de humanista y entendido en las tres lenguas de cultura del momento (latín, griego y hebreo), gracias a lo cual podía mantener contacto y conversación con las más distinguidas autoridades intelectuales de aquellos años.²²¹ En cuanto a la actividad epistolar de Mariner, podemos encontrar también las páginas que dedicaron a este asunto Rodríguez Herrera y García de Paso.²²²

Para finalizar, con respecto a la polémica literaria suscitada por la *Spongia* —que ya tratamos en el capítulo correspondiente a Juan Pablo Mártir Rizo— y por su respuesta más directa (la *Expostulatio Spongiae*), tenemos dos artículos de M^a Dolores García de Paso y Gregorio Rodríguez Herrera.²²³ El primero de ellos podría estar enmarcado en cualquiera de los tres ámbitos que hemos venido distinguiendo, ya que trata de la relación entre una elegía de Mariner, la traducción de este mismo autor al latín de un epigrama de Juan de Mariana y la mencionada polémica. El segundo artículo es una ampliación de éste y describe brevemente la relación de Vicente Mariner con Lope de Vega para dar paso a la edición, traducción y comentario de los epigramas latinos que el valenciano introdujo en la *Expostulatio Spongiae* en defensa del Fénix.²²⁴

Hasta aquí, hemos revisado la bibliografía existente con respecto a Vicente Mariner. Hemos recopilado todas las referencias directas de las que se dispone —salvo error u olvido— para afrontar el estudio de este autor. A las obras mencionadas hay que añadir el texto de Valentín García Yebra acerca de las traducciones castellanas de la *Poética* de Aristóteles (del que ya hemos hablado en el apartado correspondiente) y las diversas apariciones de nuestro humanista, a tenor de sus distintas facetas (poeta neolatino y en griego, traductor, gramático...) en el libro de Enriqueta de Andrés,

²²¹ La labor erudita de Quevedo ha sido recientemente estudiada por L. LÓPEZ GRIGERA, «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185, 1996, pp. 119-133; y *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles: estudio preliminar, edición de las anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles en versión pelagrónica y moderna con notas*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998; así como por V. RONCERO LÓPEZ, *El humanismo de Quevedo: filología e historia*, Pamplona, Eunsa, 2000.

²²² Cfr. G. RODRÍGUEZ HERRERA y M^a. D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, «La epistolografía de Vicente Mariner y la preceptiva epistolar», *Boletín Millares Carlo*, 17, 1998, pp. 295-315.

²²³ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, y G. RODRÍGUEZ HERRERA, «La *Elegia in quendam Zoilum* de Vicente Mariner y su versión latina del *Epigramma ad Momum* de Juan de Mariana», *Philologia Canariensis*, 2-3, 1996-1997, pp. 105-116; y «Vicente Mariner y una polémica literaria del siglo XVII», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1999, pp. 2129-2138.

²²⁴ Acerca de la participación de Vicente Mariner en esta polémica, cfr. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Una guerra literaria...*, *op. cit.*, p. 213.

A comienzos de la década de los cincuenta, José López de Toro describía el perpetuo abandono del humanista valenciano, a la vez que reflexionaba sobre lo costoso y difícil que resultaría penetrar en la selvática cantidad de los manuscritos marineos:

Sólo algún que otro doctorando bucea entre sus manuscritos cuando para sus tesis se asoma a las oscuridades de lo inédito y poco manoseado. Pero sistemáticamente o buscan las orillas apacibles de una serie epigramática fácil y corta, o se baten en retirada estratégica antes que adentrarse en el inmenso océano de miles de versos latinos o que enredarse en las espinas de su peculiar y difícil grafía.²²⁶

Visto ahora en conjunto este panorama bibliográfico, vemos que la realidad ha cambiado en una muy buena medida, con la cuarentena larga de referencias que hemos podido colegir. Es cierto que, espigando entre los artículos, pueden encontrarse textos preocupados por asuntos muy concretos, fruto de la dinámica congresual de estos tiempos, que podrían adscribirse a esas «orillas apacibles» que decía López de Toro. Ahora bien, detrás de todo ello tenemos la base de tres monografías, entre las que destacan las publicadas por García de Paso y Rodríguez Herrera, por la amplitud compiladora de sus respectivos estudios. Detrás también tenemos la importante aportación de ocho tesis doctorales dedicadas al humanista (siete más que cuando López de Toro hacía su reflexión) que —eso sí— tendrían que ir obteniendo alguna forma de publicación para resultar realmente efectivas dentro del ámbito de los estudios áureos, si no se quiere que corran la misma suerte que los manuscritos que intentaron rescatar.

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la mayor parte de esta producción crítica pertenece a la última década del siglo XX, con una frecuencia muy estable, por lo que el resultado de todo ello no puede ser sino esperanzador. Ni la grafía de Mariner es tan difícil, ni su obra es tan oscura como cuando López de Toro escribía esas líneas. Poco a poco se va estudiando más y mejor el enorme conjunto de páginas que el humanista dejó escritas.

Desde aquí hemos juzgado útil y conveniente hacer una reseña de los estudios dedicados a esta tarea para, a partir de ellos, avanzar con nuestra aportación

²²⁵ Cfr. E. DE ANDRÉS, *op. cit.*

²²⁶ Cfr. J. LÓPEZ DE TORO, *art. cit.*, pp. 559-560.

en el conocimiento de aquél que ha sido llamado «el gran marginado del humanismo» español.²²⁷ Antes de entrar en mayores consideraciones, parece pertinente reservar un espacio a una nota biográfica de Vicente Mariner, que ha de ser necesariamente breve, dados los pocos datos que poseemos de su vida y los objetivos principales de este propio trabajo.²²⁸

Vicente Mariner de Alagón nació en Valencia en el último tercio del siglo XVI en un año todavía sin determinar. Procedía —según él mismo afirmaba en una de sus composiciones— de una noble familia siciliana. Se inició en el estudio de las lenguas clásicas con el profesor Juan Mínguez, que resaltaba la gran facilidad y buena disposición que su alumno tenía para ese tipo de materias. Ya en la Universidad de esa misma ciudad, acudió a las clases del helenista Pedro Juan Núñez.²²⁹ No tardó en frecuentar los círculos eruditos del lugar y en labrarse una fama de persona entendida.

Valencia presentaba en aquellos años uno de los mejores caldos de cultivo en la península para el estudio del griego, que tanta importancia tendrá en la obra de Mariner. José López Rueda señala:

Después de Alcalá y Salamanca, el centro más importante de estudios griegos estuvo, sin duda, en Valencia. [...] El interés por el estudio del griego fue general entre los universitarios valencianos durante el siglo XVI. Incluso en los cursos de Gramática latina se debía de enseñar algo de griego a los adolescentes. Al menos un famoso catedrático de Retórica llamado Francisco Decio llegó a decir [...] que aun los niños hablaban el griego corrientemente en las aulas valencianas. Aunque esto, sin duda, es una exageración retórica, constituye un indicio de la importancia que se daba al estudio del griego en la ciudad levantina. [...] Los más notables humanistas valencianos de la época tenían a gala dominar la lengua griega.²³⁰

²²⁷ Cfr. A. SERRANO CUETO, *art. cit.*, p. 579.

²²⁸ Para leer otras relaciones de la vida de Mariner, en las que nos hemos basado para este resumen, cfr. V. XIMENO, *op. cit.*, pp. 333-338; N. ANTONIO, *op. cit.*, pp. 326-328; M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 20-34; y M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, *Una traducción latina de Vicente Mariner: La Odyssea*, ed. cit., pp. 11-30. La biografía más completa la encontramos en M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *Vicente Mariner y sus traducciones de la Iliás y la Odyssea*, ed. cit., pp. 11-33.

²²⁹ Ya hemos hablado de los comentarios que impartía en sus clases de universidad en una nota anterior. La importancia de este helenista que, aparte de en Barcelona, dio clases en Valencia y Zaragoza, puede verse en J. LÓPEZ RUEDA, *op. cit.*, pp. 125-127 y 133-134. Igualmente, cfr. la tesis doctoral de P. BARBEITO DÍEZ, *Pedro Juan Núñez, humanista valenciano*, Universidad Complutense de Madrid, 2003, en <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3052901.pdf>>; y el artículo de esta misma autora, «Impresos de Pedro Juan Núñez: estudio bibliográfico», *art. cit.*

²³⁰ Cfr. J. LÓPEZ RUEDA, *op. cit.*, pp. 121-122. En cualquier caso, tal panorama no estaba exento de problemas, merced a la atávica cerrazón cultural de ciertos estamentos, que culminaría con las medidas más extremas de la Contrarreforma:

Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XVI, el humanismo tuvo que

Mariner se licenció en tales estudios y parece ser que se ordenó clérigo. Con este bagaje, y probablemente en busca de un muy necesitado mecenas, marchó a Madrid algo antes de 1612, donde se dedicó, como en Valencia, a ser preceptor de jóvenes de la nobleza, a la vez que desempeña su labor humanística y traductora. Su actividad es constante, pero su situación económica, como la de la mayoría de los helenistas de la época, no era precisamente buena.²³¹

En la villa y corte, mantiene correspondencia con grandes humanistas y entabla relación con muchos personajes de la corte (a los que dedicó infatigablemente numerosos panegíricos, en busca de ayudas económicas para poder vivir y publicar sus obras). Entre sus amigos pudieron contarse personas como Francisco de Quevedo (a quien, como hemos dicho, dirigió el panegírico *In regem Solem*) y Lope de Vega, que lo incluyó en su *Laurel de Apolo* retratando la precaria situación del humanista. Pese a ser una cita muy recurrida en la literatura crítica acerca de Mariner, reproduciremos aquí —por significativo— el fragmento correspondiente:

Ilustre río, que del pie del alto
Alcázar de Madrid la planta besas,
dorado ya por títulos tan graves,
que no porque tal vez te dejen falto
las nieves de quien naces, pues profesas
carrozas conducir, que no altas naves,
dejan tus labios de llegar süaves,
pues besando cristal, resultas oro,
con que eres ya dorado Manzanares,
del Tajo enojo, emulación de Henares:
llama las ninfas de tu sacro coro,
y de Vicente Mariner laurea
la sacra frente, pues a honrarte vino
con el verso dulcísimo latino,
porque inmortal en tus riberas sea;
y provocando el dórico liceo,
las musas griegas le darán trofeo.

sostener en Valencia duras luchas contra los escolásticos tradicionalistas y antierasmianos. [...] La suspicacia de los bárbaros con respecto al entusiasmo que suscitaba la Antigüedad pagana entre los valencianos llegó, a veces, a extremos ridículos y fanáticos. La anécdota más notable en este aspecto se produjo cuando se construía el puente de Serranos. En aquellos días el maestro Juan de Celaya, Rector perpetuo de la Universidad o Estudio General, aconsejó al Magistrado de Valencia que sepultase en los cimientos del puente muchas lápidas antiguas, por parecerle que el pueblo hacía demasiada estimación de aquellos monumentos. A esta bárbara medida se opusieron los humanistas de la ciudad y, especialmente, P. J. Núñez; pero no les valió de nada, puesto que, a pesar de su protesta, las lápidas fueron sepultadas bajo el puente.

La hostilidad del escolasticismo conservador contra el humanismo progresista no impidió que se iniciaran las clases de Griego en el Estudio General. El 10 de mayo de 1524 se nombró por primera vez un catedrático de dicha lengua. (*Ibid.*, pp. 122-123)

²³¹ Cfr. E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 393-394.

Honre la tierra extraña
a quien nunca premió su madre España.²³²

Y es que, en efecto, de poco le valieron al humanista valenciano sus esfuerzos por conseguir una vida mejor gracias a su intenso trabajo. Diariamente, tradujo sin cesar a lo largo de tres décadas²³³ (del griego al latín, del griego al castellano, del castellano al latín, del valenciano al latín); y compuso —en griego, latín y castellano— numerosas obras en verso y prosa (epigramas, panegíricos, prefaciones, una gramática griega...),²³⁴ hasta llegar a las «más de 350 manos de papel» que aseguraba tener escritas,²³⁵ sin obtener a cambio un apoyo suficiente para poder vivir con desahogo. Las prebendas y cargos que fue obteniendo (Prefecto de la Biblioteca de El Escorial, Historiador del Imperio peruano y Tesorero de la Colegial Villa de Ampurias) debían ser poco más que nominales, y nunca le fue concedido el ansiado puesto de Cronista Latino del Reino, que le fue denegado dos veces y para cuya obtención compuso una crónica en hexámetros latinos acerca de los Reyes Católicos, bajo el título de *De rebus gestis Ferdinandi et Isabellae regum catholicorum*, aparte de una *Peruani imperii historia* y una *De rebus Hispaniae opus mirificum*, hoy perdidas.

A pesar de estar bien considerado como traductor y hombre de letras (gracias a lo cual el Papa Pablo V le encargó una copia del códice *De martyribus Palestinae et collectio antiquorum martyrorum*) no consiguió hallar una respuesta editorial proporcional a sus esfuerzos. Aparte de una traducción de Teofilacto —en 1619— para la *Bibliotheca veterum patrum*, lo único que consiguió publicar son discursos, panegíricos y poemas sueltos y —en 1633— el volumen de sus malamente llamadas *Opera omnia*, que vio la

²³² Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo*, *op. cit.*, pp. 386-387 (silva VII, 559-577).

²³³ Cfr. G. DE ANDRÉS, *art. cit.*, p. 140.

²³⁴ Esta gramática se encuentra en el Ms. 9810 de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *Opera varia latina et graeca*, en los folios 271^v y ss.

²³⁵ Mariner afirmaba esto en un curioso discurso —contenido en una carta dirigida a Francisco Daza— llamado *Declamatio Hispano sermone confecta*, que según M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 29, era una «especie de catálogo, programa, memorial de quejas y cartel de desafío». En él, Mariner lanzaba la propuesta de que retasen su capacidad traductora y hacía declaración de sus conocimientos y labor en las lenguas clásicas. La *Declamatio* es reproducida íntegra por J. DE IRIARTE, *op. cit.*, pp. 569-572; y M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 29-34, que —por otra parte— da noticia de que Menckenius, en su *De charlataneria eruditorum*, tildaba a Mariner de charlatán que decía haber compuesto «infinitas obras, que nadie iha visto» (*Ibid.*, p. 34). Opiniones así —alejadas de la realidad según puede comprobarse en la bibliotecas— bien pudieron estar propiciadas por el altivo tono de la *Declamatio*. También la reproduce E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 274-281.

luz en Tournon sólo gracias a su propia iniciativa. En él que se encuentra, entre otras obras, su traducción de la poesía de Ausiàs March.

Quevedo, consciente como Lope de la situación del humanista, así como del Humanismo español en general, le dirige palabras de ánimo:

*Si labor igitur improbus omnia vincit, labor probus et improbus probi et eruditi viri Vicenti quid non vincet? Insuperabilis conatus erit voluminum tuorum molem oculorum acie percurrere, mente perpendere, et calamo exarare, quod tibi uni concessum est, qui sermonem habes non publici saporis, et quod rarissimum est, amas bonam mentem.*²³⁶

Menéndez Pelayo nos narra un expresivo detalle acerca de la reflexión de Mariner sobre la recepción de sus escritos:

En vano consagró su lira a cantar cuantos sucesos prósperos y adversos ocurrieron en la España de su tiempo; [...] en vano celebró en versos griegos y latinos, en genethliacos, epitalamios, panegíricos y epicedios, los nacimientos, las bodas, las hazañas y las desdichas de los príncipes. Consumió en tales elogios artificiales y forzados gran parte de las fuerzas de su nativo ingenio; quemó incienso en las aras de Felipe IV, del infante cardenal D. Fernando, del duque de Lerma, del conde-duque de Olivares, del adelantado mayor de Castilla, duque de Cea, del conde de Lemos, del duque de Alcalá, del marqués de Velada, de D. Luis de Haro; imploró la protección del papa Urbano VIII y del príncipe de Gales, acudió a cuantos podían alargarle una mano compasiva, no ya para la impresión de sus obras, sino para ir arrastrando el peso de su triste y trabajosa vida. Ignoramos cuál pudo ser el resultado de tales esfuerzos, lo que sí sabemos es que Vicente Mariner tachó en la mayor parte de sus dedicatorias el nombre de las personas a quienes iban enderezadas, movido de justa indignación, como la que nosotros hemos sentido al recorrer sus manuscritos y ver estas señales mudas, pero elocuentes, del abandono en que le dejaron los grandes de su tiempo, comparable sólo a la oscuridad y al olvido.²³⁷

Sin mayores posibles para otra solución, Vicente Mariner solicitó acogida en el convento de los Trinitarios Descalzos de Madrid, donde permaneció hasta su muerte en 1642.²³⁸ Allí fue enterrado y allí permanecieron la mayor parte de sus manuscritos,²³⁹

²³⁶ Cfr. F. DE QUEVEDO, *op. cit.*, p. 142.

²³⁷ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 23-24. El asunto de las dedicatorias tachadas lo trata también E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 273-274 y ss., a la hora de describir los manuscritos del humanista que contienen las traducciones a partir del griego.

²³⁸ V. XIMENO da como fecha de la muerte 1636 (*op. cit.*, p. 333). M. MENÉNDEZ PELAYO ya advierte de este error (*op. cit.*, p. 25). M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, p. 32, por su parte, reproducen el certificado de enterramiento del humanista, tal como lo recogió también Iriarte en sus notas.

²³⁹ Efectivamente, aunque el grueso de la producción marinea se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, pueden hallarse otros escritos del humanista en la British Library, en la Biblioteca Bartolomé March de Madrid, en la Biblioteca Escorialense, en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca y en la Colección Cortes de Madrid, de la Real Academia de la Historia. Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, p. 37; y G. RODRÍGUEZ HERRERA, «Notas para un

que en 1768 compró José Rodríguez de Castro para la Biblioteca Real.

Una obra general de consulta, como es la *Gran enciclopèdia catalana*, resume perfectamente el triste resultado vital de tantos esfuerzos:

Humanista desplaçat del seu temps, no conseguí, ni de la cort ni de l'alta noblesa per a la qual escriví la seva obra original, cap càrrec substanciós, i morí, finalment, en la misèria.²⁴⁰

La traducción es quizá el ámbito de trabajo en el que Vicente Mariner se volcó con más denuedo, posiblemente sin que pueda encontrarse correlato en ningún otro estudioso de su época, dada la cantidad de obras en las que centró su atención a lo largo de toda su vida.

En efecto, Mariner tradujo y tradujo de manera constante multitud de autores griegos y latinos, aparte de autores hispánicos pretéritos o contemporáneos, desde Homero al conde de Villamediana. En cualquier catálogo de sus obras (bien sea el de Quevedo en su carta, el de Ximeno, el de Iriarte, el de Nicolás Antonio, el de Menéndez Pelayo, el de Serrano Calderó, el de Gregorio de Andrés, o bien el de García de Paso)²⁴¹ puede verse la extensión y profundidad de tal dedicación.

Nuestro humanista volcó textos al latín desde fuentes griegas, castellanas y catalanas (en el caso de Ausiàs March), así como llevó al castellano algunas obras en griego. La nómina puede darnos —en el caso de autores de la Antigüedad— todo un corpus de lo más selecto del legado grecorromano: Homero y sus escoliastas, Hesíodo, Píndaro, Teócrito, Licofrón, Apolonio de Rodas, los escoliastas de Sófocles y Eurípides, Hipócrates, Teofilacto, Porfirio, Juliano, Eusebio y otros Padres de la Iglesia, etc.

El propio Mariner hacía alarde de su capacidad de traductor y de las dotes que tenían que acompañar dicha actividad en dos textos muy significativos de la forma de ser —y de entender el Humanismo— del polígrafo valenciano. Estos textos, a los que se acude indefectiblemente en los estudios marineos a la hora de encarar estos asuntos, son la *Declamatio Hispana* —de la que ya hemos dicho algo— y el *Discurso a don Iuan*

catálogo del corpus epistolar del helenista Vicente Mariner», *art. cit.*, p. 198. En las páginas 48-59 del mismo trabajo puede verse un catálogo actualizado de dichas obras junto con su localización.

²⁴⁰ Cfr. *Gran enciclopèdia catalana*, (dirigida por Jordi Carbonell y Joan Carreras i Martí), Barcelona, 1976, vol. 9, p. 617.

²⁴¹ Todos mencionados con anterioridad.

*Idiaques y de Isacio, cavallero del hábito de Santiago.*²⁴²

En el primero de estos textos, Mariner invita a que le reten a componer en un momento un número cualquiera de versos —en latín o en griego— en el esquema rítmico y en el dialecto que se le proponga. También incita a que le pongan a prueba con los acentos y cantidades silábicas de un texto, que él ajustará sin margen de error posible. Sugiere, además, otros tipos de ejercicios en los que demostrar su pericia. Los dos primeros párrafos de la *Declamatio* son reveladores del tono de este escrito:

Y para que se vea claramente lo mucho que Dios da y quita a quien quiere, ruego a todos los que dicen que saben las tres lenguas, me den licencia para que me vea con ellos, y si ellos hacen lo que yo haré, con mejor modo y con más exceso, sabrán más, y si no, es cierto que sabrán menos. Lo que yo haré es aquesto:

1. En la lengua latina de repente, sin tomar más intervalo de tiempo que el que hay de tomar la pluma para escribir lo que me señalare el que se quisiere oponer conmigo, escribiré dentro de una hora a cualquier sujeto tantos versos latinos, en cualquiera especie de versos, cuantos la mano más impetuosa pudiere escribir, y es de modo que a veces pierdo muchos conceptos, porque no me alcanza ni puede seguir la pluma.²⁴³

Vemos, pues, la gran confianza que tenía el humanista en su conocimiento de las lenguas clásicas.²⁴⁴ Con este nivel de formación que se autorreconocía, decía en la *Declamatio* ser capaz de enfrentarse a justas traductoras del siguiente calibre:

Que traduciré de repente cualquiera soneto o cualquiera otra cosa de romance, en verso latino de tres y de cuatro maneras, y si se da algún tiempo, lo virtiré de treinta y más maneras, en varias especies de versos, como mostraré algunos que tengo hechos deste modo. [...]

Que tomaré cualquiera texto griego en prosa o en verso y lo repetiré en lengua latina muy elegante, o en romance, o como quisieren dando razón de todo lo que intentaren escudriñar y poner en censura.²⁴⁵

²⁴² Este discurso —impreso en 1636— se encuentra añadido al final del manuscrito Ms. 9971 de la Biblioteca Nacional de Madrid, encabezado con el epígrafe *Opera varia*. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, pp. 62-64, reproducen este documento, omitiendo los ejemplos latinos que constituyen el cuerpo central del texto. Éste puede encontrarse también —con los mismos recortes— en E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 294-297.

²⁴³ Cfr. J. DE IRIARTE, *op. cit.*, p. 569; y M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁴ Aun a riesgo de abrumar al lector con citas extensas, hemos de decir que, a propósito de los idiomas que conoce, Mariner dice lo siguiente, casi al final de la propia *Declamatio*:

En la lengua Hebrea he hecho poco estudio porque como es cosa corta y sólo necesaria para la sagrada escritura, sólo tengo la cognición del arte, pero estoy de modo en ella que no me da dificultad para poder proseguir a cualquiera estudio mayor para sacar alguna raíz. En la lengua francesa no he hecho algún estudio, porque como es muy semejante a la mía valenciana, con poco cuidado estoy en ella. En la lengua italiana tengo hecho más curso y más facilidad, pero tengo apetito y deseo para saber la arábica, arménica, inglesa y la germánica, que no es mucho que yo me alargue al deseo de tantas, mostrando la posesión de algunas.

²⁴⁵ Cfr. J. DE IRIARTE, *op. cit.*, pp. 569-570; y M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 30-31.

Las ideas que están en la base de estos desafíos las expresa el propio Mariner en el mencionado discurso dirigido a Juan de Idiáquez, que recoge toda una *topica* de la teoría de la traducción del momento, arropada con múltiples autoridades.

En efecto, después de declarar la dificultad que supone trasvasar textos de una lengua a otra, señala que lo principal es conocer bien la lengua de partida y la lengua de llegada. Esto es común a todo el pensamiento de la época a tenor de la actividad traductora, pero a partir de ahí podían distinguirse dos posiciones que hundían sus raíces en la misma Antigüedad y que, en buena medida, perduran hoy en día. Tal como lo distinguían Cicerón y San Jerónimo, la primera postura es la que defiende una traducción literal —*verbum pro verbo*— de los textos. Éste sería el oficio del *interpres* o intérprete; la segunda postura abogaría, en cambio, por una transposición del sentido del texto origen al texto de destino, es decir, una traducción *sensum e sensu*, que estaría más en consonancia con el oficio del *orator* u orador, para la cual haría falta un gran conocimiento de la materia acerca de la cual trata el texto que se somete al proceso traductor.²⁴⁶

Mariner, aunque siempre hable de «intérprete» recoge toda esta problemática en su texto y apunta que —conocidas bien las dos lenguas implicadas en el trasvase— lo ideal es recoger bien el sentido y significado del texto del que se parte para volcarlo de la mejor manera posible en la lengua de destino, efectuando las variaciones formales que sean pertinentes para tal fin. Resumamos todo ello con una cita compiladora de la *Declamatio*:

El oficio de intérprete tiene en sí grandes dificultades, y muchas

²⁴⁶ Cicerón plantea esta distinción en *De optimo genere oratorum*, 5, 13-14. San Jerónimo ya abogaba por intentar conjugar las dos posturas en la traducción (salvando el caso de las Sagradas Escrituras que —como texto revelado— debía traducirse palabra por palabra). Su propuesta es captar el significado de un texto y verterlo según las capacidades expresivas de la lengua de destino. En este sentido, en su epístola a Sunia y Fretela dice: «He aquí la regla del buen traductor: expresar las peculiaridades estilísticas de otra lengua con los caracteres específicos de la suya propia». Por su parte Juan Luis Vives, a quien también cita Mariner en su discurso, señalaba que podía haber grados en el respeto del fondo o de la forma o de los dos en conjunto, y que el tipo de traducción tenía que amoldarse a cada texto concreto, al que tenía que ser fiel, pero del que se podía despegar más o menos según fuera más o menos literario, llegando a la máxima libertad el traductor cuando se enfrentase a textos poéticos. Todo este panorama de ideas básicas sobre el proceso de traducción —del que aquí hemos señalado tres puntos significativos— que pronto adquirieron el rango de tópicos se encuentra descrito en E. TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 13-48. En E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 210-212 y ss., podemos ver, yuxtapuestas, las opiniones sobre la actividad traductora de figuras como Baltasar de Céspedes, Gonzalo Correas y el propio Mariner, entre otros.

preeminencias [...]. Porque llevar dos lenguas con igual paso, es de pocos. [...] Traducir de una en otra, es cosa de mucho primor, y si no se saben las dos muy bien, se cometen mil errores. Esto que es vertir al pie de la letra, lo reprueba Horacio, y todos los doctos. Erasmo nos enseña un rico modo de traducir y de variar la oración, como lo profesó Gorgias, y Carnéades, y Lisias. [...] ...el oficio del intérprete [...] está puesto en que lo que tiene una lengua, guardando su energía, lo diga la otra que interpreta, no atándole al verbo, sino incluyendo el sentido. [Para lo cual hay que] tener preámbulos, y aparatos, y varias locuciones muy propias para expresar el sentido.

El modo de traducir mencionado aquí, optaba efectivamente por acercar lo más posible el significado de los textos a un público que, en el caso de los clásicos grecolatinos, se hallaba a una notable distancia de las lenguas en que tales obras estaban escritas.²⁴⁷ Incluso las traducciones del griego al latín cumplían ampliamente —pese a lo que pudiera pensarse— esa función, ya que la lengua griega era, por norma general, desconocida para muchos.²⁴⁸ Ahora bien, después de examinar las traducciones de Vicente Mariner, no podría asegurarse que ése fuera el objetivo primordial del humanista, sino probar su sapiencia y darse a conocer en aras de adquirir un estatus que le permitiera realizar la publicación de sus escritos. En este sentido, el inmenso alarde traductor que exhibe el polígrafo valenciano no estaría tan lejos del esfuerzo invertido en sus panegíricos, epigramas y resto de obras de creación.²⁴⁹

Basándose en estos presupuestos, Mariner afronta la traducción casi como un

²⁴⁷ Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO, «La traducción de los escolios a los *Idilios* de Teócrito de Vicente Mariner: algunas consideraciones», *art. cit.*, pp. 74-75; y M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO Y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, pp. 71-73. En esta última referencia, se explicita que la relación de Mariner con las ideas de Erasmo no va más allá del ámbito filológico y gramatical.

²⁴⁸ Acerca de la importancia de las traducciones al latín y del neolatín en general, cfr. los artículos de J. F. ALCINA ROVIRA, «La poesía latina del humanismo español: un esbozo», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo: IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 13-33; «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990), coords. J. M^a Maestre Maestre *et al.*, Alcañiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, vol. 1, pp. 3-28; y «Literatura neolatina y cultura española en el siglo de Oro: un balance», *Ínsula*, 725, 2007, pp. 10-12.

²⁴⁹ Esta preocupación por publicar, que poco a poco fue volviéndose obsesiva, como se ha podido entrever a la hora de tratar la biografía del humanista, hace que él mismo reconozca en el final de su *Declamatio Hispana*, después de enumerar el nutrido conjunto de sus trabajos:

si todas estas obras no han salido a la luz, no es por culpa de ellas, sino porque hasta agora no han hallado algún príncipe que lo sea en imprimillas, como ellas lo merecen para estar impressas.

Lo cierto es que —aunque interesase a algún mecenas— invertir dinero en publicaciones humanísticas era todo un riesgo editorial. Cfr. C. CLAVERÍA, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI», *Criticón*, 65, 1995, pp. 5-15.

ejercicio retórico de mudar la expresión para acomodar el sentido de un texto de la mejor manera posible a la lengua de destino. De hecho, el *Discurso a Juan de Idiáquez* tiene como parte central las distintas variaciones latinas que el humanista compone para traducir dos frases castellanas. De la primera frase que propone, llega a ofrecer hasta catorce enunciados latinos como traducciones igualmente válidas; de la segunda frase ofrece hasta veintiséis.

Es por ello por lo que García de Paso y Rodríguez Herrera²⁵⁰ resaltan la importancia de los recursos de la *copia* y la *variatio* a la hora de acercarse a la manera de traducir de Mariner. Nuestro humanista, bien versado en la retórica y en la gramática, parecía entender como un reto a sus conocimientos lingüísticos y literarios cada acercamiento a un texto que fuera a traducir. Todo ello es llevado hasta el límite estéril del puro virtuosismo gramatical, tal como leemos en Menéndez Pelayo, que nos dice cómo Mariner llega a escribir hasta:

...treinta y tres versiones diferentes de aquel célebre soneto del infante D.

Carlos:

«¡Oh, rompa ya el silencio el dolor mío!»

Veinte de estas traducciones están hechas en hexámetros latinos, cinco en verso elegíaco, una en falecio endecasílabo, una en yámbico senario trímetro, una en sáfico endecasílabo con adónico, una en asclepiadeo singlicónico, una en yámbico trímetro escazonte, una es trícola tetrástica en dos alcaicos con yámbico dímetro hipercataléctico y el cuarto pindárico, la última dícola dístrofa con los tres primeros versos asclepiadeos y el cuarto glicónico. Hay, por fin, una en hexámetros griegos. No satisfecho Mariner con tan increíble esfuerzo de ingenio, ofrece en una nota hacer otras doscientas versiones del mismo soneto, si alguien lo desea.²⁵¹

Sólo así se entiende la existencia de una traducción al latín de las epopeyas homéricas en las cuales se tiene como objetivo mantener el mismo número de versos que el original. Mariner se entregaba a este tipo de tareas con denodado ahínco, hasta el punto de olvidar sus propias ideas acerca de la traducción y dejar que el sentido de los textos pasara a un segundo plano mientras pudiera ejercitar los diversos mecanismos de variación.²⁵² Tales ideas —en el fondo— no eran del todo propias, ni se encontraban

²⁵⁰ Cfr. M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERERA, *op. cit.*, pp. 73-76.

²⁵¹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 44-45. El soneto del que habla el bibliógrafo cántabro, así como dos versiones de él —una en griego y otra en latín—, puede encontrarse en C. RODRÍGUEZ ALONSO, *art. cit.*, pp. 441-442. En realidad, Menéndez Pelayo, al introducir esta noticia, no hace sino traducir a J. DE IRIARTE, *op. cit.*, p. 544.

²⁵² Precisamente por eso P. RAMÍREZ I MOLAS, *op. cit.*, p. 303, concluye su estudio con una dura crítica de la traducción marinea de Ausiàs March:

del todo interiorizadas, sino que su exposición respondía en buena parte la posibilidad retórica de introducir autoridades que dejaran patente la formación del humanista que las maneja.

En general, podemos decir que Vicente Mariner era un hombre de ambiciosos proyectos, miras limitadas y método constante. Sus traducciones, realizadas a un ritmo frenético —en parte como reto y en parte como intento de impresionar a posibles mecenas—, se acercan más a una translación palabra por palabra que al *desideratum* de la conservación del sentido.²⁵³ Desde estas mismas páginas lo podremos comprobar al acercarnos a su versión de la *Poética* de Aristóteles. Es por ello por lo que no en pocas ocasiones se le ha tildado de traductor mediocre, al que su aparente facilidad para las lenguas clásicas le ha perjudicado más que favorecido a lo largo de su extensa obra.²⁵⁴

El balanç de la traducció de Mariner clou amb dèficit. Els inconvenients greus de la versió llatina superen els avantatges. Greus errades, fraccionament de conceptes de l'original, desmanec en les expressions escolàstiques, transposició de gairebé tots els poemes a la Roma clàssica, fan de mal compensar amb encerts esporàdics d'interpretació.

Ahora bien, las desviaciones con respecto al original —en el caso de la obra de Ausiàs— son vistas por M. A. CORONEL RAMOS, «Ausiàs March recreé en latin par l'humaniste Vicente Mariner», *art. cit.*, p. 344, como una muestra de las virtudes creativas de Mariner:

Mariner est un grand traducteur, du moins dans certain passages. Il est très marqué par sa propre inspiration et par son propre naturel poétique. Cet état d'esprit poétique peut avoir lésé, de notre point de vue, la fidélité de la traduction, mais il serait plus juste de réévaluer cette traduction en tenant compte des tendances et des critères esthétiques, littéraires et sociaux de l'époque baroque.

Dans cette optique, la conclusion est clairement définie: Mariner est intervenu sur l'oeuvre de March, tel un poète qui traduit en s'inspirant de l'original catalan. Il reproduit la vis de cet original, même si quelquefois il ne respecte pas la littéralité des mots d'Ausiàs. L'objectif de Mariner était précisément la reproduction de cette vis, l'essence du texte, et non la littéarité.

No obstante, hemos de decir que, posiblemente, estas favorables conclusiones no puedan ser transportadas —por todo lo dicho antes— al resto de traducciones del humanista valenciano.

²⁵³ *Cfr.* M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERRERA, *op. cit.*, p. 67.

²⁵⁴ *Cfr.* J. LÓPEZ DE TORO, *art. cit.*, p. 576. Allí se dice a tenor del uso del latín de Mariner en sus trabajos:

Esa facilidad de la que él se gloriaba no era obstáculo para que en algunos [casos] se dejara ver el artificio de palabras facilitonas, como el *utique*, *denique*, *turbine*, *molimine*, puntos de apoyo para completar los pies; como los pronombres *hic*, *ille*, *ipse*; verbos de amplísimo significado, como *studere*, *amare*, *decernere*, aplicables a cualquier frase, pero que no precisan demasiado el pensamiento. No digamos nada de la sintaxis empleada constantemente en sus construcciones más fáciles, escogiendo siempre entre los giros el más sencillo. No obstante, [Mariner] en sus tiempos era tenido en gran predicamento.

Por su parte, E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, p. 310, evalúa de esta manera la actividad traductora del valenciano:

En cuanto a Mariner, no tenemos más remedio que admirar su extraordinaria fecundidad, pero no nos satisface su estilo y con frecuencia comete errores en la interpretación

No es cuestión de llegar a tales extremos ni de juzgar injustamente —con la ventaja que da la distancia de siglos— la intensa labor humanística del valenciano. La velocidad de su trabajo hace que éste no alcance determinadas cotas de calidad, pero la España de la Contrarreforma no era el mejor ambiente para que un erudito pudiera ganarse la vida con su trabajo. Los estudios clásicos no eran demasiado apreciados y un exceso de interés por ellos podía resultar incluso sospechoso de heterodoxia.²⁵⁵ Por ello, todo logro conseguido en aquella época en este sentido hay que ponderarlo en relación con el difícil ambiente con el que tuvo que bregar. La cantidad de páginas traducidas a lo largo de tantos años por Vicente Mariner es, por ello, una realidad admirable sustentada en una entrega total a los estudios que, lejos de merecer ser condenada por sus fallos, debe ser apreciada por lo esforzado de su génesis.

Hasta 1625 Vicente Mariner no había incluido dentro de su actividad traductora el trasvase de textos al castellano. Desde sus primeros textos fechados, en 1611, el

del texto».

M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, *Una traducción latina de Vicente Mariner: La Odyssea*, *op. cit.*, pp. 44-45, llega a un balance parecido en el apartado de su estudio significativamente titulado «la carencia de *copia rerum* y de *labor limae* en la obra de Mariner», aunque señala que todas estas críticas hay que relativizarlas teniendo en cuenta las dificultades intrínsecas del humanismo del momento, así como los métodos y características de la obra de otros humanistas de segundo orden. A este respecto M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO y G. RODRÍGUEZ HERERA, *op. cit.*, p. 86, señalan también:

Vemos, por tanto que las rotundas afirmaciones que Mariner expresa en el *Discurso a Don Juan de Idiáquez...* y en la *Declamatio Hispana*, su propia pobra se encarga de matizarlas, aunque haya que decir en descargo del humanista que el furor traductor y la *copia*, no ya de estilo sino de creación, son los causante de muchos de sus errores y contradicciones.

²⁵⁵ El cultivo de las lenguas clásicas podía dar como resultado, entre otros «errores», un libre acercamiento a los textos sagrados, como el que se efectuaba en el mundo luterano, con el consiguiente riesgo de analogía. J. LÓPEZ RUEDA, *op. cit.*, p. 416, dice a propósito de la constante amenaza de la Inquisición:

Y con esto llegamos al obstáculo principal que tuvieron en nuestro país los estudios griegos para su desarrollo: la sospecha de heterodoxia suscitada por sus cultivadores. Ya Nebrija a principios de siglo vio confiscados sus escritos sobre crítica textual escrituaria por el Inquisidor General Fray Diego de Deza. Las autoridades eclesiásticas temían que el filólogo se atreviese a enmendar algún pasaje de la Sagrada Escritura. Este miedo a que se pusiera en tela de juicio la autoridad de la Vulgata fue la causa de las hostilidades entre los teólogos y los humanistas, quienes más o menos tímidamente estaban comenzando en Europa la lucha por la libertad de pensamiento y expresión. No deja de ser significativo el hecho de que todos nuestros principales helenistas fueran procesados por la Inquisición o se «toparan» alguna vez con la Iglesia.

Menciona después, como casos extremos, el de Juan del Castillo, clérigo piadoso profesor de griego que fue quemado en 1535; y el de Pedro Simón Abril, que fue excomulgado por enseñar griego y se le perdonó cuando prometió enseñar sólo gramática. Hasta los jesuitas fueron procesados por defender el estudio del griego y el hebreo para acercarse mejor a la Biblia, como si la Vulgata «no fuera de fiar».

humanista se había dedicado a las traducciones al latín, llegando incluso a trasladar a la lengua de Virgilio la *Fábula de Faetón* compuesta por el Conde de Villamediana.²⁵⁶ Ahora bien, en los casi cinco años que van desde el veinticuatro de agosto de 1625 hasta el treinta de abril de 1630, el polígrafo se aplicó a la traducción al castellano del *Corpus Aristotelicum*, proyecto que llevo a cabo con las excepciones de la *Política*, las *Éticas*, la *Económica* y la *Metafísica*.²⁵⁷ Después de traducir la *Poética*, último de los libros de Aristóteles en el que se ocupó, volvió a la escritura en latín y sólo volvió a traducir al castellano en una ocasión: durante los meses de enero a marzo de 1633 con objeto de verter al español la *Historia de Alejandro*, de Arriano.²⁵⁸

Cabría preguntarnos en primer lugar qué pudo llevar a nuestro humanista a cambiar de registro y empezar a traducir textos a una lengua vernácula. Es de suponer que una de las razones con más peso sería —a la luz del resto de sus escritos y de lo que sabemos de su vida— la voluntad de publicación. Si la lengua de la Hélade no sólo era desconocida para la mayor parte del público lector, sino que en general tenía un halo de descrédito y sospecha, la lengua latina tampoco era precisamente una garantía para el éxito editorial, dado el triunfo ya consolidado de las lenguas vernáculas como medio de expresión escrita y —más importante— como vehículo de cultura autorizado.²⁵⁹

²⁵⁶ Esta traducción inédita se conserva en dos copias correspondientes a los Mss. 9802 y 9934 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁵⁷ M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 84-85, llega a proponer este conjunto de traducciones para una posible edición de las obras completas de Aristóteles en español. Para los textos que faltan, propone otras fuentes. En el caso de la *Poética*, curiosamente, aboga por sustituir la versión de Mariner por la de Goya y Muniain, del 1798:

Esta versión casi completa de las obras de Aristóteles, hecha literalmente del texto griego, merecía ver la luz pública, ya que su autor no pudo darla a la estampa por falta de protección y apoyo. Para esto, convendría unir a la *Lógica*, la *Psicología*, la *Física*, la *Historia Natural*, la *Retórica*, la *Poética* y los *Opúsculos* traducidos por Mariner, la *Política* y la *Moral*/verdidas igualmente del texto griego por Pedro Simón Abril, y la *Económica*, traducida por un anónimo e impresa en Zaragoza en 1509. Tal vez fuera preferible sustituir a la versión de la *Poética*, de Mariner, la de Goya y Muniain, hecha en vista de textos más correctos, y en estilo más suelto y desembarazado. A todo esto habría que agregar la *Metafísica*, nunca traducida, que sepamos, a nuestra lengua, acaso porque su oscuridad y árido estilo han arredrado a nuestros humanistas. De esta suerte, tendríamos en castellano una edición completa de las obras aristotélicas, verdadera enciclopedia de la antigüedad, traducidas directamente de los originales griegos.

²⁵⁸ Todo esto puede verse en G. DE ANDRÉS, *art. cit.*, pp. 149-151. *La Historia de Alejandro* —titulada por Mariner *De la historia de las hazañas y milicia de Alejandro Magno, compuesta por Arriano, griego, en ocho libros*— se conserva en el Ms. 9811 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁵⁹ *Cfr.* B. BENNASSAR y B. VINCENT, *España: los Siglos de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 220: España disponía de un excelente instrumento capaz de otorgar un carácter nacional a la síntesis cultural de la que había sido catalizadora: la lengua, el castellano, que entre los años 1520 y 1530 había dado muestras de un avance notable respecto de las otras lenguas «vulgares»

Aceptado esto, resulta altamente probable que Mariner pensase que el uso de la lengua patria pudiera ser una llave para la aduana editorial, que tanto se le había resistido.

Como precedente inmediato que invitase a pensar así, el humanista valenciano tenía la figura de Pedro Simón Abril que —aunque perseguido por la Inquisición y relegado a tareas gramaticales so pena de ser excomulgado definitivamente— había publicado en el último cuarto del siglo XVI diversas traducciones de autores latinos y griegos al español. Efectivamente, habían pasado por las planchas de los impresores, en versión de Simón Abril, las *Comedias* de Terencio, las *Epístolas* de Marco Tulio Cicerón, las *Fábulas* de Esopo, así como la *República*, la *Lógica* y las *Éticas* de Aristóteles, aparte de las gramáticas y cartillas de las lenguas latina y griega que este profesor y humanista había preparado con fines pedagógicos. Estas traducciones no sólo se reeditaban en tiempos de Mariner, sino que volvieron a ver la luz varias veces durante el siglo XVIII y todavía hoy pueden encontrarse en las imprentas.²⁶⁰

Pedro Simón Abril, por tanto, había conseguido publicar traducciones de Aristóteles. Pero no podemos olvidar que, coincidiendo con el inicio de la labor traductora de Vicente Mariner sobre la obra de Aristóteles, se había producido en 1626 la publicación de la traducción de la *Poética* realizada por Alonso Ordóñez das Seijas, en la casa de la viuda de Alonso Martín. No sabemos el tiempo que Ordóñez llevaba trabajando en esa versión, pero sabemos que estaba terminada en 1624,²⁶¹ y podemos estar seguros de que Vicente Mariner estaba al tanto del proyecto, ya que un epigrama latino suyo acompañaba, a modo de apoyo laudatorio, el comienzo del texto de das Seijas —como hemos podido ver en el capítulo anterior— resaltando entre otras cosas el hecho de haber transvasado una obra a un lenguaje comprensible por todos.

Desde esta perspectiva, la castellanización de los textos aristotélicos se presentaba como una oportunidad editorial, por lo que Mariner emprendió esa tarea y

de la Europa de entonces, se materializó en 1492 en la gramática del humanista Antonio de Nebrija. Los manifiestos de otras lenguas son bastante posteriores [...].El castellano había relegado al latín a la categoría de lengua de gabinete, incluso para tratar temas de teología y espiritualidad, como anuncia fray Luis de León.

²⁶⁰ La traducción de Simón Abril de la *Ética a Nicómaco*, por ejemplo, se imprime regularmente para ediciones económicas. La última de la que tenemos noticia tuvo lugar en 1999 para la colección «Obras fundamentales del pensamiento» de la editorial Folio (Barcelona). Para una relación de las ediciones de Simón Abril desde 1561 hasta 1817, *cfr.* M. MORREALE, *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 275-318.

²⁶¹ *Cfr.* V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 50.

la mantuvo durante casi un lustro. Dentro de ese corpus de obras traducidas del Estagirita, la *Poética* sería la obra a la que en último lugar dedicó nuestro humanista su atención; que tampoco fue mucha, ya que —a juzgar por las fechas del manuscrito donde se encuentra esta traducción— Mariner empleó sólo unos cinco días en ella.²⁶² Todo ello puede tener buena culpa de la torpeza de estilo y de construcción que puede observarse en casi cualquier página del texto. La versión que da, de hecho, parece mucho más mecánica —lineal incluso— que la que ofrece de otros títulos del mismo autor. Ello puede obedecer también a la dificultad intrínseca que plantea un texto complejo como es la *Poética*, pero una ya larga tradición de comentarios (conocida, como hemos dicho, por su contemporáneo Alonso Ordóñez) podía haber ayudado a sobrellevar ese obstáculo, si se hubiera invertido en la tarea una mayor dedicación. Pese a todo, hay quien afirma que la fidelidad al texto aristotélico está más conseguida que en otras traducciones bastante posteriores, o incluso que en la traducción inmediatamente anterior de Ordóñez das Seijas.²⁶³ El hecho, además, de que la *Poética* fuera una obra recientemente puesta en castellano y dada a la imprenta pudo influir también en que no se invirtiera demasiado esfuerzo en volver a traducirla y simplemente se convirtiera en un eslabón más de la tarea global de traducir a Aristóteles.

Sea como fuere, llega a parecer que si no hubiera existido la tradición de incluir la *Poética* en el mismo volumen en que se incluían los tres libros de la *Retórica* y la *Retórica para Alejandro*,²⁶⁴ Vicente Mariner podría haberla dejado de lado, como hizo con otras

²⁶² V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 62, ya señala esto.

²⁶³ V. GARCÍA YEBRA, *ibid.*, pp. 69-69, opina así, aduciendo ejemplos que permiten un rápido contraste de las dos versiones en los puntos que él considera importantes. No obstante, la versión de Alonso Ordóñez das Seijas presenta una claridad casi meridiana, en comparación con la de Mariner, en la exposición de la materia; y permitía, en conjunto, que un lector de la época se formase una idea bastante acertada de lo contenido en el original griego, aunque en determinados lugares se perdieran matices, como apunta Yebra. En este sentido, Enriqueta de ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 247-248, compara brevemente las dos versiones y concluye: «no cabe duda de que es mejor la traducción de Ordóñez que la de Mariner».

²⁶⁴ La primera vez que se publicó de este modo, con traducción latina de Giorgio Valla, fue en Venecia en 1504. Bien es cierto que dicha edición recopilaba otras obras de Aristóteles, como la *Ética a Nicómaco*, la *Económica*, la *Política...*; pero la siguiente edición de la *Poética*, también en traducción de Giorgio Valla, apareció en la misma ciudad sólo junto con los libros de la *Retórica*, en 1515. Aunque la *Poética* apareció más tarde de forma separada, sobre todo en forma de texto comentado, la tendencia a presentarla en conjunto con la *Retórica*, y —por contigüidad— con la *Retórica para Alejandro*, continuó hasta el punto de que así aparece en la edición monumental de Bekker en 1873 para la Academia General de las Ciencias de Berlín, constante punto de referencia para ediciones ulteriores. Para más

obras de Aristóteles. El humanista valenciano sigue esa tradición y coloca en su manuscrito la *Retórica*, la *Retórica para Alejandro* y, finalmente, la *Poética*, concibiendo todo como un conjunto, pero sin dar demasiada importancia al tercer título que, por organización y por temática, difiere claramente de los anteriores. Este desinterés queda manifiesto al leer la prefación titulada «Sobre los libros de *Rhetórica* de Aristóteles» —que Mariner coloca al principio del volumen—, en la que no se menciona en absoluto nada que tenga que ver con el opúsculo que cierra el tomo.

El humanista valenciano no consiguió publicar ninguna de estas traducciones al castellano de Aristóteles, por lo que volvió a las traducciones latinas que, según parece, estaban más en consonancia con su horizonte de trabajo. Lo más cerca que estuvo de alcanzar su objetivo fue en 1631, cuando obtuvo licencia para imprimir *Los libros de la Historia de los animales*, pero no pudo llevar dicho propósito a buen término, ya que en esa empresa —como apunta Enriqueta de Andrés— «probablemente lo único que le faltó a Mariner fue dinero para hacerla realidad».²⁶⁵ En 1633 volvería a realizar la traducción a la lengua nacional de un texto clásico: la mencionada *Historia de las hazañas y milicia de Alejandro rey de Macedonia*, que tampoco pasó a la imprenta. Después de ello, y hasta su muerte en 1642, continuó su carrera escribiendo en latín, como había hecho desde el principio.

La *Poética* de Aristóteles traducida por Vicente Mariner quedó, por tanto, agrupada al final del volumen de las obras «retóricas» de Aristóteles, condenada a un conocido olvido, siendo como es la única traducción española de los Siglos de Oro que respeta la distribución y estructura originales del texto griego y que —a pesar de sus deficiencias— no deja de ofrecer pasajes acertados, como los de la definición de la tragedia y el capítulo de las diferencias entre el poeta y el historiador, con el problema de la verosimilitud de fondo, entre otros. Hemos tildado de «conocido» dicho olvido porque la existencia de esta traducción no ha pasado en absoluto desapercibida para el mundo investigador. Siempre ha figurado en los sucesivos catálogos que se han hecho de sus obras, y Valentín García Yebra es quizá el que más se ha acercado a ella, con motivo de pertrechar su propia traducción de un panorama introductorio que pasase

información acerca de las ediciones de la *Poética* y la *Retórica* en el siglo XVI *cf.* F. E. CRANZ y C. B. SCHMITT, *op. cit.*, pp. 215-216 y 220-221.

²⁶⁵ *Cfr.* E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, pp. 287-288. *Los libros de la Historia de los animales* quedaron, por tanto, inéditos en el Ms. 9873 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

revista a las versiones anteriores.²⁶⁶ Este estudioso, al hacer balance del tema, dice:

La mala fortuna de Mariner privó a casi todas sus obras de la promoción de las prensas. No fue especialmente propicia con su traducción de la *Poética*, la cual, probablemente, quedará inédita ya siempre.²⁶⁷

Desde este trabajo, no por contradecir lo anterior, sino en aceptación de la tácita invitación implícita en la cita, intentaremos subsanar esa postergación al que habían sido relegadas las páginas correspondientes a dicha obra.

En lo tocante a la traducción en sí, y —más concretamente— en lo relativo a las fuentes y procedimientos observables en ella, se puede señalar que, si bien Vicente Mariner pudo haber usado fuentes intermedias y traducciones anteriores como apoyo para alguna de sus propias traducciones latinas²⁶⁸ (procedimiento más que habitual en la época),²⁶⁹ en el caso de la *Poética* de Aristóteles —para la que disponía no sólo de la traducción al castellano de Ordóñez, sino de numerosas traducciones latinas hechas principalmente en Italia— nuestro humanista se decidió por llevar a cabo una traducción directa del original griego. Y decimos directa en el sentido más ajustado, ya que el resultado deja ver a las claras una transposición idiomática efectuada palabra a palabra, en la que los ecos de la lengua original, como iremos viendo, llegan hasta el orden de lo sintáctico.²⁷⁰

²⁶⁶ Cfr. V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pp. 60-69.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁸ Así, M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO estudia, en sus artículos «Fuentes neolatinas de la *Odyssea* de Vicente Mariner: la posible existencia de una *Vulgata*», *art. cit.*; y «Andrea Divo como fuente en la *Odyssea* de Vicente Mariner», *art. cit.*; las influencias de otras traducciones latinas de la *Odisea* en la traducción que hizo Mariner del poema homérico. En el caso de los *Idilios* de Teócrito se valió de la versión de Helio Eobano Hesso. Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO y F. MOYA DEL BAÑO, «Traducción filológica y traducción clásica: Mariner y los *Idilios* de Teócrito», *art. cit.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 18:

El Humanista, sobre todo si se dedica al comentario de textos se inserta en una tradición que viene más o menos de antiguo, y se ocupa de conocer y utilizar las obras de otros [...]. Desde que hay una traducción del griego al latín las traducciones que vienen detrás no sólo desatienden las habidas sino que las utilizan y las siguen, aunque intentando mejorarlas, adecuarlas, enriquecerlas, hacerlas, en una palabra, algo distintas, originales.

²⁷⁰ Mariner ya había realizado algo parecido —aunque con mejor fortuna, a juzgar por las conclusiones del investigador que lo analiza— con los escolios de los *Idilios* de Teócrito. Cfr. J. D. CASTRO DE CASTRO, «La traducción de los escolios a los *Idilios* de Teócrito de Vicente Mariner: algunas consideraciones», *art. cit.*, p. 78. Allí se dice:

La literalidad es una característica básica de esta traducción. La tendencia a una traducción literal puede apreciarse en el intento de traducir, en ocasiones, palabra por palabra,

En efecto, Mariner no sólo es el único traductor de la *Poética* de Aristóteles al castellano del siglo XVII que respeta la organización tradicional del texto griego en veintiséis capítulos, sino que también respeta la secuencia de las palabras que los conforman casi vocablo por vocablo, de principio a fin, sin importarle demasiado que el castellano tenga unos regímenes de construcción propios diferentes de la lengua griega. Al sumar esto a la rapidez con la que volcó en la lengua patria los capítulos conservados de la *Poética* no podemos dejar de sorprendernos de los hallazgos afortunados que ocasionalmente se dan, pero tampoco podemos extrañarnos en absoluto de topar con auténticos embrollos verbales como el siguiente:

Convieniē pues q[ue], como en las otras imitativas acciones es una la imitación de uno, así también que la fábula, porque es imitación de acción, que sea de una; y ésta, toda; y que las partes de las cosas se constituian así, de suerte que transfiriéndose alguna parte, o quitándose, se diffiera y se mueva el todo; *porque lo que está presente o no está presente, ninguna cosa haze manifesta ni tampoco esto es parte.*²⁷¹

Vemos en este ejemplo cómo un párrafo medianamente bien traducido se corona con una frase (que hemos distinguido en cursiva) realmente poco comprensible.²⁷² Ordóñez das Seijas obtuvo, sin duda, algo más afortunado:

Convieniē pues, como es en las demás Artes de imitar, donde de una cosa se hace una sola imitación, que de la misma manera sea la Fábula, que habiendo de imitar una acción, debe imitar una sola y entera, y que sus partes estén dependientes entre sí y unidas unas con otras, de manera que cualquiera de ellas que se quite, o se mude de su lugar, haga variar, y descomponer el todo; porque cosa que quitándose la o añadiéndose la no le hace diferente, no se puede llamar parte del todo.²⁷³

No podemos saber las condiciones que presentaba el texto que sirvió de fuente para la traducción. A ellas podrían ser achacables diversas taras (mala puntuación,

respetando incluso el orden de la frase en griego.

²⁷¹ Capítulo 8, líneas 14-19 de nuestra edición.

²⁷² Otros pasajes, como el situado en las líneas 60-62 del capítulo 6, provocan en el lector una extrañeza parecida:

Pero son las costumbres semejantes, lo qual significa la preelección qual sea en las cosas, en las quales no es manifesto si preelige, o si huie el que dice. Por lo qual, algunos no tienen las costumbres de las oraciones.

V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 64, propone también un pasaje como auténtico galimatías (capítulo 24, líneas 50-53 en nuestra edición):

Y es esto engaño y decepción, porque piensan los hombres que quando es lo uno, o se ha hecho, y se haze lo otro, si fuere más postrero, también que es primero, y que se haze; pero esto es falso y mentira.

²⁷³ *Cfr.* A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fols. 22^v-23^r

términos corruptos...) que harían radicar el resultado que se obtuvo en una base textual pobre; pero una vez examinado el texto a la luz de lo dicho, es bastante ajustado pensar que la mayor parte de los defectos presentes se deben a una labor puramente maquinaal de transvase léxico y a la prisa —casi como si fuera un *tour de force*— con la que el polígrafo acometió la tarea de enfrentarse a los renglones de una obra breve pero tan compleja a nivel interpretativo, que sumergirse en ella con el debido detenimiento hubiera frenado el ritmo de un hombre al que gustaba alardear de facilidad para las letras y de cantidad de obra producida.

Excede de los límites de este estudio la identificación exacta del texto griego que sirvió de fuente a esta traducción, mas lo que sí podemos saber es que Vicente Mariner debió manejar una fuente de la misma familia que la que uso Pietro Vettori para realizar sus *Comentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*.²⁷⁴ En un punto determinado del capítulo segundo de la *Poética*, vemos en la traducción de Mariner:

Y semejantemente es acerca de los Dithyrambos y de las leyes, como Timotheo, y Philoxeno imitaría realmente a los *Persas* y a los *Cyclopas*.²⁷⁵

La mención de los «Persas» corresponde a una lectura del original griego en el que el comienzo de la proposición ὥσπερ γάρ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος μιμήσαιο ἂν τις se lee como ὥς περσάς. Ya Robortello proponía esa lectura en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles,²⁷⁶ pero lo hacía dentro del espacio reservado a la exposición de sus explicaciones, no en el texto griego que ofrecía, que presentaba la forma ὥς περγάς, como también aparece en otros comentarios de la época, como el de Maggi y Lombardi,²⁷⁷ que siguen en este aspecto a Robortello. Mariner, como decimos, no se entretuvo en indagar en aspectos de crítica textual y traducía directamente del original que tuviera, por lo que dicha fuente tendría que presentar directamente ὥς περσάς en su texto. En el texto que da Pietro Vettori en

²⁷⁴ La referencia completa es P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (1560), ed. facsímil, Múnich, Wilhelm Fink, 1967.

²⁷⁵ Capítulo 2, líneas 14-16.

²⁷⁶ Cfr. F. ROBOTELLO, *In librum Aristotelis De Arte Poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisones inscribitur* (1548), ed. facsímil, Múnich, Wilhelm Fink, 1968, pp. 22-23.

²⁷⁷ Cfr. V. MAGGI y B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes* (1550), ed. facsímil, Múnich, Wilhelm Fink, 1969, pp. 62-63.

sus comentarios aparece de esta manera.²⁷⁸

Algo parecido sucede con la palabra ἔρπυιας.²⁷⁹ Aunque Robortello menciona esta posibilidad en su comentario, da como lectura en su texto griego ἔρπυιας.²⁸⁰ La edición crítica de la *Poética* realizada por Rudolph Kassel para la colección *Oxford Classical Texts* señala esta lectura como propuesta de Vettori,²⁸¹ y así aparece, por tanto, en el texto griego que sirve como base para sus apreciaciones.²⁸² Quedémonos, pues, con esa posibilidad esbozada en cuanto a la fuente potencial de Mariner y continuemos con nuestro análisis.

Pese a lo dicho, se puede suponer que Mariner podía conocer de antemano el contenido de la *Poética* a través de versiones anteriores e incluso comentarios de la misma, pero parece ser que no las tuvo delante en el momento de efectuar su traducción. Ni siquiera parece que las tuviera en mente, puesto que el humanista valenciano no reflexiona mucho sobre el contenido de lo que traduce —aunque ello contradiga las ideas sobre la traducción que defendía en los textos que hemos comentado páginas atrás— por lo que, aparte de pasajes especialmente desafortunados, el texto no se halla en absoluto desbrozado para una correcta presentación a un supuesto público lector.

No encontramos, pues, división alguna de párrafos dentro de los capítulos, puesto que dividir el texto en párrafos hubiera supuesto una mínima elaboración —o al menos una decantación— en lo que se refiere al significado del discurso tratado.

De igual manera —y como podrá comprobarse continuamente—, la relación entre las oraciones que se van sucediendo no se explota debidamente en la medida en que la casi totalidad de la traducción está dispuesta en una ilación sintáctica constante en la que los valores semánticos de «pero» y «porque» se igualan a los de la simple y llana conjunción copulativa, ya abundante de por sí. Lo que en principio pudiera parecer un reflejo de un amago de «estilo καί» a la manera griega no es sino una muestra más de apresuramiento. La observación del texto griego, así como de las otras

²⁷⁸ Cfr. P. VETTORI, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁹ Capítulo 21, línea 45.

²⁸⁰ Cfr. F. ROBOTELLO, *op. cit.*, pp. 251-252.

²⁸¹ Cfr. ARISTOTELIS, *De Arte Poetica liber*, ed. Rudolph Kassel, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 35.

²⁸² Cfr. P. VETTORI, *op. cit.*, p. 222.

traducciones existentes revela que, aunque la *Poética* sea un texto oscuro y redactado a modo de apuntes para realizar una explicación más amplia sobre el tema, su discurrir textual no carece por completo de imbricación sintáctica ni de matices interproposicionales más complejos que los de la mencionada coordinación.

La traducción, como decimos, es bastante mecánica. El principal error parece ser la traducción sistemática de un mismo término griego por la misma solución castellana sin importar el contexto ni la función concretas que tenga en un lugar determinado del texto. En el caso de las partículas —abundantísimas, como es sabido, en la lengua griega— se hace especialmente patente lo que decimos, y en ello radica buena parte de la culpa de la constante ilación que hemos mencionado. Así, **καί** es «y» sin distinguos en la mayoría de los casos, **γάρ** suele traducirse por «porque» y **μέν/δέ** se subsumen a veces en un simple «pero». La pereza o la rapidez llevan al traductor a no molestarse en dotar de un significado ajustado a los distintos valores que estas partículas pueden adquirir en griego.

El significado escogido, además, introduce muchas veces un amplio grado de distorsión en el resultado, ya que —fruto de su experiencia como traductor al latín— introduce a veces calcos latinos como traducción de sus correspondencias griegas como **μέγεθος** > *magnitudo* > magnitud,²⁸³ **σαφήνεια** > *perspicuitas* > perspicuidad²⁸⁴ o **περιπτή** > *supervacanea* > supervacánea.²⁸⁵ De igual manera en cuanto a distorsión, Mariner escoge a veces un término muy general o vago del español para algunas palabras griegas. De esta forma, traduce siempre el verbo en voz media **γίγνομαι** por «hazerse» con lo que se producen disloques de este jaez:

Pero imita las acciones, luego si acontece hazer y escribir las cosas que ya se han hecho y sucedido, con todo/⁵²⁸ esso es poeta, porque de las cosas sucedidas, nada impide que algunas sean tales, quales es probable *hazerse*, y también possible *hazerse* según aquello, por lo qual es el poeta dellos.²⁸⁶

²⁸³ Capítulo 7, línea 35.

²⁸⁴ Capítulo 22, línea 21.

²⁸⁵ Capítulo 24, línea 28.

²⁸⁶ Capítulo 9, líneas 30-33. La cursiva es nuestra. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 25^r, traduce el mismo pasaje de la siguiente manera:

Y si bien el Poeta trata algunas veces en el poema casos que ayan acontecido, no por esto se debe dejar de llamar Poeta, porque ninguna cosa prohíbe que algunas que han sucedido, ayan sucedido de la manera que es verisímil o posible haber sido, según los cuales términos, el poeta lo es de tales cosas.

En otro punto de la traducción, por señalar otro caso de elección de palabra de amplio espectro, Mariner traduce τῶν πραγμάτων, que debería traducirse en ese contexto por «los hechos/los acontecimientos» por el genérico «cosas», desvirtuando bastante el sentido:

Haviéndose definido y explicado estas cosas, digamos ya después dellas cuál conviene que sea la constitución de las cosas, porque esto es lo primero y lo maior de la Tragedia.²⁸⁷

En el terreno de lo sintáctico sucede algo parecido. La rapidez con la que el humanista valenciano se enfrenta al texto griego le hace perder a veces una visión general de períodos con un mínimo de complejidad, como las oraciones de relativo, en las que suele o bien equivocarse, o bien dejar simplemente que el peso de la sintaxis griega se vuelque al castellano, que para dichas expresiones tiene estructuras propias que se resienten por ello:

Llamo pues episódica fábula en la qual ni es probable ni necessario que estén los episodios entre sí.²⁸⁸

La traducción de Λέγω δ'ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι tendría que haber dado algo más castellano, como «Llamo, pues, episódica a la fábula en la qual ni es probable ni necesario que estén los episodios, etc.».²⁸⁹ En este caso el griego ἐν ha pasado simplemente a «en» en castellano. Y es que todo esto que estamos diciendo llega al extremo de que en algunos lugares la traducción sea tan automática que sólo supone un cambio de grafía. Acabamos de verlo, pero sucede de nuevo en οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, donde τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ tendría que traducirse por «la imitación mediante el ritmo»

²⁸⁷ Capítulo 7, líneas 3-5. La cursiva es nuestra. La primera aparición de «cosas» traduce τούτων (algo que sí es aceptable), pero la segunda —que coincide con la anterior, además, dentro de la misma frase— resulta muy confusa. En descargo de Mariner, diremos que A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 19^v, opta por una solución parecida, aunque bien es cierto que el resultado se nos antoja más comprensible, al incluir la palabra «contexto»:

Esto dicho, trataremos cual deba ser el contexto de las cosas, porque esta es la primera y más importante cosa que en la tragedia se halla.

²⁸⁸ Capítulo 9, líneas 35-36.

²⁸⁹ A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 25^v, va más en esta dirección cuando traduce: Yo llamo «fábula episódica» aquella en que los episodios están entretrejidados unos con otros, sin observación de lo que es verisímil o necesario.

pero que Mariner traduce por:

...ansí entre las artes que ya se han dicho, todas realmente hazen la imitación en el *rhythmo*, en la oración, en la harmonía.²⁹⁰

La forma de negar en español también se ve perjudicada por procedimientos análogos, como puede verse en los siguientes ejemplos:

Y ya se ha propuesto por nosotros que la Tragedia es una imitación de una acción, y perfecta, que tiene alguna magnitud, porque *ay ningún todo* que tenga magnitud.²⁹¹

Y también en las Tragedias, en algunas ay uno o dos nombres conocidos, y los otros son hechos y fingidos; y en algunas realmente *ay ninguno*, como en la *Flor* de Agathón [...].²⁹²

Los dativos sin preposición suelen verse traducidos, asimismo, por sintagmas preposicionales con la preposición «con», sin que el régimen sintáctico castellano sea tenido en cuenta. Así, donde tendría que aparecer la preposición «en», para traducir Ὅ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν [...] ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἶα ἄν γένοιτο, vemos:

Porque el histórico y el poeta no diffieren *con esto* que es o hablar en verso, o no hablar en verso [...], sino que diffieren *con esto*: en que el uno dice las cosas que han sucedido y se han hecho, y el otro quáles han de suceder y hazerse.²⁹³

En otro orden de cosas, encontramos también una curiosa confusión de un uso

²⁹⁰ Capítulo 1, líneas 16-17.

²⁹¹ Capítulo 7, líneas 5-7. La cursiva es nuestra. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 19^v, traduce:

Hemos presupuesto que la tragedia es imitación de una acción entera, perfecta, y de un todo que tenga grandeza, porque ay algunas cosas que son enteras, y cada una es un todo, pero no tiene grandeza.

²⁹² Capítulo 9, líneas 21-24. La cursiva es nuestra. La traducción de A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 24^v, es la siguiente:

Con todo esto se hallan algunas Tragedias que no tienen más que un nombre o dos de los verdaderos, y todos los otros son fingidos; y otras, donde no ay ninguno verdadero, como la Tragedia de Agathón intitulada *La Flor*.

²⁹³ Capítulo 9, líneas 6-10. La cursiva es nuestra. La versión del mismo pasaje realizada por A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 23^r-23^v, es:

Porque no está la diferencia entre el Poeta y el Historiador en que el uno escriba en Verso y el otro en Prosa [...], pero diferenciánse en que el uno escribe las cosas como han sucedido, y el otro como debrían haber sucedido.

normal del genitivo con un uso patronímico en «Achæón, hijo de Astydamante»²⁹⁴ para traducir ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος, esto es: «el *Alcmeón* de Astydamante». El equívoco con respecto a títulos de obras se da en otros lugares propiciado, probablemente, por la falta de información acerca de las obras que cita Aristóteles, muchas de las cuales conocemos sólo por el nombre que él nos da. De esta forma, Mariner vuelve a equivocarse al decir «como los que estaban en Cypro en el *Dicaógenes*»,²⁹⁵ donde trastoca Κυπρίοις —que es el título de los *Ciprios*— con una mención de lugar, convirtiendo el nombre del autor de dicha obra —Diceógenes— en la obra en sí.

En la traducción de la *Poética* de Aristóteles realizada por Vicente Mariner se perciben, por tanto, señales de una gran prisa y una cierta despreocupación por lograr un buen texto de destino a partir del original que manejase.²⁹⁶ Ahora bien, el nivel de atención a este tipo de asuntos es desigual, ya que hay momentos en los que el humanista —como erudito del helenismo que era— sí quiere dejar claro su conocimiento del tema. Así, en determinados lugares donde Aristóteles cita versos de Homero —como podrá verse en el apartado correspondiente a la descripción del manuscrito— Mariner, que conocía bien esas obras puesto que las había traducido al latín —recordemos— verso por verso, o bien escribe al margen el canto de la obra correspondiente a la localización de dicha cita.²⁹⁷

Como último rasgo descriptivo, hemos de decir que debido a su hábito traductor, pero también debido a un esfuerzo para aclimatar mejor el significado de algunas palabras, Vicente Mariner emplea en numerosos lugares el recurso de traducir un término griego por dos españoles coordinados: λυπηρῶς «molestamente y con tristeza», ἡδονήν «voluptas y deleyte», εὐτελέστεροι «más viles y abyectos»,

²⁹⁴ Capítulo 14, línea 31. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 35^r, no cae en este equívoco.

²⁹⁵ Capítulo 16, líneas 17-18. A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *op. cit.*, fol. 40^v, traduce bien el título.

²⁹⁶ Fruto de esa prisa pueden ser los olvidos de algunas pequeñas partes del original griego, como en el capítulo 21, línea 36, a continuación de la palabra καρπὸν, la partícula μὲν. También en el capítulo 18, se inicia la frase «Y es probable», que Mariner deja terminada así, olvidando traducir el resto del pasaje griego, que no ofrece dificultad alguna: Ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκός γάρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός. La razón de este olvido probablemente se deba a un problema de «salto entre iguales», ya que tanto el nombre de Agatón como la palabra εἰκός habían aparecido unas líneas antes.

²⁹⁷ El capítulo 25 es especialmente significativo a este respecto.

σχήματα «formas y modos», ἔργον «trabajo y dificultad», ἡδυσμάτων «de las juncundidades y dulçuras», καλλίους «más galanas y perfectas», θεωροῦσι «a los que miran y especulan», etc.²⁹⁸

Este procedimiento de la bimembración, que requiere cierta motivación explicativa y un determinado esfuerzo léxico, era característico de las traducciones medievales y permite intentar transmitir el sentido de algunas expresiones —normalmente sustantivas, pero también adjetivas y adverbiales— aportando al lector dos términos cuyo significado suele diferir en algo con respecto al original, pero que —entre los dos— establecen un espectro semántico que sugiere, un poco al modo impresionista, la idea de la que partieron ambos.²⁹⁹ Aquí Mariner —quizá, como decimos, por el oficio adquirido— sí que se muestra cuidadoso y constante.

Vemos, en resumen, que la traducción que ofrece Mariner es un texto lleno de altibajos, en el que prima la literalidad por encima de todo, pero en el que encontramos otros aspectos en los que el humanista puso mayor cuidado. Puede ser, como hemos dicho, que la obra en sí no le interesase demasiado y que el afán de terminar la traducción del volumen de las retóricas aristotélicas —y con él su actividad de verter al español las obras de Aristóteles que escogió para ello— le impulsase a pasar deprisa por este tratado. No podemos dejar de lado tampoco la hipótesis de que en algún momento se valiera de este tipo de traducciones literales para apoyar las clases que impartía como preceptor a hijos de la nobleza, como se pudo valer también de una gramática griega que llegó a componer a modo de borrador.³⁰⁰ Sea como fuere, los

²⁹⁸ V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 69, ya indica «la tendencia de Mariner a la duplicación». También lo señala ANDRÉS, E. de, *op. cit.*, p. 248. Esta práctica tenía ya, como es sabido, una amplia tradición desde la Edad Media en el mundo de la actividad traductora. *Cfr.*, además, J. D. CASTRO DE CASTRO, «La traducción de los escolios a los *Idilios* de Teócrito de Vicente Mariner: algunas consideraciones», *art. cit.*, p. 81.

²⁹⁹ *Ibid.* *Cfr.* también M. A. CORONEL RAMOS, «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner: el caso de su traducción latina de la obra de Ausiàs March», *art. cit.* Allí se estudian —entroncando con la técnica de la *variatio* por la que abogaba Mariner en su teoría traductora— diversas formas de alteración de los términos de una obra original para poder efectuar mediante ellas la traducción. Algunos de los tipos de modulación —como la modulación difuminadora o la incrementación semántica— ayudan a comprender mejor una técnica que tiene bastantes concomitancias con el uso de dobles léxicos.

³⁰⁰ Su dedicación docente en el campo de la lengua griega se materializó, aparte de en la redacción de esta gramática, en la escritura de un tratado llamado *Grammatophengia* que, como la mayoría de las obras del valenciano, tampoco llegó a publicarse, aunque disponía de licencia para ello: *cfr.* M^a D. GARCÍA DE PASO CARRASCO, *Vicente Mariner y sus traducciones...*, *op. cit.*, p. 27. Un vislumbre de este Mariner *grammaticus* también puede verse en el capítulo 20 de su traducción de la *Poética*, dedicado a

cinco días invertidos en la *Poética* de Aristóteles nos dejan con una de las dos traducciones existentes en nuestros Siglos de Oro de este importante título y, en estos casos, tanto lo existente como lo no existente es un elocuente indicio del *status quo* de la recepción y aceptación del clasicismo grecolatino en general y del caso de Vicente Mariner en particular.

Antes de dar paso a la edición del texto de la *Poética*, conviene dejar constancia de algunas consideraciones sobre el uso de la lengua de destino —el castellano— que presenta el polígrafo valenciano en su versión del texto aristotélico. Ya en la aprobación que obtuvo el humanista para la publicación de *Los libros de la Historia de los animales* (que, como se ha dicho, no llegó a ver la luz), el encargado de supervisar el texto a nivel lingüístico tuvo a bien dejar la siguiente apreciación:

He visto por orden del Consejo Real esta versión de griego en Español, y me parece que está conforme a la griega, y que el autor afectó usar palabras latinas [en] muchos lugares, y por esto así lo firmé de mi nombre en Madrid a diez y seis de Agosto de 1631.³⁰¹

Vemos en ese «afectó usar palabras latinas» una de las características principales de la lengua que nos vamos a encontrar en la traducción. Efectivamente, Mariner, utiliza muchas palabras con un sesgo latinizante para volcar el texto fuente, como «voluptas»³⁰² por ‘placer’, «personas»³⁰³ por ‘máscaras’, «supervacánea»³⁰⁴ por ‘larga, extensa’, plurales como «certámenes»,³⁰⁵ «planctos»³⁰⁶ por ‘llantos’; o participios como «indefinita»³⁰⁷ en el que la conservación de la dental sorda es un rasgo patente de lo que decimos, aunque convivan en la misma línea con formas más modernas, como «indeterminada». Esto también puede verse en el mantenimiento etimológico de los géneros, como en «la

cuestiones puntuales de la lengua griega, que sobresale sobre otros por su mayor inteligibilidad.

³⁰¹ Cfr. E. DE ANDRÉS, *op. cit.*, p. 288.

³⁰² Capítulo 4, línea 16.

³⁰³ Capítulo 5, línea 12.

³⁰⁴ Capítulo 24, línea 28.

³⁰⁵ Capítulo 13, línea 38.

³⁰⁶ Capítulo 12, línea 9.

³⁰⁷ Capítulo 5, línea 21.

misma methódo»³⁰⁸ y «la dialecto»,³⁰⁹ y en la conservación —por meramente ortográfica que sea— de ese líquida al comienzo de palabras como «stásimo»,³¹⁰ «sclerato»³¹¹ y «spectáculo». ³¹² Incluso palabras admitidas en el diccionario actual de la Real Academia, como «consuetud»³¹³ ('costumbre'), o «áqüeas»³¹⁴ (hoy «ácueas», 'deslavadas, aguadas') dejan percibir a las claras ese tono latino que impregna el discurso marino.

Otros aspectos, como el uso de los nombres propios en sus formas más cultistas («Achilles», «Ulysses», «Agathón», «Oedipode», «Eriphyle», «Iphigenia», «Aeschyló», etc.)³¹⁵ y las grafías como «qual»³¹⁶ o «juncunda»³¹⁷ (con «i» larga con valor de semiconsonante), aunque relativamente extendidas en escritos coetáneos —en una época en la que la ortografía no estaba ni con mucho fijada—, reflejan un prurito de «distinción clasicista» que complementa los ejemplos anteriores.

A estos usos lingüísticos a los que nos referimos se suma un empleo ligeramente arcaizante del propio castellano, que puede verse en formas como «antigos»³¹⁸ (por «antiguos»), o en la aparición de grupos consonánticos como -sg- en «introdusga[n]»,³¹⁹

³⁰⁸ Capítulo 1, línea 7.

³⁰⁹ Capítulo 4, línea 59.

³¹⁰ Capítulo 12, línea 7.

³¹¹ Capítulo 13, línea 12.

³¹² Capítulo 6, línea 27.

³¹³ Capítulo 1, línea 15.

³¹⁴ Capítulo 26, línea 34.

³¹⁵ Respectivamente: capítulo 15, línea 36; capítulo 15, línea 18; capítulo 9, línea 24; capítulo 11, línea 5; capítulo 14, línea 24; capítulo 4, línea 50; entre otros.

³¹⁶ Incluso B. JIMÉNEZ PATÓN, que abogaba por una norma ortográfica modernizante, proponía el uso de la «q» ante semiconsonante velar. Así, en el pasaje correspondiente de su *Epítome de la ortografía latina y castellana* (1614), eds. A. Quilis *et al.*, Madrid, CSIC, 1965, p. CXVII, podemos ver —con el comentario de los editores actuales, en cursiva nuestra— lo siguiente:

Q. es letra muda y casi supérflua como la K., porque la C. puede suplir su oficio, y assí, algunos les a parecido que no debía[n] escrebirse, sino porque se junte la vocal que se sigue a la V., que si no fuera assí, no se podía juntar en aquella sílaba, y desta suerte hace el sonido más grueso y sonante». *Patón elimina radicalmente del alfabeto la letra (k), pero no la (q), que le sirve para enlazar el sonido oclusivo velar /k/ con (e), (i). En este punto, podemos ver cómo nuestro ortógrafo se mantiene, por una sola vez, aferrado a la tradición latina: le parece normal el empleo de la (q) en los grupos gráficos (que), (quí), y obligatorio cuando la (u) es, como él dice, semivocal —semiconsonante para nosotros, /w/—, como quanto, quenta.*

³¹⁷ Capítulo 6, línea 9.

³¹⁸ Capítulo 4, línea 31.

³¹⁹ Capítulo 6, línea 10.

o -sc- en «mesclada»,³²⁰ «pertenesca»³²¹ y «parescan»,³²² por ejemplo.

Señalaremos por último que, en lo relativo al uso de las mayúsculas —que reproducimos fielmente en nuestra transcripción—, Mariner reserva por lo general (ya que presenta alguna irregularidad en palabras iguales) tales grafías para realidades que él entiende dignas de un mayor respeto o consideración. De esta forma, aparte de los nombres propios, títulos de obras o las ramas del saber («Medicina», «Rethórica»...), el humanista valenciano suele escribir con mayúscula los géneros literarios («Tragedia», «Comedia», «Epopeia», «Dithyrambos») y algunas palabras que, como decimos, parece situar en un grado de estimación mayor: «Democracia», «Poeta», «Melopeia», «Trágico/a»/«Tragedos»/«Epopéica» (por contaminación del respectivo género literario), «Cierva», etc. De todos modos, esto —como ya decimos— simplemente es una tendencia en la que sólo se ve una cierta regularidad.

No es oportuno aquí extendernos en mayores profundidades acerca del uso de la lengua que Mariner muestra en su traducción. Bastan los pocos puntos resaltados para advertir —con los ejemplos seleccionados— que en una época de vacilación lingüística (localizable incluso dentro de la misma obra de un autor, como es el caso) entre un modelo cultista del idioma con referencia última en los clásicos grecolatinos, y la búsqueda de una norma vernácula propia, Vicente Mariner plantea una curiosa amalgama, que —unida al asunto de la constante ilación y las bimembraciones que tratábamos en el apartado anterior— da como resultado un extraño estilo con tendencia arcaizante en el que no dejan de verse los problemas que tenía el castellano —idioma de sobra maduro y en sazón en los Siglos de Oro— para aquilatarse como el asentado vehículo de cultura que ya era.

En cuanto a los manuscritos existentes de la obra, el *stemma* de la misma no podía ser más sencillo. Sólo existen dos códices que contengan la traducción que aquí editamos: el manuscrito autógrafo de Vicente Mariner (que llamaremos también «Ms. A»), y una copia realizada en el siglo XVIII (que llamaremos «Ms. B»), ambos custodiados en la Biblioteca Nacional de Madrid con las signaturas Mss. 9809 y Mss.

³²⁰ Capítulo 1, línea 23.

³²¹ Capítulo 1, línea 32.

³²² Capítulo 14, línea 15.

9973, respectivamente.

Si centramos la atención en el manuscrito original del humanista, la traducción de *El libro de la Poética de Aristóteles* hecha por Mariner es —como hemos dicho— la última parte de un volumen autógrafo encuadernado en piel de 220 x 160 mm. El códice lleva en el lomo un tejuelo que reza «Marineo 30, d. Arte Retorica» y contiene tres obras: *La arte Rethórica de Aristóteles*, *La Rhetórica de Aristóteles para Alexandro* y la obra de la que aquí nos ocupamos, *El libro de la Poética de Aristóteles*.

Los tres títulos que contiene, fechados en días sucesivos de los meses de marzo y abril de 1630, contienen el trabajo ininterrumpido de nuestro humanista (Mariner no pareció dedicarse en esas fechas a otras obras) entre los días 3 de marzo (fecha que corona la obra anterior a este volumen, los cinco libros de *La generación de los animales*, última parte de *La Historia de los animales*) y 12 de abril (fecha con la que concluye la traducción de la *Poética*).³²³ Las tres obras se encuentran en páginas numeradas modernamente a lápiz desde la 1 a la 581 y están precedidas por siete folios numerados I-VII en números romanos, también a lápiz, que contienen (a partir del fol. II^r) una *Prefación sobre los libros de Rethórica de Aristóteles*.³²⁴ La *Poética* ocupa las páginas 505-581, que a tal efecto se hallan marcadas en la parte superior central, a modo de cabecera de texto, con una «p.» que indica a la obra a la que pertenecen dentro del conjunto del volumen.³²⁵

En el folio I^r, donde se consignan los títulos de las obras contenidas en el códice, aparece tachada la signatura «0.121». La referencia actual de la Biblioteca Nacional de Madrid es Mss. 9809 (*olim* Ff. 67). Este manuscrito es el que Juan de Iriarte menciona en su catálogo,³²⁶ pero debió perderse durante algún tiempo ya que, cuando Menéndez Pelayo habla de esta obra,³²⁷ confiesa haber tenido delante sólo la copia del siglo XVIII,

³²³ Cfr. G. DE ANDRÉS, «Cronología de las obras del polígrafo Vicente Mariner», *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, p. 150.

³²⁴ V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pp. 62-63, realiza también una descripción de este manuscrito, omitiendo la existencia de esta *Prefación* (menciona las páginas que preceden a las tres obras, pero dice que se encuentran sin numerar y no da ningún detalle acerca de su contenido). En esas páginas describe, igualmente, el manuscrito apógrafo del de Mariner.

³²⁵ Las páginas dedicadas a las retóricas aristotélicas presentan otras cabeceras. Esto es un índice de la visión en conjunto que Mariner tenía con respecto a las obras que agrupó en este códice.

³²⁶ Cfr. J. DE IRIARTE, *op. cit.*, p. 518.

³²⁷ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 84-85.

de la que hablaremos en breve.

El manuscrito en sí presenta la letra «muy menuda y apretada» que el propio Mariner reconocía tener en la *Declamatio Hispano sermone confecta*.³²⁸ Aun así, la lectura resulta clara. La fluidez de los trazados y los tachones (pocos, hay que decirlo) sugieren que la traducción del griego al castellano era casi directa y que el códice del que hablamos era el espacio de trabajo en tiempo real, máxime si tenemos en cuenta que Mariner empleó sólo unos cinco días —como hemos señalado— en traducir la *Poética*.

Para completar la descripción de este manuscrito, hemos de decir que en determinados lugares, Mariner realiza unas anotaciones (dieciséis en total) al margen del cuerpo de su traducción, que apuntan a veces la localización de una cita dentro de las epopeyas homéricas (por ejemplo «*Iliados* 17», en la página 563 del manuscrito), o contienen apreciaciones del carácter de «Sólo en Griego se puede esto explicar bien» (en el misma página 563 del manuscrito).³²⁹

La copia del siglo XVIII —por su parte— está contenida en el Mss. 9973 (*olim* Ff. 51), y constituye una reproducción íntegra (con las salvedades que señalaremos ahora) del códice anterior, realizada en algún momento (avanzado, puede suponerse, a juzgar por la letra) del siglo de las luces. El volumen presenta unas dimensiones de 320 x 210 mm. y tiene encuadernación holandesa. Abarca un total de 624 páginas que recogen el texto de Mariner con un formato de letra mayor en una caja de texto más pequeña y meticulosamente pautada en cuanto a la distribución de las líneas.

En este manuscrito no aparecen ni las notas marginales del original, ni la «p.» situada en la cabecera de cada página para indicar que esa parte del libro pertenecía a la *Poética*. El copista, de hecho, parece haberse esmerado bastante en lograr una presentación diáfana y de fácil lectura, pero su competencia cultural no debía estar ni a una mínima altura para acercarse al texto original, ya que no sólo deja de transcribir sistemáticamente todos los términos y citas que aparecen con caracteres griegos en la traducción áurea, sino que equivoca formas y nombres propios que denotan un gran

³²⁸ *Ibid.*, p. 33.

³²⁹ Damos aquí la lista completa de estas anotaciones. Capítulo 8: «*Odysseæ* 19» (línea 11). Capítulo 21: «esto ni el latín ni el roma[n]ce lo puede explicar» (línea 43). Capítulo 22: «*Odysseæ* 9» (línea 52); «*Odysseæ* 20» (línea 54); «Sólo en Griego se puede esto explicar bien» (línea 59); «*Iliados* 17» (línea 67). Capítulo 25: «*Iliados* 10» (línea 36); «*Iliados* 1» (línea 47); «*Iliados* 9» (línea 54); «*Iliados* 2» (línea 59); «*Iliados* 10» (línea 63); «*Iliados* 18» (línea 67); «*Iliados* 2» (línea 74); «*Iliados* 10» (línea 86); «*Iliados* 21» (línea 90).

desconocimiento de la materia que se está copiando, como «Pernaso» (por «Parnasso»), «Tphrigenia» (por «Iphigenia») o «Alemeon» (por «Alcmeon»), etc.³³⁰ Ya García Yebra³³¹ señalaba el ejemplo de la transcripción en las primeras páginas de «rhythmo» por el incomprensible «chythmo»,³³² pero el alcance de tales tergiversaciones alcanza cotas bastante más altas, como podrá verse en las variantes (descontando las lagunas de escritura en griego) que, en una obra tan breve, señalamos en nuestro aparato crítico. El número de errores, en efecto, se multiplica si tenemos en cuenta el resto del códice.

La razón de tales cambios puede buscarse a veces en un intento de modernización de la ortografía de Mariner, como por ejemplo ocurre con el verbo «hazer» («Ms. A») y sus formas conjugadas, actualizado en la transcripción del «Ms. B» por «hacer». Pero este intento ni es constante, ni parece estar refrendado por una conciencia ortográfica sólida («harmonia» se transcribe con y sin hache aleatoriamente, al igual que la forma verbal «hay»; «aun» llega a transcribirse como un imposible «haun»; «universalmente» suele aparecer como «unibersalmente», etc.).

El valor de esta copia, en fin, reside en ser la única existente del manuscrito marineo, gracias a lo cual pudo verla y reseñarla, por ejemplo, el ilustre bibliógrafo Menéndez Pelayo, en los años en los que la obra original anduvo perdida. Aparte de ello, el «Ms. B» —teniendo muy en cuenta todas sus deficiencias— puede ser una útil ayuda para esclarecer la lectura de algún que otro pasaje oscuro en el autógrafo de 1630.

Tal como se ha señalado en el capítulo correspondiente a los criterios de edición textual de este estudio, las características del trabajo de Mariner son tan particulares, que a la hora de llevar a cabo la edición de este texto, nos hemos separado de la decisión general de actualizar lo editado e intentar ofrecer en este caso un texto más paleográfico que refleje los rasgos lingüísticos presentes en el manuscrito autógrafo, con el simple apoyo de la puntuación y acentuación actual para, en la medida de lo posible (y teniendo en cuenta el estilo áspero y entrecortado de la traducción de Mariner) poder ofrecer a la vez un resultado comprensible y fidedigno a la peculiar personalidad que lo sustenta.

³³⁰ M. MENÉNDEZ PELAYO (*op. cit.*, p. 84), al carecer del original a la vista, sólo echa en falta las lagunas correspondientes a las partes en griego al decir: «Hay en la copia algunos vacíos por no haber entendido el manuscrito de Mariner, vacíos que podrían llenarse con el texto griego al frente».

³³¹ *Cfr.* V. GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, p. 63.

³³² Es más, esta misma palabra es transcrita otras ocasiones por el aún más extraño «chylhmo».

EL LIBRO DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

—

Vertido a la verdad de la letra del texto griego

por

el maestro Vicente Marinerio Valentino

—

Que diffieren las artes imitativas (de las quales es una la Poética) primeramente con esto que es imitar a otros. Cap. 1

Tratemos de la misma Poética y de las especies della: qué potencia conviene
5 que tenga cada una, y de qué manera conviene saber y conocer las fábulas si la poesía
ha de venir a ser perfecta y buena; y también de qué partes y cuántas conste, y
semejantemente de las otras —todas quantas son— de la misma método y
disciplina. Y esto será comenzando, según la naturaleza, primero por lo que es
primero. La Epo/⁵⁰⁶peia, pues, y la poesía de la Tragedia, y también la Comedia, y
10 la que haze y escribe Dithyrambos, y la maior parte de la Aulética y de la Citharística,
todas son imitación universalmente, pero diffieren entre sí en tres cosas: porque o
es con imitar con cosas que son diversas en género, o con imitar otras cosas, o con
imitar de otro modo y no de la misma manera. Porque como algunos imitan muchas
cosas con colores y figuras, sacando su imagen y similitud (unos realmente por arte,
15 y otros por consuetud, y otros por entrambas cosas), así también en las artes que
ya se han dicho todas realmente hazen la imitación en el rhythmo, en la oración, en
la harmonía (pero, con estas cosas, o separadamente o mixtamente —como usando
sólo de harmonía y de rhythmo— no sólo la Aulética, pero la citharística, y si algunas
otras ay semejantes en la potencia, como la que se sirve de las flautas). Pero imitan

20 con el mismo *rhythmo* sin armonía los que son tripudiantes y baylan, porque éstos, con *rhythmos* que están *efformados*, imitan las costumbres, y las *passiones*, y las acciones. Pero la *Epopoeia* sólo usa de las oraciones nu/⁵⁰⁷das, y sueltas, o de los versos y, éstos, o mezclada con ellos recíprocamente o usando de un cierto género de versos, persiste hasta el tiempo de agora. Porque de ninguna manera podríamos
25 nombrar por cosa común los mimos de *Sophrón* y de *Xenarcho*, y las oraciones de *Sócrates*, ni aun si alguno hiziere la imitación por trímetros, o por elegías, o por algunas otras cosas semejantes, sino que los hombres, concinando y ajuntando con el verso esto que es *ποιεῖν* (que es ‘componer versos’), a unos llaman *ἐλεγιοποιούς* (que es ‘escritores de elegías’) y a otros *ἐποποιούς* (que es
30 ‘escritores de versos o obras heroicas’), no como a los poetas, según la imitación, sino comúnmente llamándoles según el metro. Porque si explicaren por versos alguna cosa que pertenesca a la Medicina o a la música, así acostumbraron llamarla. Porque ninguna cosa común ay a *Homero* y a *Empédocles* si no es el verso; por lo qual, es más justo llamar al uno «Poeta», y al otro «*physiólogo*» (más principalmente
35 que «Poeta»). Y, semejantemente, si alguno, mezclando todos los versos, no hiziere la imitación, como *Chaeremón* hazía al *Centauro* (que es una mescla/⁵⁰⁸da *rhapsodia* de todos los versos), no ya conviene llamarle «Poeta». Pero acerca destas cosas, quede definido deste modo. Pero ay algunas artes que usan de todas las cosas que se han dicho (digo pues, como del *rhythmo*, de la melodía, del verso), como la poesía
40 de los *Dithyrámicos*, y la de las leyes, y la *Tragedia* y la *Comedia*; pero *diffieren*, porque unas juntamente con todas y, otras, según la parte. A éstas, pues, llamo las diferencias de las artes, en las quales hazen la imitación.

*La segunda diferencia de las artes imitativas,
que es con imitar otras cosas. Cap. 2*

Porque imitan, los que imitan, a los que hazen, es necesario que éstos o sean buenos, o malos (porque las costumbres casi siempre siguen a éstos solos). Porque
5 todos *diffieren* según las costumbres, con el mismo vicio y con la virtud, o es necesario imitar a los que son mejores que quanto fuere en nuestra posibilidad, o a los que son peores, como los pintores. Pero *Polygnoto* pintaba a los mejores, y *Pausón* a los peores, y *Dionysio* a los semejantes. Es, pues, manifiesto que qualquiera

de las imitaciones que se han dicho tendrá estas diferencias, y será diversa con imitar
10 cosas diversas deste modo./⁵⁰⁹ Porque en el bayle y en el exercicio de las flautas y de
las cítaras se pueden hazer estas dessemejanças, y también en las oraciones y en la
nuda versificación, como Homero imitaba a los mejores, y Cleophón a los
semejantes, y Hegemón Thasio (que fue el primero que hizo las parodias) y
Nicocharis (que es el que hizo a la *Delíada*) a los peores. Y semejantemente es acerca
15 de los Dithyrambos y de las leyes, como Timotheo y Philoxeno imitaría realmente
a los *Persas* y a los *Cyclopas*. Pero, en la misma diferencia, la Tragedia en respeto de
la Comedia es discrepante y distinta, porque la una quiere imitar a los peores y la
otra a los mejores de los que ay agora.

*La tercera diferencia, con esto que es imitar
diversamente; y una proposición acerca
de los que se atribuyen la Tragedia
y la Comedia. Cap. 3*

5 También queda aún destas la tercera diferencia, la qual es que alguno pueda
imitar qualquiera cosa destas. Porque en los mismos institutos puede imitar alguna
vez las mismas cosas el que repi/⁵¹⁰te, o alguna otra cosa hecha, como lo haze
Homero, o el que no se muda a sí mismo, o todos como que representan y fingen
a los que imitan. Y en estas tres diferencias está la imitación, como havemos dicho
10 al principio: en qué cosas, y qué cosas, y de qué modo. De suerte que desta manera
el mismo Sóphocles sería imitador a Homero, porque entrambos imitan a los que
son curiosos y buenos; y de otra manera a Aristóphanes, porque entrambos imitan
a los actores, y a los que son **δρῶντας**, (que es ‘autores o escritores de fábulas’, de
adonde algunos dicen que estas cosas se llaman **δράματα**, que es «drámata», que
15 quiere decir ‘fábulas’, porque imitan **τούς δρῶντας**, ‘a los fabulantes’), por lo qual
se atribuyen la Tragedia y la Comedia los Dorienses, pero la Comedia los Megarenses
y los que están aquí, como en una Democracia hecha por ellos, y los que son de
Sicilia, porque de allí fue Epicharmo poeta, que fue mucho antes que Chónnides y
Magnetes. Y la Tragedia se la atribuyen algunos de los que están en el Peloponneso,
20 y trahen por señal y significación los mismos nombres, porque éstos dicen que
llaman **κῶμας** («Comas») a las habitaciones y lugares, pero los Athe/⁵¹¹nienses

δήμους (que es ‘pueblos’), como si los Comediantes no se digan por el verbo κομάζειν (que es ‘ser petulante y lascivos’), sino que son ignóviles y sin honra, por los vagabundos versos que hazen por los lugares fuera de la ciudad. Y esto que es
25 ποιεῖν ellos realmente dicen δράν, y los Athenienses πράττειν (que todos los tres verbos significan ‘hazer’). Y acerca de las diferencias, cuántas son, y cuáles las de la imitación, queden dichas estas cosas.

*Las cosas que engendran a la Poética, y de qué
manera se divide en diferentes especies.*

Cap. 4

Parece que engendran del todo a la poética dos ciertas causas, y éstas
5 naturales, porque esto que es ser imitar es insito a los hombres desde la niñez, y con esto diffieren de los otros animales, porque es muy más apto para imitar. Y las primeras percepciones y disciplinas las hazen por la imitación y esto que es deleytarse todos con las imitaciones. Y el señal desto es lo que acontece en las obras, porque, aquellas mismas cosas que vemos moleestamente y con tristeza, las imágenes destas
10 (aquéllas que son más principalmente exactas y perfectas) nos deleytamos mirándolas y consi/⁵¹²derándolas como las figuras de las fieras que son muy agrestes y de los defunctos. Y la causa desto es porque aprender no solamente es jucundíssimo a los philósophos, sino a los otros semejantemente, pero muy pocos son partícipes dello, porque por esto se deleytan viendo las imágenes, porque acontece que los que miran,
15 aprenden, y racionan qué es qualquiera cosa (como que éste es aquél), porque si no hubiera mirado antes nunca havría conseguido voluptas y deleyte por la imitación, sino por el artificio o por el color, o por alguna otra causa semejante. Pero como esto que es imitar esté en nosotros por naturaleza, y la armonía y el rhythmo (porque los versos que son partes del rhythmo es manifiesto), los que con aptitud natural eran
20 idóneos para estas cosas más principalmente, promoviéndose poco a poco, engendraron la poesía por las cosas que de repente y súbitamente se repetían. Y la poesía fue dividida según eran las costumbres propias, porque aquellos que eran más graves y más peritos imitavan las obras buenas y honestas, y las fortunas de aquellos que eran semejantes, pero los que eran más viles y abiectos (y de más humilde
25 ingenio), las obras de los viles y malos, primeramente escribiendo vituperaciones y

oprobrios, como otros hym/⁵¹³nos y alabanças. Y de aquellos que fueron antes de Homero, de ninguno podemos decir que hubo semejante poema, pero es probable y verisímile que hubo muchos que començaron de Homero, como el *Margites* de aquél, y otros semejantes, en los quales pareció y vino el verso concinno iámbico, por
30 lo qual agora se llama «iámbico» porque, en este verso *ιάμβιζον ἀλλήλους* que es, se decían oprobrios y denuestos, entre sí reprehendiéndose. Y fueron, de los antigos, unos poetas Heroicos y otros iámbicos. Pero como Homero fue poeta más principalmente según las cosas serias y graves (porque fue solo no porque escribió bien, sino porque hizo y introdujo las imitaciones dramáticas), así el primero
35 demostró las formas y modos de la Comedia, escribiendo con fábulas no vituperaciones, sino cosas ridículas. Porque el *Margites* tiene lo que responde a esta proporción y analogía, como la *Ilias* y la *Odyssea* en respeto de las Tragedias, así este *Margites* en respeto de las Comedias. Pero quando se apareció la Tragedia y la Comedia, los que se dieron según su propria naturaleza a la una poesía y a/⁵¹⁴ la otra,
40 unos en lugar de iámbicos se hizieron cómicos, y otros en lugar de Épicos, Trágicos; porq[ue] estas formas, y figuras son maiores y más honoríficas que aquellas. Pero considerar si consta sufficientemente la Tragedia de especies o no, juzgando la misma cosa de porsí y en respecto de los theatros, es otra razón. Y fue engendrada y hecha de un principio tumultuario y extemporáneo ésta y la Comedia: y ésta por los que
45 començaron el Dithyrambo; y la otra por los que començaron los Phállicos, los quales aún agora permanecen en muchas ciudades, y se piensa que poco a poco se han ido aumentando antes de los certámenes, quanto della esto se ha hecho manifiesto. Y, mudándose en muchas mutaciones, la Tragedia se ha sossegado y parado, porque a venido a tener su misma naturaleza. Y la multitud de representantes
50 de uno en dos, primero la introdujo Aeschyló; y diminuíó las partes del choro, y exornó y constituíó según el eloquio y elocución al que representa las primeras partes de la fábula. Y Sóphocles introdujo tres personas y la scenographía, que es una imaginaria excitación de la scena. Y también la magnitud de fábulas pe/⁵¹⁵queñas y de elocución ridícula (porque se mudó de lo satýrico) ya de muy tarde vino a tomar
55 gravedad y culto; pero el metro, de tetrámetro vino a hazerse iámbico, porque primeramente usavan del tetrámetro (porque es poesía satýrica y más saltatoria), pero en haviéndose dispuesto la elocución, la misma naturaleza halló el proprio metro. Pero más principalmente es más acomodado a la elocución que todos los metros el

iámbico, y el señal desto es porque decimos muchos iambos en la dialecto y
60 propiedad de nuestra lengua nosotros, entre nosotros; pero hexámetros muy pocas
vezes, y esto es saliendo de la harmonía y concinnidad de la elocución. Y también las
multitúdes de los episodios y las otras cosas, como son de porsí, se dice que se
exornaron. Pero ya de aquestas cosas baste lo que se ha dicho, porque sería mucho
trabajo y difficultad percurrir cada cosa de porsí.

*La differencia de la Comedia y de la Epopeia
y de la Tragedia. Cap. 5*

La Comedia es, como havemos dicho, una imitación de cosas más viles y
humildes, pero no según todo vicio, sino que la parte que es ridícula pertenece a lo
5 que es torpe, porque aquello que es ridículo es un error y pecado, y una torpeza sin
dolor y que no es/⁵¹⁶ corruptiva (como luego, la cara que es ridícula es cierta cosa
torpe y retorcida sin dolor). Pero las mutaciones de la Tragedia y por qué causas se
han hecho no está latente. Y la Comedia estuvo latente porque de su principio no se
perficionó con diligencia y cuidado. Porque el choro de los Comediantes ya tarde
10 realmente le dio el que le començó, pero eran voluntarios. Pero como ya tuviesse ella
algunas figuras, están en alguna commemoración los que se dicen poetas della. Pero
quién fue quien introdujo las personas, o los prólogos, o la multitud de los
representantes y otras cosas semejantes, del todo se ignora; pero a esto que es
componer fábulas dieron principio Epicharmo y Phormis, y de Sicilia vino lo que fue
15 del principio; pero de los que se hizieron en Athenas, Crates fue el primero que
començó, dejando universalmente de hazer oraciones o fábulas de la forma y especie
iámbica. Pero la Epopeia siguió a la Tragedia en ser una imitación de cosas serias
hasta sólo en el metro con la elocución; pero, con esto que es tener el metro simple
y con ser cierta enarración, diffiere de aquésta; y también con la longitud, porque ésta
20 más principalmente procura ser mientras dura una carrera del Sol, o mudarse un
poco. Pero la Epopeia es indefinita y indetermina/⁵¹⁷da en el tiempo, y con esto
diffiere. Y también primeramente hazían esto en las Tragedias semejantemente, y en
los Epos. Pero las partes, unas son las mismas, y otras las que son propias de la
Tragedia, por lo qual, qualquiera que sabrá hazer la Tragedia buena y mala, también
25 sabrá hazer los Epos: porque las cosas que tiene la Epopœia, éssas están en la

Tragedia, pero las que tiene ésta, no todas están en la Epopeia.

De la Tragedia, y de las partes della

según la qualidad. Cap. 6

De la imitación que se haze con el hexámetro y de la Comedia trataremos después, pero tratemos ya agora de la Tragedia, tomando de las cosas dichas la
5 definición y término de su substancia y essencia. Es, pues, la Tragedia una imitación de una acción y obra seria y perfecta, que tiene magnitud, con elocución jucunda y dulce, obrando separadamente qualquiera de las especies en las partes, y no por narración, sino induciendo la purgación destas semejantes passiones con misericordia y con miedo. Digo pues elocución jucunda y dulce a la que tiene rhythmó y harmonía
10 y melodía. Pero aquello que es sin especies, es que algunos se introdusga[n]/⁵¹⁸ por el metro solo, y también otros por la melodía, pero porque executan la imitación obrando, primeramente será por necessidad alguna parte de la Tragedia: el ornato de la vista y (después de) la Melopeia, que es la melodía, y la elocución, porque en éstas hazen la imitación. Digo pues elocución a la misma composición y concinnidad de
15 los metros; y Melopeia, aquello que tiene toda la fuerza manifiesta. Pero, porque la imitación es de la obra y de la acción, y se obra por algunos que hazen, los quales es necessario que tengan cierta qualidad, no solamente según las costumbres, sino según el entendimiento (porque por estas cosas decimos que las acciones son tales), se ha constituido por naturaleza que sean dos las causas de las acciones, es a saber: el
20 entendimiento y las costumbres; y según éstas todos o aciertan o hierran. Es, pues, la fábula una imitación de la acción, porque llamo «fábula» a la composición de las cosas y costumbres, según las quales decimos que algunos tienen cierta qualidad, a los agentes o aperantes; pero «entendimiento», aquellas cosas en las quales los que dicen, demuestra[n] o enuncian alguna sentencia. Es, pues, necessario que las partes
25 de toda la Tragedia sean seis, según las quales la Tragedia tiene cierta qualidad. Y éstas realme[n]te son: la fábula, las costumbres, y la elocución, y la/⁵¹⁹ sentencia, y el espectáculo, y la Melopeia. Pero aquéllas conque imitan son dos; pero aquélla cómo imitan es una; y las cosas que imitan, tres (y fuera destas queda ninguna). Pero destas especies no pocos poetas, si es bien decillo así, las usan, porque el espectáculo lo
30 tiene todo, y las costumbres, y la fábula, y la elocución, y la melodía, y la sentencia, de la misma manera. Pero lo que es maior destas cosas es la constitución de las cosas, porque la Tragedia es una imitación no de los hombres, sino de las acciones, y de la

vida, y de la felicidad y de la infelicidad. Porque la felicidad está en la acción y el fin mismo es cierta acción, no qualidad, porque algunos, según las costumbres, tienen
35 cierta qualidad, y según las acciones son felices, o por lo contrario (no, pues, porque imitan las costumbres hazen o obran, sino que comprenden las costumbres por las acciones). De suerte que las cosas y la fábula son perfección y fin de la Tragedia, y el fin es lo que es maior de todas las cosas, porque sin la acción de ninguna manera se podría hazer la Tragedia, pero sin las costumbres realmente se podría hazer. Porque
40 las que son de muchos nuevos y moços son Tragedias insulsas y sin costumbres, y del/⁵²⁰ todo ay muchos poetas que son tales, como de los pintores Zeuxis está affecto en respeto de Polygnoto, porque Polygnoto es buen imitador y delineador de las costumbres, pero la pintura de Zeuxides ninguna [a]dumbración tiene de costumbres. Y también si alguno pusiere en orden y consecución las locuciones
45 morales y las collocaciones y sentencias bien hechas, no hará lo que es la obra de la Tragedia, sino mucho más la Tragedia que usares destas cosas más peores pero que tiene la fábula y constitución de las cosas. Y demás desto, las que son maiores (con que se crea y deleyta la Tragedia) son las partes de la fábula, es ha saber: las peripetias y las agniciones. Y también es señal que los q[ue] emprenden de hazer esto,
50 primeramente pueden perficionar exactamente con la elocución y con las costumbres que constituirse las cosas, como los primeros poetas casi todos. El principio, pues, y como alma de la Tragedia es la fábula. Lo segundo son las costumbres (porque es cosa semejante y propinqua en la pintura, porque si alguno confusamente ungiesse o delineasse con hermosísimos colores de ninguna manera seme/⁵²¹jantemente
55 delectaría como aquél que con sólo el blanco color exprime una imagen). Pero es la imitación de la acción, y más principalmente por ésta, es de los que hazen y obran. Lo tercero es la sentencia, y esto es poder decir las cosas que son insitas, y las que son congruentes y aptas, lo qual es la obra en las oraciones de la Política y de la Rhetórica, porque los antiguos políticamente introducían a los que hablaban, pero, los
60 que ay agora, rhetóricamente. Pero son las costumbres semejantes, lo qual significa la preelección qual sea en las cosas, en las quales no es manifiesto si preelige o si huie el que dice. Por lo qual, algunos no tienen las costumbres de las oraciones. Y la sente[n]cia está en aquellas cosas en las quales demuestran algo como es, o como no es, o universalmente demuestran algo. Lo quarto es la elocución de las oraciones.
65 Digo, pues (como se ha dicho primero), que la elocución es una interpretación por

nombres, lo qual tanto en los metros como en la oración soluta tiene la misma potencia. Y lo quinto (de los que quedan), la melopeia, es la maior de las jucundidades y dulçuras. Pero el espectáculo o aparato es muy recreativo, pero muy inartificial, y de ninguna manera es proprio de la poética, porque la po⁵²²tencia de la Tragedia tanto es sin certamen, como sin representantes. Y también es aun más propria, acerca de la apercación y fábrica de los espectáculos y aparatos, el arte del que construye la scena que el arte de los poetas.

Quál deve ser la constitución de las cosas

Cap. 7

Haviéndose definido y explicado estas cosas, digamos ya después dellas cuál conviene que sea la constitución de las cosas, porque esto es lo primero y lo maior de la Tragedia. Y ya se ha propuesto por nosotros que la Tragedia es una imitación de toda una acción, y perfecta, que tiene alguna magnitud, porque ay ningún todo que tenga magnitud. Y el todo es aquello que tiene principio, y medio, y fin. Y el principio es aquello mismo que necessariamente no es después de otro, pero después dél se sigue otro por natural consecución, y es, o se haze. Y el fin es, por lo contrario, aquello mismo que naturalmente es después de otro, o por necesidad, o más frequentemente, pero después dél ninguna otra cosa. Y el medio es lo mismo que es después de otro y después dél hay otro. Luego conviene que las fábulas bien constituidas y compuestas ni comiençen de⁵²³ adonde quiera, ni acaben adonde quiera, sino q[ue] usen de las especies que se han dicho. Y también lo que es honesto y hermoso, ora sea animal, o toda cosa que está compuesta de algunas, porque no sólo conviene que tenga estas cosas que están constituidas y ordenadas, sino que sea una magnitud no qualquiera, porque lo que es hermoso consta de magnitud y de orden: por esso no puede ser un animal muy pequeño hermoso, (porque se confunde la speculation y consideración que se haze cerca del tiempo insensible), ni tampoco el que es muy grande (porque no se haze la speculation juntamente, sino que se va y perece a los que miran y especulan la obra lo que es uno y lo que es el todo de la speculation, como si un animal constasse de dies mil estadios), de suerte que conviene, como en los cuerpos, que también en los animales sea la magnitud, y que ésta sea fácil de ser vista y considerada. Así conviene también en las fábulas que sea

25 la longitud, pero ésta que sea de modo que se pueda retener fácilmente en la memoria. Y el término de la longitud, para los certámenes y para el sentido, no es del arte; porque si fuese importante/⁵²⁴ tener certamen por ocasión de las Tragedias, realme[n]te se tendría el certamen al respeto y tiempo de la clepsydra, como alguna vez y por otro tiempo lo dicen. Pero el término que es según esta misma naturaleza
30 de la cosa (siempre realmente el que es maior, hasta que venga a ser patente juntame[n]te) es más hermoso según la magnitud. Pero, si es bien decillo simplemente definiendo, en quanta magnitud según lo que es probable y decente o, haviéndose hecho después las cosas según lo que es necessario, acontece haver mudança de infelicidad para felicidad, y de felicidad para infelicidad, bastante término es el de la magnitud.

Que sea la fábula una. Cap. 8

Y la fábula es una no, como algunos piensan, si fuere acerca de una cosa, porque muchas cosas y infinitas en un género acontecen, de las cuales ninguna cosa ay una; y así también las acciones de uno son muchas, de las cuales ninguna acción
5 es una. Por lo qual, parece que todos peca[n], principalmente aquellos poetas que escrivieron la *Heracleida*, y la *Theseida* y otros semejantes poemas, porque piensan que porque fue uno Hércules conviene también que la fábula sea/⁵²⁵ una. Pero Homero, como diffiere en respeto de las otras cosas, también parece que esto lo supo y vio rectamente, o por arte o por naturaleza, porque escribiendo la *Odyssea* no escribió
10 todas aquellas cosas que le sucedieron a él (como haverle herido en el Parnasso, y haver dissimulado y fingido la locura en la collección del ejército; de lo qual nada fue necessario, haviéndose hecho lo otro, o probable que se hiziesse lo otro), sino que según una acción, qual decimos que fue la *Odyssea* constituida, semejantemente también hizo la *Iliada*. Conviene pues q[ue], como en las otras imitativas acciones es
15 una la imitación de uno, así también que la fábula, porque es imitación de acción, que sea de una y, ésta, toda; y que las partes de las cosas se constituian así, de suerte que transfiriéndose alguna parte, o quitándose, se diffiera y se mueva el todo; porque lo que está presente o no está presente, ninguna cosa haze manifiesta ni tampoco esto es parte.

*Qué es la obra del poeta, y en qué diffiere
el poeta del historiador. Cap. 9*

Es pues manifiesto, por estas cosas que se han/⁵²⁶ dicho, que no esto que es decir las cosas sucedidas esto es la obra y officio del poeta, sino cómo havían de suceder y las que se pueden hazer según aquello que es probable y verisímile, o
5 necesario. Porque el histórico y el poeta no diffieren con esto que es o hablar en verso o no hablar en verso (porque se podrían poner las obras de Herodoto en verso, y con todo esso sería historia escrita con verso, como sin verso), sino que diffiere[n] con esto: en que el uno dice las cosas que han sucedido y se han hecho,
10 y el otro cuáles han de suceder y hazerse. Por lo qual, la poesía es cosa más philosophica y más seria que la historia, porque la poesía más trata las cosas universales, y la historia las particulares. Es, pues, universal decir que ciertas cosas tales acontecen a tal, o obrar según lo que es probable o necesario, lo qual lo conjetura y expone la poesía poniendo los nombres; pero lo que es particular es qué
15 hizo Alcibiades, o qué padeció. Ya, pues, en la Comedia esto pareció manifiesto, porque constituyendo la fábula por cosas probables y verisímiles, así impusieron qualquiera nombres, y no como los que escriben Iámbicos ha/⁵²⁷zen en lo que es particular. Pero en la Tragedia retienen los nombres que se han hecho, y la causa es porque es probable lo que es possible. Las cosas, pues, que no se han hecho, de
20 ninguna manera creemos que son posibles; pero las cosas que se han hecho, es manifiesto que son posibles, porque no se huvieran hecho si fueran impossibles. Y también, en las Tragedias, en algunas ay uno o dos nombres conocidos, y los otros son hechos y fingidos; y en algunas realmente ay ninguno, como en la *Flor* de Agathón, porque semejantemente en esto se han hecho y fingido las cosas y los
25 nombres, y con todo esso deleyta. De suerte que no del todo se ha de buscar que se retenga[n] las fábulas que ya se han dado a luz, acerca de las quales son las Tragedias, porque esto es ridículo buscallo, porque las cosas que son conocidas son conocidas a pocos y, con todo esso, deleytan a todos. Es pues manifiesto, por estas cosas, que el poeta más co[n]viene que sea poeta de las fábulas que de los versos, en quanto es
30 poeta según la imitación. Pero imita las acciones: luego si acontece hazer y escribir las cosas que ya se han hecho y sucedido, con todo/⁵²⁸ esso es poeta, porque, de las cosas sucedidas, nada impide que algunas sean tales quales es probable hazerse y también possible hazerse según aquello, por lo qual es el poeta dellos. Pero

simplemente de las fábulas y de las acciones, las que son episódicas son peores.
35 Llamo pues episódica fábula en la qual ni es probable ni necessario que estén los episodios entre sí. Y tales se hazen, pero realmente por los poetas malos, por causa dellos; pero por los poetas buenos, por causa de los representantes (porque los que hazen certámenes, y los que extienden la fábula mucho más de lo que es su potencia, muchas vezes se fuerçan a retorcer y invertir aquello que se sigue). Porque no sólo
40 es la imitación de la acción perfecta, sino de las que son formidables y miserables, pero estas cosas más principalmente se hazen tales, y más quando se hizieren fuera de la opinión entre sí, porque así tendrá más lo que causa admiración que si fuesse por lo que sucede espontáneamente o por la fortuna, porq[ue] parece que estas cosas son más admirables que las que suceden por la fortuna, quantas parece que se hazen
45 por industria y consultamente (como la estatua de Mityo en Argos mató al que fue causa de/⁵²⁹ la muerte de Mityo, caiendo sobre él quando la estava mirando), porque parece que estas cosas no se hazen temerariamente, de suerte que es necessario que estas tales fábulas sean más galanas y perfectas.

*Que de las fábulas unas son simples y
otras son complexas. Cap. 10*

Son, pues, de las fábulas unas simples y otras complexas, porque las acciones, cuias imitaciones son las fábulas, luego parecen ser tales. Digo pues simple acción
5 aquélla que, en haviéndose hecho, como ya queda definido, continua y una se haze la imitación sin peripetia o agnición; y digo también complexa a aquélla por la qual se haze la mutación, con agnición, o con peripetia, o con entrambas. Pero conviene que estas cosas se hagan por la misma constitución de la fábula, de suerte que vengan a sucederse por las cosas que se hizieron primero, o por necesidad, o según lo que
10 es probable y verisímile; porque mucho diffiere que se hagan estas cosas, o por éstas, o después destas.

*De la peripetia, y de la agnición, y de la
passión. Cap. 11*

Es, pues, la peripetia una mutación en contrario/⁵³⁰ de las cosas que se han

hecho, como ya queda dicho. Y esto también, como decimos, según lo que es
5 probable o necesario, como en el *Oedípode* el que viene para alegrar a Oedípode y le
aparta del miedo que tenía por respeto de su madre, mostrando quién fue, quién hizo
lo contrario; y, en el *Lynceo*, éste se llevaba como que había de morir, y Dánao seguía,
como que había de matar, y aconteció realmente por las cosas hechas, que el uno
muriesse y que el otro se salvase. Pero la agnición es, como lo significa el nombre,
10 una mutación de la ignorancia para la cognición, o para la amistad o enemistad de
aquellos que están señalados y definidos para la felicidad o para la infelicidad. Y es
hermosísima y perfectísima la agnición quando juntamente se hizieren las
peripetias, como está en el *Oedípode*. Y también ay otras agniciones, porque son
también para las cosas inanimadas (y para qualquiera), quando acontecen como
15 queda dicho, y si hizo alguno, o no hizo, se puede conocer. Pero la que más
principalmente es de la fábula, y la que más principalmente es de la acción, es ésta
que queda dicha, porque esta semejante agnición y peripetia, o tendrá
misericor/⁵³¹día, o miedo, de las cuales acciones la Tragedia se suppose que es
imitación. Y también esto que es tener adversa fortuna y felice fortuna, en estas tales
20 cosas acontecerá. Porque la agnición es agnición de algunas cosas, y también las
agniciones, unas son de otro en respeto de otro, sólo quando fuere manifiesto lo que
es el otro. Pero alguna vez conviene conocer a entrambos, como Iphigenia fue
conocida por Orestes por la emisión de la carta, pero a él en respeto de Iphigenia
le convenía otra cognición. Dos partes, pues, ay de la fábula acerca destas cosas, es
25 a saber: la peripetia y la agnición. Y la tercera es la pasión. Pero de aquéstras la
peripetia, realmente, y la agnición ya quedan dichas y declaradas. Y la pasión es una
acción corruptiva o dolorífica, como las muertes que están manifiestas, y las
lamentaciones, y las bulneraciones, y otras cosas semejantes.

*Las partes de la Tragedia según la
cantidad. Cap. 12*

Las partes de la Tragedia, de las cuales con/⁵³²viene usar como de especies,
ya primero las havemos dicho, pero según la cantidad, y aquéllas en las cuales
5 separadas se divide, son éstas: el prólogo, el episodio, el éxodo o egressión, el chórico
o lo que pertenece al choro (y desta la una parte es el párodos, que es el ingreso o

tránsito, y, la otra, el stásimo, que es el carmen que canta el choro estando parado). Pero éstas son comunes a todos, y las que son propias son las que nacen de la scena, y los planctos y lloros. Y es el prólogo, toda la parte de la Tragedia, lo que está antes
10 del ingreso del choro. Y el episodio es, toda la parte de la Tragedia, lo que está entre todos los versos y cantos que pertenecen al choro. Y el éxodo o egressión es, toda la parte de la Tragedia después del qual no está el canto del choro. Pero el ingreso, de lo que pertenece al choro, es la primera elocución de todo el choro. Y el stásimo es el canto del choro, lo que es sin anapaesto y trochaeo. Y es el plancto una
15 lamentación común del choro, y de la misma scena. Las partes, pues, de la Tragedia, de las cuales con/⁵³³viene usar como de especies, ya se han explicado primero, pero según la cantidad, y aquéllas en las cuales separadas se divide, son éstas.

*Qué cosas conviene conjeturar, y de qué es
bien que se guarde el que constituie las
fábulas, y de adónde será la obra
de la Tragedia. Cap. 13*

5 Qué cosas conviene conjeturar y mirar, y de qué conviene que se guarden los que constituyen las fábulas, y de adónde será la obra de la Tragedia, síguese que se explique, después de las cosas dichas. Porque, pues conviene que sea la composición de la hermosísima Tragedia no simple, sino complexa, y que ésta sea imitativa de cosas formidables y miserables (porque esto es lo que es proprio desta
10 semejante imitación), primeramente, pues, es manifiesto q[ue] ni conviene que los varones buenos y justos parezca que se mudan de buena fortuna a mala fortuna (porque esto no es formidable o terrible, ni miserable, sino scelerato y/⁵³⁴ iniquo), ni que los que son ímprobos y malos se muden de la mala fortuna a la buena y felice fortuna (porque esto es muy ageno de la Tragedia más que todas las cosas y porque
15 ninguna cosa tiene de las que le importa tener, porque ni es cosa humana, ni miserable, ni terrible), ni tampoco q[ue] el que es muy malo y perverso se passe de la buena y felice fortuna a la mala y adversa (porq[ue] lo que es humano lo tendría esta semejante constitución, pero ni misericordia ni miedo), porq[ue] lo uno es acerca de aquél que es indigno de ser infelix, y lo otro acerca del que es semejante: la
20 misericordia, pues, es acerca del que es indigno, y el miedo acerca del que es

semejante, de suerte que ni miserable ni terrible será lo que acontece. Y el que queda está puesto en medio déstos: es, pues, tal el que ni diffiere en virtud, ni en justicia, ni el que se muda por el vicio y iniquidad en infelice fortuna, sino por algún pecado o error, de aquéllos que están en grande opinión y próspera fortuna, como

25 Oedipode, y Thyestes, y los varones illustres que salen destos semejantes géneros. Es, pues, necessa/⁵³⁵rio que la fábula que es buena y perfecta, que sea simple, más principalmente que dúplice, como dicen algunos; y que se mude no de buena fortuna la mala fortuna, sino, por lo contrario, de buena fortuna en mala fortuna, no por improbidad o iniquidad, sino por algún grande error o, tal como se ha dicho, de

30 mejor más principalmente que de peor. Y el señal es esto que se ha hecho, porque primeramente los poetas enumeravan qualquiera fábulas, pero agora acerca de pocas familias se componen las fábulas que son mejores, como acerca de Alcmeón, y de Oedipode, y de Orestes, y Meleagro, y Thyestes, y Télépho, y a todos los demás a quien aconteció o padecer cosas graves o hazellas. Pero la Tragedia que es

35 perfectíssima según el arte, lo es por esta constitución. Por lo qual, los que acusan a Eurípides pecan en la misma cosa, porque haze esto en las Tragedias, y muchas dél vienen a parar en infelice fortuna, porque esto es, como ya queda dicho, lo que es recto. Pero el señal es grandíssimo, porque en las scenas y en los certámenes en grande manera son Trágicas las que parecen ser tales, si se dirigieren rectamente, y

40 Eurípides, aunque las demás/⁵³⁶ cosas no las disponga bien, con todo esso es muy más Trágico que todos los poetas. Pero es segunda la que se dice por algunos que es primera constitución, la que tiene la constitución dúplice (como la *Odyssea*), y la que fenece por la contrariedad en cosas mejores y peores; pero parece que es primera por la imbecillidad de los theatros: porque siguen los poetas, obrando según sus desseos,

45 a los theatros. Pero es éste deleyte no nacido de las Tragedias, sino que más principalmente es proprio de la Comedia, porque allí los que fueren muy enemigos en la fábula como Orestes y Aegisto, hechos amigos salen en el mismo fin y ninguno muere por otro.

*Lo que es terrible y lo que es miserable, de
qué manera se constituie. Cap. 14*

Puédese hazer lo que es terrible y miserable por el aspecto, o aparato, o espectáculo. Pero es de la misma constitución de las cosas, lo qual realmente es primero y de poeta mejor, porque conviene que aun sin haver espectáculo se constituia así la fábula, de suerte que el oiente tenga horror y compassión, en las cosas que se hazen, por las cosas que suceden (las quales cosas vendrá a padecer alguno oiendo la fábula de Oedipode).⁵³⁷ Pero esto que es por el espectáculo constituie esto: es más sin artificio y tiene necesidad de algún gasto. Pero los que constituien no lo que es terrible por el espectáculo, sino lo que es monstroso sólo, ninguna cosa hazen común con la Tragedia, porque no conviene inquirir todo el deleyte por la Tragedia, sino sólo el que es proprio. Pero porque conviene q[ue] constituia y apareje el poeta aquel deleyte que resulta de la misericordia y del miedo por la imitación, es manifesto que esto conviene que se haga en las cosas. Pero quáles cosas sean atroces y terribles y quáles parescan ser miserables tomémoslas por estas cosas que acontecen. Pero es necessario o que sean de los amigos entre sí estas semejantes acciones, o de los enemigos, o de ningunos. Si, pues, el enemigo matare al enemigo ninguna cosa miserable demuestra ni haziéndola, ni haviéndola de hazer, si no es según la misma passión; ni tampoco ni si se han de otra manera, pero quando en las amistades se hizieren las passiones y perturbaciones (como si el hermano matare al hermano, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, o ha de matar, o haze alguna otra cosa semejante) conviene buscar y inquirir a éstas.⁵³⁸ Pero las fábulas ya recebidas no se pueden dissolver. Digo, pues, a Clytemnestra que muere por Orestes, y Eriphyle por Alcmeón. Y conviene hallar al mismo y usar bien de las cosas que ya se han explicado y exhibido. Pero que decimos esto que es rectamente, expliquémoslo más manifestamente: pero puédese hazer así la acción, como la hazían los antigos, que sabían y conocían, como introduce Eurípides a Medea que mata sus hijos; pero puédese hazer que los que ignoran hagan lo que es grave y terrible, y que después últimamente vengan a conocer la amistad, como el *Oedipode* de Sóphocles. Esto, pues, está fuera de la fábula, pero, en la misma Tragedia, como Achnaeón, hijo de Astydamante, o Telégono, en el *Ulysse herido*. Y también es lo tercero fuera destas cosas, el que ha de hazer y executar algo de lo que es incurable, por ignorancia, y viene a conocer antes que lo haga. Y fuera destas

cosas no es de otra manera, porque es necesario o que haga, o que no haga, o que
35 sabiendo, o no sabiendo. Pero destas cosas, aquél que conociendo ha de hazer y no
haze, es peor, porque tiene lo que es scelerado y iniquo, y no lo que es Trágico,
porque carece de pasión y de affecto. Por lo qual, nin/⁵³⁹guno haze semejantemente,
si no es pocas vezes, como en *Antígone* Aemón introduce a Creonte, porque es en
segundo lugar el haver hecho. Pero es mejor que el que ignora haga, y que en
40 haviendo hecho conosca, porque lo que es scelerato y malo no está presente, y la
cognición causa admiración y espanto. Pero es lo mejor lo que es final: digo, pues,
como en el *Cresphonte* Mérope, que havia de matar a su hijo, pero no le mata, sino que
le conoció; y, en la *Iphigenia*, la hermana al hermano; y en la *Helle*, haviendo de
entregar el hijo a la madre, la conoció. Porque por esto (lo que antes se ha dicho) no
45 son las Tragedias acerca de muchos géneros, porque buscando, no por el arte, sino
por la fortuna, hallaron esto que es disponer esto semejante en las fábulas, porque
forçáronse a ocurrir a semejantes familias, a las quales acaecieron tales passiones. Y
acerca de la constitución de las cosas, y quáles convenga que sean las fábulas,
bastantemente ya se ha dicho./⁵⁴⁰

*De qué manera conviene conjetu-
rar acerca de las costumbres*

Cap. 15

Acerca de las costumbres ay quatro cosas que conviene conjeturar y
5 especular. La una realmente y la primera es de qué manera sean útiles y buenas. Pero
tendrá las costumbres, si como ya queda dicho, la oración o la acción hizieren
manifiesta alguna preelección, malas realmente, si mala; y buenas, si buena. Porque
está[n] en qualquiera género, porque una muger es buena y esclava; y también casi
destas cosas, lo uno es peor, y lo otro del todo es malo. Y lo segundo es las
10 costumbres que quadran en sí y son congruentes, porque son realmente viriles las
costumbres, pero no son adaptadas para la muger, en quanto es ser ella viril y grave.
Y lo tercero es que sean semejantes, porque esto es otro y diverso, desto que es hazer
las costumbres buenas y congruentes, como ya queda dicho. Y lo quarto es que sean
iguales, porque si fuere desigual alguno, el que da la imitación y supposiere
15 semejantes costumbres, con todo esso igualmente conviene ser dessigual. Pero el

exemplo de la improbidad de las/⁵⁴¹ costumbres no es necesario, como Menelao en el *Orestes*; y de las costumbres indecentes y no consentáneas, las lágrimas y lamentación de Ulysses en la *Scylla*; y la locución de Menalippe; pero de las dessiguales, *Iphigenia en Áulide*, porque de ninguna manera parece ser semejante a la
20 que es postrera. Y también conviene en las costumbres, como también en la constitución de las cosas buscar siempre o lo que es necesario, o lo que es probable; de suerte que a este tal decir estas cosas tales, o hazellas, o es necesario, o probable; y esto que se haga después desto, o es necesario, o probable. Es, pues, manifiesto que las soluciones de las fábulas conviene que acontezcan de la misma fábula, y no
25 como en la *Medea*, por la máchina, y en la *Ilíada*, las cosas que pertenecen a la navegación. Pero conviene usar de la máchina en las cosas que son fuera de la fábula y acción, y todas las cosas que se hizieron antes, las quales no puede el hombre sabellas, o todas las que se hizieron después, las quales tienen necesidad de compellación y enunciación; porque todas las cosas atribuimos a los dioses que las
30 veen, pero es/⁵⁴² absurdo que no haia nada en las cosas. Porque si no, será fuera de la Tragedia, como lo que está en el *Oedipode* de Sóphocles. Pero, porque la Tragedia es imitación de las cosas mejores, nos conviene a nosotros imitar a los buenos pintores, porque aquéllos representando la propria forma y haziéndolos semejantes, píntanlos más hermosos. Ansí le conviene al poeta que imita a los iracundos, o a los
35 perezosos, o a los que tienen otras cosas tales en las costumbres, introducir algún exemplo de bondad y blandura, o de dureza, como a Achilles Agathón y Homero. Pero conviene observar estas cosas, y después destas, los sentidos que fuera de lo que es necesario siguen a la poética, porque según los sentidos se puede pecar muchas veces. Pero ya se ha tratado dellos sufficientemente en los libros que se an
40 dado a luz.

Las especies de la agnición. Cap. 16

Qué cosa es la agnición ya se ha dicho primero. Pero ay especies de la agnición. La primera es la que es muy sin artificio, y de la qual usan los más por la duda, o por los señales. Pero déstos, unos son insitos, como la lança que llevan los Gigantes, o las estrellas, quales dice Cárcino en el *Thyeste*; y otros son adventicios/⁵⁴³
5 y, déstos, unos están en el cuerpo, como las cicatrices, y otros fuera del cuerpo, como los collares y como en la *Tyrone* por la barca. Pero puédese usar déstos o mejor, o peor, como Ulysses por la cicatriz fue conocido de otra manera por la nutriz, y de otra manera por los porquerizos. Porque son los que son por causa de hazer fe, mas
10 sin artificio, y también todos los semejantes; pero los que son salidos de la peripetia, como en los *Niphos*, son mejores. Y en segundo lugar son las que se hazen y fingen por el poeta, por lo qual carecen de arte, como Orestes en la *Iphigenia* conoció a la hermana, pero conocido por ella; porque aquélla conoció por la epístola, y aquél por la lança. Pero estas cosas dice las que quiere el poeta, pero no la fábula, por lo qual
15 está cerca del error que se ha dicho, pero también fue lícito traher algunas cosas (y en el *Tereo* de Sóphocles la voz del peyne textorio). Y la tercera es la que se haze por la mención y memoria, con esto que es sentir viendo algo, como los que estaban en Cypro en el *Dicaeógenes* (porque viendo la pintura lloró), y la que está en el apólogo o fábula de Alcínoo, porque oiendo al citharista y acordándose, echó lágrymas, de
20 adonde vinieron a/⁵⁴⁴ ser conocidos. Y la quarta es la que resulta del syllogismo, como en los *Chloéphoros*, porque uno q[ue] era semejante vino; pero ninguno fue semejante sino Orestes, luego éste es el que vino. Y la que es de Polyides Sophista acerca de *Iphigenia*, porque fue probable que Orestes raciocinasse que la hermana fue immolada y sacrificada, y que a él también le acontece sacrificarse. Y la que está
25 también en el *Tydeo* de Theodectes, porque viniendo como hallando al hijo, él se murió. Y la que está en las *Phinias*, porque viendo y conociendo el lugar raciocinaron el mismo fato, que en este lugar les estava constituido a ellas morir, porque aquí fueron expuestas. Y ay también alguna que es compuesta por el paralogismo o decepción del teatro, como en el *Ulysses falso embajador*, porque por una parte dixo
30 que conocía el arco, que nunca había visto y, por otra parte, como que lo conoció por aquél, por esto hizo paralogismo y engaño. Pero la mejor agnición de todas es la que se haze por las mismas cosas, haviéndose causado alguna admiración y concussión por las cosas probables, como en el *Oedipode* de Sóphocles, y en la

Iphigenia, porque fue probable haver/⁵⁴⁵ querido apponer letras. Porque estas tales
35 solas son sin señales hechos, y sin collares. Y las segundas son las que son por el
syllogismo.

*Que conviene ponerse las cosas delante
de los ojos. Cap. 17*

Conviene constituir las fábulas y perficionarlas con la elocución poniéndolas
más principalmente delante de los ojos: porque así, viendo evidentísimamente,
5 como si huviesse acontecido por los mismos que la hazen, hallaría lo que es decente,
y de ninguna manera estarían latentes las cosas contrarias. Y el señal de aquesto es
lo que se reprehende en el *Cárcino*, porque Amphiarao, saliendo del templo, estuvo
latente a la atalaia que no lo vio, pero en la scena caió, llevando mal esto los que
miravan. Pero en quanto es possible, conviene exercitar la poesía exornándola con
10 figuras, porque son más probables por la misma naturaleza las que están en las
passiones y perturbaciones, por lo qual también mueve tempestad el que está agitado
por tempestad, y mueve a ira el que está encendido en ira verdaderísimamente. Por
lo qual, la poética es de hombre ingenioso y de buena índole, o de un hombre furioso
y loco; porque éstos los unos son bien compu/⁵⁴⁶estos, y los otros están fuera de
15 sí. Pero conviene que el poeta explique universalmente estos eloquios, y los que
estuvieren hechos, y después introducir así los episodios, y insertallos, y ingerillos.
Digo pues ver así lo que es universal, como *Iphigenia* que, siendo sacrificada cierta
doncella, y desapareciéndose a los que sacrificavan ocultamente, pero haviéndose
transpuesto a otra región, en la qual era ley que sacrificassen a los huéspedes a Dios,
20 tuvo aqueste sacerdocio. Pero passando el tiempo, le sucedió al hermano de la que
era sacerdotissa venir. ¿Por qué causa? Porque respondió dios por alguna causa, fuera
de lo que es universal, que viniesse allí, y porque es esto fuera de la fábula. Viniendo,
pues, como fuesse tomado, quando hubo de ser sacrificado, conoció; o como
Eurípides o como Polyides lo fingió, hablando según lo que es probable: que no sólo
25 convenía que se sacrificasse la hermana, sino él mismo tambié[n], y que de allí havía
de resultar la salud. Pero después destas cosas, conviene que el que supone los
nombres use de episodios, y que considere cómo serán propios los episodios; como
en el *Orestes* la insania, por la qual fue cogido y tomado, y la salud que fue hecha por

la expiación. Y en las acciones y fábulas sean los episodios breves, y la epopeia en
30 éstos alárguese; porque/⁵⁴⁷ de la *Odysea* la elocución es breve, como estuviese
ausente muchos años, y guardado por Neptuno, y siendo solo; y también estando
así affectos los domésticos y familiares, de suerte que se vinieron a consumir las
riquezas y bienes por los amadores de Penélope, y el hijo vino a estar perseguido con
engaños y hazechanças, y finalmente él mismo vino agitado de tempestades, y
35 conociendo a algunos y engañando a los mismos, él realmente fue guardado y salvo,
y mató a los enemigos. Esto pues es lo que es proprio, pero las otras cosas son
episodios.

*De la atadura, y de la solución de la Trage-
dia. Cap. 18*

Es, de toda la Tragedia, la una parte la atadura, y la otra la solución. Pero las
cosas que son extrínsecas y algunas de las que son intrínsecas muchas vezes son la
5 misma atadura y travazón; pero lo demás es solución. Digo, pues, que la atadura sea
aquella que es desde el principio hasta esta parte que es extrema, de la qual se muda
para la buena fortuna; pero la solución es la que es desde el principio de la
mutació[n] hasta el fin; como en el *Lynceo* de Theodectes, pero la atadura y conexión,
las cosas que fueron hechas antes, y la assumpción del mochacho, pero la
10 solució[n],/⁵⁴⁸ la que procede desde la causa de la muerte hasta el fin. Y las especies
de la Tragedia son quatro, porque tantas partes también se han dicho: la una
realmente es implexa, de la qual el todo es la peripetia y la agnición; y la otra es la que
mueve los affectos y passiones, como los *Aeantes* y los *Ixiones*; y la otra, la que
constituye las costumbres, como los *Phthiotides* y el *Peleo*; y la quarta es como los
15 *Phórcides* y el *Prometheo*, y todas las cosas que están en otro. Pero más principalmente
conviene tentar y emprender de tener todas las cosas; pero si no, las que son maiores,
y la maior parte, y de otra manera, y como agora reprehenden a los poetas: porque
siendo, según cada parte, buenos los poetas, en cada proprio bien tendrán por bueno
y justo exceder en uno. Pero es justo que otra Tragedia, y que la misma, diga nada
20 igualmente a la fábula; y esto es aquellas cosas, de quien es la misma complicación
y solución. Pero muchos complicando y atando bien, sueltan mal; pero conviene que
entr ambas cosas siempre se reciban con aplauso, y no hazer que sea la Tragedia una

constitución y composición epopeica. Digo pues epopeica a una fábula que es mucha y grande, como si alguno haze toda la fábula de la *Iliada*; porque allí por la largueza
25 toma[n]/⁵⁴⁹ las partes la decente magnitud, pero, en las acciones, es mucho lo que acontece fuera de la assumpción. Y el señal es todos los que escrivieron toda la eversión del Ilio, y no según la parte (como Eurípides a Níobe, o Medea, y no como Aeschylo), o caen, o tienen mal el certamen, porque Agathón caió en esto sólo. Pero en las peripetias, y en las cosas simples conjeturan y consideran lo que quieren
30 maravillosamente, porque esto es Trágico y humano. Pero esto es quando el que es sabio pero con improbidad fue engañado, como Sísypho; y el que es fuerte y valiente, pero injusto, fue vencido. Pero esto es probable. Y conviene que el choro tome uno de los representantes, y que sea parte del todo, y que juntamente tenga el certamen, no como por Eurípides, sino como por Sóphocles. Pero en los demás más
35 principalmente están concedidas las partes de la fábula, que de otra Tragedia; por lo qual, cantan cosas inyecticias y insertas, comenzando primero en esto Agathón, q[ue] fue tal. Pero, ¿qué diffiere o cantar cosas interjectas o que la elocución se adapte y sea congrua de uno en otro, o todo el episodio?/⁵⁵⁰

De la sentencia y de sus partes. Cap. 19

De las otras cosas ya se ha tratado. Queda agora que tratemos de la elocución y de la sentencia. Las cosas, pues, que pertenecen a la sentencia en los libros de *Rhetórica* están puestas, porque esto es más particularmente proprio de aquella
5 método y disciplina; pero son según la sentencia todas aquellas cosas que conviene que se preparen y se dispongan por la oración. Y las partes destas son esto que es demostrar, y dissolver, y exornar, y apercebir las passiones, como la misericordia, o el miedo, o la ira, y otras semejantes, y también la magnitud, y la pequeñez. Es pues manifiesto que en las cosas conviene usar de las mismas especies, quando conviniere
10 preparar y disponer o cosas miserables, o cosas terribles, o cosas grandes, o probables; si no que en tanto diffieren, en que unas conviene que se muestren, y parezcan sin doctrina, y otras que se preparen en la oración por el que ora, y que se hagan fuera de la oración. Porque, ¿qué tal sería la obra del que ora, si se pareciesen jucundas, y no por la oración? Pero, de las/⁵⁵¹ cosas que pertenecen a la elocución,
15 ay una especie de consideración, según las figuras de la elocución, las cuales

conocellas y sabellas es de la arte histriónica y representativa, y de aquél que tiene esta semejante architectónica; como qué cosa es el precepto, y qué cosa es el ruego, y qué la narración, y las amenazas, y la interrogación, y la respuesta, y si alguna otra cosa ay semejante; porque por la cognición o ignorancia destas cosas, ninguna
20 reprehensión se lleva para la poética que sea digna de cuidado. Porque, ¿cómo se puede hazer que alguno piense que ay error cometido en aquellas cosas que Protágoras reprehende; porque, pensando rogar, manda diciendo «Canta la ira, Dios»? Por que esto que es mandar, dice, es una constitución y ordenación que espone que se haga algo, o no se haga. Por lo qual es razón que se deje como que es
25 consideración de otra facultad, y no de la poética.

De la elocución y de las partes della.

Cap. 20

De toda la elocución éstas son las partes: elemento, síllaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso,⁵⁵² oración. Es pues el elemento una voz indivisible,
5 pero no toda voz, sino aquélla de la qual naturalmente se haze la voz que se puede entender; porque también de las fieras son las voces indivisibles, de las quales digo que ay ningún elemento. Pero las partes desta son la vocal, la semivocal, y la muta. Es, pues, la vocal, aquello que sin golpe tiene voz que se puede oír, como el «a» y el «o». Y la semivocal es aquello que con golpe tiene voz que se puede oír, como la «s»
10 y la «r». Y es la muta aquello que con golpe de porsí no tiene ninguna voz, pero con los que tienen alguna voz se haze de modo que se pueda oír como la «g» y la «d». Pero éstas diffieren en las figuras de la boca, y en los lugares, y en la crassius, y en la tenuidad, y en la longitud, y en la brevedad, y también en la agudeza, y en la gravedad, y en lo que es medio, acerca de las quales particularme[n]te conviene
15 considerar en los preceptos métricos. Y la síllaba es una voz que carece de significación, y es compuesta de muda y de la que tiene voz. Porque esto «gr» sin la «a» no es síllaba, sino con la «a» como «gra». Pero considerar las diferencias destas cosas pertenece a la arte métrica. Y la⁵⁵³ conjunción es una voz que no tiene significació[n], la qual ni impide ni haze una voz significativa, y tiene aptitud natural
20 para componerse de muchas voces, en los extremos y en el medio, si no fuere congruente ponerla de porsí en el principio de la oración (como μέν, ἦτοι, δή,

quidem, aut, certi, «realmente», «o», «ciertamente»); o es una voz insignificativa de muchas voces significativas de una, o que tiene aptitud natural para hazer una voz. Y el artículo es una voz insignificativa, que muestra o el principio de la oración, o el fin, o la distinción (como τὸ φημί, que es esto q[ue] es «digo», y τὸ περί, que es la preposición «de», y otras); o es voz insignificativa, que ni impide, ni haze una voz significativa que tenga aptitud de componerse de muchas voces, tanto en los extremos, como en el medio. Y el nombre es una voz compuesta, significativa sin tiempo, cuja ninguna parte es de por sí significativa; porque en los que son dobles no le usamos como él por sí significa, como en el nombre θεόδωρος, «Theodoro», aquella dicción «δῶρον» no significa. Y el verbo es una voz compuesta, significativa, con tiempo,^{/554} cuja ninguna parte significa de por sí, como también en los nombres; Porque esto: «hombre», o «blanco», no significa lo que es cuándo; pero esto: «pasea» o «ha paseado», significa lo uno el tiempo presente, y el otro el tiempo pasado. Y el caso es del nombre y del verbo; y el uno significa aquello que es contra éste, o para éste, y otras cosas semejantes; y el otro, lo que es según esto, a uno, o a muchos, como «hombres», o «hombre»; y el otro es según las partes representativas, como según la interrogación, o constitución, porque esto: «ha paseado», o «pasea», es caso del verbo según aquestas especies. Pero la oración es una voz compuesta significativa, de quien algunas partes significan algo de por sí; porque no toda oración se compone de verbos y de nombres, como la definición del hombre, sino que acontece que la oración es sin verbos, pero siempre tendrá alguna parte significativa como en esto: «Pasea Cleón», «Cleón». Y es una oración de dos maneras: porque o la que significa uno, o la que consta de muchas conjunciones, como la *Iliada*, realmente es una conjunción, pero la del hombre significa lo que es uno.^{/555}

Del nombre. Cap. 21

En las especies del nombre, la una es la que es simple (pero llamo simple la que no se compone de partes significantes) y la otra, dúplice (pero ésta, la una parte se compone de lo que es significativo y no significante, y la otra se compone de significantes). Y puede venir a ser el nombre tríplice, y quadrúplice, y múltiple, como muchos nombres de los Megalotas: «Hermocaicoxanthus». Pero todo nombre es o propio, o lengua, o metáphora, o ornato, o es nombre hecho y fingido, o

extendido, o de quien se ha quitado o inmutado. Llamo pues proprio a aquél del
qual usa cada qual, y lengua de la qual usan otros; de suerte que es manifiesto que la
10 lengua y el proprio pueden venir a ser lo mismo, pero no a los mismos (porque esto,
«Sigynon», a los Cyprios es proprio, y a nosotros es lengua). Y la metáphora es una
illación de otro nombre, o del género para la especie, o de la especie para el género,
o de la especie para la especie, o según lo que es análogo y proporcionado. Digo pues
15 del género para la especie, como «Esta nave estuvo para mí» por/⁵⁵⁶que esto que es
estar en el puesto es cierto modo de estar, pero de la especie para el género, como

ἦ δὴ μυρί' Οδυσσεύς ἐσθλὰ ἔοργεν

innumera immensas tandem bona fecit Ulysses

«Ulysses hizo infinitos bienes»

porque aquello μυρίον, que es «dies mil», o «infinito», es mucho, del qual
20 agora usan por πολλό, que es lo mismo que lo que es «mucho»; pero de la especie
para la especie, como

χαλκῶ ἀπό ψυχὴν ἐρύσας τὰμνεν ἀτειρέι χαλκῶ

aere animam educens, secuit simul aere potenti

«sacando el alma con bronce cortóle con bronce indómito»

25 porque aquí dixo lo que es «sacar», «cortar», y lo que es «cortar», «sacar»;
porque entrambos significan un cierto modo de quitar. Pero digo la proporción (o
lo que es análogo), quando semejantemente se huviere lo segundo para lo primero,
y lo quarto para lo tercero; porque dirá por lo segundo lo quarto, y por lo quarto lo
segundo, y alguna vez ponen, por aquello que dicen, p[ara] aquello que es. Digo,
30 pues, como semejantemente es el vaso en respecto de Baccho que el escudo en
respeto de Marte,⁵⁵⁷ dirá pues al escudo, «vaso de Marte», y al vaso, «escudo de
Baccho». Y también semejantemente es la tarde en respecto del día, y la vejez en
respeto de la vida. Dirá pues a la tarde, «vejez del día», y a la vejez, «tarde de la vida»;
o, como Empédocles, «ocaso de la vida». Pero en algunos no ay nombre puesto de
35 aquellas cosas que tienen proporción y analogía pero, con todo esso, semejantemente
se dirá; como esto que es τὸν καρπὸν ἀφιέναι σπείρειν τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ
τοῦ ἡλίου, *dimmitere fructum serere vero flammam a Sole*, «dejar el fruto, y sembrar la
llama por el Sol», carece de nombre; pero, con todo esso, es semejantemente esto en
respeto del Sol, y esto que es sembrar en respecto del fruto, por lo qual se dice
40 σπείρων θεοκτίσταν φλόγα, *ferens flammam quam deus condidit*, «sembrando la llama

que dios crea». Y puede usar deste semejante tropo de metáphora, y el que llama de otra manera lo que es ageno, dejar algo de las cosas que son propias, como si al escudo llamasse «vaso» no de Marte, sino del vino. Pero es nombre hecho y fingido aquél que del todo no es llamado por algunos, y le pone el mismo poeta, porque
45 parece que algunos son semejantes, como/⁵⁵⁸ llamar a los cuernos ἔρνυγας, y al sacerdote ἄρητήρα. Pero es prolongado y extendido, o subtracto: de una manera si usare de la vocal más larga que del propio, o de la síllaba que se le ingerió y entrepuso; y de otra manera si se huviere quitado algo o dél, o de la parte que tuvo ingerta. Y es extendido, como decir πόλεως, πόληος; y aquello Πηλείαδου,
50 Πελεϊάδεω. Y es subtracto, como aquel κρῖ, y aquel δῶ, por κρίμμον, y δώμα. Y aquello μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ, que es *una sit amborum vox*, «es una la voz de entrambos». Y es el nombre inmutado, quando de la cosa nombrada se dexare una parte, y se hiziere la otra parte, como δεξτερον κατὰ μαζὸν por δεξιόν, que significa «a la parte de la teta diestra». Y también de los nombres, unos son
55 masculinos, y otros son femininos, y otros son interiectos y medios a éstos. Y son masculinos todos aquellos que acaban en ν y en ρ, y todos los que se componen de aquestas mudas (y éstas son dos: la ψ y la ξ). Pero son femininos todos aquellos que se componen de las que son vocales y paran en los que son siempre largas, como en η y en ω, y de los que son producidos o extendidos en α. De suerte/⁵⁵⁹ que acontece
60 ser iguales en la multitud, todos los que acontecen ser en quantos ay masculinos y femininos, porque la ψ y la ξ son las mismas. Pero ningún nombre acaba en letra muda, ni tampoco en vocal breve. Pero en la letra ι, tres solos, que son μέλι, κόμμι, πέπερι, que significan «la miel», «la goma», «la pimienta». Pero en la υ, cinco, que son τὸ πῶϋ, y τὸ νάπυ, y τὸ πῶϋ, y τὸ γόνϋ, y τὸ δόρυ, y τὸ ἄστυ, que
65 significan «el rabaño de las ovejas», «la mostaza», «la rodilla», «la lança», «la ciudad». Pero son entre medio destas las que acaban en ν y la ς.

La virtud de la elocución.

Cap. 22

La virtud de la elocución es que sea manifiesta y perspicua, y no humilde ni abjecta. Pero es muy perspicua y manifiesta la que consta de nombres propios, pero

5 es humilde. Y sirve de exemplo la poesía de Cleophonte y la de Sthénelo. Pero es grave, y muda aquello que es más vulgar, la que usa de palabras peregrinas. Llamo pues peregrino, a la lengua, y a la metáphora, y a la extensión, y todo aquello que es fuera de lo que es propio. Pero si alguno hiziere juntamente todas estas cosas tales, o será realmente enigma, o barbarismo;/⁵⁶⁰ pero si constare de metáphoras, será enigma, y si constare de lenguas, será barbarismo. Porque la idea y la especie del enigma ésta es, que el que dice, diga aquellas cosas que son, pero que no se pueden juntar ni colligar; pero según la composición de los nombres, no pueden de ninguna manera hazer esto; pero según la metáphora, se puede hazer esto como

ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα

15 *igne virum vidi aes jungentem in membra viriq[ue].*

«vi el varón que con llamas encendidas
juntava el bronce con el varón fuerte».

Y otras también semejantes. Pero de las lenguas resulta el barbarismo. Conviene pues usar en alguna manera de aquéstos. Hará pues aquello que no es vulgar ni trivial, ni lo que es humilde, la lengua, y la metáphora, y el ornato, y otras especies que también quedan dichas; pero el nombre propio hará la perspicuidad. Pero no dan pequeña parte para la perspicuidad y claridad de la elocución, y para lo que no es vulgar, ni frívolo, las extensiones, las apócopes, y las mutaciones de los nombres; porq[ue] por causa que son de otra manera, o como el que/⁵⁶¹ es propio, hecho y fingido fuera de lo que está acostumbrado, hará aquello que no es vulgar; porque, por esto que es comunicar y participar de lo que está puesto en la costumbre, será la perspicuidad y claridad. De suerte que no rectamente vituperan los que reprehenden este semejante modo de elocución y dialecto, y persiguen con oprobios y irrisiones al poeta (como Euclides, aquel antiguo, como que es más fácil hazer, si alguno concediere extender, y alargar en quanto quiere el que escribe Iambos en la misma elocución, como Ἦτίχαριν εἶδον Μαραθῶναδε βαδίζοντα, que es *vidi Eticharin Marathona deambulantem*, que es «he visto a Eticharis Marathón paseando». Y aquello: οὐκ ἂν ἐρώμενος τὸν ἐκείνου ἔξελεβόρον, *Ne quaquam amatus illius extrabe pastum*, «sin ser amado cómele su hazienda de aquí»).
35 Esto, pues, que es parecer que alguno usa en alguna manera desta figura y modo, es cosa ridícula, pero el metro es común de todas las partes; porque el que usará indecentemente de metáphoras, y de lenguas, y de otras especies, y de industria, lo

echare a las cosas ridículas, éste realmente vendrá a hazer lo mismo. Y es razón que se considere quán/⁵⁶²to diffiere y exceda en el verso heroico lo que es congruente y
 40 apto, habiéndose puesto ya los nombres en el metro. Y en las lenguas realmente, y en las metáforas, y en las otras especies, si alguno transpone los propios nombres verá que decimos la verdad; como quando Aeschylo, y Eurípidés hizieron el mismo iambo, transponiendo un solo nombre en lugar del proprio que tiene por consueta la lengua. Y en parte lo uno parece bueno y apto, y el otro humilde y inútil, porque
 45 Aeschylo en el *Philoctete* escribió,

φαγέδαινα ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός.

Phagedaena quae mei carnes comedit pedis

«La Phagedena que de los pies míos siempre come la carne»

y éste, en lugar del verbo ἐσθίει, que es «come», transpuso el verbo
 50 θοινᾶται, que es *epulari*, «comer splendidamente en el convite». Y también aquello

νῦν δέμ' ἔών ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἄκις

nunc aute[m] me, qui est parvusq[ue], et nequa[m] et indecens

si alguno lo dice transponiendo los nombres propios:

νῦν δέμ' ἔών μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής

55 *nunc aute[m] me, qui est parvusq[ue], et invalidus, et deformis*

«agora el que es pequeño, y inválido, y feo»/⁵⁶³

Y aquello

δίφρον ἀεικέλιον καταθείς, ὀλίγην τε τράπεζαν

δίφρον μοχθηρὸν καταθείς, μικράν τε τράπεζαν.

60 *sedem non aptam posuit, mensamq[ue] pusillam*

sedem difficilem posuit, mensam undiq[ue] parvam

«puso la silla indecente en todo y muy poca mesa»

«puso la silla mala finalmente y la mesa pequeña»

Y también aquello,

65 ἡϊόνες βοόωσιν, ἡϊόνες κρίζουσι

littora vociferantur, littora clamant

«dan voces las riberas, las riberas gritan»

Y también Aríphrades se burlava y reía de los Tragedos, porque usavan de aquellas cosas, las cuales ninguno las diría en su elocución, como aquello δωμάτων
 70 ἄπο, que es postponiendo la proposición *domibus ab* (que es como decir «las casas

de» y no ἀπο δωμάτων que es *ab domibus*, «de las casas») y aquello σέθεν, que es el genitivo σου, «sui», «dél»; y aquello ἐγὼ δένιν, *ego autem ipsum*, «yo a él»; y aquello Ἀχιλλέως πέρι que es *Achille de*, y en romance «Achilles de», y no περὶ Ἀχιλλέως, que es *de Achille*, «de Achilles»; y otras cosas que son semejantes. Porque por no ser
75 en los nombres propios, haze[n] lo que no es vulgar en la elocución todas estas cosas tales, pero esto aquél lo ignorava. Y es cosa grande saber usar decente/⁵⁶⁴mente de qualquiera de las cosas dichas, y de los nombres dúplices y lenguas, pero en grande manera es muy grande esto que es ser metaphórico. Porque sólo esto ni se puede tomar por otro, y es señal de buena índole y ingenio, porque
80 esto que es transferir bien, es considerar y especular lo que es semejante. Pero de los nombres, los que son dúplices más principalmente quadran a los dithyrambos, pero las lenguas a los heroicos, y las metaphoras a los iámnicos. Y en los heroicos todas las cosas que se han dicho son útiles; y en los iambos, porque más principalmente se imita la elocución, estos nombres vienen a ser congruentes, de quantos alguno usare
85 en las oraciones (y son realmente estos tales: el nombre propio, y la metaphora, y el ornato). Ya pues acerca de la Tragedia y de la imitación que está puesta en el hazer, basten ya las cosas dichas.

De la parte narrativa y imitativa

en el verso. Cap. 23

De la narrativa y imitativa en el metro, que conviene que las fábulas, como en las Tragedias, se constituian dramáticas y acerca de una acción toda y perfecta
5 (que tenga principio, y medio, y fin, porque como un animal todo haga el proprio deleyte, y recreo) es manifiesto; y que no sean/⁵⁶⁵ cosas consuetas de ninguna historia, en las cuales es necessario que no de una acción se haga la exposición y manifestación; sino, de un tiempo, todas las cosas que acontecen en éste o acerca de uno; o de muchos, de quien cada uno, como acontece, se mira entre sí. Porque como
10 por los mismos tiempos aconteció la batalla naval en Salamine, y en Sicilia la pelea de los Carthaginenses, de ninguna manera se extienden a un mismo fin; así también en los tiempos siguientes alguna vez se haze lo uno con lo otro, de los cuales ningún fin se haze uno. Y casi muchos poetas hazen esto. Por lo qual, como havemos dicho, ya por esta razón parecerá divino Homero en comparación de los otros con esto: en

15 que ni la guerra, aunque tiene principio y fin, emprendió de escrivilla toda; porque es muy grande y no podía dejarse ver fácilmente; o conque moderó con la magnitud la guerra que está convexa y complexa con la variedad. Pero agora tomando una parte, usa de muchos episodios dellos, como del catálogo de las naves y de otros episodios, con los quales comprehende la poesía. Pero los otros escriven acerca de
20 uno y/⁵⁶⁶ acerca de un tiempo y una acción de muchas partes, como el que escrivió la *Cýprica* y la *Pequeña Iliada*. De la *Iliada* pues, y de la *Odyssea*, se haze una tragedia de entrambas, o dos solas; pero de los *Cyprios*, muchas; y de la *Pequeña Iliada*, más de ocho (como *El Juicio de las armas*, el *Philoctetes*, el *Neoptólemo*, el *Eurýpylo*, *La Mendicación*, la *Lacæna*, *La Eversión del Ilio*, *La Buelta de la navegación*, el *Sinón* y *Las Troianas*).

*La differencia de la Epopeia con la Tragedia
y de qué manera conviene decir mentiras.*

Cap. 24

Y también conviene que la Epopeia tenga las mismas especies que la
5 Tragedia, porque conviene que sea o simple, o complexa, o moral, o que mueva los affectos; y que sean las partes fuera de la melopeia y del espectáculo las mismas, porque conviene que sean de las peripetias, y de las agniciones, y de los affectos, y que tenga las sentencias y la elocución rectamente. De todas las quales cosas usa Homero tanto el primero como bastantemente. Porque constituyó qualquiera de los
10 poemas, pero la *Iliada* es simple y es passi/⁵⁶⁷va; pero la *Odyssea*, complexa (porque la agnición es universal y moral); y, demás desto, con la elocución y sentencia excede a todas. Pero diffiere la Epopeia según la longitud de la constitución, y según el metro. Pero el término de la longitud sufficiente es el que se ha dicho, porque conviene que se pueda ver el principio y el fin; pero será esto si fueren las
15 constituciones menores que de los antiguos, y llegaren a la multitud de las Tragedias, que se ponen y aplican a una sola audición. Y tiene para extenderse la magnitud mucho proprio la Epopeia, porque en la Tragedia no se puede[n] juntamente muchas partes hechas imitarse, sino sola la parte que está en la scena y en los representantes; pero en la Epopeia, porque ay narración, se puede hazer que muchas partes lleguen
20 a su fin, por las quales siendo proprias se aumenta todo el cuerpo del poema. De suerte que esto tiene aquello que es bueno para la magnificencia, y para lo que es

mudar al oiente, y para la introducción de los episodios, con episodios desiguales; porque lo que es semejante,^{/568} que luego satisface y inche, haze que caigan y desagraden las Tragedias. Pero el metro que es heroico se adaptó y quadró por la
25 misma experiencia. Porque si alguno en algún otro metro hiziere alguna narrativa imitación, o en muchos, realmente parecerá indecente, porque el heroico es más constante, y más superbo y tímido que los demás metros (por lo qual más principalmente recibe lenguas y metáphoras, pero es supervacánea la imitación narrativa más que las otras). Pero el iámbico y el tetrámetro son motivos; y el uno es
30 acomodado para el bayle, y el otro es idóneo para las hazañas. Y también sería cosa muy absurda si alguno los mesclase, como Cheremón; por lo qual, ninguno hizo larga constitución en otro metro que en el heroico. Pero, como havemos dicho, la misma naturaleza enseña que se divida aquello que es congruente a ella. Pero Homero, no sólo por otras cosas es digno de alabarse, como porque él sólo entre los
35 poetas no ignoró lo que convenía a el que hiziesse. Porque conviene al mismo poeta hablar pocas cosas, porque no es imitador según esto; pero^{/569} los otros, realmente, ellos universalmente y del todo están en el certamen, y imitan pocas cosas, y pocas veces. Pero éste, usando de poco proemio y exordio, luego introduce al varón, o la muger, o alguna otra costumbre, y a ninguno sin costu[m]bre, sino que tenga
40 costumbre. Conviene pues en las Tragedias hazer lo que cause admiració[n]; y más principalmente acontece en la Epopéia lo que carece de razón (por lo qual, acontece más principalmente lo que causa admiración, porque no se mira al que haze; y después, también las cosas que sucedieron acerca de la insectación de Héctor, si estuviessen en la scena, parecerían ridículas; porque unos están instando y no
45 persiguiendo, y éste está negando y obsistiendo; pero en los Épicos está latente). Pero lo [que] causa admiración es jucundo; y es señal porque todos, añadiendo, anuncian como que están gratificando. Pero más principalmente enseñó Homero a los otros a hablar y fingir una mentira como conviene. Y es esto engaño y decepción, porque piensan los hombres que quando es lo uno, o se ha hecho, y se haze lo otro,
50 si fuere más postrero, también^{/570} que es primero, y que se haze; pero esto es falso y mentira. Por lo qual, realmente lo primero es falso, pero ni siendo esto, es necessario que sea o que se proponga, porque por ver esto que es verdadero, se engaña nuestra alma (y en lo primero, como que es que conviene preelegir las cosas impossibles y probables, más principalmente que las posibles y que son poco

55 acomodadas para persuadir). Pero que las oraciones no conviene constituir las de partes que carezcan de razón, sino que más principalmente hazer que no tengan cosa que carezca de razón. Pero si no, que estén fuera de la fábula, como el *Ædípode*, que no sabe de qué manera murió Laio; pero en el dramate o acción, como en la *Electra* los que anuncia[n] las Pythias, o en los *Mysos* el mudo viniendo de Tegea a Mysia. De
60 suerte, que esto que es decir la fábula que ha de morir es cosa ridícula, porque del principio no conviene que se constituian estos tales, pero si se prefiere y pareciere ser muy conforme en razón, será absurdo de recibirse; porque las cosas q[ue] carecen de razón en la *Odyssea* (que son las/⁵⁷¹ que pertenecen a la exposición) de ningún modo son intolerables, pero se haría manifiesto si un mal poeta las hiziera a
65 ellas; pero agora a los otros buenos el poeta borra, y destruye lo que es absurdo de los deleytes. Pero conviene con la elocución trabajar en las partes ociosas, y no morales y que no consten de sentencias, porque oculta la elocución muy spléndida las costumbres y las sentencias.

*De los problemas y de las soluciones, de cuántas
y de cuáles especies sean. Cap. 25*

Acerca de los problemas y de las soluciones, de cuántas y de cuáles especies sean, a los que lo especulan y consideran deste modo se les hará manifiesto. Y
5 porque es imitador el poeta como, o el pintor, o qualquiera otro de los que fingen y haze[n] imágenes, es necessario imitar, como sean tres en número, siempre a una: porque o quales son las cosas, o son, o quales dicen que son y parecen, o quales conviene que sean. Pero estas cosas se declaran y enuncian con la elocución, o con las lenguas y metáphoras; y de la elocución son mu/⁵⁷²chas las passiones y affectos,
10 porque damos estas cosas a los poetas. Y demás desto no es la misma rectitud de la política y de la poética, ni de otra arte y de la poética; porque de la misma poética es dúplice el pecado y error (porque el uno es de porsí, y el otro por accidente). Porque si preeligiere imitar aquello que en ella es imposible hazerse, es error y pecado; y si la misma preelección no es rectamente, según el accidente, sino que pintó al cavallo
15 echando entrambas partes derechas, o es el error según qualquiera arte (como lo que pertenece a la Medicina, o a otra arte), o se hazen las cosas impossibles (éstas cosas, pues, quales fueren, pero no según ella misma). De suerte que conviene que las

20 reprehensiones en los problemas las dissuelva y suelte el que las considera y vee por
 estas cosas, porque primeramente si se hizieren las cosas que son imposible hazerse
 según la misma arte, se comete error y pecado; pero rectamente se habría todo si se
 consigue el fin della misma, porque ya el fin queda dicho: como si fuere así más
 stupefactivo, o haze esta parte, o haze otra. Y exemplo es la persecución de Héctor.
 Pero si el fin/⁵⁷³ aconteciere ser más, o menos, y según el arte que pertenece a estas
 cosas, no rectamente se ha cometido el error, porque conviene, si es possible, que
 25 del todo, de ninguna manera, y por ninguna parte se ierre. Y también, ¿de qué cosas
 es el error más insigne, de las cosas que son según el arte, o según algún otro
 accidente? Porque es menor, si no entendió y supo que la Cierva no tiene cuernos,
 o si inimitablemente lo pintó. Y demás desto, si se reprehendiere que no las cosas
 verdaderas, sino quales conviene que sean, como Sóphocles dixo (éste realmente
 quales conviene hazerlas y escribirlas, pero Eurípides quales son), por lo qual, de esta
 30 manera conviene que se haga la solución. Pero si de ninguna manera, porque así lo
 dicen, como las cosas que pertenecen a los dioses, porque acaso ni es mejor hablar
 de aquesta manera, ni las cosas verdaderas, sino que aconteció como Xenóphanes
 (pero no dicen aquestas cosas). Pero acaso no es mejor realmente, sino que fue deste
 35 modo, como las cosas que pertenecen a las armas

ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτήρος

bastae eius rectae substant in cuspide ferri/⁵⁷⁴

«están sus lanças en la punta fijas»

40 porque así entonces lo constituieron, como agora los Illyrios. Pero acerca
 de lo que se haze rectamente, o no rectamente, o ya se ha dicho por alguno, o ya se
 ha hecho: no solamente conviene considerar mirando en aquello mismo que se ha
 hecho o que se ha dicho, si fuere cosa seria y buena, o cosa ímproba y mala, sino en
 aquél q[ue] la haze y la dice, en respeto de lo que es, o cuándo, o para quién, o por
 qué causa (como si es de maior bien, para que se haga; o de maior mal, para que no
 45 se haga). Pero las cosas que pertenecen a la elocución se veen que conviene
 dissolvellas, como con la lengua

οὐρήας μὲν πρῶτον

montanos primum

«los del monte primero»

50 porque por ventura no entiende, ni dice «los Mulos», sino «los guardas». Y

dice de Dolón: «en la especie y forma fue malo, no tuvo el cuerpo desproporcionado, sino que fue torpe de cara», porque lo que es hermoso de rostro los Cretenses llamaron εὐπρόσωπον, que es «de buena cara». Y aquello/⁵⁷⁵

ζωρότερον δὲ κέραιε

55

purius at misce

«mescla lo que es más puro»

no lo que es intemperante, de suerte que se haga temulencia, sino más poco a poco. Y lo que pertenece a la metáphora ya se ha dicho, como

Πολλοὶ μὲν ῥά θεοὶ τε καὶ ἄνδρες εὖδον παννύχιοι

60

atque alij somnum cepire deiq[ue] virique sub nocte omni

«y otros dioses durmieron, y varones toda la noche»

Y aquello

ἦ τοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθήσειεν

aut hic in campum Troianum cerneret ipsum.

65

«o éste al campo Troiano le mirasse»

Y aquello

αὐλῶν συρίγγων θ' ὄμαδὸν

et tubarum, et fistularum simul

«juntamente las flautas y trompetas»

70

porque aquel πάντες, que es «todos», se ha dicho, por πολλοί, que es «muchos», según la metáphora; porque aquello πᾶν, que es «todo», es πολύ τι, es «una cosa mucha»; y aquello también οἷη δ' ἄμμορος, que es «sola sin parte y suerte», se dice según la metáphora,⁵⁷⁶ porque lo que es «notíssimo», «solo»; y también según el accento, como Hippias Thasio dissolvía aquello, δίδομεν δέ ὄι,

75

«damos también»; y aquello, τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρω, *Hoc ubi vel multo tande[m] corru[m]pitur imbre,*

«adonde esto con lluvias se corrompe».

Pero estas cosas con división, como Empédocles:

αἶψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι

80

σωρά τε πρὶν κέκριτο

Statim autem mortalia mala sunt, quae prius didicera[m] immortalia esse, mixtaq[ue] prius indicaveram

«luego nacen las cosas mortales que primero aprendí q[ue] eran

immortales, antes que jusgasse que eran mixtas»

85 y algunas son por ambigüidad, como aquello

παρώχηκεν δὲ πλέων νύξ, *praeteriit autem amplius nox*, «Y vino a
passar más la noche».

Porque aquel πλέων es ambiguo; y algunas son según la consuetud de la
elocución, como «dicen que el vino está templado». De adonde se hizo aquello:

90 κνημῖς νεοτεύκτου κασσιτέριοι, *ocrea recens fabrefacti stanni*, «calças
de estaño nuevame[n]te fabricadas»

Y llaman χαλκέας a los que labran el hierro, de adonde se ha dicho que
Ganymedes administra el vino a Iúpiter, como no bevan vino. Pero sería no esto
según la metáphora. Y conviene también que, quando algún nombre parece que
95 significa alguna/⁵⁷⁷ cosa subcontraria, considerar de cuántas maneras significa esto
en lo que está dicho, como

τῆ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος
hac parte gratam laude[m] compresserat hastam
«detuvo por aquí el hasta furiosa»

100 con esto que es impedirse por esta parte, y aquello de cuántas maneras,
acontece en alguna manera deste modo. Pero principalmente si alguno lo tomare
según la fórmula que es por lo contrario, o como Glaucón dice, que algunos
absurdamente presume[n] y que ellos, quando han condenado, raciocinan, y como
hombres que hablan, reprehenden lo que les parece si fuere contrario a la opinión
105 dellos. Y esto padece[n] las cosas que pertenecen a Icario, porque se piensan que él
fue Lacón. Es pues absurdo no habersele ofrecido y ocurrido Telémacho a él,
quando iba a Lacedaemonia. Pero esto casi es como dicen los cephalenes, porque por
ellos dicen que se casó Ulysses y que fue Icadio, pero no Icario; pero por error el
problema es probable. Pero del todo lo que es imposible, o en respeto de la poesía,
110 o de lo que es mejor, o conviene reducillo a la opinión. Porque en respeto de la
poesía más digno de elegirse es lo que/⁵⁷⁸ es apto para persuadir lo que es imposible,
que lo q[ue] no es apto para persuadir y es possible de hazerse. Pero que son tales
como les pintó Zeuxis, pero en respeto de lo que es mejor; porque el exemplo
conviene que exeda en respeto de aquellas cosas que dicen que son absurdas o que
115 carecen de razón. Y así, y porq[ue] alguna vez no es absurdo, o irracional, porque
es probable y se haze fuera de lo que es probable. Pero las cosas contrarias como

cosas ya dichas, conviene co[n]siderallas como las refutaciones en las oraciones, si es lo mismo, y en respeto de lo mismo, y de la misma manera (de suerte que él mismo, o para aquellas cosas que él dice, o lo que es prudente suppose). Pero es
120 recta reprehensión y irracionalidad y improbidad, quando sin haver necessidad de ninguna manera se usare de lo que es irracional y absurdo, como Eurípides de la improbidad y vicio de Aegieto, como en el *Orestes* de Menelao. Éstas pues reprehensiones las llevan en cinco especies porque, o son como cosas impossibles, o como cosas irracionales, o como cosas dañosas, o como cosas contrarias, o como
125 fuera de la rectitud que pertenece a la arte. Pero las soluciones y diluciones convie/⁵⁷⁹ne considerallas por los números que ya se han dicho, y son éstos realmente doze.

Que es mejor la imitación Trágica que la

Epopéica. Cap. 26

Si es mejor la imitación Epopéica que la Trágica, alguno podrá dudallo. Porque si la que es menos pessada es mejor, y la que es tal pertenece al mejor
5 espectáculo, es manifesto que la que imita todas las cosas es pessada (porque como si no sintiessen si él mismo no propusiere las cosas que mueven mucho movimiento y affecto, como los malos tibicines o flauteros embolviéndose, si convinere imitar al disco; y atrahen el coryphæo y supremo, si cantaren a *Scylla*). Pero la Tragedia es tal como los primeros pensaron que eran los representantes postreros dellos, porque
10 Menisco llamava a Callípides, como que excedía mucho en imitar, simia; y tal opinión fue también de Píndaro, que así éstos se han en respeto dellos, o toda la arte en respeto de la Epopeia. Y ésta realmente dicen que es acerca de los miradores aprobados y buenos (por lo qual, de ninguna manera tienen necessidad de figuras), y que la Tragedia es en respeto de los malos. Aquélla, pues, que es pessada, es
15 manifesto que sería peor: primeramente, pues no es de la/⁵⁸⁰ poética la acusación, sino de la histriónica o representativa, porque puede curiosamente usar de señales el que escribe rhapsodias, lo qual hazía Sosístrato (y el que canta, lo qual hazía Mnasitheos Opuncio); y después, no conviene que se reprueve todo movimiento, si tampoco ni la saltación o bayle, sino la que es de los malos, lo qual se reprehendió
20 en Callípides, y agora otros, y como que no imitan a las mugeres libres y ingenuas.

Y también la Tragedia, aun sin movimiento, haze lo que es della, como la Epopeia, porque por la lición es manifiesto cuál sea. Si, pues, entre otras cosas es mejor, esto no es necesario que esté en ella. Y después, porque tiene todas las cosas que tiene la Epopeia (porque es lícito usar del metro), y no por pequeña parte tiene a la música, y a los espectáculos y aparatos, por la qual se consituien muchos recreos
25 evidentíssimamente. Y después tiene así lo que es evidente tanto en la lección, como en las obras o acciones, y también en esto que es ser el fin de la imitación en menor longitud. Porque lo que es más conferto y más junto es más jucundo y suave que lo que está mesclado en mucho tiempo (digo pues como si alguno pusiere el *Ædipode*
30 de Sóphocles en tantos versos como la *Iliada*). Y también aun es menor qualquiera/⁵⁸¹ imitación que es de las Epopeias; y el señal es porq[ue] de qualquiera imitación se hazen más Tragedias. De suerte que, si hizieren una fábula, es necesario que o lo que se ha demostrado brevemente paresca mutilado y cortado, o que las cosas que siguen a la longitud del metro sean áquëas; pero si muchas, digo pues,
35 como si de muchas acciones y obras estuviesse compuesta, no una, como tiene la *Iliada* muchas partes semejantes, y la *Odysea*, las quales de por sí tienen magnitud. Y realmente estos tales poemas son constituidos, en quanto es possible, muy buenos, y porque más principalmente es de una acción y obra la imitación. Si, pues, diffiere con todos éstos y también con la misma obra de la arte (porque conviene que ellos
40 hagan no qualquiera deleyte y recreación, sino aquélla que se ha dicho), es manifiesto que sería más mejor que la Epopeia, la que consiguiesse más este fin. Ya pues acerca de la Tragedia y de la Epopeia, y dellas y de sus especies, y de las partes dellas, y cuántas sean, y en qué diffieren, y qué sean las causas de que sean buenas y no sean buenas, y de las reprehensiones, y de sus soluciones, queden dichas todas estas cosas.

APARATO CRÍTICO

Las siglas utilizadas para designar los manuscritos comparados son las siguientes:

A - Ms. 9809 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Autógrafo de Mariner de 1630.

A' - El mismo autógrafo de Mariner en una primera instancia, antes de que efectuara sobre él tachaduras, adiciones de palabras voladas, etc., aunque estas modificaciones fueran simultáneas a la escritura.

B - Ms. 9973 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Copia apógrafo de A del siglo XVIII.

La copia manuscrita del siglo XVIII (*B*) transcribe sistemáticamente las formas del verbo «hacer» con «c», que en el autógrafo de Vicente Mariner (*A*) aparecen con «z» como, por ejemplo, «hazen»; asimismo, transcribe con minúscula los términos referidos a los géneros literarios de «Tragedia», «Comedia» y «Epopéia». Por la frecuencia de aparición de todas estas palabras, valga esta indicación para descargo del aparato crítico que aquí ofrecemos. Asimismo, *B* deja en blanco todo lo escrito en griego en *A*, por lo que tampoco haremos aquí mayor mención.

Como ya se ha señalado en los criterios de edición particulares que adoptamos para este texto, la lección que ofrece nuestra edición procede de *A*, simplemente pasada por el tamiz de la acentuación y de la puntuación actuales.

CAPÍTULO 1

8 naturaleza *A*: Naturaleza *B* **16** rhythmo *A*: chythmo *B* | harmonia *A*: armonía *B* **18** rhythmo *A*: chythmo *B* **20** rhythmo *A*: chythmos *B* **22** nudas *A*: mudas *B* **27** sino que *A*: sino por *B* **30** obras *A*: hobras *B* | a los poetas *A*: es los poetas *B* | la imitación *A*: el metro *A'* **32** acostumbraron *A*: acostumbraran *B*

CAPÍTULO 2

14 Nicocharis *A*: Nicochares *B* 15 Piloxeno imitaría *A*: Philopeno imitava *B* 19 ay *A*: hay *B*

CAPÍTULO 3

5 aún *A*: haun *B* 7 vez *A*: bez *B* 8 a sí mismo *A*: assimismo *B* 17 por ellos *A*: porellos *B*

CAPÍTULO 4

4 ciertas *A*: cierta *B* 6 muy *A*: mui *B* 12 jucundíssimo *A*: jocundissimo *B* 13 muy *A*: mui *B* 17 voluptas *A*: voluntas *B* 18 rhythmó *A*: chyllhmo *B* 19 rhythmó *A*: chyllhmo *B* 26 alabanças *A*: alavanzas *B* 28 probable y verisímile *A*: provable y berisimile *B* 36 sino *A*: si no *B* 37 Odyssea *A*: odyssea *B* 39 a la una *A*: alauna *B* 41 maiores *A*: mayores *B* 42 sufficientemente *A*: suficientemente *B* 43 porsí *A*: por si *B* | raçón *A*: razón *B* 45 començaron *A*: comenzaron *B* 46 començaron *A*: comenzaron *B* | ciudades *A*: Ciudades *B* | poco a poco *A*: poco ha poco *B* 59 dialecto *A*: dialecta *B* 61 vezes *A*: veces *B* 62 porsí *A*: por si *B* 64 porsí *A*: por si *B*

CAPÍTULO 5

4 ridícula *A*: redicula *A'* 10 començó *A*: comenzó *B* 14 Sicilia *A*: sicilia *B* 16 començó *A*: comenzó *B* | universalmente *A*: unibersalmente *B* 19 ser *A* (*volado*): *om.* *A'* 20 Sol *A*: sol *B*

CAPÍTULO 6

9 rhythmó *A*: chyllhmo *B* 15 fuerça *A*: fuerza *B* 16 obra *A*: hobra *B* 17 necessario *A*: necesario *B* 20 hierran *A*: *sic* 23 cosas *A*: cossas *B* 35 felices *A*: felizes *B* 40 nuevos y moços *A*: nuebos y mozos *B* 42 Polygnoto *A*: Polignoto *B* | Polygnoto *A*: Polignoto *B* 43 Zeuxides *A*: Ceuxides *B* 48 deleyta *A*: deleita *B* 56 obran *A*: hobran *B* 58 Política *A*: Poética *B* 60 ay *A*: hay *B* 64 universalmente *A*: unibersalmente *B* 68 dulçuras *A*: dulzuras *B* 71 apparatus *A*: aparatos *B*

CAPÍTULO 7

4 maior *A*: mayor *B* 7 frecuentemente *A*: secuentemente *B* | cosa *A*: cossa *B* 13

comiençen *A*: comienzan *B* | acaben *A*: acavan *B* **19** insensible *A*: insensibile *B* **20**
speculación *A*: especulación *B* **26** certámenes *A*: certamenes *B* **27** clepsydra *A*: clepsydia
B **29** vez *A*: bez *B* **30** vengá *A*: bengá *B* **34** haver mudança *A*: haber mudanza *B* |
infelicidad *A*: infelicidad *B*

CAPÍTULO 8

6 Theseida *A*: theseida *B* **9** Odyssea *A*: odysiea *B* **10** haverle *A*: haberle *B* | Parnasso
A: Pernaso *B* **13** Odyssea *A*: odyssea *B* **17** transfiriéndose *A*: tranfiriendose *B* | mueva
A: mueba *B*

CAPÍTULO 9

2 poeta *A*: Poeta *B* **4** poeta *A*: Poeta *B* **8** esso *A*: eso *B* **10** poesía *A*: Poesia *B* **12**
universales *A*: unibersales *B* | universal *A*: unibersal *B* **17** nombres *A*: nombre *B* **19**
possible *A*: posible *B* **20** posibles *A*: posibles *B* **21** posibles *A*: posibles *B* | huvieran
A: hubieran **22** ay *A*: hay *B* **23** ay *A*. Hai *B* | como: con *A* **26** retenga[n] *A* (*volada*):
tachadura ilegible A' | las (*volado*) Tragedias *A*: Tragedias *A'* **34** episódicas *A*: episodias
B **39** vezes *A*: beces | fuerçan *A*: fuerzan *B* **46** Mityo *A*: Milyo *B* | Mityo *A*: Mylio *B*
| estava *A*: estaba *B*

CAPÍTULO 10

1 fábulas *A*: favulas *B* **5** haviéndose *A*: habiendose *B* **8** vengán *A*: bengán *B*

CAPÍTULO 11

9 salvasse *A*: salvase *B* | lo *A*: la *B* **14** ay *A*: hay *B* **22** Iphigenia *A*: Tphrigenia *B* **23**
Iphigenia *A*: Tphrigenia *B* **28** bulneraciones *A*: vulneraciones *B*.

CAPÍTULO 12

4 havemos *A*: habemos *B* **7** ingresso *A*: ingreso *B* **10** ingresso *A*: ingreso *B*.

CAPÍTULO 13

12 sclerato *A*: sclerado *B* **24** como *A*: co *B* (*a final de línea*) **25** ilustres *A*: ilCastres *B*
29 o [...] de: o de [...] o de *A* **32** Alcmeón *A*: Alemeón *B* **33** Télépho *A*: Thelepho *B* **42**
Odyssea *A*: odysea *B* **46** allí *A*: allí si *A'*

CAPÍTULO 14

4 espectáculo *A*: espectáculo *B* **5** aun *A*: haun *B* **6** compassión *A*: compasión *B* **8** espectáculo *A*: espectacula *B* **13** constituia y apareje *A*: constituer y aparejar *B* **21** padre *A*: Padre *B* | madre *A*: Madre *B* **22** madre *A*: Madre *B* **23** recibidas *A*: recibidas *B* **24** Eriphyle *A*: Eryphile *B* | Alcmeón *A*: Alemeón *B* | al *A*: el *B* **26** manifestamente *A*: manifestamente *B* **27** sabían *A*: savían *B* **31** Achnæón *A*: Achnæmon *B* | Astydamante *A*: Aslydamante *B* | Telégono *A*: telegono *B* **32** executar *A*: egecutar *B* **38** Æmón *A*: Aenon *B* **42** Cresphonte *A*: Cresphon *B* **44** madre *A*: Madre *B* **47** forçáronse *A*: forzáronse *B* **48** las *A*: los *B*

CAPÍTULO 15

3 Cap. 15 *A*: Cap. 5 *B* **4** ay *A*: hay *B* **5** buenas *A*: buenos *B* **8** muger *A*: Muger *B* **14** desigual *A*: desigual *B* **18** Ulysses *A*: Ullisses *B* | Scylla *A*: scylla *B* **34** píntanlos *A*: pintan las *B* **36** Agathón *A*: Agaton *B* **40** vezes *A*: bezes *B* | an *A*: han *B*

CAPÍTULO 16

1 Cap. 16 *A*: Cap. 6 *B* **2** ay *A*: hay *B* **4** lança *A*: lanza *B* | llevan *A*: llaman *B* **5** Cárcino *A*: carcino *B* **6** otros *A*: otras *B* **8** Ulysses *A*: Ulyses *B* **10** pero los *A*: pero las *B* **11** Niphos *A*: Niptros *B* **12** arte *A*: este *B* **14** lança *A*: lanza *B* **16** peyne *A*: peine *B* **18** Cypro *A*: Cypio *B* **19** lágrymas *A*: lagrimas *B* **21** Chloéphoros *A*: Ohloephoros *B* | era *A*: hera *B* **28** ay *A*: hay *B* **30** arco *A*: ario *B* **31** visto *A*: bisto *B*

CAPÍTULO 17

4 evidentíssimamente *A*: identíssimamente *B* **7** Cárcino *A*: corcino *B* | estuvo *A*: estuvo *B* **9** possible *A*: posible *B* **10** probables *A*: probables las que salen *A'* **15** universalmente *A*: unibersalmente *B* **17** universal *A*: unibersal *B* **21** dios *A*: Dios *B* **24** Polyides *A*: Polycdes *B* **28** insania *A*: infania *B* **30** breves *A*: brebes *B* **32** así *A*: anssi *B* **34** hazechanças *A*: hacechanzas *B*

CAPÍTULO 18

4 vezes *A*: beces *B* **8** Theodectes *A*: Theodestes *B* **22** reciban *A*: recivan *B* **23** epopeica *A*: eppopeica *B* **28** Agathón *A*: Agaton *B* **31** Sísypho *A*: sisypho *B* **35** están *A*: esten *B*

CAPÍTULO 19

10 cosas *A*: cosas *B* **21** ay *A*: hay *B* | cosas *A*: *om.* *B* **24** espone *A*: dispone *B* | razón *A*: razón *B*

CAPÍTULO 20

6 voces *A*: voces *B* **7** ay *A*: hay *B* **12** crassius *A*: orassion *B* **13** brevedad *A*: brebedad *B* **15** síllaba *A*: síllava *B* **18** conjunción *A*: conjuncion *B* **22** quidem *A*: quiden *B* **25** distinción *A*: destincion *B* **26** preposición *A*: proposicion *B* **35** passado *A*: pasado *B* **36** significa *A*: significativo

CAPÍTULO 21

29 p[ara] *A*: *om.* *A'* **44** no *A* (*volado*): *om.* *A'*

CAPÍTULO 23

2 Cap. 23: Cap. 24 *A*.

CAPÍTULO 24

55 en *A* (*volado*): *om.* *A'* **65** poeta *A*: poeta muestra *A'*

CAPÍTULO 25

5 o (*volado*) el pintor *A*: el pintor *A'*

CAPÍTULO 26

10 como *A* (*volado*): *om.* *A'* **38** principalmente es *A*: principalmente es acción *A'* **43** mejor que *A*: mejor que el fin *A'*

3. LAS TRADUCCIONES
DE LA *Epistula ad Pisones* DE HORACIO

3.1 VICENTE ESPINEL (1591)

La primera de las versiones de la *Epistula ad Pisones* en lengua castellana se la debemos a un famoso y polifacético autor de nuestra literatura: Vicente Espinel. Su vida ha sido ampliamente estudiada y resultan hasta cierto punto conocida, habida cuenta de que en el caso de este humanista, lo biográfico debe mucho a lo literario-novelesco y viceversa.³³³ Por lo tanto, nos limitaremos a recoger aquí los aspectos más destacados de la misma a fin de contextualizar mejor esta primera traducción.

Aunque sus orígenes familiares provenían del norte de la península, Vicente Gómez Martínez-Espinel nació en Ronda en 1550. En dos etapas distintas, se formó en el ambiente universitario de Salamanca, donde quizá le aprovecharon más los contactos que realizó con la intelectualidad literaria y musical del momento que los estudios que allí pudiera llevar a cabo. Tras una breve temporada en Zaragoza, empezó carrera militar en Valladolid y fue escudero del Conde de Lemos, pero no llegó a acompañarle en su paso a África, hacia la desdichada batalla de Alcazarquivir en 1578, puesto que la vida que a Espinel le gustaba llevar se inclinaba más al juego y las tabernas —al parecer acompañado siempre de una guitarra de la que no se separaba— que al ardor guerrero de los poetas-soldado que le precedieron. Las deudas contraídas y los problemas derivados de este tipo de vida le obligaron a emigrar a Italia. Fue preso de los berberiscos y —como Cervantes— estuvo cautivo en Argel, de donde pasó a Génova para luego viajar por Flandes y Lombardía, alternando el oficio de soldado con el de músico. Al final de este deambular europeo vivió en Roma durante unos años en

³³³ Para un estudio biográfico más extenso sobre la obra y la agitada e interesante vida de Vicente Espinel, *cf.* G. HALEY, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A life and its literary representation*, Providence, Brown University Press, 1959. A este clásico trabajo pueden sumarse otros más recientes como A. PARDO TOVAR, *Perfil y semblanza de Vicente Espinel*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1962; A. NAVARRO GONZÁLEZ, *Vicente Espinel: músico, poeta y novelista andaluz*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977; A. HEATHCOTE, «Selecta malacitana: vida y época (de Vicente Espinel)», *Jábega*, 63, 1989, pp. 70-80; J. LARA GARRIDO, *Vicente Espinel*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993; J. LARA GARRIDO y G. GARROTE BERNAL, *Vicente Espinel: historia y antología de la crítica*, 2 vols., Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993.

calidad de beneficiado, sólo como último paso antes de su vuelta definitiva a España, donde pasó unas temporadas entre Málaga y su Ronda natal —en la que se ordenó sacerdote— para acabar en Madrid, con el cargo de capellán del obispo de Plasencia en la capital. Pese a todos los beneficios que disfrutó en vida y al cuidado que le dispensaron multitud de amigos, su disipada vida fue la causa de que la pobreza se adueñara de sus últimos días. Murió en Madrid en 1624, sin llegar a los noventa que poéticamente le atribuyó Lope, quizá para hacer resaltar su avanzada edad,³³⁴ y fue enterrado en la parroquia de San Andrés.

Tal como se encarga de señalar Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*,³³⁵ hay dos logros que permanecerán para siempre ligados a este autor: en el ámbito musical, la introducción de la quinta cuerda en la guitarra española;³³⁶ y, en el ámbito poético, la invención de la estrofa de diez versos de arte menor —la décima—, llamada en su honor «espinela», que ha disfrutado hasta hoy en día de una inagotable vitalidad como molde métrico de creación poética.³³⁷ Esas innovaciones fueron ya alabadas por sus propios contemporáneos, de entre los que pudo disfrutar la amistad de los hermanos Argensola, de Luis de Góngora, de Francisco de Quevedo, de Miguel de Cervantes (que debió ser íntimo suyo) o de Lope de Vega (que consideró públicamente

³³⁴ Este año de defunción es el que recoge G. HALEY, *op. cit.*, p. 249, según la documentación existente —entre la que figura el testamento del propio Espinel— Nicolás Antonio en su *Bibliotheca* indica, sin embargo, que el año en el que murió Espinel es 1634, diez años después, quizá para acercarse algo más a los noventa años señalados por Lope de Vega. En la anónima *Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, 1791, s. v., se apoya también este dato, al decir que «se sabe que se retiró de muy avanzada edad al recogimiento de Santa Catalina de los Donados, en donde murió de cerca de 90 años».

³³⁵ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova*, *op. cit.*, vol. 2, p. 324.

³³⁶ Sobre este asunto existe una cierta controversia, puesto que en la *Declaración de instrumentos musicales* de Fray Juan Bermudo, de 1555, ya se nos habla de guitarras de «cinco órdenes». Sin embargo, la innovación efectuada por Espinel —refrendada por numerosos parabienes de sus contemporáneos— parece referirse más a cuestiones de afinación más que en la ampliación meramente física del número de cuerdas. Cfr. M^a I. OSUNA LUCENA, «Sobre un “Latinista, poeta y músico...” llamado Vicente Espinel», *Laboratorio de arte*, 4, 1991, pp. 129-148.

³³⁷ Aunque contase con antecedentes, fue Espinel quien fijó la distribución métrica por la que se conoce hoy a dicha estrofa y, en efecto, no sólo es innegable la importancia de esta agrupación versal en el teatro áureo, sino que hoy en día ha llegado a ser —allende los mares— la expresión más genuina de la poesía popular cubana, que la utiliza con profusión no sólo en poesía escrita, sino como molde para la poesía repentista. Cfr. J. M^a. COSSÍO, «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 428-454; A. M^a KLEYMEYER, *La décima: fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico*, Quito, Abya Yala, 2000; y A. DÍAZ-PIMENTA, «La décima como estrofa para la improvisación», en *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid & Fundación Joaquín Díaz, 2008, pp. 106-127.

al poeta rondeño como su maestro).

De hecho, Miguel de Cervantes le dedicó un cumplido elogio en su *Canto a Calíope*:

Del famoso Espinel cosas diría
que exceden al humano entendimiento
de aquellas ciencias que en su pecho cría
el divino de Febo sacro aliento,
mas pues no puede dar la lengua mía
decir lo menos de lo más que siento,
no digo más sino que al cielo aspira
ora tome la pluma, ora la lira.³³⁸

Lope de Vega, por su parte, no sólo le dedicó la comedia *El caballero de Illescas*,³³⁹ sino que también reservó para el de Ronda el más extenso de los pasajes de la primera silva del *Laurel de Apolo*:

Pero la sierra que en la verde orilla
del claro mar de España
el pie de mármol baña,
a donde yace Ronda,
querrá también que Apolo corresponda
a lo que debe el inventor suave
de la cuerda, que fue de las vihuelas
silencio menos grave,
y las dulces sonoras espinelas,
no décimas del número de verso,
que impropriamente puso
el vulgo vil, y califica el uso,
o los que fueron a su fama adversos,
pues de Espinel es justo que se llamen,

³³⁸ Cfr. M. DE CERVANTES, vv. 409-416 del «Canto a Calíope» en *Poesías completas*, ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1981, vol. 2, p. 183.

³³⁹ Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620, fols. 124^r. y ss. En el prólogo que sigue a la dedicatoria se explicita:

Debe España a V. M., señor maestro, dos cosas que aumentadas en esta edad la ilustran mucho: las cinco cuerdas del instrumento que antes era tan bárbaro con cuatro [...], y las diferencias y géneros de versos con nuevas elocuciones y frasis, particularmente las décimas...

Termina el prólogo con unos versos laudatorios que subrayan también esta doble realidad de músico y poeta que caracterizaba a Vicente Espinel:

Cantó y escribió Espinel
para que le diese igual
la música celestial
como la pluma el laurel.
El se alabe, pues no hubiera
para encarecerle bien,
ni quien cantara tan bien
ni quien tan bien escribiera.

y que su nombre eternamente aclamen.
Las Rimas españolas
fueron entonces en su acento solas,
cuando cantaba en dulce amor deshecho:
«Rompe las venas del ardiente pecho»;
y sus Himnos divinos,
iguales a los griegos y latinos
de aquellos falsos dioses.
Tú, pues, eternamente en paz reposes,
¡oh padre de las Musas, docto Orfeo!,
de músicos y cisnes corifeo,
que con las cuerdas nuevas
hoy pudieras haber fundado a Tebas.
Honraste a Manzanares,
que venera en humilde sepultura
lo que el Tajo envidió, Tormes y Henares,
mas tu memoria eternamente dura.
Noventa años viviste;
nadie te dio favor, poco escribiste;
sea la tierra leve
a quien Apolo tantas glorias debe.³⁴⁰

Dado el aprecio entre ambos poetas, no es de extrañar que Vicente Espinel participase en la *Expostulatio Spongiae* —obra que ya mencionamos en el capítulo correspondiente a Pablo Mártir Rizo— contra Pedro Torres Rámila y en defensa del Fénix de los Ingenios. Más concretamente, Espinel, que se acercaba ya a los setenta años, quiso aportar su autoridad con la inclusión de un poema laudatorio en la serie de *Elogia illustrium virorum pro Lupo a Vega Carpio*, que constituye la parte más extensa de la *Expostulatio*.³⁴¹

Como poeta, Vicente Espinel publicó piezas sueltas en diversas recopilaciones como el *Cancionero* de López Maldonado (1586) o en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605). Sin embargo fue en 1591 cuando dio a la luz un libro de poemas propio, sus *Diversas Rimas*,³⁴² en el que incluyó una colección de ochenta y siete poemas

³⁴⁰ Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo*, *op. cit.*, pp. 181-182 (silva I, 696-730). Lope también es el autor del soneto que cierra la serie de poemas laudatorios que arropan el comienzo de las *Diversas rimas* del poeta rondeño.

³⁴¹ Cfr. J. de ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, *Una guerra literaria...*, *op. cit.*, pp. 198-199. En esas mismas páginas se enumera y describe con mayor detalle la serie de muestras textuales que dan fe de la amistad «grande y eterna» que existió entre estos dos poetas.

³⁴² Cfr. V. ESPINEL, *Diversas rimas de Vicente Espinel*, Madrid, Luis Sánchez, 1591. Existe edición actual a cargo de G. GARROTE BERNAL, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2001.

de los ciento cuarenta y siete que debió componer.³⁴³ En ellos brilla su maestría en el uso de toda la métrica del período, destacando —obviamente— en la combinación de diez versos que acabaría llevando su nombre. Es en esta obra en la que Espinel inserta su traducción de la *Epistula ad Pisones*, así como las de las odas I, 5 y III, 2 del mismo autor latino. El libro conoció dos «emisiones» —que podrían calificarse incluso de dos «estados»— en el mismo año, con leves diferencias que pueden evidenciar un ligero proceso de corrección entre ambas.³⁴⁴ Para diferenciar esta segunda «emisión/estado» puede observarse en la portada de la más completa de las dos la leyenda «véndese en casa de Juan de Montoya, mercader de libros en Corte».

Espinel volcó su propia vida en una novela picaresca titulada *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*,³⁴⁵ publicada en 1618, cuyo protagonista actuaba de trasunto literario de su propia experiencia autobiográfica, convenientemente literaturizada y con un notable afán didáctico y moralista.³⁴⁶ Es precisamente en esta novela en la que el poeta declara estar «razonablemente instruido en lengua latina».³⁴⁷

De una afirmación así, cabría esperar quizá un mayor peso de lo clásico en la producción de Espinel. Mas, a pesar de autodefinirse como latinista y tener recurrente fama de ello entre sus contemporáneos, Vicente Cristóbal señala con razón el hecho de que la obra de este autor «no abunda en recreaciones ni reminiscencias de la poesía

³⁴³ Para un estado actual de la nómina de textos de Espinel, *cfr.* G. HALEY, «Hacia el canon poético de Vicente Espinel: atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperados», *Canente*, 2, 2001, pp. 13-82. Este estudio puede encontrarse también en J. LARA GARRIDO (coord.), *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009; acompañado de los artículos del propio J. LARA GARRIDO, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos»; y de V. CRISTÓBAL LÓPEZ y G. GARROTE BERNAL, «La poesía neolatina de Espinel»; que completan el panorama descriptivo de las obras del autor rondeño.

³⁴⁴ Acerca de las diferencias entre «emisión» y «estado», *cfr.* J. MOLL ROQUETA, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59/216, 1979, pp. 49-108.

³⁴⁵ *Cfr.* V. ESPINEL, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618; existe edición reciente a cargo de E. GONZÁLEZ y E. NAVARRO DURÁN, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008. Sobre el asunto de las concomitancias entre biografía y ficción novelada en esta novela picaresca, *cfr.* G. HALEY, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón...*, *op. cit.*

³⁴⁶ *Cfr.* G. RODRÍGUEZ RIVAS, «Breves notas sobre el pensamiento moral de Vicente Espinel», *Entemu*, 11, 1999, pp. 231-246. Aunque las *Diversas rimas* no abundan mucho en este tipo de planteamientos, el didactismo y lo moralizante sí que pueden percibirse en las tres epístolas de corte horaciano que se encuentran en dicha colección de poemas: *cfr.* J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ, «*Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel», *Dicenda*, 11, 1993, pp. 71-111.

³⁴⁷ *Cfr.* V. ESPINEL, *op. cit.*, I, 9.

latina antigua», pudiéndose encontrar en ella solamente «contados pasajes deudores de Horacio y Virgilio», que no reflejan en ningún caso una asimilación profunda de los autores latinos, sino a lo sumo una recepción en segundo grado de los tópicos clásicos a través de poetas inmediatamente anteriores, como Garcilaso.³⁴⁸

La latinidad de Espinel habrá que buscarla, por tanto, más que en su faceta de creador en castellano, en su faceta de poeta neolatino, que dejamos referida a la bibliografía existente³⁴⁹ y —en lo tocante a este trabajo— en su faceta de traductor de Horacio en los tres poemas mencionados.

Estas traducciones —las de las dos odas y la de la *Epistula ad Pisones*— debieron realizarse entre 1587, fecha en la que Alonso de Ercilla firmó la aprobación del texto, y 1591, fecha efectiva de la publicación, de la que data también el privilegio de impresión de la misma, en el que se informa de que la obra se ha enriquecido con estas adiciones. Espinel, acaso en una muestra de consciencia de la importancia de haber sido el primero en dar a la luz este texto en nuestro idioma, hizo señalar la presencia del mismo en la portada de las *Diversas Rimas* y reservó para el poema el lugar final del libro, exactamente el mismo que solía ocupar en las ediciones de Horacio, reconociendo así el carácter programático de estos versos. Si la *Epistula* era el testamento poético de Horacio, Vicente Espinel quiso hacer lo propio con la versión al castellano y, tras una colección de poemas en los metros más variados, escritos con la convicción de estar siendo partícipe de la nueva poesía española que había nacido con Boscán y Garcilaso, dejó como colofón de su libro de poemas esta versión al castellano, a fin de señalarlo como el marco teórico, didáctico —e incluso moral— para el desarrollo futuro de la poesía castellana.

³⁴⁸ Cfr. V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 11, 1996, pp. 235-254. En este artículo se resume de la siguiente manera la influencia de los clásicos en la producción poética propia de Espinel:

[...] podemos decir que la presencia de los poetas clásicos es discreta en sus versos. No se corresponde de ningún modo su presunto conocimiento de la lengua de Roma con su medianamente testimoniado conocimiento de la literatura que en esa misma lengua se escribió. Muchas veces ocurre, cuando creemos percibir una reminiscencia clásica, que no se trata de ningún eco directo, sino [...] de tópicos ya esclerotizados por la poesía próximamente anterior a Espinel. [...] No queremos afirmar, desde luego, la incultura de Espinel en este campo, habida cuenta de que existen, por otra parte, razones para no dudar de su formación humanística. Parece, sin embargo, como si a su conocimiento de la literatura antigua lo hubiera ahogado, en su calidad de materia poética, la propia experiencia autobiográfica.

³⁴⁹ Cfr. los dos artículos de G. GARROTE BERNAL y V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «La poesía neolatina de Espinel», *Canente*, 2, 2001, pp. 169-246 y «La poesía elegíaco-funeral latina de Vicente Espinel (Milán, 1581)», *Myrtia*, 4, 1989, pp. 13-43.

En cuanto a la traducción en sí, Vicente Espinel emplea 818 endecasílabos blancos para traducir los 476 hexámetros del poema de Horacio, con lo que la ratio de traducción queda ligeramente por debajo de dos endecasílabos castellanos por hexámetro latino. Esta ratio, así como el verso elegido, el endecasílabo blanco, será la que predomine —salvo excepciones— en el resto de las traducciones áureas en verso. La elección del endecasílabo era natural, dado el empuje que este verso había cobrado desde su introducción en la poesía castellana: era un verso que permitía a la vez un cierto espacio de desarrollo textual y una armonía ya acomodada a los usos del castellano. En cuanto a la elección del verso blanco en lugar de los habituales tercetos encadenados en los que habían dado en confluír en los siglos de oro elegías, sátiras y epístolas en verso, quizá pueda aducirse, como señala Begoña López Bueno, que durante el Renacimiento, a pesar de la tendencia hacia los tercetos indicada, los géneros con raíz claramente clasicista no se vinculan a ningún metro concreto,³⁵⁰ si bien una explicación más sencilla nos llevaría a afirmar —simplemente— que un texto difícil como el de la *Epistula ad Pisones*, no sólo en cuanto a los conceptos y términos manejados, sino en cuanto a su propia estructura interna, se antojaba demasiado complicado para una estrofa que, atada al «yugo» de una rima consonante, hiciera discurrir la traducción resultante por vericuetos aún más alambicados y trabajosos.

Francisco José Talavera Estesos, en su estudio sobre la faceta traductora de Espinel,³⁵¹ se encarga de señalar que la versión producida por el poeta rondeño viene caracterizada por la libertad interpretativa/creativa y por el natural recurso de la *amplificatio*. El resultado de aplicar estas dos líneas procedimentales es un texto que a veces se aleja notablemente del original y que en muy contadas ocasiones parece estar a la altura del mismo. Así mismo, este autor indica que cuando Espinel mantiene algún término sin traducir no parece ser por fidelidad o literalidad, sino que suele ser señal de un fragmento que no se alcanza a comprender del todo. En general, Talavera Estesos achaca a la traducción de Espinel «poca elevación literaria» y un «tono sentencioso» propio de quien buscaba en el poema latino un mero compendio de máximas.

A pesar de todo ello, la labor de latinista ejercida por Espinel con este poema

³⁵⁰ Cfr. B. LÓPEZ BUENO, «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de Oro*, 11, 1992, pp. 99-112.

³⁵¹ Cfr. F. J. TALAVERA ESTESOS, «Vicente Espinel, traductor de Horacio», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, ed. P. Palomo Vázquez, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, pp. 69-101.

fue tenida en gran aprecio por sus contemporáneos,³⁵² por lo que esta traducción del poema de Horacio bien pudo estar en la formación de muchos grandes escritores, como Lupercio Leonardo de Argensola o —más aún— Lope de Vega, que la conocieron con toda probabilidad, puesto que suyos son dos de los poemas laudatorios que preceden a las *Diversas Rimas*. Dada su situación de texto pionero y el prestigio personal del que gozaba su autor entre los círculos culturales, sus textos pasaron sin crítica hasta casi finales del siglo XVIII.

Curiosamente, fue una alabanza redactada en términos un tanto excesivos la que provocó una bulliciosa polémica³⁵³ en el último tercio de dicho siglo entre el poeta neoclásico Tomás de Iriarte y el antólogo Juan José López de Sedano. Este último había publicado en 1768 la traducción de Espinel en su gran antología en nueve tomos titulada *Parnaso Español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*.³⁵⁴ En el propósito de esta obra estaba el de seguir los pasos iniciados por los cancioneros y romanceros medievales y continuado por florilegios como el *Tesoro de la divina poesía* (1587) de Esteban de Villalobos o la *Primera parte de las flores de poetas castellanos* (1605) de Pedro Espinosa, con el objetivo de presentar un corpus de literatura española que pudiera hacer parangón a la de la Antigüedad clásica. Ello contribuiría a crear un modelo «para fijar el buen gusto de la nación». Esta recopilación no sólo daba cabida a poemas de nueva creación en castellano, sino que también recogía «las mejores versiones de las más célebres obras de la Antigüedad».³⁵⁵ El *Arte poética* de Horacio traducida por Vicente Espinel fue escogida como pieza inicial de toda la recopilación por las siguientes razones:

Para dar entrada a la colección del *Parnaso español* no se pudiera presentar otra pieza más oportuna en el asunto [...], como la mejor obra del mayor maestro del arte y el poema más docto y de más buen gusto de toda la Antigüedad. Esta traducción es tan perfecta y tan felizmente ajustada a su original, que aun excediendo notablemente en la extensión, a causa de la diversa índole de las lenguas, nada hay superfluo ni

³⁵² Cfr. el estudio previo de G. GARROTE BERNAL a su edición de las *Diversas Rimas*, *op. cit.*, pp. 118-120.

³⁵³ Un resumen de la misma puede leerse en la edición que A. NAVARRO GONZÁLEZ y P. GONZÁLEZ VELASCO realizaron de las *Diversas rimas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 13-14; así como en M^a J. GARCÍA GARROSA y F. LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en España en el siglo XVIII: estudio y antología*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 72-73.

³⁵⁴ Cfr. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, 9 vols., Madrid, Joaquín Ibarra, 1768-1778.

³⁵⁵ *Ibid.*, vol. 1, 1768. pp. III-IV.

voluntariamente injerido. Usó Espinel con mucho acuerdo del verso libre, para la más cómoda y fácil exposición de las sentencias y preceptos, de suerte que lejos de perder éstos nada de vigor y nativa gracia, adquieren no pocas veces nueva fuerza y brío con la frase castellana, sin dejar por eso de ser la versificación llena, fluida y sonora. Por todo lo cual se justifica la autoridad de esta excelente traducción y la preeminencia que la dan los hombres eruditos. Hállase al fin de las *Rimas* que publicó su autor en Madrid, 1591.³⁵⁶

La presencia de la traducción de Espinel en dicha antología contribuyó notablemente a su difusión entre el público lector, ya en el siglo XVIII, aunque tales afirmaciones de López de Sedano sobre la calidad de la misma soliviantaron sobremanera a su joven coetáneo Tomás de Iriarte. El poeta canario publicó en 1777 su propia traducción de la *Epistula ad Pisones* —siempre bajo el título de *Arte Poética*—,³⁵⁷ al frente de la cual colocó un discurso preliminar en el que exponía sus ideas acerca de la traducción y acerca del propio texto. Por ejemplo, reconoce que el poeta romano no planteo su poema como un conjunto de reglas sino como una epístola sin más dirigida a unos amigos suyos (el Cónsul Lucio Pisón y sus dos hijos, según su interpretación) y redactada con cierto «desaliño», lo que no es óbice para extraer de ella profundos preceptos. En ese mismo prólogo declara conocer la existencia de traducciones anteriores del poema de Horacio, «siendo las principales y las más conocidas las que en distintos tiempos escribieron el licenciado Vicente Espinel y el jesuita catalán Joseph Morell»,³⁵⁸ para seguidamente sentenciar que el «atento examen de ambas» no hizo más que confirmarle «en la idea de que necesitábamos todavía conocer mejor a Horacio». Aunque asegura que al criticar estas dos versiones no pretende en absoluto ser duro con ellas por capricho, ni mucho menos obtener mejor acogida para su propia traducción, Iriarte reconoce verse en la necesidad de demostrar los errores de esos dos textos para justificar la existencia del que está presentando. De todo lo relativo al padre Morell y a su traducción (publicada en 1683, casi un siglo después de las *Diversas rimas*) nos

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. I-II..

³⁵⁷ Cfr. T. DE IRIARTE, *El arte poética de Horacio o epístola a los Pisones*, *op. cit.*.

³⁵⁸ Iriarte dice conocer también los versos sueltos insertados por Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* —que trataremos en el capítulo correspondiente—, a los que, pese a apreciar que están escritos «con mayor puntualidad», achaca de igual forma algún defecto. Si no se refiere más a ellos es por ser, a su juicio, pocos en número para poder ser considerados en cuanto traducción del poema horaciano como tal. Por otra parte, Iriarte da noticia de la existencia de la traducción de Luis Zapata —que también estudiamos en este trabajo—, si bien lamenta no haber podido encontrar un ejemplar de esa rareza bibliográfica, aunque «una persona inteligente» le haya advertido ya de «que no merece aquella traducción el mayor aprecio». *Ibid.*, pp. XXXVIII-XL.

ocuparemos en el capítulo correspondiente de este trabajo. En lo que toca a Espinel, Iriarte afirma:

La traducción de Vicente Espinel, publicada en Madrid, año de 1591, y reimpressa en 1768 al principio del primer tomo de la colección de poesías castellanas intitulada *Parnaso español*, está hecha en verso suelto sin consonante ni asonante, y por consiguiente sin aquella armonía que, deleitando al oído, da a los preceptos una agradable cadencia que los encomienda más fácilmente a la memoria; y sin disculpa que pueda indultar al autor de cualquiera expresión violenta que haya usado; pues, evitada la dificultad del consonante, ¿qué excusa puede quedar al verso arrastrado, al duro, al redundante, al diminuto, al flojo o al oscuro? Los defectos capitales de Espinel se reducen a dos clases: unos nacen de la mala inteligencia del texto latino; otros, de poco acierto en el uso de la versificación castellana.³⁵⁹

A continuación de estas declaraciones, Tomás de Iriarte pasa a enumerar una nutrida serie de ejemplos de los errores que achaca a Espinel. Parece como si a un halago desproporcionado correspondiese en este caso una crítica en cierto modo también fuera de proporción. Las críticas del poeta neoclásico hacia la versión de Vicente Espinel llegan hasta algo más de diecisiete de las cincuenta y dos páginas totales que constituyen el prólogo.

En la recta final de las mismas, Iriarte indica que lo único que podría considerarse una crítica entre los halagos de López de Sedano, esto es, el exceso en la extensión de lo traducido, también constituye un juicio equivocado, puesto que traducir un poema latino por el doble de versos es lo esperable, dado que «la lengua latina es mucho más concisa y enérgica que la castellana» y que «el verso hexámetro latino tiene más sílabas que el endecasílabo italiano y nuestro», dejando aparte el hecho de que «cualquiera traducción, aun estando escrita en prosa, debe ordinariamente ser en la totalidad más difusa que el original», por las diferencias de precisión e intensidad en la elección de vocablos y giros entre las dos lenguas.³⁶⁰

Al año siguiente —en 1778— López de Sedano, que seguía publicando los volúmenes de su *Parnaso*, incluyó en el tomo IX del mismo (último en publicarse de la antología), un fragmento de la *Epistula ad Pisones* traducido «por un incierto autor».³⁶¹ Tal como señalamos en el capítulo 5.10.7 de este mismo trabajo, podemos tener serias sospechas de que el antólogo introdujo estos pocos versos simplemente para tener la

³⁵⁹ *Ibid.*, p. v.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. XXI.

³⁶¹ *Cfr.* J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, vol. 9., pp. 370 y XLVI-LIV.

excusa de poder responder a Iriarte en los comentarios que dedicaba a cada poema en su florilegio, no en vano éstos ocupan hasta ocho páginas, excediendo con mucho la proporción habitual del *Parnaso*. En estas páginas López de Sedano se defiende de las críticas de Iriarte haciendo notar que él ya había declarado en los tomos I y III de su antología los defectos de Espinel: demasiada extensión, impropiedad, así como excesiva libertad al traducir. Afirmar también que no le parecen desmesurados, por otra parte, los elogios dedicados a la versión del poeta rondeño, puesto que esta fue realizada en ausencia de «comentarios y glosas de Horacio en que abundamos en estos tiempos». Tanto es así que desliza la idea de que

hoy no serían perdonables como no lo son en nuestro traductor [por Iriarte] los muchos que comete; pudiéndose añadir que si el traductor hubiera escrito en los tiempos de Espinel no hubiera hecho tanto, y si este hubiera florecido en los del traductor, hubiera hecho mucho más.³⁶²

Por lo demás, López de Sedano se reafirma en la idea de que Espinel peca de excesiva longitud —cuanto más, por ende, Iriarte, que en su traducción llega a los 1085 versos— poniendo como ejemplo el fragmento que está presentando en este tomo, que para traducir nueve versos horacianos emplea tan sólo diez en nuestro idioma. Después, al igual que hiciera el poeta neoclásico con Espinel, López de Sedano emplea la mayor parte de estas anotaciones en señalar defectos concretos de la traducción de Iriarte, con la siguiente conclusión:

la ocasión no ha pedido más que insinuar, así en bosquejo, las nulidades de esta última traducción, [...] pudiéndose decir de ella lo que dice el traductor de las demás; esto es, que aun necesitamos todavía conocer mejor a Horacio, quedando en el mismo lugar la opinión de la de Espinel con que hasta aquí ha corrido en la de los hombres eruditos y provecos, en medio de los defectos que contiene, cuyo dictamen seguimos nosotros en los elogios que la dimos, y al cual debe el público deferir más bien que al del novísimo traductor, y aun él mismo se debería haber sujetado con la moderación de su crítica para no ser comprendido en la sentencia del famoso texto que ha pretendido interpretar.

*Intererit multum divusne loquator an heros,
maturusne senex, an adhuc florente iuventa
fervidus.*³⁶³

La contrarréplica no se hizo esperar. Ese mismo año 1778 Tomás de Iriarte

³⁶² *Ibid.*, p. XLVII.

³⁶³ *Ibid.* p. LIV. Los versos de la *Epistula ad Pisones* citados (vv. 114-116) sirven de clara alusión a la diferencia de edad y «calidad» tanto entre Espinel e Iriarte como entre el propio López de Sedano e Iriarte, veinte años más joven que el antólogo.

publicó el diálogo «joco-serio» titulado *Donde las dan las toman*,³⁶⁴ en el que se recogía una conversación entre un «Sr. Traductor» (trasunto del propio Iriarte), D. Justo y D. Cándido. Los tres van desgranando una conversación en la cual se empieza criticando el hecho de que hasta el tomo IX del *Parnaso* López de Sedano no haya admitido explícitamente que la traducción de Espinel era imperfecta, se continúa rebatiendo la idea de que Espinel no pudo haber consultado tantos comentarios como existían en el XVIII (ya que para los tiempos de Espinel había más de sesenta), se analizan fragmentos concretos de la traducción desde el punto de vista erudito, se critica la organización y selección del *Parnaso* hasta el punto de señalar alguna tilde errada,³⁶⁵ y se acaba criticando la propia labor de escritor de López de Sedano con su tragedia *Jabel* (1763). En total, casi trescientas páginas en octavo destinadas a anular no sólo la opinión, sino hasta la misma credibilidad intelectual y artística del antólogo. Con razón admite el propio Iriarte en las palabras previas a esta obra: «Una impugnación de ocho páginas [refiriéndose a las palabras del tomo noveno del *Parnaso*], me ha obligado a escribir esta apología que ocupa un tomo».³⁶⁶

La polémica aún tendría otro episodio, con la publicación en 1785 de los dos tomos en octavo que constituían los *Coloquios de la espina, entre D. Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda y un amanuense natural de la Villa del Espinar, sobre la Traducción de la Poética de Horacio hecha por el Licenciado Vicente Espinel y otras espigas y flores del Parnaso Español*,³⁶⁷ firmados por un tal Doctor D. Juan María Chavero y Eslava, «vecino de la misma ciudad de Ronda», que no era sino el propio López de Sedano.³⁶⁸ El asunto ya había tomado sobradamente tintes de índole más personal que de erudición o de teoría literaria y, como el propio título deja entrever, este opúsculo parecía querer imitar el

³⁶⁴ Cfr. T. DE IRIARTE, *Donde las dan las toman*, *op. cit.*.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 3.

³⁶⁷ Cfr. J. M^a CHAVERO Y ESLAVA, *Coloquios de la espina entre D. Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda y un amanuense natural de la Villa del Espinar, sobre la Traducción de la Poética de Horacio hecha por el Licenciado Vicente Espinel y otras espigas y flores del Parnaso Español*, Málaga, Félix de Casas y Martínez, 1785.

³⁶⁸ Cfr. J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. 3, Madrid, Benito Cano, 1790, p. 318; y *Diccionario histórico, ó Biografía universal compendiada*, ed. N. Oliva, vol. 11, Barcelona, Imprenta de los editores A. y F. Oliva, 1834, pp. 619-620. En esta última referencia se advierte en nota al pie que ninguna de las dos versiones —Espinel e Iriarte— es en el fondo digna de consideración, frente a las de Francisco Martínez de la Rosa o Francisco Javier de Burgos, pertenecientes ya al siglo XIX.

tono satírico del *Donde las dan las toman*. Pero Sedano —a pesar del innegable valor de su *Parnaso*— no poseía el ingenio ni el donaire que caracterizaban a Iriarte, lo cual, sumado a las más de 500 páginas en octavo con las que en total contaban los *Coloquios*, convirtieron el resultado en algo ciertamente farragoso y sin demasiado interés para una polémica que había dado su último paso por escrito hacía siete años.

Iriarte, que moriría cuatro años después, en el quicio de su cuarenta y un cumpleaños, no se preocupó ya más de este asunto. Solamente en 1787, durante la publicación del sexto volumen de sus obras completas, en el que debía aparecer incluido *Donde las dan las toman*, se limitó a deslizar en las palabras de presentación que lo acompañaban la consideración de que el diálogo ha de ser tenido en cuenta por la erudición que contiene, al margen de la polémica que lo impulsó, que se da ya como un debate agotado y visto para sentencia, puesto que ambas partes «han expuesto ya demasiado extensamente su razones, y que ninguno ni otro han de decidir, pues toca al público instruido e imparcial dar a cada uno la razón en lo que la tuviere».³⁶⁹

Ya en el siglo XIX, Marcelino Menéndez Pelayo hizo balance de la situación y, al recorrer la historia de las traducciones de Horacio, señaló que el inicio de las versiones de la *Epistula ad Pisones* al castellano se iniciaba con dos trabajos muy seguidos realizados por Vicente Espinel y, al año siguiente, por Luis Zapata, como veremos en el siguiente capítulo. Menéndez Pelayo, al comparar someramente las dos versiones, declara la superioridad de la de Espinel sobre la de Zapata, si bien puntualiza lo siguiente:

Mucho más tolerable [que la traducción de Zapata] es la traducción de la misma *Poética*, debida al rondeño Vicente Espinel, insigne entre nuestros novelistas como autor de *El Escudero Marcos de Obregón*. Pero tomada en sí, y prescindiendo de la comparación con Zapata, y de la acerba polémica entre Sedano e Iriarte, cosas todas ajenas de este lugar; los mas apasionados de la simpática genialidad literaria de Vicente Espinel tendrán que confesar que tradujo como un estudiante y no como un filólogo, sin abrir para nada ninguno de los sesenta u ochenta comentadores que ya existían en su tiempo, y sin ver las dificultades o saltando audazmente por cima de ellas. Y como además la traducción está en versos sueltos, y entonces nadie sabía hacer versos sueltos más que Jáuregui, educado en la escuela de los italianos, la traducción resultó floja, lánguida y sin nervio; ni puede concedérsela otro elogio que el que merece en todo caso una primera tentativa para popularizar el texto horaciano.³⁷⁰

³⁶⁹ Cfr. T. DE IRIARTE, *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, vol. 6, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, p. III.

³⁷⁰ Cfr. M. MÉNÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, op. cit., pp. 210-211

La crítica actual³⁷¹ parte, en cierto modo, de las afirmaciones de Menéndez Pelayo, y reconoce la importancia de Espinel en cuanto al comienzo de la divulgación y popularización del texto en nuestro idioma, aunque señala —efectivamente—, las múltiples carencias de esa primera versión, que en algunos pasajes llega a ser especialmente difusa o ambigua.³⁷² Existe, por tanto, una cierta indulgencia a la hora de tratar la traducción de Espinel, dado el carácter pionero de la misma en castellano, y se tiende a valorarla —más que por sus logros o yerros— por ser una muestra palpable de una actitud humanística concreta, propia del avanzado momento del siglo XVI en el que se encuentra: la de actualizar los textos clásicos a nuestro idioma para poder establecer una base teórica para la creación lingüística y literaria que, si bien debía estar arraigada en la tradición de las autoridades grecolatinas, estaría más dirigida ya a la *imitatio* y a la *aemulatio* desde unos presupuestos artísticos activos, que a la recepción pasiva y a la mera traducción de los clásicos en cuanto modelos «intocables» de perfección estética y —muchas veces también— ética.

En este sentido, Francisco José Talavera Esteso subraya esta intención de Espinel de reactivar la normativa horaciana para la literatura española, objetivo que animará en buena medida el resto de las traducciones áureas —como veremos— del mismo texto, a modo de marco teórico para futuros desarrollos o a modo de «tabla de salvación» de la poesía española, si acudimos a la imagen propuesta por Cascales para sus *Tablas poéticas*, que encontrarán en Horacio un fuerte apoyo doctrinal. Talavera señala que los fallos concretos de la versión de Espinel no empañan un resultado en conjunto digno de tener en cuenta, al menos en la mente de su autor, que no sólo lo incluyó en su revisión para la imprenta de las *Diversas rimas*, sino que señaló la presencia del texto en su misma portada, consciente de la primicia en el mundo editorial en castellano. Talavera cifra las causas del «desaliñado» aspecto del texto, por una parte, en las prisas por ofrecer esa obra (que conllevan implícitamente la falta de traducciones anteriores al castellano) y, por otra, en que quizá nos hallemos ante una obra procedente de la juventud del poeta rondeño, realizada en su período de formación y aprendizaje de la lengua latina.³⁷³

³⁷¹ Cfr. F. J. TALAVERA ESTESO, *art. cit.*, y V. CRISTÓBAL LÓPEZ, *art. cit.*, pp. 236-238; así como el estudio de G. GARROTE BERNAL, previo a su edición de las *Diversas rimas*, *op. cit.*, pp. 278-281.

³⁷² Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna II*, *op. cit.*, pp. 113-118.

³⁷³ Cfr. F. J. TALAVERA ESTESO, *art. cit.*

Gaspar Garrote Bernal documenta que en el siglo XIX otros estudiosos de Espinel como López de la Torre Ayllón, Cabrera o Pérez de Guzmán opinaban, en este mismo sentido, que Vicente Espinel tradujo la *Epistula ad Pisones* de joven, puede que incluso antes de los veinticinco años y de realizar estudios en Salamanca.³⁷⁴ Como alternativa a ese razonamiento, si seguimos pensando que la tardía incorporación de la traducción a las *Diversas rimas* se debe a que el texto no existió hasta prácticamente el momento de su publicación, Garrote Bernal aporta la idea de que esta primera versión castellana del poema horaciano, lejos de ser un producto de juventud, pudiera tratarse de un ejercicio de preparación para las oposiciones eclesiásticas a las que concurrió entre los años 1586-1590, lo que le acabaría dando ese aparente barniz de «traducción escolar» que se ha querido ver en ella.³⁷⁵ Una vez realizada y obtenida la plaza eclesiástica deseada, Espinel pudo considerar que publicarla junto al resto de sus poemas aportaría más beneficios a la literatura española y a su propia fama de humanista que los perjuicios que pudieran derivarse de los defectos del texto.

La edición de la traducción de Espinel que aquí presentamos se ha realizado tomando como base la *editio princeps* de las *Diversas rimas*, sobre todo su segunda «emisión», más correcta,³⁷⁶ sobre cuya lectura se ha cotejado tanto la versión aparecida en el *Parnaso español*—muy poco cuidada a efectos de puntuación, pero importante en cuanto a su difusión pública— y otras más recientes, como la revisión de Alberto Navarro y Pilar González, y la de Gaspar Garrote.³⁷⁷ Sobre el texto base se ha operado, como se ha señalado en el capítulo correspondiente, la modernización y actualización de grafías y puntuación, lo cual ayuda a recibir mejor el texto y puede que incluso ayude a cambiar —también a mejor—la idea que se ha venido teniendo de algunos pasajes.

³⁷⁴ Vease el estudio de G. GARROTE BERNAL que antecede a su edición de las *Diversas rimas*, *op. cit.*, p. 278.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁷⁶ Las dos emisiones del texto que hemos consultado son las que pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional de Madrid con las siglas R/2432 (la primera «emisión») y R/13320 (la segunda).

³⁷⁷ Esta última es una edición muy detallada en cuanto a su aparato de notas, que permiten seguir muy bien la polémica Iriarte-Sedano al pie del propio texto. De igual forma da una idea muy fidedigna del estado de erratas y correcciones. Sin embargo, el texto que presenta no sólo no está actualizado en grafías —decisión consciente del autor de la edición perfectamente respetable— sino que tampoco se ha adecuado la puntuación a los usos actuales, lo cual no favorece la comprensibilidad del texto, al mismo tiempo que se toma alguna que otra decisión un tanto arbitraria —por contraste, precisamente, con ese afán de fidelidad al original— que señalaremos en nota en nuestra edición.

Igualmente se han corregido de forma automática las erratas más patentes, muchas de las cuales ya estaban presentes en la propia fe de erratas de la *princeps*, dejando para el espacio de notas a pie de página las escasas cuestiones en los que se ha creído necesaria una mayor aclaración.

A don Pedro Manrique de Castilla

Si al rostro humano algún pintor quisiese
una cerviz juntalle de caballo,
y entretejer en ella varias plumas,
de suerte que, siguiendo aquel intento,
5 juntos los miembros de diversas partes,
en un pescado negro rematase
una mujer de muy hermosa cara,
llamados a mirar esta figura,
¿podréis, amigos, detener, la risa?
10 Pensad, Pisones, que a esta dicha tabla
semejante será cualquiera libro,
del cual se fingirán especies vanas,
como sueños de enfermos, de manera/^{150v}
que ni pies, ni cabeza, ni otro miembro
15 en una propia forma se reduzcan.
Poder tienen pintores y poetas
de osar acometer cualquiera cosa:
bien lo sabemos, y por esto a todos
esta licencia damos y pedimos,
20 mas no de suerte que animales mansos
con carniceros hagan compañía,
ni con los tigres los corderos pazcan,
ni a las aves se mezclen las culebras.
Muy de ordinario a los principios graves,
25 y que van prometiendo graves cosas,

uno y otro remiendo³⁷⁸ se les cose
de púrpura que adorne y resplandezca
cuando se pinta de Diana el templo,
la corriente del agua presurosa,
30 el bosque espeso, o cuando el Rin famoso
o cuando el pluvial arco se pinta;
pero, ¿qué importa que el pintarlo agora
va fuera de ocasión y propio tiempo
y, como aquel pintor, sabéis acaso
35 sólo un ciprés pintar, y no otra cosa?
¿Qué habéis de responder al que os lo paga,
porque un naufragio le pintéis, adonde
rota la nao, se vio sin esperanza?/^{151r}
Comenzando a hacer una grande orza,
40 si nunca deja de correr la rueda,
¿por qué sale después un chico vaso?
Finalmente, yo quiero declararme:
sea lo que escribís un cuerpo solo,
simple y sin mezcla de diverso paño.
45 La mayor cantidad de los poetas,
oh padre e hijos dignos de tal padre,
con la apariencia de lo bueno y propio
venimos a caer en mil engaños.
En siendo breve, luego soy escuro;
50 al que se va tras el galán estilo,
las fuerzas y el espíritu le faltan;
y el otro, que profesa grandes cosas,

³⁷⁸ La primera «emisión» de las *Diversas rimas* ofrecía la lectura «remedio», si bien el propio Espinel lo debió cambiar para la versión más cuidada de su libro, y así lo reproducen, F. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, p. 2, F. J. TALAVERA ESTESO, *art. cit.*, p. 86; y G. GARROTE BERNAL *op. cit.*, p. 682, entre otros. Aunque «remiendo» pertenezca más al campo léxico de la metáfora «coser», la presencia primera de «remedio» es también explicable en el sentido recogido por *Autoridades* de ‘enmienda’ o ‘corrección’, como equivalencia del latín *emendatio* o *correctio*, con lo que la aplicación de este término no sería una generalización —como a primera vista podría parecer—, sino que incluso nos hallaríamos ante un uso más específico, aunque menos cohesionado con la imagen propuesta.

todo se hincha y todo al fin es viento,
va por el suelo al parecer seguro
55 y aun de la tempestad se va temiendo.
Quien prodigiosamente alguna cosa
pretende encarecer, pinta en las selvas
algún delfín, y un jabalí en el agua:
por huir de una falta da en un vicio
60 muy de ordinario quien carece de arte.
Junto a la esgrima de la calle Emilia,
un muy bajo oficial de bronce hace
cabellos y uñas que parecen vivos;/^{151v}
mas el pobre, en la suma de la obra,
65 quédase corto, porque no la sabe.
No quisiera ser yo éste que digo,
si alguna cosa componer quisiese,
más que con negros ojos y cabellos
tener una nariz disforme y fea.
70 Vosotros, que escribís, buscad materia
igual a vuestras fuerzas, y gran tiempo
pensad y revolved qué carga pueden
llevar, o cuál rehúsan vuestros hombros.
Al que escogiere lo que puede y sufre,
75 nunca le faltará elegancia y orden.
Ésta del ordenar es la excelencia,
y la gracia se engaña, o yo me engaño,
que de las cosas que decirse deben
las más propias escriba y, las restantes,
80 a mejor tiempo y ocasión las deje:
aquellos escoja, eso otro menosprecie
quien promete escribir obras en verso.
También en el sembrar de las palabras,
para cogerlas en sentido nuevo,
85 siendo con discreción templado y corto,

dirás muy bien si a la palabra antigua
por lo que le juntares haces nueva;
y si acaso te fuere necesario/^{152r}
mostrar lo más secreto de las cosas
90 con señales recientes y palabras,
concederán que puedes inventarlas
del antiguo cetego nunca oídas
tomando la licencia honestamente.
Y las palabras nuevas inventadas
95 tendrán autoridad, si escasamente
de la fuente de Grecia se cogieren,
que si pudo inventar Cecilio y Plauto,
¿por qué no le dará el romano propio
a Vergilio y a Vario esta licencia?
100 Si yo puedo buscar también un poco,
¿por qué tengo que ser del vulgo odiado?
Pues que la lengua de Catón y de Ennio
enriqueció el lenguaje de su patria,
lícito fue y será sacar vocablos
105 siempre sellados del presente sello.
Como muda cada año nuevas hojas
cualquiera selva, y las primeras caen,
así la antigüedad de las palabras
muere y, con la costumbre de los mozos,
110 las modernas florecen y se estiman.
A la muerte vivimos obligados
todos nosotros y las cosas nuestras:
ora Neptuno en la habitada tierra/^{152v}
entre y dé puerto a las cansadas flotas,
115 y de los vendavales las defienda;
ora la que fue estéril laguna
y para remos apta dé sustento
a las ciudades todas comarcanas

120 y³⁷⁹ sienta arados en lugar de remos;
 ora, guiado por mejor camino,
 mude su antiguo curso el ancho Tibre,
 antes a los sembrados muy dañoso.
 Todo lo que es mortal al fin perece,
 ¡cuánto más el³⁸⁰ valor de las palabras!
 125 ¿Ha de durar la gracia y honra siempre?
 Muchas palabras nacerán de nuevo,
 que ya cayeron, y caerán algunas
 que ahora valen si quisiere el uso,
 al cual toca el juzgar de las palabras,
 130 la forma y el derecho propio de ellas.
 Hechos de capitanes, y de reyes
 y guerras tristes nos enseña Homero
 en cuáles versos puedan escribirse.
 Al principio se usó que las querellas
 135 en desiguales versos se cantasen,
 mas después se introdujo en este modo
 cualquiera estilo al parecer del ánimo,
 pero quién inventó estos versos élegos/^{153r}
 es contienda reñida entre gramáticos

³⁷⁹ G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, pp. 687 y 738, propone «y[a] sienta arados en lugar de remos». Nosotros respetamos la lectura original que —menos apropiada o no— juega con una estructura anafórica trimembre bastante explícita.

³⁸⁰ G. GARROTE BERNAL, *ibid.*, pp. 688 y 738, propone «cuanto más [d]el valor de las palabras / ha de durar la gracia y honra siempre», en consonancia con la enmienda anterior interpretando que este verso va unido al siguiente. Nosotros respetamos la lectura original, puesto que considerar la unión de esos dos versos —aun contemplando un sentido irónico— tergiversa el sentido. Por tanto, como A. NAVARRO GONZÁLEZ y P. GONZÁLEZ VELASCO en su edición de las *Diversas rimas* (*op. cit.*, p. 262), separamos el verso 125 del anterior, si bien lo encaminamos hacia una interrogación retórica para salvar la posible ambigüedad y, sin alterar la sintaxis original, clarificar el sentido de la misma. Interpretar este inciso, que obviamente separa los términos del verso latino original *nedum sermonum stet bonos et gratia vivax* como una *amplificatio* expresiva en forma de interrogación es quizá la única forma de justificar el adverbio «siempre», que en la interpretación de Garrote Bernal seguiría quedando como un elemento extraño. Si se prefiere la lectura de Garrote Bernal, tendría que modificarse para hallar una solución a ese adverbio. Así:

¿cuanto más del valor de las palabras
 ha de durar la gracia y honra? ¿Siempre?

140 y aún no está dada de ello la sentencia.
La rabia y el enojo fueron parte
que Arquíloco inventase los pies yambos;
éste tomaron los humildes cómicos
y lo usaron también los grandes trágicos,
145 propio para tratar conversaciones
entre personas, que sosiega y vence
el popular ruído con dulzura,
muy natural para tratar las fábulas.
La Musa concedió a los versos líricos
150 de los dioses cantar, y de sus siervos,
del vencedor en la reñida lucha,
del caballo primero en la contienda,
de los cuidados vanos de los mozos,
de los banquetes y sus libres vinos.
155 Si no puedo ni sé guardar las veces
ni el decoro y colores de las obras,
¿por qué han de saludarme por poeta?
¿por qué tengo la vergüenza de aprenderlo
y no la tengo de quedarme necio?
160 No quiere la comedia ni lo sufre
ser declarada con los versos trágicos,
y también la tragedia se desdeña
de ver tratarse con humildes versos./^{153v}
Dése el lugar que a cada cosa toca
165 decentemente, aunque también levanta
la voz algunas veces la comedia,
y airado Cremes, con la voz hinchada,
se altera y riñe, y suele algunas veces
el trágico quejarse humildemente.
170 Télefo, andando desterrado y pobre,
y Peleo también, dejan aparte
las palabras soberbias e hinchadas

para mover con su querella a lástima
 al corazón de quien está mirando.
 175 No basta que los versos sean³⁸¹ hermosos,
 que han de ser dulces en el mismo grado:
 que, como la mujer hermosa y blanda,
 lleven el corazón de quien los oye
 hacia cualquiera parte que se muevan;
 180 porque el semblante humano es de manera
 que ríe, si ríen, y si lloran, llora.
 Y así, si vos queréis moverme a llanto,
 habéisos de doler de vos primero,
 y entonces me veréis, Télefo y Peleo,
 185 de vuestros infortunios lastimado;
 mas si representáis impropriamente
 lo que os encomendaren, perdonadme,
 que os tengo de pagar con burla o sueño./^{154r}
 Muestre semblante triste el que está triste,
 190 el enojado, lleno de amenazas,
 el que burlado está, trate lascivias,³⁸²
 y el que severo y grave, trate veras.
 Porque Naturaleza nos instruye
 a cualquiera suceso de fortuna
 195 dentro del pecho porque, o nos³⁸³ agrada,
 o gravemente nos conmueve a ira,

³⁸¹ G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, pp. 690 y 738, propone «son» para «evitar la hipermetría aunque no concuerde sintácticamente». La palabra «sean» requiere, en realidad, de una lectura con sinéresis para evitar dicha hipermetría, lo cual entra perfectamente en el marco de las licencias poéticas más habituales sin dejar de respetar el original.

³⁸² J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, p. 8, ofrece sin base alguna «donaires», quizá por evitar descaradamente la palabra «lascivias». A. NAVARRO GONZÁLEZ y P. GONZÁLEZ VELASCO, *op. cit.*, p. 263, lo señalan en nota al pie; G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, p. 691, opina que, efectivamente, eso sería una «moderadora traducción de la traducción», ya que el sentido pide claramente las «lascivias» del original.

³⁸³ La primera «emisión» de las *Diversas rimas* ofrece «no os agrada», lo cual fue corregido y así se ha respetado en otras ediciones posteriores.

o con tristeza nos destronca al suelo;
 después, siendo el intérprete la lengua,
 la alteración del ánimo nos muestra.
 200 Si del que habla la palabra fuere
 desemejante a su fortuna propia,
 romano caballero ni hombre bajo,
 ¿no soltarán la risa a carcajadas?³⁸⁴
 Gran diferencia va de las palabras
 205 que dice el siervo a las que dice el amo;
 del viejo anciano, al floreciente mozo;
 de una matrona, a un ama diligente;
 de un mercader, al que cultiva el campo;
 del que es criado en Colcos, al de Asiria;
 210 del natural de Tebas, al de Argos.
 O la fama, escritor, sigue que oíste,
 o finge cosas que entre sí convengan:
 quieres tratar del valeroso Aquiles,^{154v}
 airado, presto, inexorable, fuerte,
 215 niegue que para él nacieron leyes
 y en arrogancia se prometa el mundo.
 Sea feroz Medea, invicta y áspera;
 Ino, llorosa; Ixión, malvado;
 Ío, vagante; con tristeza, Orestes.
 220 Si alguna cosa introducís no vista
 en la escena³⁸⁵ y ponéis persona nueva,
 como comience, hasta el fin se guarde
 y de sí no discrepe un sólo punto.
 Difícil es decir comunes cosas
 225 de suerte que parezcan propias vuestras

³⁸⁴ G. GARROTE BERNAL, *ibid.*, p. 691, interpreta este verso como una enunciativa negativa. El sentido del poema horaciano requiere la interrogación retórica.

³⁸⁵ La *editio princeps* da «cena», J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, p. 9, y posteriores restituyen la «s-» líquida para ofrecer el latinizante «scena». La sinalefa permite la modernización total del término.

y mejor sacaréis en la comedia
de Homero el verso, que inventadas cosas
de nadie conocidas ni tratadas.
La pública materia harás tuya
230 si del vulgacho la opinión no sigues
y, siendo en declarar fiel intérprete,
no traduzcas palabra por palabra
ni imitando descieras en estrecho
de donde la vergüenza, o lo que imitas,
235 te estorbe el paso a que salir no puedas;
ni comiences como otro tiempo hizo
un antiguo poeta corrillero:
«La gran fortuna y la famosa guerra/^{155r}
he de cantar del desdichado Príamo».
240 ¿Qué se podrá esperar de quien promete
tan arrogante y fanfarrón principio?:
que de parto vendrán a estar los montes
y nacerá un ratón de tan gran parto.
¡Cuánto mejor y más discretamente
245 dijo el que comenzó de esta manera!
«Dime, Musa, el varón que, fenecida
la batalla troyana, vio costumbres
de muchos hombres y ciudades muchas».
No quiere dar del resplandor el humo,
250 sino del humo luz, para que saque
de aquí milagros altos y divinos,
a la monstruosa Escila, y a Caribdis,
Antífates, el bravo Polifemo.
Ni toma tan de atrás el argumento
255 que comienza la vuelta de Diomedes
de la muerte fatal de Meleagro,
ni la guerra troyana da principio
de aquellos huevos dos del cisne y Leda.

Siempre procura de llegar al caso
260 y, en las cosas que trata sin principio,
arrebata al oyente de manera
como si las tuviese conocidas
y deja de tratar lo que él entiende/^{155v}
que no tendrá su resplandor y punto,
265 y con tanta cordura finge y miente,
y va mezclando verdadero y falso,
que el medio no discrepe del principio
ni el fin del medio vaya diferente.
Quiero decirte lo que yo deseo
270 y conmigo la gente lo desea:
si tú quieres tener tales oyentes
que en el teatro aguarden los tapices
y que con atención estén sentados
hasta ver que el cantor les diga «pláudite»
275 debes notar el modo y las costumbres
de las edades, y guardar decoro
a las naturas y movibles años.
El niño que ya sabe dar respuesta
y por las calles anda libremente
280 quiere jugar con los iguales suyos,
sin ocasión se enoja y desenoja
y por momentos le verán mudable.
Cuando ya es mozo, que le falta el ayo,
huélgase con caballos y con perros,
285 con ir al campo y con la verde grama;
para inclinarse a un vicio, blando y fácil,
para quien lo aconseja, tieso y áspero;
tardo para el provecho y del dinero/^{156r}
gran gastador; altivo y deseoso,
290 muy pertinaz en olvidar lo amado.
Mudado el gusto a más honradas cosas,

la edad del ánimo y hombre ya llegados,
busca haciendas, amistades y honras,
guárdase de hacer cosas livianas
295 que le pese de habellas cometido.
Al viejo le rodean muchos daños:
o que lo adquiere y teme de gastallo
y aun de usarlo se abstiene el miserable,
o que es remiso en gobernar sus cosas,
300 dilatador, colgado de esperanzas,
flojo, y de lo futuro deseoso,
siempre quejoso y enfadoso a todos,
difícil de tratar, y alaba el tiempo
de su niñez por tiempo justo y bueno,
305 juez castigador de los mancebos,
fabricador de casas que otro goce.
Mucho bien traen los crecientes años
y mucho quitan los que van cayendo.
Porque la propiedad que toca al viejo,
310 no se dé al mozo, y la del hombre al niño,
habemos de tener cuidado siempre
de dar las cosas a la edad conformes.
O se trata en la escena alguna cosa/^{156v}
o ya tratada se refiere al pueblo:
315 menos mueve los ánimos oída
que si la miran los fieles ojos
y si el oyente las contempla y juzga,
pero no han de salir a verse en público
las cosas dignas de hacerse dentro;
320 quitad de la presencia muchas cosas
que se cuenten después con elegancia:
no despedace la crüel Medea
en la presencia popular sus hijos,
ni el hermano perverso de Tiestes

325 cueza la carne del sobrino en público,
ni Progne se convierta en golondrina,
ni en escamosa sierpe el triste Cadmo;
todo cuanto me muestras de este modo,
sabe que lo aborrezco y no lo creo.

330 Ni tenga menos actos la comedia,
ni más, que cinco, si pedirse quiere
y, vista ya, otra vez representarse.
Ni se entremeta dios,³⁸⁶ ni encantamientos,
si no sucede un intrincado nudo

335 digno de desatarse con su ayuda,
ni la cuarta persona hable mucho.
Defienda el coro del autor las veces
y el oficio que hace cada uno,^{157r}
y en medio de los actos nada cante

340 que no cuadre al propósito y se pegue.
El uno favorezca y aconseje
a los amigos, temple a los airados
y ame los temerosos del pecado.
El otro alabe de una corta mesa

345 los manjares, el otro la justicia,
las saludables leyes loe el otro,
y la segura paz del pueblo amigo.
Otro guarde el secreto encomendado
y ruegue a Dios que vuelva la fortuna

350 favorable a los míseros y tristes,
y a los soberbios eche por el suelo.
No tenía la flauta en otro tiempo
juntura de latón (cual tiene agora,

³⁸⁶ G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, p. 698, señala que Espinel actualiza el sentido de «un dios» al Dios cristiano, como sucede, efectivamente, en 249. En la versión que ofrecemos aquí, pensamos para este caso que sólo con la eliminación de la mayúscula inicial —cuyo uso no era en absoluto regular en los Siglos de Oro, y que pudo obedecer a múltiples razones, e incluso puede ser debida al propio cajista— se consigue un sentido más cercano al del «cualquier dios» del poema latino.

que en cierto modo imita a la trompeta):
355 era pequeña y de agujeros pocos,
para ayudar al coro provechosa
y bastante a henchir con el sonido
los asientos que estaban poco llenos
adonde el pueblo, de contar muy fácil
360 (por ser pequeño y corto), se juntaba
de gran virtud, honesto y vergonzoso.
Después que siendo vencedor temido
sus campos extendió, y con ancho muro/^{157r}
abrazó la ciudad, y con el vino
365 de cada día comenzó a aplacarse
naturaleza; en fiestas libremente,
extendíase en los versos y en la música,
la licencia y poder que antes tenía:
que el pueblo indocto y del trabajo suelto,
370 ¿qué podía saber en aquel tiempo,
mezclado el ciudadano con el rústico
y el honrado confuso con el torpe?
Así que el ministril al arte antigua
más artificio y ornamento puso
375 y, usando de su oficio libremente
arrastró por teatros el vestido.
Y así también crecieron en las cuerdas
los contrabajos que hacían falta
y halló nuevos modos de retórica
380 la elegancia adquirida en breve tiempo.
Y hubo de lo futuro profecía
sagaz y de las cosas provechosas,
tan verdadera en hombres como en Delfos.
El que por un cabrón en verso trágico
385 tuvo contiendas, introdujo luego
los sátiros desnudos y, guardando

la gravedad que pide la materia,
las burlas inventó, porque el oyente/^{158r}
con la agradable novedad y gusto
390 se entretuviese, habiendo ya comido
del sacrificio, y con el vino alegre.
Pero de tal manera es conveniente
encomendar los decidores sátiros
y los que mueven a reír la gente
395 y mezclar con lo grave lo burlesco,
que el que se vio representar figuras
severas de algún dios o caballero
de oro real o carmesí vestido,
no pase luego con lenguaje humilde
400 al llano trato de oficiales llanos;
ni por guardarse del terrestre estilo
ande abrazando los nublados vanos.
La gran tragedia, que de versos bajos
es por su gravedad y peso indigna,
405 cual la matrona que, en la fiesta sola,
es forzada a bailar con ruego y mando
se ha diferenciar honestamente
(ya que lo hace) del protervo sátiro.
Cuando escribiere sátiros, no sólo
410 tengo de usar los nombres y palabras
desadornadas, naturales, libres,
ni he de apartarme del estilo trágico
de manera que no haya diferencia/^{158v}
si habla Davo y la atrevida Pitias
415 cuando a Simón le defraudó el talento,
o Sileno, de Baco siervo y ayo,
en sátiros persona conocida.
Yo inventaré de lo ordinario y público
versos que cada cual piense hacellos

420 y, osándose poner al mismo caso,
sude mucho y, al fin, trabaje en vano.
Tal fuerza tiene el orden y juntura,
y tanta honra se les da y aplica
a las cosas comunes conocidas.

425 Los sátiros sacados de las selvas
se guarden (siendo yo el censor) que imiten
con tiernos versos los gallardos mozos,
como nacidos en la plaza y calle,
y como cortesanos se enterezcán;

430 ni digan dichos sucios ni afrentosos,
porque se ofenden de la burla infame
caballeros, hidalgos y hombres ricos,
y no porque el plebeyo guste de ello
lo aprueban y lo llevan con paciencia,

435 ni por ello le ponen la corona.
Una sílaba larga ante otra breve³⁸⁷
se llama yambo, pie ligero y presto,
por la cual ligereza mandó el propio/^{159r}
que a los trímetros yámbicos creciese

440 el nombre, aunque él tenía seis medidas
desde el principio al fin de una manera.
No ha mucho tiempo que, por ser más grave
y venir más tardío a las orejas,
tuvo por bien de recibir estables

445 en su jurisdicción los espondeos,

³⁸⁷ En este verso existe un error de bulto con respecto a la realidad del yambo, lo que evidenciaría confusión conceptual por parte del traductor, salvo que el error proceda del cajista. G. GARROTE BERNAL, *ibid.*, p. 739, indica que ya M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano Latina...*, vol. 6, *op. cit.*, p. 82, opinaba que, efectivamente, nos hallábamos casi seguro ante un *quid pro quo* tipográfico que, de ser original de su autor y no fruto del proceso de imprenta, dejaría la latinidad de Espinel por los suelos, por lo que propone la lectura, más ajustada a verdad, de «una sílaba breve ante otra larga». J. J. LÓPEZ DE SEDANO no notó nada, y sólo en el último estadio de la polémica, reconoció bajo seudónimo en los *Coloquios de la espina*, ante la acerba crítica de *Donde las dan las toman*, que efectivamente habría habido alguna «trabucación», pero no error del autor.

reservando el lugar segundo y cuarto.
En los trímetros nobles (Ennio y Accio)³⁸⁸
se halla el espondeo raras veces.
Sacar versos pesados en la escena
450 por la mucha abundancia de espondeos,
poco trabajo, y sin cuidado, arguye,
o ignorancia del arte en el poeta;
pero diráme alguno que no todos
conocen la armonía de los versos,
455 y que han tomado en Roma los poetas
indignamente la licencia larga.
¿Tengo de andar por eso a mi albedrío
y he de ser escribiendo licencioso?
¿O tengo de pensar que todos pueden
460 juzgar mis yerros con seguro pecho
sin esperanza de perdón alguno?
Finalmente, si huyo de la culpa,
no por eso merezco premio y loa.^{159v}
Revised y mirad de noche y día
465 los ejemplares griegos con cuidado;
pero vuestros pasados alabaron
la gracia y versos del antiguo Plauto,
uno y otro loando con paciencia
(por no decir con ignorancia grande,
470 si vos y yo diferenciar sabemos
del agradable dicho el indiscreto
y entendemos el propio son del verso
con los dedos medido, y con la oreja).
Dicen que Tespis descubrió el primero

³⁸⁸ G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, p. 703, inserta la preposición «de» antes de «Enio y Acio». Nosotros conservamos la lectura original, interpretando la situación de dichos nombres como un período explicativo, solución seguida por J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, p. 16 y A. NAVARRO GONZÁLEZ y P. GONZÁLEZ VELASCO, *op. cit.*, p. 270.

475 de la tragedia el género no visto,
y que llevaba en carro sus poesías
para que las hiciesen y cantasen
con negras heces disfrazado el rostro.
Esquilo, el inventor de la persona
480 y del vestido honesto que es la «palia»,³⁸⁹
vino tras de éste y, con maderos pocos,
hizo poner en orden los tablados
y a hablar enseñó con alto estilo
y usar en la tragedia de coturno.
485 Sucedió a éstos la comedia antigua,
no sin mucha alabanza, pero vino
a usar de libertad viciosamente
y de una fuerza digna de regirse/^{160r}
por estatuto y ley, por ser dañosa.
490 Recibióse la ley y calló el coro,
quitándole el poder de hacer daño.
Ninguna cosa por probar dejaron
nuestros poetas, y merecen honra
no poca, pues osaron apartarse
495 de las pisadas griegas y los hechos
celebrar de su patria en sus escritos,
o los que introdujeron las «pretextas»
(personas nobles, venerables, graves)
o los que las «togatas» enseñaron
500 (gente particular, plebeya, humilde),
ni fuera en lengua menos poderosa
que en armas y virtudes clara Italia,
si tuvieron paciencia los poetas
para limar y detener sus obras.

³⁸⁹ La *editio princeps* da por error «palla», versión que siguen todas las demás ediciones. Ofrecemos aquí «palia» por considerarlo una razonable errata.

505 Repreuded, señor, cualquier verso,
que muchos días y borrones muchos
no lo detienen sin salir en público
y que diez veces, cual de plata o mármol,
con uña o con buril no fue limado.
510 Porque tiene Demócrito al ingenio
por más dichoso que a la mísera arte
y del monte Helicón destierra y echa
a los poetas cuerdos, hay algunos/^{160v}
que no cortan la barba ni las uñas,
515 buscan lugares solos y secretos,
huyen los baños y andan sin lavarse,
que les parece que serán poetas
si no entregaren al barbero Licino³⁹⁰
una cabeza que a sanar no basta
520 con cuanto eléboro hay en tres Antíciras.
¡Necio de mí, que en cada primavera
me purgo de la cólera que tengo,
que ninguno hiciera más poesías
ni mejores que yo! Pero no importa,
525 que en más estimo que me llamen cuerdo:
seré la piedra de amolar en esto,
que ella no corta, pero aguza el hierro.
De esta misma manera, no escribiendo,
de escribir mostraré el oficio y cargo,
530 cómo y de dónde el gran caudal se busca,
qué es lo que lo cría y forma el buen poeta,
qué conviene hacer, qué no conviene,
dónde nos lleva la virtud y el yerro.

³⁹⁰ J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *op. cit.*, p. 19, da como lectura del nombre propio «Licino» el inesperado adjetivo «llano». Este error, motivó, como señala G. GARROTE BERNAL, *op. cit.*, p. 706, una de las críticas de Iriarte, que pensó que tal error se hallaba en las *Diversas rimas*, lo que evidencia que el fabulista neoclásico o bien no las llegó a ver directamente, o no las tenía delante en el momento de redactar *Donde las dan las toman*.

De escribir bien la fuente y el principio
535 es el saber, y con saber se adquiere
(como tenemos el ejemplo en Sócrates),
y al concepto bien visto y bien pensado
nunca le faltarán palabras propias./^{161r}
Quien sabe o aprendió lo mucho o poco
540 que a los amigos o a la patria deba,
qué amor al huésped, padre y al hermano,
qué es el oficio del juez, y el cargo,
o cuál el del escrito en el Senado,
la obligación del capitán en guerra;
545 éste con propiedad sabrá, por cierto,
dar a cada persona lo que es suyo.
Yo encargaré al poeta que contemple
de la vida el dechado y las costumbres
para imitar de aquí palabras vivas.
550 Algunas veces suele una comedia
ilustre de sentencias y costumbres,
sin donaire, grandeza y artificio,
deleitar más el pueblo que unos versos
muy sonoros, de sustancia faltos.
555 La Musa concedió a los griegos solos
el hablar altamente, el grande ingenio,
porque no quieren más de la alabanza,
pero en Roma, en naciendo los muchachos,
aprenden a partir con largas cuentas
560 en cien partes un as (que son doce onzas).
Diga el hijo de Albino: si se quita
la una de cinco onzas, ¿cuánto queda?
Dirá que «cuatro». Bien podrás, por cierto,/^{161v}
tu hacienda guardar. Si añaden una,
565 ¿cuántas serán las onzas? «Seis», responde.
Cuando en los pechos entra este cuidado

y hambre de hacienda, ¿qué esperanza
habrá de versos que en durable cedro
o en labrado ciprés guardarse puedan?
570 O quiere aprovechar o dar deleite
el poeta que escribe, o juntamente
quiere agradar y aprovechar la vida.
Procura brevedad en lo que mandas,
porque el ánimo dócil lo perciba
575 y el fiel lo retenga dicho en breve,
que del pecho muy lleno fácilmente
viene a salirse lo que está sobrado.
Lo que inventares por deleite sólo,
sea a lo verdadero muy cercano
580 y no pida la fábula que todo
cuanto decir quisiere se le crea;
ni a la bruja le saque el niño vivo
del propio vientre, habiéndolo tragado.
Toda la muchedumbre de los viejos
585 los inútiles versos aborrecen,
los caballeros y gallardos mozos
no hacen caso de los versos ásperos.
El que mezcló lo dulce y provechoso/^{162r}
la ventaja llevó, teniendo atentos
590 con deleite y consejo a los lectores:
este libro enriquece a los libreros,
éste pasa la mar y va a las Indias,
éste al autor le aumenta fama y vida.
Pero hay algunas faltas en el verso
595 a quien podremos perdonar, quiriendo,
que alguna vez no hace el son la cuerda
que le manda la mano y el sentido
y, por sonar el bajo, suena el tiple,
y no siempre que el arco apunta y tira

600 está para herir lo que amenaza.
Mas cuando hay muchas cosas en el verso
que resplandezcan, no reparo en poco,
porque o se deslizó por un descuido
o como hombre pecó, que es lo más cierto.
605 Como el que escribe de perdón carece,
si avisándole siempre da en un yerro
y, como hacen burla del que tañe,
si siempre yerra en una misma cuerda,
ni más ni menos que el que nunca acierta
610 a Quérilo parece, que me admira
si tres o cuatro veces va acertado.
Pero también me indigno cuando veo
que el buen Homero se descuida y duerme,^{/162v}
mas, ¿quién no duerme en una obra larga?
615 Es como la pintura la poesía:
que hay una que deleita más de cerca
y otra que os arrebatara más de lejos;
una quiere lo oscuro, otra lo claro,
que la agudeza del juez no teme;
620 ésta, vista una vez, da mucho gusto;
otra, vista diez veces, siempre agrada.
Oh mayorazgo, aunque por vuestro padre
sois enseñado y vos sabéis de vuestro,
tened siempre este dicho en la memoria:
625 que algunas cosas hay que admiten medio
y con ser razonables se sustentan.
Un mediano abogado no es tan docto
ni un mediano orador tan elocuente
como Mesala y como Cascelio Aulo,
630 mas al fin los estiman en su tanto.
Pero ser razonables los poetas
no lo aprueban los dioses ni los hombres

ni aun las columnas, si les pegan versos.
Como enfada y ofende en un banquete
635 una música mala, y un ingüento
con mal olor y adormidera amarga
(porque pudieran bien comer sin ellos),
así los versos, que inventados fueron/^{163r}
para el gusto del ánimo y alivio,
640 si del extremo de bondad se apartan
un poco, van corriendo al otro extremo.
El que esgrimir, luchar, saltar no sabe,
ni en semejante cosa se ejercita,
no tiene para qué ir al campo Marcio;
645 y el que pelota ni balón ni trompo
sabe jugar, estése quedo y mire,
porque no hagan burla en los corrillos.
Y, con todo, se atreve a hacer versos
un ignorante de experiencia y ciencia,
650 más, ¿por qué no un hidalgo y bien nacido
que es recibido en la censura ecuestre
porque tiene hacienda para ello
y sin vicio ninguno que lo impida?
Vos tenéis tal juicio y tal prudencia,
655 que sin consentimiento de Minerva
no haréis ni diréis alguna cosa,
y si algún tiempo acaso la escribiéredes,
de Mecio Tarpa en las orejas venga,
y a las de vuestro padre y a las mías,
660 y esté encerrado en casa diez inviernos:
lo que a la luz no saliere, estando dentro,
podrá en los pergaminos enmendarse,
que no sabe volver la voz echada./^{163v}
El sacro Orfeo, de los sacros dioses
665 intérprete, apartó a los hombres bárbaros

del fiero trato y de las muertes fieras,
de los manjares feos y bestiales,
y por esto se dijo que amansaba
los rabiosos leones y los tigres.
670 También se dice que Anfión, gran músico,
fabricador de la tebana alcázar,
movió las piedras con el son divino
de su vihuela y, con el blando yugo,
las llevó dulcemente a donde quiso.
675 Fue esta sabiduría en otro tiempo:
lo sagrado apartar de lo profano,
diferenciar particular de público,
prohibir los concúbitos vagantes,
santas leyes poner a los casados,
680 pueblos edificar, y darles leyes
en firmes tablas de madera escritas.
Así alcanzaron tanto nombre y gloria
los divinos poetas y sus versos.
Tras estos dos, aquel insigne Homero,
685 y Tirteo, incitó con altos versos
los varoniles ánimos a guerras:
en verso respondieron los oráculos
y se enseñó el camino de la vida,^{164r}
y en verso se intentó ganar la gracia
690 y favor de los príncipes y reyes,
y se halló el descanso para el ánimo
y el dulce fin de los trabajos largos.
Dígolo porque no entendáis acaso,
siendo quien sois, que es indecencia vuestra
695 con Apolo cantar y hacer versos.
Siempre se ha preguntado, y se pregunta,
si el numeroso verso se compone
con la naturaleza o con el arte,

700 y no sé qué aprovecha el mucho estudio
sin la riqueza de la fértil vena,
ni el buen ingenio sin estar labrado,
(tanto se favorece el uno al otro
y en amistad conforme se conjuran).
705 Quien procura llegar con su carrera
honradamente al puesto deseado
mucho hizo y sufrió: siendo pequeño,
sudó y helóse, y refrenó su gusto
del dulce vino y la amorosa Venus;
710 quien a las fieras va a cantar de Apolo
primero deprendió y temió al maestro.
Pero basta decir en este tiempo:
«yo escribo grandes y admirables versos;
sea ruín quien por ruín se tiene/^{164v}
y séalo el postrero, que yo tengo
715 quedarme atrás por caso torpe y feo,
y lo que no aprendí muy claramente,
no saber confesar que no lo entiendo».
De la manera que a la gente allega
para vender su ropa el pregonero,
720 llama el poeta aduladores falsos
si tiene campos o dinero en banco
que los hace venir por su ganancia.
Que si hay alguno que les haga el plato
y que sepa fiar en poco al pobre
725 y librar al que está intrincado en pleitos,
será milagro que el dichoso y rico
sepa diferenciar en todos éstos
cuál es el verdadero o falso amigo.
Al que le disteis algo o queréis dalle,
730 no le traigáis alegre y obligado
a mostrarle los versos que hicisteis,

porque alzará la voz, diciendo a todos:
«¡gallardamente bien, divinamente,
con un concepto quedará elevado!».

735 Destilará de los amigos ojos
algún rocío, saltará con otro,
dará con otro golpes en la tierra:
como el endechador que va alquilado/^{165r}
a los enterramientos dice y hace

740 casi más ademanes que los mismos
que con el corazón se están doliendo,
así el fingido burlador se mueve
más que el que justa y ciertamente alaba.
Los reyes, dicen que con muchos vasos

745 de blando vino dulcemente aquejan
y dan tormento al que saber procuran
si es para la amistad seguro y digno.
Si hacéis versos, conoced los ánimos
de mil dobleces y cautelas llenos.

750 Si algo le recitaban a Quintilio,
«esto» —decía— «y esto se corrija»;
pero si le negaban ser posible,
habiéndolo probado muchas veces,
mandábalo borrar y que volviesen

755 a la yunque los mal redondos versos.
Y al que quería defender su yerro
más que enmendarlo, en él se lo dejaba
y no tomaba más trabajo en vano,
sino que con sus versos se casase

760 y consigo también sin competencia.
El varón bueno y de prudente pecho
los versos duros libremente culpa,
los que carecen de arte reprehende,^{165v}
a los mal adornados, con la pluma

765 una negra señal les pone encima,
la demasía de ornamento corta,
los poco claros manda que se aclaren,
arguye lo dudoso en el sentido,
lo que mudarse debe, muestra y nota.

770 Ha de ser Aristarco y nunca diga:
«no quiero en burlas disgustar mi amigo»,
porque estas burlas le traerán burlado
por una vez en muy pesadas veras,
engañado del falso injustamente.

775 Como del que ictericia tiene, o sarna,
se guardan todos y, huyendo, temen
al que hierde de miembros, o al lunático,
así los sabios temen y se guardan
del poeta venático y furioso.

780 Los muchachos le acosan y los necios;
éste, mientras, sus versos levantados
va vomitando y yerra a su albedrío
como algún cazador, embebecido
en las mirlas, cayó en un pozo o fosa:

785 no habrá quien quiera de piedad sacarle,
aunque a los ciudadanos hunda a voces
y, si acaso quiere ayudarle alguno
y arrojarle un cordel de donde se asga,^{166r}
¿qué sabéis si a sabiendas se echó dentro

790 —diré— y no quiere que le guarde nadie?
Y os contaré la muerte de un poeta:
muy deseoso Empédocles de gloria
y que por Dios le reputase el mundo,
con aquel frenesí y melancolía,

795 del Mongibelo se arrojó en las llamas.
¡Piérdanse enhorabuena los poetas
pues ellos quieren arrojarse a tiento!

800 Quien guarda al que no quiere ser guardado,
guarda también al que matarle quiere,
que es el uno ofensor y el ofendido
y no una sola vez hizo este yerro
ni si le sacan de él o reprehenden
querrá ser hombre o perderá el deseo
de una famosa y memorable muerte.
805 ¡Y no hay que saber por qué delito grave
ande este pecador haciendo versos!
Si fue porque en algún lugar sagrado
se orinó en las cenizas de su padre
o si el malvado, incestuoso, impuro,
810 del rayo removió el lugar tocado.
Él va furioso y, como el oso suelto
que de la jaula los maderos quiebra,
con recitar por fuerza sus locuras/^{166v}
va ahuyentando al docto y al indocto
815 y, al que arrebatá, con violencia le ase
hasta matalle sin piedad leyendo,
como la sanguijuela que del cuero,
si no es llena de sangre, no se aparta.

FIN

3.2 LUIS ZAPATA DE CHÁVES (1592)

Un año después de la publicación de la traducción de la *Epistula ad Pisones* realizada por Vicente Espinel, vería la luz una segunda traducción publicada en Lisboa en un pequeño volumen que hoy constituye toda una rareza bibliográfica, el *Arte poética de Horacio traducida de latín* (1592).³⁹¹ Don Luis Zapata de Cháves, su autor, fue ante todo un hombre de su tiempo, inserto por completo en la compleja vida del cortesano barroco. Manuel Pecellín Lancharro realiza una acertada descripción de la personalidad de este autor al decir que en él:

conviven el espíritu aristocrático de la nobleza medieval y los afanes renovadores del renacentista fervoroso; el orgullo del cristiano viejo, partidario de la Inquisición, y la tolerancia un punto escéptica del admirador de Erasmo; el enemigo del poder absoluto de los Austrias y el debelador de las Comunidades y Germanías. [...] Marga Zielinski nos lo describe en pocos términos: «Zapata es un típico hombre del Renacimiento, pero del Renacimiento español. En él se mezclan los rasgos del “Cortegiano” de Castiglione, del “honnête homme” de Montaigne y del “hidalgo” español medieval».³⁹²

Nacido en 1526 en Llerena (Badajoz), Luis Zapata descendía de una familia de la alta nobleza ligada a la Orden de Santiago, a la que llegó a pertenecer él mismo. Ya de niño entró en contacto con el ambiente cortesano como paje de la reina Isabel en primer lugar y —después— como paje del selecto séquito del futuro Felipe II, entonces príncipe, con el que compartió formación académica impartida por sus mismos preceptores. Tal como señala Manuel Maldonado Fernández, ello le proporcionó una sólida formación en lenguas clásicas, filosofía y artes, sin descuidar un adiestramiento en equitación, esgrima y otras actividades físicas propias de la nobleza al mismo nivel

³⁹¹ Cfr. L. ZAPATA, *El Arte Poética de Horatio traducida de latín en español*, Lisboa, Alexandre de Syqueira, 1592. La obra fue dada a la imprenta de nuevo por la Real Academia Española en 1954, en formato facsimilar.

³⁹² Cfr. M. PECELLÍN LANCHARRO, *Literatura en Extremadura (I)*, Badajoz, Universitas editorial, 1980, pp. 105-109.

que las primeras.³⁹³ El propio Zapata se encargaría de completar este adiestramiento en los ámbitos de «la pluma» y de «la espada» con cierta prodigalidad galante, espíritu aventurero y natural derrochador.

Como acompañante del príncipe, Luis Zapata recorrió Europa entre los años 1548 y 1551 en un viaje destinado a dar al hijo de Carlos V un mayor conocimiento de las tierras y gentes que estaba destinado a gobernar. A su paso por Italia, Alemania y los Países Bajos, Zapata entró en contacto con la cultura de esos países mientras consumía gran parte de su patrimonio e iba endeudándose en una espiral de préstamos y pleitos que no le terminaría de abandonar nunca.

Sus servicios a la corona, tanto personales como económicos, le proporcionarían el nombramiento de señor de los territorios del señorío de Çehel de las Alpujarras (que se extendía por los actuales municipios granadinos de Albondón, Albuñol, Lújar, Rubite, Sorvilán y Torvizcón) y de las villas de Jubelabrada, Ulela y Ulula; mas sus múltiples deudas y su licencioso estilo de vida le hicieron igualmente incómodo para el monarca, que acabaría confinándolo en 1556 a casi veinticinco años de encarcelamiento, con progresivos grados de benevolencia para con él y su familia. Poco antes de ser privado de libertad, don Luis Zapata había publicado su primera obra impresa, el largo poema épico *Carlo famoso* (1566)³⁹⁴ destinado a enaltecer la figura de Carlos V. Pese a este propósito, el tema de la ingratitud de los poderosos hacia sus vasallos era algo recurrente en dicho poema³⁹⁵ y, al parecer, esta pudiera haber sido la gota que colmara

³⁹³ Cfr. M. MALDONADO FERNÁNDEZ, «Don Luis Zapata de Chaves, III Señor del Estado de Çehel de las Alpujarras y de las Villas de Jubrecelada (Llerena), Ulela y Ulula», *Revista de estudios extremeños*, 58, 3, 2002, pp. 996. En las páginas de este artículo puede encontrarse una biografía más extensa sobre Zapata, así como un buen número de referencias bibliográficas. El mismo autor estudia la figura del humanista llerenense —sobre cuyos ascendientes familiares también ha publicado trabajos— en «D. Luis Zapata, consejero real, letrado de las Cortes y fundador del mayorazgo y señorío de Çehel de las Alpujarras», en *Actas de la II Jornada de historia de Llerena*, eds. F. J. Mateos Ascacibar *et al.*, 2001, pp. 95-116; y «El señorío alpujarreño de Çehel en el siglo XVI», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 30, 2003-2004, pp. 237-264.

³⁹⁴ Existe edición moderna del mismo en L. ZAPATA, *Carlo famoso*, ed. M. Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1981. Por otra parte, también podemos encontrar un estudio reciente de M^a. T. LÓPEZ MARCOS, *Variedad histórica y literaria en el Carlo Famoso de Luis Zapata*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 2003. La raigambre clásica de algunos de los planteamientos del poema puede comprobarse en M. MAÑAS NÚÑEZ, «Poética tempestas: la Eneida de Virgilio en el *Carlo famoso* de Luis Zapata», en *Nulla dies sine linea. Humanistas extremeños: de la fama al olvido*, eds. C. Chaparro Gómez *et al.*, 2009, pp. 175-196.

³⁹⁵ El propio ZAPATA se quejaría más tarde en su *Miscelánea* (*op. cit.*, fol. 264^r), de la mala suerte que le depararía la edición de aquel texto, al decir de su *Carlo famoso*:

el vaso en la paciencia de Felipe II, aunque hay quien asegura que éste ni siquiera llegó a leerlo y que castigó a su antiguo compañero de juventud por causas relacionadas con las mencionadas deudas y con el estilo moral de vida que quería implantar en el reino, comenzando por la nobleza.³⁹⁶ Sea una, otra, o ambas las razones, el resultado fue —como decimos— un largo periodo de prisión para Zapata, al que también se le despojó del hábito de caballero de Santiago.

Siempre en pugna por mejorar su situación económica y la de sus hijos, Zapata consiguió ser excarcelado en 1590 mediante la orquestación de una complicada operación financiera destinada a sanear las deudas contraídas hasta entonces. Con fuerzas renovadas, emprendió numerosos proyectos para mejorar sus señoríos y retomar su actividad humanístico-editorial. Fue entonces cuando, en 1592 publicó en Lisboa *El Arte Poética de Horatio traducida de latín en español* que recogemos en este estudio.³⁹⁷

Al poco de este reinicio de su actividad pública, le llegó la muerte en 1595, apenas un lustro después de recobrar la libertad. Inéditos quedaron su *Libro de Cetrería*³⁹⁸ y su *Miscelánea*. Esta obra, también conocida como *Varia Historia*, que —si bien no

Yo pensé también que en haber hecho la historia del Emperador Carlos V, nuestro señor, en verso, y dirigidola a su pío y poderosísimo hijo, con tantas y tan verdaderas loas de ellos y de nuestros españoles, que había hecho algo. Costóme cuatrocientos mil maravedís la impresión, y de ella no saqué sino saña y alongamiento de mi voluntad.

M^a. T. LÓPEZ MARCOS, *op. cit.*, dedica varias páginas al final de su estudio a señalar la presencia de este tema en el poema épico a través de los sucesivos ejemplos que Zapata propone: Como muestra, válganos la octava n^o 156 del Canto XVI del poema:

Oh Príncipes del mundo, oh sinrazones,
que cuando mal sucede una jornada,
la culpa de fortuna a los varones
ponéis, de los que han sido aconsejada;
Y si sucede bien a los rincones,
queda ello y su memoria así olvidada.
¡Qué hará, o no hará la pobre gente,
con que así, andando a ciegas, os contente!

³⁹⁶ Cfr. M. MALDONADO MARTÍNEZ, «Don Luis Zapata de Cháves, III Señor del Estado de Cêhel...», *art. cit.*, p. 1007.

³⁹⁷ Cfr. L. ZAPATA, *El Arte Poética...*, *op. cit.*

³⁹⁸ Existe edición facsímil de esta obra: cfr. L. ZAPATA, *Libro de cetrería: facsímil del manuscrito inédito 4.219 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. M. Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1979.

conoció la prensa hasta 1859³⁹⁹ — pudo ser leída en época de su autor por amigos de éste y llegar incluso hasta otros seguidores de sus escritos, como el mismo Miguel de Cervantes, que al parecer basó el episodio del lavatorio de las barbas del Quijote en casa de los nobles —perteneciente a la segunda parte de las aventuras del ingenioso hidalgo— en un cuento de esta obra de Zapata.⁴⁰⁰

El Arte Poética de Horatio traducida de latín en español es —según señalábamos al comienzo de este capítulo— un volumen de importante interés bibliográfico con el que Luis Zapata quiso retomar la senda de la actividad erudita. En él encontramos una interesante prefación/prólogo que realiza las veces de introducción teórica, seguida de un soneto laudatorio que dedica la obra al Conde de Chinchón, Diego de Bobadilla, mayordomo de su majestad y tesorero de Aragón, a través del cual Zapata pudo intentar un nuevo acercamiento a la Corona y sus favores. Tras el soneto, se encuentra la traducción de la *Epístula ad Pisones*, que es completada por una traducción de la *Sátira I, 9* del mismo Horacio, ya presentada por Manuel Mañas Núñez,⁴⁰¹ que también ofreceremos aquí por mor de la completitud. Cierran el tomito algunos poemas de otros

³⁹⁹ La edición fue realizada por la Real Academia de la Historia como el volumen XI de su *Memorial histórico español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades*. Cfr. L. ZAPATA, *Miscelánea de Zapata*, Madrid, Imprenta Nacional, 1859. La obra ha conocido sucesivas ediciones en el siglo XX, como la que realizó I. MONTIEL en dos volúmenes (Madrid, Castilla, 1949), la edición facsímil a cargo de M. TERRÓN ALBARRÁN (Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1983), la que realizó el mismo año A. CARRASCO GONZÁLEZ (Sevilla, Muñoz Moya, 1983) y la más reciente, realizada en la localidad natal del autor (Llerena, Editores extremeños, 1999). Fragmentos de la misma pueden encontrarse en A. RALLO GRUSS, *Misceláneas del siglo de Oro*, Barcelona, Aula, 1983, pp. 117-164.; y J. GÓMEZ, *El ensayo español I. Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 119-128.

⁴⁰⁰ Cfr. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 109-182. Este episodio del lavado de las barbas no es el único eco de Zapata en Miguel de Cervantes, puesto que el poema *Carlo famoso* (si bien, mencionado como *Los hechos del emperador* y atribuido erróneamente a don Luis de [Zúñiga y] Ávila, tal como se ha venido aceptando) quedó condenado al fuego del «donoso escrutinio» dentro del grupo de los libros «que fueron al fuego, sin ser vistos ni oídos». Cfr. M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, eds. F. Sevilla Arroyo *et al.*, Madrid, Castalia, 1998, p. 134, n5.

Por otra parte, parece ser que Cervantes también conoció la traducción de la *Epístula ad Pisones* que aquí presentamos, en la medida en que don Quijote (en el capítulo 62 de la segunda parte de la obra cervantina, *op. cit.*, p. 1235) utiliza el mismo término de comparación que Zapata usa en el prólogo que antecede a su versión del poema horaciano para referirse a la literatura traducida como un «tapiz del revés» en el que «aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz». Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, «EL *Arte poética* de Horatio de don Luis Zapata», en *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, eds. T. Arcos Pereira *et al.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 1345-1346.

⁴⁰¹ Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, «La sátira *Ibam forte* de Horacio (*Serm. 1.9*) traducida por Luis Zapata», en *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, eds. C. Manuel Cabanillas Núñez *et al.*, 2008, pp. 297-322.

autores (tres sonetos en castellano, portugués e italiano y un cuarteto en francés del que se aporta traducción en dos cuartetos castellanos) destinados a realzar el mérito de su autor, como era habitual en este tipo de piezas de «acompañamiento».

La *Sátira I, 9* de Horacio desarrolla un cuadro jocoso en el que la voz poética asume la *persona* de un viandante que es abordado por un cansino charlatán del cual no puede zafarse y que lo acosa sin cuartel con su inoportuna verborrea, presentándose a sí mismo como un consumado poeta y músico con el fin de conseguir ser introducido en el círculo de Mecenas. La presencia de este poema en el libro de Zapata puede obedecer a múltiples razones: la más inmediata quizá fuera alargar un poco el libro dado a la imprenta, dada su brevedad; en segundo lugar, la pieza no deja de ser otro ejemplo en el que ejercitar el ingenio traductor y versificador, en un tipo de verso menos «serio» (tercetos encadenados con rima consonante) que el de el texto precedente (una larga tirada de endecasílabos blancos); en tercer lugar, y como consecuencia de los dos aspectos anteriores, puede entenderse esta pieza como un contrapunto humorístico de la *Epístula ad Pisones* en el que no falta como sustrato el carácter admonitorio de ésta, de cuyo pasaje final (el poeta loco que, como sanguijuela, no suelta a su víctima hasta haberla martirizado del todo con sus versos), vendría a ser una especie de ejemplificación. En cualquiera de los casos, parece ser que Luis Zapata sentía ese texto como un complemento ideal para terminar de recoger las ideas y consejos de Horacio en el ámbito de lo literario.

Dejando de lado el añadido de esta sátira, uno de los aspectos más interesantes que plantea la traducción es la presencia de un prólogo/prefación en el que el autor realiza algunas consideraciones previas sobre el problema de la traducción de textos, sobre sus intenciones al acometer la confección de la presente obra, así como su opinión sobre la situación de «lo español» en el devenir de la historia frente a «lo antiguo», entre otros asuntos. Por añadidura, como señala el mencionado Manuel Mañas Núñez,⁴⁰² don Luis Zapata no debió conocer la traducción que Vicente Espinel había publicado un año antes, y creía estar dando curso a una «primicia en lengua española»,⁴⁰³ por lo que este texto introductorio debe entenderse también como una muestra de orgullo personal en pos de captar las atenciones tantos años perdidas tras

⁴⁰² Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, «El *Arte poética de Horatio* de don Luis Zapata», *art. cit.*, pp. 1337-1358.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 1352.

la caída en desgracia y el cautiverio.

La «prefación»⁴⁰⁴ comienza con el lugar común de la dificultad de traducir un texto de una lengua a otra, desde la premisa de que «se acierta a traducir bien pocas veces», dado que no sólo depende del conocimiento de otras lenguas —en el que hay personas muy versadas que conocen bien más de una—, sino también del acierto de saber percibir bien todos los matices y de encontrar concordancias verdaderamente acertadas y precisas en la lengua de destino. Tal es la complejidad de la operación, que llega a poner en un brete hasta la sabiduría del respetado humanista Hernán Núñez, mencionado en este prólogo por su conocido apodo de «Comendador Griego».⁴⁰⁵

En definitiva, el autor no puede evitar reconocer que los libros traducidos se le antojan «tapicería del revés», con toda la urdimbre textual que los hacía hermosos por un lado dejada totalmente al descubierto a los ojos del lector.⁴⁰⁶ Zapata declara que parece que llega a existir «algún misterio encubierto» destinado a impedir el trabajo de un traductor. Con el apoyo del tan socorrido tópico del *traduttore/ traditore*, Zapata llega a trasladar la dificultad que radica en el acto de traducir a una analogía en términos político-militares —como bien podrá verse—, al introducir un guiño un tanto malicioso al poeta Pedro de Padilla, al cual relaciona por el apellido con el comunero castellano Juan de Padilla.⁴⁰⁷

Todas estas disquisiciones previas vienen así entreveradas de numerosos detalles

⁴⁰⁴ Cfr. L. ZAPATA, *op. cit.*, fols. 1-5.

⁴⁰⁵ Acerca de Hernán Núñez, cfr. J. SIGNES CODOÑER *et al.*, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano): una aproximación al humanismo español del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2001.

⁴⁰⁶ En nota anterior ya hemos comentado cómo Cervantes recoge esta comparación para ponerla en labios de don Quijote.

⁴⁰⁷ En realidad Pedro de Padilla es autor de una glosa a una décima que comienza con el verso «Ardo en la más alta esfera», citado por Zapata en la prefación y que el propio Padilla declara ser «ajena». El poema apareció en el *Tesoro de varias poesías* (Madrid, Francisco Sánchez, 1580) de este autor nacido en Linares. Para hallarlo en una edición actual, cfr. P. DE PADILLA, *Tesoro de varias poesías*, ed. V. López Lemus, México, Pablo de la Torriente, 2006, vol.2, p. 646. Amigo de Lope de Vega, aprobó como censor varias de sus obras y acabaría participando activamente en la *Expostulatio Spongiae* en defensa del Fénix, que lo incluyó en su *Laurel de Apolo* (*op. cit.*, p. 181; silva I, 690-695). La existencia de un militar estrictamente contemporáneo de este poeta llamado también Pedro de Padilla, nacido en Talavera de la Reina, puede agudizar la comparación bélica. La base de la invectiva esbozada por Zapata puede radicar en algún enfrentamiento entre los cenáculos de la escuela antequerano-granadina que ambos frecuentaban, junto con otros literatos como Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Latino, Luis Barahona de Soto, Gaspar de Baeza o Jorge de Montemayor. También podría deberse a un resentimiento hacia alguna decisión de Padilla en su mencionado oficio de censor literario con poder de impulsar o dificultar la edición de alguna obra.

anecdóticos que nos devuelven a las mejores páginas del Zapata de la *Miscelánea* y que van derivando —al igual que en muchos pasajes de esa misma obra— en lo autobiográfico. La prefación continúa con la idea de que, debido a la dificultad anteriormente expuesta, la edad más propia para ejercer la actividad de la traducción de textos con un mínimo de garantías no es la mocedad, por lo que el autor de la presente traducción considera que por ello nunca se preocupó de esta labor hasta el momento en el que escribe este prólogo, ya curtido por la edad, carente de pretensiones,⁴⁰⁸ y con un punto de despreocupación ante los posibles fallos cometidos.

La intención de realizar una versión castellana de la *Epistula ad Pisones* —continúa el prólogo— ha sido la de proveer a la lengua y a la literatura española de una obra que, si bien compuesta en otra lengua, bien puede ayudar con sus consejos al desarrollo de la propia. Dentro de una enardecida loa de la lengua castellana, como descendiente que es de la latina y de la griega, pero superior —según dice— a ambas, Zapata considera la necesidad de trasplantar a ella un texto sumamente «útil» para el cultivo de las letras en todos sus aspectos y, particularmente, dentro del campo de lo literario, en el que «hay tanta multitud de poetas [...] que escaramuzan desmandados sin doctrina». Este propósito será análogo al que años más tarde animaría a otro humanista, Francisco Cascales, a componer sus *Tablas poéticas* (1617), en las que —como veremos en el capítulo correspondiente— también se acogió a la *Epistula ad Pisones* como soporte teórico investido de autoridad.

A pesar de las múltiples bondades que tal texto y su traducción traería a nuestra lengua y literatura, así como a la propia carrera humanística de don Luis Zapata, éste era consciente de las dificultades interpretativas que ofrecía la estructura del poema de Horacio si se quería entender ésta como un tratado con cierto «método». Por tanto, decidió fragmentarla en cinco partes dotadas de título que ayudasen a secuenciar un poco los contenidos del texto, declarando —además— en el propio prólogo que tal división corresponde con la auténtica intención de Horacio a la hora de componer su poema, amén de constituir un elocuente correlato con «los cinco actos de las tragedias» clásicas, dado que éste era el número más frecuente de episodios en las mismas y pasó

⁴⁰⁸ Al menos aparentemente, puesto que el afán de mecenazgo —si no económico, siquiera político— es evidente a la luz de lo expuesto.

a ser percibido como algo proporcionado y armónico.⁴⁰⁹ Las cinco partes que Zapata distingue en el poema tratarían, sucesivamente, los siguientes aspectos del proceso de creación literaria:

- 1) Los vicios de la poesía.
- 2) Las palabras apropiadas para lo poético.
- 3) La calidad y el decoro de personas y cosas; los géneros de versos.
- 4) Las representaciones de tragedias/comedias y sus autores.
- 5) El proceso de corrección de los textos poéticos.

Estos cinco apartados sirven de armazón para los 733 endecasílabos blancos que este autor emplea para traducir los 476 hexámetros del poema latino. A pesar de no llegar a la ratio habitual de dos versos castellanos por verso latino, y a pesar de ser —de hecho— casi cien versos más breve que la traducción realizada un año antes por Vicente Espinel, Luis Zapata consigue verter a nuestro idioma con bastante fidelidad el contenido de la *Epistula ad Pisones*, a la vez que jalona su traducción de pequeñas amplificaciones destinadas a aclarar algún que otro aspecto cultural relacionado con la Roma antigua para así hacer más accesible al lector castellano determinadas alusiones de Horacio (el significado en griego de la palabra *tragos*, como origen del término «tragedia»; algunos aspectos de la geografía urbana de Roma, etc.).⁴¹⁰

La edición de la traducción vio la luz plagada de erratas, a lo que se sumaron numerosos errores de deletreo y separación de palabras por parte del editor y del cajista, presumiblemente provocados por la procedencia portuguesa de los mismos, así como por sus carencias en el conocimiento de la cultura clásica. Sobresale, entre otros, el caso de la mención de Ino (una de las hijas de Cadmo, fundador de Tebas) transmutada en la impresión en una conjunción «y» seguida del adverbio de negación «no».⁴¹¹

Por su parte, los versos castellanos producidos por Zapata no resultan del todo agraciados en su desarrollo, y en ellos pueden encontrarse elementos «de relleno»

⁴⁰⁹ M. MAÑAS NÚÑEZ (*art. cit.*, p. 1350) señala, siguiendo a A. GARCÍA BERRIO (*Formación de la teoría literaria moderna I, op. cit.*, pp. 232-233), que este esquema «era tradicional en los textos italianos», como sucede en el caso de Jodoco Badio Ascensio. Suponemos que otro tipo de taxonomías quintuples, (como las de las operaciones retóricas de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*) ayudaron también a apuntalar la idea de proporcionalidad ideal del cinco como modelo organizativo.

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 1354-1356.

⁴¹¹ M. MAÑAS NÚÑEZ (*Ibid.*, pp. 1350-1352) señala algunos ejemplos más de los tipos de erratas y errores que pueden encontrarse en la edición lisboeta del texto.

(adjetivos como el «nuevo» del primer verso, por ejemplo), periodos innecesariamente alargados (los mismos versos 1-10 con los que comienza el poema) o rayanos en el anacoluto (como el «un estuario había (y era el postrero)» del verso 56), junto con otros rasgos que —en general— afean el resultado. Todo ello —unido a la alta frecuencia de las erratas y de los equívocos interpretativos anteriormente citados— hizo que la obra fuera criticada con dureza por Menéndez Pelayo, que llegó a decir de ella que era:

tan rara como perversa, y es el mayor encarecimiento que puede hacerse, porque excede a todo extremo de maldad posible en achaque de traducciones: tal es lo pedestre de su estilo y el desmaño y torpe medida de sus versos sueltos, en comparación de los cuales pueden pasar por modelos las octavas del *Carlo Famoso* [que también había zaherido]. Mal camino tomó el buen caballero para recoger (como él dice) a los aventureros sueltos de la poesía y reducirlos a arte.⁴¹²

Probablemente, la opinión del ilustre polígrafo venía ya espolada por el propio parecer de Nicolás Antonio que, en la entrada que dedica a Luis Zapata en su *Bibliotheca Hispana Nova*, se refiere a lo traducido como *rhythmorum lege soluto*.⁴¹³ Pese a todo, desde estas líneas creemos que podríamos ser un poco más justos con esta traducción de la poética si compartimos de alguna forma la indulgencia que Mañas Núñez recientemente ha dispensado al texto, al tener en cuenta que esta traducción quizá atiende más al sentido que a la forma⁴¹⁴ y que realiza un esfuerzo de organización del material horaciano en pos de ofrecer un tratado algo más organizado para su integración en la incipiente preceptiva poética de nuestra lengua y nuestra literatura.

Sin embargo, no podemos seguir de acuerdo con la misma indulgencia con la que este estudioso recibe también la traducción de la sátira novena que Zapata coloca a continuación⁴¹⁵ y cuyos logros —tanto en el sentido como en la forma— son más que discutibles. En ella encontramos versos que exceden con mucho su medida (como el verso 141, «conocía a aquél que me traía mohíno», que obliga a una doble sinéresis

⁴¹² Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, op. cit., p. 210. En nota al pie se añade: «La única edición que conozco [...] es digna del texto por lo desaseada, mendosa y tosquísima». Consideraciones del mismo autor en tono parecido pueden encontrarse también en su *Bibliografía hispano-latina...*, op. cit., pp. 76-77. En ellas se describe a Luis Zapata como un «buen caballero extremeño y mal poeta, autor de un perverso poema, *Carlo Famoso*, que en las octavas más desaliñadas y prosaicas que pueden leerse, refiere punto por punto las hazañas de Carlos V».

⁴¹³ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, op. cit., vol. 2, p. 70.

⁴¹⁴ Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, art. cit., pp. 1356-1358.

⁴¹⁵ Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, «La sátira *Ibam forte...*», art. cit., pp. 318-319.

unida a una triple sinalefa para poder ser leído como endecasílabo), rimas torpes por doquier («oreja» rimando con «oreja» en los versos 26 y 28, «deseo» con «deseo» en los versos 121 y 123), etc. Es este poema añadido el que nos hace definitivamente dudar de las dotes traductoras de su autor y el que nos acerca de nuevo a la acerba crítica de Menéndez Pelayo.⁴¹⁶

A la hora de realizar la edición íntegra del volumen publicado en 1592, cuya *editio princeps* hemos seguido, se ha sentido la necesidad de haber contado con el manuscrito original del autor (hoy perdido), el cual podría habernos ofrecido una imagen más limpia, más cercana a los aciertos que pueblan —por ejemplo— la *Miscelánea*, de la capacidad humanística de Luis Zapata. En cualquier caso, dejado ya de lado ese *desideratum*, hemos querido subsanar —como sugiere Mañas Núñez⁴¹⁷ al «futuro editor» de la traducción— las múltiples carencias del texto, mediante una actualización ortotipográfica del mismo y un cotejo constante con el poema de Horacio.

Don Luis Zapata de Cháves quería, por un lado, dar una base preceptiva a la creación poética española y auparla por encima de las lenguas y pueblos que la precedieron, y quiso buscar en el prestigio de Roma un buen cimiento para nuestro propio idioma. Por otro, el desgraciado señor de Çehel y Jubelabrada, salido de la cárcel, quería también aupar su propia carrera política y humanística, e intentó reactivarla —suponemos que entre otras medidas— con la publicación de esta obra y la dedicatoria de la misma al conde de Chinchón. Para ello se erige como un nuevo Horacio y establece un parangón entre los Pisones y los mecenas contemporáneos a cuyo servicio se ofrece. Poco pudo disfrutar de ese intento el humanista extremeño y, en buena ley, habría que esperar a otros textos, como los del licenciado Francisco

⁴¹⁶ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina...*, *op. cit.*, pp. 79-80. En esta ocasión, el erudito santanderino se expresaba de la siguiente manera:

Terminada el *Arte Poética*, se lee traducida con la misma o mayor flojedad y desaliño la sátira 9.^a del libro I. *Ibam forte Via Sacra*, en tercetos. [...] Increíble parece que semejante traducción encontrara apologistas, al parecer de buena fe, y no menos que en cuatro lenguas, el Dr. Villegas de Guevara, en castellano; Luis de Mello Cortereal, en portugués; y Barlolomé Rossi, en italiano y en francés. Este último llevó la palma a todos, afirmando en su soneto laudatorio que los *limati carmi* del bueno de D. Luis Zapata, oscurecían los claros acentos de Homero.

⁴¹⁷ Cfr. M. MAÑAS NÚÑEZ, «El *Arte Poética* de Horacio de don Luis Zapata», *art. cit.*, p. 1352. Allí dicho estudioso señala lo siguiente:

son muchas las deficiencias editoriales (errores de lectura, erratas tipográficas, repeticiones, omisiones o portuguesismos) que obligan al futuro editor de esta traducción de Zapata a realizar una rigurosa tarea de crítica textual, teniendo siempre delante el original latino.

Cascales, para mayor acierto y repercusión. Sin embargo nos queda —ya contextualizado y depurado de la mala suerte editorial— este peculiar opúsculo de este autor como una de las muestras más reveladoras del espíritu cultural de su época.

EL ARTE POÉ-

TICA DE HORACIO, TRADU-

cida de Latín en Español por don Luis Za-

pata, señor de las villas y lugares de Cehel

y de Jubrecelada, alcaide perpetuo de

Castildeferro, Cautor y La Rabita, pa-

trón de la capilla de S. Juan

Bautista, alcaide de Llerena.

Al conde de Chinchón, don Diego de Bo-

badilla, mayordomo de su Majestad y de

su consejo, tesorero de Aragón.

Por mandado de Sua Alteza vi a Arte poética de Horacio, traducida por Dom Luis Zapata & não tem cousa contra nosa sancta fe & bons costumes, juntamente com a tradução de outra obra do mesmo poeta é ascuaes obras nô ha cousa perque se não deváo de imprimir, antes boa doutrina & de edificação & necessaria par as sciencias humanas.

5

Frey Bertolameu Ferreyra

Vista à informação, pódese imprimir estas obras & depois de impresas tornarán à esta mesa com os originaes pera se conferir com elles & felhe dar licença pera correr, em Lisboa a 17 de Outubro de 1592.

Antonio de Mendoza / Dioguo de Sousa / Marcos Teixeira

/1ª **PREFACIÓN**
EN LA TRADUCIDA ARTE POÉ-
tica de Horacio, de Don Luis Zapata,
al lector

Muchas veces he pensado, amigo y venerable lector, por qué causa cosa que
 15 ni está escondida en las cuevas de la Filosofía Natural, ni en las nublosas cartas de
 la moral, ni en las intrincadas ramas de la lógica, ni en las ocultas carreras de otras
 ciencias, sino tan a la mano como unas y otras lenguas maternas, cómo por grandes
 hombres y en prosa y de cosas leves se acierta a traducir bien pocas veces, siendo al
 parecer cosa que se está hecha, porque saber uno muy bien la lengua de que traduce,
 20 hay muchos que no sólo saben aquélla, sino otras muy muchas; mas darla a entender
 por la suya hay poquísimos, que no sólo no traducen ni exprimen de las cosas los
 verdaderos entendimientos, mas ni aun las cosas que se están puestas delante
 aterrero de aquellos, como el refrán dice.

No trato de los traductores de las cosas divinas, porque éstas deben de ser
 25 intratables por su aca/^{lv}tamiento y reverencia, sino de las humanas, en que tanta
 diversidad de ingenios han hecho tantas veces malas pruebas.

¿Qué cosa hay más inelocuente que Quinto Curcio traducido? ¿Qué más que
 Tito Livio en romance? ¿Qué, pues, el gran historiador Plutarco? ¿Qué Orlando en
 español? ¿Qué Homero en latín? ¿Y en nuestra lengua? ¿Qué Celestina y Amadís, la
 30 flor de todas las composturas del mundo, de su arte vueltos de español en italiano?
 (lo que acabará de confirmar más presto mi propósito comenzando por lo contrario,
 que de sólo uno me acuerdo que acertó a traducir bien, que fue Boscán *El cortesano*
 del Conde Baltasar Castellón).

¿Qué más, para confusión e imposibilidad de las traducciones que, en cosa
 35 que ha importado la vida de tantos, hasta en nuestros tiempos haber andado errados
 los traducidos Galenos? ¡Que mandaba su auctor sangrar del lado conjunto y se
 tradujo tan mal que puso la traducción —antes «contraducción»— que fuese el
 sangrar del contrario! Por lo cual, como burlado en esto, temiendo/^{2ª} que así sería
 en todo, nunca en gran tiempo admitió la medicina, ni quiso curarse el doctísimo

40 Comendador Griego. Lo cual —visto por mí— me parece que son los libros traducidos tapicería del revés, que está allí la trama, la materia, y las formas, colores y figuras como madera y piedras por labrar, faltas y del lustre y de pulimiento.

Y así, viendo yo tanta facilidad al hacer y tanta dificultad al efeto en acertarse, que es como los naturales dicen en muchas cosas que no saben que tienen propiedad
45 oculta y calidad manifiesta, me parece que para impedirlo hay algún misterio encubierto.

Sucede a las obras como a tráfugas, que casi jamás lució hombre que se pasase de un reino y de un rey a otro. Así, aquel principal caballero que hizo aquella famosa obra de «Ardo en la más alta esfera», caído en el común error de otros de ser
50 comunero, persuadiéndole a pasarse a nosotros, dijo que más quería ser virote que pasador y, si en algunas causas se permiten las tales/^{2v} pasadas, al fin huelen algo a traición, aunque no lo sean como parece que de traducción a traición hay en el nombre poca disonancia y diferencia. Y pienso yo también que como de lo mal ganado gozan pocos herederos por disposición del Cielo, así del loor que los
55 hombres pretenden ganar de los libros y sudores ajenos, mal ganado, hay pocos que gozan y salgan a luz con ello. Unos lo entienden mal, otros lo dan a entender peor, y [a] todos (ya que los pies, y el brazo, y el rostro por partes no se les pueda reprender y sea el mismo que deben en el traducir), fáltales todo junto el enseñable aire de la gineta.

60 Pues viendo yo el mal suceso y, como dice Garcilaso, «ejemplos tristes de los que han caído» y el poco premio que —cierto—, aunque acierten acertadamente, es muy poco el que se les debe, que el que glosa, y traduce, y comenta es mozo de cualquier autor (como de Juan de Mena el Comendador Griego), jamás en la mocedad (que como galgo nuevo corre tras cualquier pájaro) me induje el ánimo a
65 traducir y, agora en la vejez, pues porque ya pasados los humos de la mocedad y el deseo tan ardiente de la vana gloria, de esto yo la renuncio, y ninguna pretendo ni quiero, y con la/^{3r} ganada y perdida en ello me contento. Como un soldado ya viejo que en la mocedad aquí y allí moría por ganar honra, y después, con la ganada satisfecho, viene a no pulirse como antes, ni aun a traer espada y a estar en toda parte
70 como quiera. Y así, sin ninguna pretensión propia, harto de otras muy muchas, con esta traducción —como sobre comer— me quiero agora escarbar los dientes por dar gusto al Conde de Chinchón don Diego de Bobadilla, cuyas mis razones para ello

habría menester libro particular para declararlas, baste que aun sin esto yo guardo aquí bien el decoro y uso de la prolijidad de los prólogos con hacer tan largo éste.

75 Y por servir con esta obra (de las mejores que hay en otras lenguas) a la española, a la cual todas las demás deben reconocer ventaja; lo que no digo a caso, ni por encarecimiento poético, sino que a cuantas hay la hace, aunque para ello hubiera sido necesario haber estado yo entre los edificantes de la torre de Babilonia (donde estuvieron juntas todas) y entender cada una en particular para condenarlas
80 a todas sin réplica, mas para confirmación de mi intento no impide esto, pues si vence a las mejores que sabemos (que son/^{5v} latina, griega y toscana), a las demás vencerá como dicen en latín: *si vinco vincentem te a fortiori vincam te.*

Así a éstas vence: a latina en facilidad de pronunciación; y claridad y no ambigüedad a la griega; en autoridad, en decencia y no en afectación a la italiana; a
85 la francesa en gravedad y abundancia; a la tudesca en mansedumbre y llaneza, en no hacer el rostro a la garganta, a los labrios, al acento violencia y fuerza. A la latina, griega y tudesca —y en general a todas— en la abundancia de versos, en agudezas de dichos y de gracias y, en fin, a la griega y latina que, de dos u tres entendimientos que tiene una cosa, dejan al oyente en su mano que rastree como perro por cuál de
90 los tres caminos ha de tomar.

Hija es de la latina la lengua española, y nieta de la griega, mas en todo —como he dicho— les lleva a todas el mayorazgo.

Y no obsta decir que en la latina hay mejores cosas, y hubo hombres más elocuentes y señalados, y que la Sagrada Escritura está en ella. Dejemos las cosas
95 sagradas aparte, que son *supra nos*, por indignos de tratarlas (aunque se pudiera decir que la Sagrada Escritura no estuvo al principi/^{4r}pio en latín), mas cuanto a los hombres, digo que no porque se hayan plantado mejores árboles en una tierra que en otra es una mejor que otra tierra. Quizá por no ser estimado tanto esto en España como en otras partes, no ha llevado la lengua española la palma de mejores cosas
100 escritas en ella, así como una muy hermosa botica que por no estar tan llena de buenos compuestos como otras por poca curiosidad no deja por eso de ser mejor casa que otra, siéndolo.

Yo, por mi parte, traigo a ella de acá y de allá las buenas yerbas que puedo, y de las mejores pienso que es este arte poética del famoso poeta Horacio. Cuán
105 estimado es en los latinos autores, todo el mundo lo sabe; y, de las muy excelentes

obras que hizo, yo pienso que es la mejor esta arte poética.

Útil para poetas, para oradores, para predicadores, para historiadores, para escribir y hablar, para tratar con las gentes, conocer las diferencias de las personas, de los estados, de las naciones, de las edades, en fin, para en todas las cosas maestra
110 de la vida humana; y aunque es razón y virtud de los hombres de bien el que entra en una casa salir della/^{4v} alabándola a ella y al huésped, y que es con alguna esa obligación lo que con Horacio yo hago, demás de eso, pienso hacer gran servicio a la patria, que ya que hay tanta multitud de poetas en ella que escaramuzan desmandados sin doctrina y sin letras recogerlos a que estén debajo de bandera como
115 aventureros sueltos, y reducirlos a arte poniendo ésta en español, para los que no saben latín, y para los que aunque lo sepan no entenderán quizá el intento de Horacio, el cual fue, pues, dividir ésta su obra en cinco partes:

En la primera nota los vicios de la Poesía.

En la segunda trata de las palabras que se han de usar.

120 En la tercera, muestra la calidad y decoro de las personas y de las cosas, y los géneros de versos y los inventores de ellos.

En la cuarta trata de representaciones y autores de tragedias y comedias.

En la quinta y última doctrina y muestra cómo se debe corregir un poema, y pienso que así las dividió en cinco, como era estilo antiguo dividir en cinco actos las
125 tragedias./^{5r}

Éste fue el intento suyo; el mío ya se sabe el que es. Échalo a buena parte o a la que tú quisieres, venerable lector, que el convertir en bien las buenas intenciones y sanas flores es propio de pías y utilísimas abejas; y, las mismas en veneno y cruel calumnia, de víboras y de serpientes./^{5v}

130

AL CONDE
DE CHINCHÓN DON
DIEGO DE BOBA-
dilla

Soneto

135

Quisiera yo poner, oh claro Conde,
aquí vuestro valor tan señalado,
mas a esta advocación que soy llamado
mi fuerza a mi querer no corresponde.

140

Que dónde sale y dónde el Sol se esconde
y dónde está caliente y dónde helado,
para entrar en tan alto y hondo vado
el ingenio a tal genio no responde.

145

Tratar de lo imposible no es buen seso,
que cuanto merecéis (aun por escrito)
caber en chico vaso es devaneo.

150

Aquesto, pues, a Horacio lo remito,
su ingenio y arte nueva, tan gran peso.
Basta en las cosas grandes el deseo./^{6r}

EL ARTE POÉ- TICA DE HORACIO

PRIMERA PARTE

de los vicios de un poema

Si a una cabeza humana un pintor nuevo
un cuello de caballo le pusiese
y, sembradas por él diversas plumas
de manera que unos y otros miembros,
5 recogidos después en sólo un cuerpo,
acabase en pez negro una doncella;
yo creo, muy buen señor, que si llamado
fuédeses para ver esta pintura
que gran risa de verla os tomaría.
10 Así podéis creer que semejante
a esta tabla sería aquel mal libro
en quien pintadas van especies vanas
como los vanos sueños de un doliente,
que ni atan ni desatan, y no llevan
15 en sí pies ni cabeza las figuras.

Pintores y poetas, dirá alguno,
que les es cuanto emprenden concedido:
bien sé que es eso así, y esa licencia

20 la pedimos y damos muchas veces,^{/6v}
mas no que anden revuelto amargo y dulce,
y las cosas süaves y las fieras;
no que sierpes y aves estén juntos,
ni también que anden tigres con corderos.

25 A los principios graves, que prometen
muy graves y altas cosas muchas veces,
se les enjiere en medio, sin ser tiempo,
un remiendo de púrpura escusado
como el templo y los bosques de Dïana
o las aguas corrientes por los prados
30 y el vario celestial y lluvioso arco,
y el Rin, río muy hermoso, y sus riberas.
Mas agora no era tiempo de esto
y, si un ciprés pintar sabes acaso,
¿para qué es menester, cuando te ha dado
35 uno muy buen porqué, porque le pintes
su naufragio, él nadando a la ribera?

Comienzas a hacer un muy gran cántaro,
¿por qué, andando la rueda, sale un vaso?
En fin, cualquiera cosa que emprendieres
40 sea simple, y no más de una solamente.

Gran parte de los poetas, señor bueno,
hijo de tu buen padre y de él muy digno,
se engañan por pensar que en ello aciertan:
procuro de ser breve y soy escuro,^{/7r}
45 y por tratar las cosas con llaneza
a la escritura falta fuerza y nervios;
profesa uno muy grandes y altas cosas
e hínchase después superfluamente
o va, pecho por tierra, procurando
50 con miedo de ir seguro de tormenta.

El que quiere variar mal una cosa

pinta muy prodigiosa y vanamente
un jabalí en la mar y un pece en tierra
y incurre, por huir de culpa, en yerro:
55 de esto la causa es que le falta arte.

Un estatuario había (y era el postrero)
cerca del juego Emilio del esgrima,
que esculpía metal tan propiamente
que hacía bien hasta uñas y cabellos,
60 mas era desdichado en lo postrero,
que poner junto él todo no sabía
(al cual quien parecer quisiera en esto
cuando algo compusiese, a mi albedrío,
sería como tener narices tuertas
65 en muy hermoso rostro de ojos negros).

SEGUNDA PARTE

de las palabras que se han de usar

Los que escrebir queréis, tomad materia/^{7v}
que sea conforme y igual a vuestras fuerzas,
y muchos días tratadla y revolvedla
porque vean vuestros hombros cuánta carga
5 llevar o huir pueden a la prueba:
el que escogiere cosa a su medida,
nunca se verá falto de elocuencia
ni de orden, que es la lumbre reluciente.

De la orden la virtud y gracia es ésta:
10 que diga agora aquesto que conviene,
dilate muchas cosas, muchas deje,
y guarde otras después para su tiempo,
y esto ame, y esto deje con prudencia
del prometido verso el autor diestro.

15 Mira que seas sutil y recatado
si hubieres de injerir palabras nuevas
(y habrás hablado bien si viene a cuento
de un antiguo vocablo hacer nuevo);
y si acaeciere de arte que convenga
20 mostrar cosas incógnitas no oídas
por los más remotísimos cetegos
darásete licencia con que sea
tomada vergonzosa y cuerdamente.

Y para tú fingir palabras nuevas
25 tendrás autoridad si descendieren
muy bien, con poca premia, de su fuente./^{8r}

30 ¿Y por qué, o cuál razón, las libertades
que tuvieron Cecilio, y Plauto, y Ennio,
a Virgilio y a Varo han de negarse?;
30 ¿y por qué de ser debo yo envidiado
si conquisto por mí algo de nuevo
como Ennio y Catón, que con su lengua
nuestro patrio lenguaje enriquecieron?

35 Siempre será muy lícito —y lo ha sido—
producir nuevo nombre señalado
con el cuño presente de este tiempo.
Así como las selvas mudan hojas
(que se caen las primeras), así cierto,
unos vocablos nacen y otros mueren,
40 y otros florecerán como mancebos.

 Debémonos nosotros, y las cosas
nuestras, a la gran deuda de la muerte,
aunque sean tan grandes nuestras obras
como meter la mar gran trecho en tierra,
45 que acá y allá por ella pasen naves,
y secar la laguna en que los remos
herían y, en su lugar, anden arados
que mantengan de pan a muchos pueblos;
y al río Tíbre mostrar camino nuevo
50 por donde entren mejor las vitüallas,
obras como de rey que hizo Augusto./^{8v}
Porque pues tal mudanza hay en las cosas,
¿han de vivir los nombres para siempre?
Unos vocablos hay que tornan —muertos—
55 a vivir, y en el mundo andar en precio;
y otros caerán que hoy son muy estimados
como quisiere el uso, en cuya mano
está de las palabras la elocuencia.

TERCERA PARTE

del decoro de las personas, género de versos y de los inventores de ellos

Los hechos, las empresas, las hazañas,
en qué verso se escriban mostró Homero:
hexámetro y pentámetro a las quejas
son de los tristes que aman convenientes;
5 de las elegías quién fue el autor cierto,
gramáticos litigan y sobre ello
hasta hoy se está este pleito sin sentencia.

Arquíloco inventó el verso yambo:
de este usan las comedias y, a las veces,
10 las mucho de alabar dignas tragedias,
que para cosas altas fueron hechas.

Los líricos, pues, son de cosas leves,
y a veces las de amores harto pesan.

El que quiere escribir, escoja verso/^{9r}
15 para el caso que emprende conveniente.

Si yo no sé guardar bien el decoro,
¿por qué me ha de llamar nadie poeta?
¿y por qué quiero más ser simple siempre,
que depender del sabio y del maestro?

20 No quiere la comedia heroicos versos,
ni humildes la tragedia de Tiestes:
cada cual su lugar decente tenga,
(mas, tal vez, se levanta la comedia
y Cremes a alta voz clama y pleitea).

25 El trágico también, por el contrario,

con palabras humildes se lamenta.
Télefo y también Peleo, entrambos yendo
pobres y desterrados de sus tierras,
dejaban las palabras soberbias
30 para mover a pena a los oyentes.
No basta que sean buenos los poemas,
sino que han de ser dulces, y que muevan
donde quieran el ánimo a la gente:
es cosa natural —y cosa cierta—
35 con los que ríen, reír; y, al mismo tiempo,
llorar con los que lloran nuestros gestos.
Si quieres que yo llore, tú primero;
y entonces de tus males tendré pena.
Tú, Télefo; tú, Peleo: si tus casos/^{9v}
40 me los contares mal, y reiré de ellos
y me tomará oyéndote gran sueño.
Requiere el hablar triste triste gesto;
y el que enojado está, que haga fieros,
y cosas de placer el rostro alegre,
45 y cosas muy de veras el severo;
porque nos forma adentro la natura
a toda la inclinación, a gozo, y a ira,
y a tristeza, y después produce afuera
lo que en el ánimo hay la lengua lengua.⁴¹⁸
50 Si del que es son los dichos diferentes,
risadas grandes de oírlo habrá en la gente.
Gran diferencia es que hable Davo
y su amo, el verde mozo y el cuerdo viejo,
y una matrona y su ama diligente,
55 y el mercader errante y el que cría un huerto,

⁴¹⁸ Una de estas dos «lenguas» significa ‘intérprete’, traduciendo la expresión latina *post effert animi motus interprete lingua*.

el colco, y el asirio, el de Argo y Tebas.

Si has de escribir verdad, sigue la fama
y, si algo has de fingir, lo conforme a ella.

60 Si el estimado Aquiles es tu tema,
píntalo sin pereza, lleno de ira,
inexorable en todo, altivo, acedo,
y que niegue que hay hechas para él leyes
y todo por las armas lo revuelva;
sea feroz Medea; llorosa, Ino;^{10r}
65 desleal, Ixión; Ío, vaga; triste, Orestes.

Si en teatro metes cosa no oída
y osas por ti formar persona nueva,
del arte que al principio la pusieres,
así sea, sin mudarla, al fin y al medio.

70 Dificultosa es —cierto— y ardua cosa
hacer particular lo a todos público,
y lo común tratarlo propiamente
(porque podrás mejor poner en actos
para representar historias viejas
75 que las de que inventor fuiste primero).

La pública materia harás tuya
si en un círculo vil y abierto a todos
detener y tardar no te quisieres
y si de imitador no te conviertes
80 con poca habilidad en fiel intérprete.

Y, siendo imitador, los pies no metas
de donde al fin no puedes de vergüenza
y por la ley de la obra dar la vuelta.

Ni así has de comenzar cuando escribieres
85 como aquel poeta Cíclico diciendo:
«cantaré del gran Príamo la fortuna
y del pomposo rey la noble guerra».
¿Qué puede pronunciar conforme a éste,

tan gran prometedor, la boca abierta?/^{10v}
 90 De parto están los montes y, pariendo,
 nació un ratón. Después, ¿quién no ríe de ellos?
 Cuánto mejor comienza aquél su obra
 que no encarama nada neciamente:
 «dime de aquel varón, süave Musa,
 95 el cual, después que fue tomada Troya,
 diversas tierras vio, y diversas gentes».

Aquéste tal pensó que no era bueno
 dar él del resplandor humo indiscreto,
 mas del humo sacar luciente fuego
 100 y hermosos milagros, como fueron
 Antífates el crudo y Polifemo,
 y sus Escila y Caribdis, monstruos fieros;
 ni desde la cruel muerte de Meleagro
 encomienza la vuelta de Diomedes.

105 Siempre al suceso corre, y siempre en medio
 de las cosas que cuenta como notas
 en la margen recoge los oyentes
 y, aquello que no espera que, tratado,
 podrá resplandecerlo, deja luego;
 110 y así, mezcla verdades con mentiras,
 que sea al final principio conveniente.

 Tú entiende lo que el pueblo y yo queremos
 si quieres que te alaben recitando
 hasta que el cantor diga «enhorabuena»./^{11r}
 115 Debes a cada edad dar sus costumbres
 y decoro a los años que se mueven.

 El niño que ya habla claramente
 y para en pie tenerse tiene fuerza
 desea con sus iguales jugar siempre,
 120 enójase de presto, y presto ríe,
 y está en una misma hora de mil temples;

el mozo desbarbado, sin su ayo,
se huelga por el campo y por las fuentes,
de andar en su caballo y con sus perros,
125 cederá a caer en vicios, duro a aquéllos
que le aconsejan lo que le conviene,
y en lo útil cae muy tarde y prodigüea.

Pues la edad varonil, entera y firme,
el todo se leva en buscar hacienda,
130 amistades procura y honra quiere,
y huye de hacer lo que al momento
debe de trabajar por deshacerlo.

Muchas desconveniencias tiene un viejo,
porque todo lo trata tristemente,
135 y porque de lo que ha habido se abstiene,
y usa con gran miseria y miedo de ello,
y, porque cuantas cosas hace y trata
las administra helada y flojamente,
dilatador, tardío, desconfiado/^{11v}
140 para poco, y tenaz de lo futuro,
difícil, gruñidor y alabancioso
del tiempo que pasó cuando mozo era,
y gran reprensor de los mancebos.

Los años muchos bienes traen consigo
145 cuando a vosotros vienen blandamente,
y mil males después que dan la vuelta:
así, no se dé al niño lo que al viejo,
ni las partes del hombre al muy mancebo,
mas se dé a cada edad lo conviniente.

150 Y la cosa se trata en los teatros
y la tratada ya se representa,
mas engañan los ánimos las cosas
que al hombre van a entrar por los oídos,
que no aquéllas que ve en los ojos fieles

155 y el mismo que las ve se entrega en ello.
Pero con todo aqueso hay muchas cosas
que no es bien ni razón que salgan fuera,
y muchas quitarás de ante los ojos
que luego dé a enredarlas la elocuencia:
160 que no es bien que ante el pueblo —cosa horrenda—
sus hijos mate la crüel Medea;
ni cueza miembros de hombres el fiero Atreo;
o Progne se haga ave; o Cadmo, sierpe;
que yo, incrédulo, cuanto me mostrares/^{12r}
165 de este arte lo aborrezco y no lo creo.
Y la fábula que ha de ser loada
de cinco sea —ni más ni menos— actos,
y no intervenga dios sin que se ofrezca
para dios coyuntura de ello;
170 y las cuartas personas que se sacan
en los teatros y escenas para efeto,
que otorguen con el caso y sean mandados,
no salten a hablar sin advertencia.
Defienda siempre el coro en las tragedias
175 las partes del autor y el justo oficio,
y no salga a cantar lo que no sea
conforme del propósito presente:
los buenos favorezca, y los airados
los rija y los gobierne, y ame a aquellos
180 que tienen de en un punto pecar miedo,
alabe la templanza de las mesas,
los reyes, la justicia, y el sosiego
de la ciudad que está de en par las puertas;
y cubra los pecados y a Dios ruegue;
185 que vuelva la fortuna a los cuitados
y que se vaya y deje a los soberbios./^{12v}

CUARTA PARTE
de representaciones y auto-
res de tragedias y co-
medias

La flauta solía ser como trompeta,
no junta con metal como es agora,
mas sencilla y con pocos agujeros,
y era útil a los coros cuando entonces
5 no avía en los teatros tanta gente,
cuando muy numerable y chico el pueblo
era templado y casto, y se allegaba
a ver representar con gran vergüenza;
mas, después que romanos, vencedores,
10 por los vecinos campos comenzaron
a prolongar el término a su tierra
y con muro mayor cercar más pueblos,
entre día a darse al vino comenzaron,
lo que no solía ser hasta el sol puesto;
15 luego acudió también mayor licencia
para instrumentos, músicos y versos,
porque el romano, rústico, cansado
y harto de labrar, ¿qué entendimiento
tendría entonces, andando tan mezclado
20 en los de la ciudad, torpe y honesto?

Así añadió después, al modo antiguo/^{13r}
de tañer y cantar, nuevas maneras,
y la superfluidad creció, vistiendo
los tabladros de paños de gran precio,

25 y así crecieron voces a las cuerdas
y habló de nueva arte la elocuencia
y, la que solía serla conviniente,
para lo porvenir útil y buena,
faltó en locuacidad y en ser furiosa,
30 como lo son los oráculos de Delfos.

En la primera edad, antes que Roma
fuese lo que después, luego en naciendo
fue el precio un vil cabrón de las tragedias
(que *tragos* eso mismo dice en griego).

35 Luego, por deleitarlas, en sus coros
los sátiros desnudos admitieron
porque, hechos después sus sacrificios,
se entretuviese y recrease el pueblo,
pero había de ser esto quedando
40 salva la gravedad de la tragedia;
de aquí vino la sátira, porque ellos
hacían burla de todos sin vergüenza;
mas así loaban a estos burladores,
y así entretejían burlas con veras
45 (porque por religión hacían los juegos)
que un dios representando, o un muy gran hombre/^{13v}
que vían de carmín y joyas lleno
no saliese después a andar hablando
cosas bajas por tiendas y tabernas;
50 y también que otro tal, que por el suelo
no quierres que ande, que no le sublimes
en las nubes echando vanos versos,
como una gran matrona que, mandada
que se mueva a bailar los días de fiesta
55 entre sátiros, ande con vergüenza.

Ni quiero yo, señor, hijo conforme
de aquel tan excelente caballero

(lo que a vos habla Horacio alegremente),
que las palabras que, aunque sean muy altas,
60 muy descompuestas sean en las tragedias.

Ni tanto estribaré en la habla como
en que haya en las personas diferencia,
que —cierto— mucho va en que hable Davo
o la atrevida Pitias, que con arte
65 a su amo Simón ganó un talento,
o más grave persona recitando
el grave ayo de Baco, que es Sileno.

Lo que quisiere yo escribir en verso
de conocidas cosas, sea de suerte
70 que lo mismo de sí espere cualquiera
y lo trabaje mucho y sude mucho/^{14r}
y, emprendiendo lo mismo, en vano sea;
tanto la orden puede en los poemas
y tanta honra acarrea; lo que a todos
75 se está en aqueste llano, puesto en medio,
guárdense, pues, los faunos: que, salidos,
a haber de recitar de sus florestas,
no hablen tan polida y propriamente
como nacidos ellos dentro en Roma,
80 ni cosas delicadas, ni tampoco
palabras de ignominia y deshonestas,
porque se ofenderán los caballeros,
que no gustan de aquello con que huelga
el vulgo, y con que ríe la baja gente.

Una sílaba breve y otra larga,
85 que es un ligero pie, se llamó yambo,
y seis medidas de éstas tiene un verso
de los de la tragedia, y llaman yambos
desde el principio al fin de una manera,
90 pues no fue de aquesta arte antiguamente,

sino porque algo más tardío y más grave
viniese a las orejas (con paciencia
recibió en sí los tardos espondeos,
mas no que en la región segunda y cuarta
95 les diese su lugar y su derecho);
mas este yambo vemos raras veces/^{14v}
en los trímetros de Accio ni de Ennio.

De los versos que son largos o cortos,
y que se representan en las escenas
100 con poca arte, no es juez cualquiera,
y por eso aún perdón en cosas leves
muy sin razón se da a los buenos poetas
y, cuando se les da, no es bien que ellos
escriban licenciosa y vanamente,
105 sino imaginen que todos los miran
y ven bien sus pecados y sus yerros;
luego, porque el perdón tenga yo cierto,
me alargue a escribir mal, no es buen ejemplo:
con el perdón ya estoy libre de culpa,
110 mas no merezco loor, que es lo que emprendo.

Y vos, señor, leed latín y griego
siempre, de día y de noche, si pudierdes,
que allí se hallará en cien mil ejemplos
el bien y el mal, distinta y claramente;
115 mas los romanos viejos admiraron
de Plauto sin razón los malos versos
y sus heladas gracias con paciencia
mayor o —por mejor decir— simpleza;
pues ya mejor se ve lo que difiere
120 lo bueno de lo malo, y viene claro
el legítimo son a los oídos./^{15r}

Dicen que la tragedia halló Tespis,
cuando se obraba Tebas, el primero;

la que Esquilo después pulió de lengua
125 y adorno de aparato en los maderos;
luego, sucedió a esto la comedia,
y no sin gran loor, mas faltó luego
la libertad en vicio que, en pudiendo
escribir mal de muchos, escribieron;
130 luego fue hecha ley que vedó aquello
y quitó de las gentes tan gran fuerza
y, falto de poder decir el coro
mal de todos, calló malignamente.

QUINTA PARTE

cómo se debe de enmen- dar un poema

Nada han en éste, ni en el tiempo antiguo,
dejado de intentar nuestros poetas,
y muy gran loa por eso merecieron,
porque osaron dejar las sendas griegas
5 y celebrar los grandes hechos nuestros
de la gente patricia y la plebeya;
ni fueran los latinos menos claros
en poesía que en armas que los griegos
si no les enfadara, cuando escriben,^{15v}
10 detenerse a limar sus propios versos;
pues, vos, caro señor de sangre ilustre,
reprende aquel verso que no ha estado
muy lleno de borrones mucho tempo.

Porque pensó Demócrito que era
15 muy mejor, que no el arte, el buen ingenio,
y excluye de Helicón los poetas cuerdos,
hay muchos que andan solos y apartados
y huyen del regalo de las gentes,
ni se cortan las barbas ni el cabello;
20 y aquél que a tresquilar nunca se viene
a casa de Licinio, el buen maestro,
que no le sanarán, con cuanto eléboro
tres Anticiras crían la cabeza,
aquéste tiene nombre de poeta.

25 Y yo liviano soy: ni escribir puedo

cosa que suene bien, porque la cólera
me purgó alguna vez en el invierno.

30 Mas, ¿qué se me da a mí? Seré yo aquélla
que afila y hace agudo, y lució el hierro,
y no sabe cortar —la aguzadera—
y no escribiendo yo ninguna cosa,
amostraré el oficio que uno debe
y cómo podrá ser rico y poeta.

35 De escribir bien es el saber la fuente/^{16r}
y, ellas sabidas bien, no irá forzada
a acompañala luego la elocuencia.
El qué deprender, qué a la patria debe,
y qué debe también a los amigos,
y cómo se ha de amar el padre, el huésped,
40 qué oficio el senador, y qué el juez sea,
y qué el del capitán que va a la guerra,
aquél sabe muy bien, y entiende cierto
lo que a cada persona le conviene.

45 Aconsejaré yo, pues, que el hombre vea,
muy sabio imitador de las personas,
de la vida y costumbres el ejemplo;
y que de ahí saque al vivo lo que quiera,
que más deleita al pueblo y lo entretiene
una hermosa fábula en sus términos,
50 sin artificio y gracia, y falta de arte,
que no las burlerías muy sonoras
y que los vacíos versos de materia.

Hablar rodadamente sobre todos
los mortales, la Musa dio a los griegos,
55 mas los mozos romanos mejor saben
dividir en cien partes la hacienda:
—Hola, hijo de Albino: si de cinco
»partes se quita una, ¿cuántas quedan? /^{16v}

60 —Quedan cuatro. —Tú bien puedes, por cierto,
»tu hacienda guardar. Y tornan luego:

—Y si una añades a esas, ¿a seis llegan?
Pues teniendo los ánimos del todo
cubiertos de este orín, ¿cómo esperamos
que podamos hacer versos perpetuos
65 que se guarden en arcas de cipreses
donde no entre polilla, y que las unte
contra carcoma el fiel sumo de cedro?

O aprovechar quieren los poetas
o deleitar o, todo a un mismo tiempo,
70 cosas dulces decir y convinientes.
Si algún precepto dieres, sea muy breve:
que se entienda y retenga fácilmente,
que es cierto rebosar del pecho lleno
todo lo demasiado y lo superfluo.

75 Lo que por deleitar se finge, sea
conforme a la verdad, porque la fábula
no ande a rogar siempre que la crean,
ni argumente que el hijo comió lamia
que ven vivo sacar del mismo vientre.

80 Los viejos no se huelgan de oír cosas
livianas que no traen ningún provecho,
ni los mozos las tristes y severas.

Todo loor merece aquél que mezcla,^{/17r}
en cuantas cosas hay, útil y dulce,
85 al letor deleitando y, juntamente,
dándole avisos sabios y consejos:
con este libro ganan los libreros
Sosias, y aqueste tal pasa los mares
y acarrea a su autor vida perpetua.

90 Con todo eso, hay delitos en las obras
que deben perdonarse fácilmente:

que no suena la cuerda lo que quiere
el sentido y la mano todas veces
(que, si le piden grave, suena agudo),
95 ni siempre donde tira el arco hiera.

Mas, cuando en una obra hay mil cosas buenas,
con chicas manchas, si hay, nadie se ofenda;
o que allí se quedaron por descuido
uno advirtió la humana providencia.

100 Pues, ¿qué es la causa? ¿Que si un autor grave
o impresor avisados en un hierro
caen, perdón de nadie no merezcan?
¿Y un tañedor, si yerra en una cuerda?
No hacen caso de él y se ríen de ello.

105 Así, el que yerra en mucho me parece
Quérilo, aquel indigno y mal poeta
a quien, entre mil versos compuestos,^{/17v}
me admiro con gran risa de dos buenos
y, por lo mismo, de él me enojo a un tiempo.

110 Alguna vez dormirá el buen Homero,
mas, en una obra larga, justamente
se puede bien dormir un breve sueño.

La poesía es así como pintura:
que unas se ven bien cerca y otras lejos,
115 y de cada manera más contentan;
y unas la luz, otras, lo oscuro quieren;
y otras no tienen miedo (que son buenas)
del juicio del juez sabio y severo;
ésta, una vez contenta; y otra, muchas.

120 Oh, mi mayor señor, aunque informado
de vuestro padre seáis, flor de discretos,
y con vuestro juicio sepáis cierto
lo que es lo muy mejor, acordaos de esto:
que en ciertas cosas es sufrible el medio.

125 Jurisconsulto es Mesala bueno
y mediano orador, mas no elocuente;
ni la mitad sabe Aulo que Caselio;
con todo eso, a estos tres tienen en precio.
Mas ser medianos poetas, malos hombres,
130 ni los dioses al hombre lo conceden,
ni las columnas donde los poetas
suelen sacar en público sus versos./^{18r}
Ello es como si a mesas muy espléndidas
en donde hay muchas viandas excelentes
135 alguna sinfonía destemplada
o un muy malvado aceite, y dormideras
con miel sarda de jara se pusiese:
la gente habría pesar, porque pasarse
sin estas cosas que oís podría la cena.
140 Pues la poesía, así, que fue inventada
para aliviar cuidados y molestias,
si un poco del mayor grado declina,
al mismo punto baja al muy postrero.
Quien no sabe esgrimir, deje las armas;
145 ni quien no sabe, juegue a la pelota;
y, el que a los truques, también los deje,
porque todos de verlo no ríen de ellos;
mas, quien sabe y no sabe hace versos.
¿Y por qué no? No falta ya otra cosa
150 sino que el vulgo vil se usurpe cuanto
es debido a los solos caballeros.
No digas nada ni escribas cosa
que haya de parecer ante las gentes
si está sin gana y vena tu minerva
155 y, si hicieres algo, elige luego
quien sea de ello juez justo y severo,
y toda obra detenla, por lo menos,/^{18v}

nueve años sin salir de tu aposento,
que, lo que no sacares cada hora,
160 lo podrás emendar una y mil veces;
mas si con liviandad te das gran priesa,
la palabra que sale una vez fuera
no sabe a recogerse dar la vuelta.

A los hombres silvestres, de matarse
165 y comer carne humana apartó Orfeo,
por lo que de él dijeron que ablandaba
con su canto leones y osos fieros,
y por esto también de Anfión dijeron
que, moviendo las piedras, cercó a Tebas,
170 porque con bien hablar y con prudencia,
donde quería, volvía y movía a la gente.
Fue este antiguo saber de lo privado
y público hacer gran diferencia,
vedar la incastidad, poblar lugares
175 y, en general, hacer al pueblo leyes.
Así, tuvo justa honra la poesía,
honras divinas dando a los poetas.
Y luego sucedió después Homero
y Tirteo también, que levantaron
180 el ánimo feroz para las guerras;
se daban los oráculos en versos,
mostrando al curso humano las vías rectas;/^{19r}
y con versos, loando sus hazañas,
se alcanzaba la gracia de los reyes;
185 y se inventó el placer de las comedias
para aliviar trabajos y molestias;
y porque nadie de esto se desprecie,
Apolo como dios se honró por ello.

Cuál más loable sea el verso (hecho
190 por natura y por arte) ha habido pleito

195 y sobre ello aun no ha habido sentencia,
mas lo uno sin lo otro yo no apruebo,
ni pienso que estudio hay bueno sin vena,
ni que valdrá sin arte o gran ingenio,
mas lo uno a lo otro ayuda, de manera
que entrambas cosas juntas y conformes
gran amistad y alianza se promete.

200 El que desea al fin llevar el precio
mucho sufrió y pasó, niño y mancebo
sudó y se heló mil veces, absteniéndose
de Venus y de Baco, ausente de ellos,
y para ser maestro ha sido oyente,
y no basta decir, uno contento
de sí «yo escribo bien medianos versos:
205 escriba otro mejor, a mí me dejen»,
por cuanto confesar que no sé aquello
que nunca dependí, no me es vergüenza./^{19v}

210 Como junta a comprar mercaderías
gentes alrededor un pregonero,
así un poeta rico, y que en sí puede
por unos responder y fiar a otros
y sacar de pleitos a otros, junta gente
a que con gran lisonja loen sus versos;
vos, para echar a luz alguna cosa,
215 no llaméis que os la vean los lisonjeros,
que saltará delante alguno alegre
y os dirá: «¡oh, qué gentil cosa excelente,
cuán lindos versos son, y cuán bien hechos!»;
y, si es menester, llora leyendo
220 —si la materia de ellos lo requiere—
como los alquilados en las muertes,
que muestran muy mayor pena que tienen;
así, aquel tal será, por agradaros,

burlador más que amigo verdadero.

225 Los Reyes, dizque, a aquellos que ellos quieren
escoger por privados y mil cosas,
si son de su amistad dignos los prueban;
pues tú, si haces versos, no te engañen
los que ánimos de zorras tienen dentro:
230 si a Quintilio algo tú le recitabas
que no le contentaba decía: «Horacio,
lo emienda así o así de esta manera»,/20r
y, si te ofrecías tú que lo harías
mejor, ni podías dos o tres veces,
235 mandábalos romper en continente
y a la fragua volver los malos versos;
y, si más porfiar a defenderlos
que enmendar el avieso pretendías,
no gastaba palabra más en ellos,
240 mas te dejaba amarte a ti y tus cosas,
solo y sin competencia para siempre.

 El buen hombre y prudente sin cubierta
reprehenderá el tal los malos versos
y culpará los duros, y una raya
245 negra echará a los malos por el medio,
cortará los viciosos ornamentos
y, a los algo en sí oscuros y perplejos,
hará que se les dé luz conveniente,
argüirá los ambiguos y, a las cosas
250 que deben de mudarse, pondrá señas,
hacerse ha un Aristarco no diciendo:
«¿por qué he de enojar yo en burlas mi amigo
si que estas burlas traen pesadas veras?».
Que si al que hace mal, le loas, por ello
255 le muestras a caer en peores hierros.

 Como de un muy leproso, o endemoniado,

o que gota coral, o tiene peste,^{/20v}
así se ha de huir de un loco poeta
que, mientras por ahí arroja versos,
260 cae como el que cae en pozo atento a mierlas,
que, aunque da voces recio, «¡socorredme,
ciudadanos y amigos!», no hay quien quiera;
¿quién sabe si se ha echado allí a sabiendas,
que, aunque le echen la sogá, no la quiera?

265 De un poeta de Sicilia oí la muerte:
Empédocles, queriendo con simpleza
que por dios los mortales le tuviesen,
en la mitad se echó del fuego de Etna,
mas después, por mortal quedó, y por necio,
270 que echó la llama afuera sus chinelas,
en que se vio que había caído dentro.
Sea lícito morir a los poetas:
quien, contra su intención, a uno conserva,
lo mismo es que al que amando aquesta vida,
275 y de en ella durar, le dan la muerte;
y aquesto intentó aquél muy muchas veces
y, aunque se le estorbó, pero por eso
no dejó de tener tan bruto intento.

Y así hacía aquél bien, que con un loco,
280 si porfiaba, era ello levemente,
el cual, en escribir mal, parecía
que pisó las cenizas de sus padres,^{/21r}
o profanó las cosas de algún templo,
o que andaba furioso como la osa
285 que sus hijuelos ve en la ajena cueva,
o que había cometido algún incesto.

El recitante cruel, pesado y necio,
al docto y indocto oyente le ahuyenta
y, al que él ase una vez, mata leyendo,

como una sanguijuela que no deja,
hasta que está de sangre llena, el cuero.

FIN

Aquesto escribió Horacio, oh claro conde,
a los hijos de un ínclito romano,
de quien él familiar y muy caro era;
yo en esto excedo a Horacio, que ofrezco esto
al hijo de un más alto caballero
y a quien yo quise más y, por el hijo,
al padre tornó a amar, y así perpetuo
será amor que en rueda anda y da la vuelta

A aquellos dos romanos Roma debe
en su lengua tener tan gran poema;
y a padre y hijo, España, oh claros condes,
el verla en español a causa vuestra;
y yo, a ambos a dos, haberme dado
alas, ánimo y fuerza para ello./^{21v}

PREFACIÓN
de don Luis en la Sátira 9
de Horacio

Porque se vea qué vicio tan pesado
es la importunidad y cuánto debe
de ser aborrecido y extrañado,
pondré yo aquí delante un cuento breve,
5 porque pasiva y porque activamente
procure todo hombre de ser leve:
que Horacio escribió así puntualmente,
mas con otra elocuencia y melodía,
aquel poeta famoso y excelente.

LA SÁTIRA 9

Por la sagrada calle iba yo un día,
pensando en no sé qué sin otro alguno
y atento a sola aquella fantasía,
cuando se vino a mí un importuno
5 que no conocía yo más que de nombre,
de su conversación y trato ayuno
(cuánto merece Horacio gran renombre,
que conociendo a aquel de nombre en vano
calló y no quiso de él decir su nombre)./22r
10 Y prosiguió y tomándome la mano
dijo: —¿Qué haces tú, mi dulce amado,
»y cómo te va agora, caro hermano?
—Muy bien —respondí yo— y a tu mandado,

15 »y estoy para si en algo te convengo
 »o me hayas menester aparejado.
 Como se parase él: —Mil cosas tengo
 »que hacer —dije yo —y tú, ¿quieres algo?,
 »que tengo que hacer y me detengo.
 —Que me conozcas —dijo aquel hidalgo—
20 »que soy hombre muy docto y muy leído
 »y donde me conocen mucho valgo.
 —Por eso en más serás de mí tenido,
 »—le dije yo y, por de él descabullirme
 y dejar por ahí a aquel perdido,
25 unas veces comienzo aprisa a irme,
 otras a detenerme, y a la oreja
 con un muchacho mío a divertirme;
 y, trasudando ya desde la oreja
 al pie, decía entre mí: «Oh sagaz Bolano,
30 »su condición y su costumbre vieja,
 »que con gran libertad daba de mano
 »a toda pesadumbre que topase
 »y a todos les hablaba claro y llano».
 Como él de acá y de allá mucho chirlase,^{/22v}
35 y unas veces los barrios y la vía,
 y otras la ciudad noble alabase,
 y como nada yo le respondía,
 —ya ha rato que querías aviarte,
 »pero no te ha de aprovechar —decía—,
40 »que yo te he de tener y no dejarte,
 »sí quisieres estar, y donde quiera
 »que quisieres ir he de acompañarte.
 —No hay ya que rodees de esa manera
 »—le decía yo—, que a ver voy un amigo
45 »que está enfermo tras Tíbre y muy afuera.
 —No tengo qué hacer: allá te sigo.

»—decía— No soy nada perezoso.
 Yo abajo las orejas y prosigo
 como el jumento triste y trabajoso
 50 que tiene encima la pesada carga
 y siente atrás el palo riguroso.
 Comienza él, pues, con prefación más larga:
 —Si me conozco bien, que de más días
 »de Visco y Varo es tu amistad más larga,
 55 »por cierto tú no los estimarías
 »más que a mí por amigos, aunque tersos
 »sean y de muy altas fantasías:
 »que no hay quien como yo haga tantos versos
 »ni nadie moverá sus miembros tanto/^{23r}
 60 »para unos y otros casos muy diversos.
 »Y yo también tan dulcemente canto,
 »que no es mi igual Hermógenes: ni velle
 »ni oílle querrá nadie con mi canto.
 Yo aquí tenía ocasión de respondelle,
 65 pero no quise, que hasta los dientes
 me traía y no era bien entretenelle.
 Prosigue él: —¿Tienes tú madre u parientes
 »que curen de tu bien? ¿Tienes alguno
 »que contigo y tus cosas tenga mientes?
 70 —No tengo —dije yo— de ellos ninguno.
 »Todos descansan ya y los he enterrado
 »y yo, cuitado, quedo tan solo uno.
 »Mátame tú, que tengo un triste hado
 »que una vieja sabina a mí, primero
 75 »que anduviese, me hubo adivinado:
 »“a este no matará el veneno fiero,
 »ni pleuritis, ni tos, ni gota fiera,
 »mas quien le ha de matar será un parlero;
 »y como él de importunos huir quiera,

80 »gente tan peligrosa y tan molesta,
 »llegará a la vejez y edad postrera”.

 Al templo ya llegábamos de Vesta
 y de aquel trabajoso y triste día
 pasada sería bien la parte sexta,^{/23v}

85 y entonces él de responder había
 a quien le había citado y por tan poco,
 no respondiendo el pleito se perdía.

 —Si me amas —dijo— espérame aquí un poco.
 —Yo muera —dije yo— si detenerme

90 »puedo; y también de pleitos sé muy poco;
 »y voy a donde sabes, si entenderme
 »has querido. Ni puedo, presuroso,
 »impedirme, ni en nada entretenerme.

 —¿Qué haré? —dijo él— Estoy dudoso:
 95 »¿dejarte he a ti u al pleito? Yo le digo:
 —A mí deja en paz y ve en reposo.
 —No haré —él. Y a andar tornó conmigo.
 Yo, como contender es cosa dura,
 como un vencedor vencido sigo.

100 —¿Mecenas, cómo se ha con tu blandura?
 »Hombre es de pocos hombres y sin duda
 »nadie ha usado mejor de la ventura.

 »Tendrías tú, pues, conmigo gran ayuda;
 »te ayudaría de mala, si quisieses

105 »encajarme con él, no tengas duda,
 »sino que a todos de él los despidieses,
 »para que así, echándolos afuera,
 »absoluto con él y solo fueses.

 —No vivimos allí de esa manera,^{/24r}

110 »—dije yo— es casa ajena de esos males,
 »ni hay otra más pura ni sincera.
 »Que sean otros allí más principales

»o más ricos o sabios, no mantiene
 »la envidia allí a ninguno en sus umbrales,
 115 »cada uno su lugar distinto tiene,
 »como son las espinas de las rosas:
 »con su bondad a todos los sostiene.
 —Por cierto que me cuentas grandes cosas.
 —Pues por cierto así es, y en solo un veo,⁴¹⁹
 120 »que no son mis palabras mentirosas.
 —Por eso tengo yo mayor deseo
 »de ser por muy su allegado y ser podría
 »si tú ayudar quisieses mi deseo,
 »que, según tu virtud, fácil sería,
 125 »que aunque al principio tiene dura entrada,
 »al fin por tu valor se alcanzaría;
 »que yo no me faltaría a mí mismo en nada;
 »corromperé con dádivas sus gentes
 »y continuaré mucho su posada;
 130 »y aunque yo sea hoy excluido y mis presentes,
 »no dejaré la empresa tan reñida
 »y buscaré mis tiempos convenientes:
 »le acudiré en las calles de corrida,
 »llevarle he acá y allá, que, como digo,^{/24v}
 135 »no hay cosa sin trabajo en esta vida.
 Estando en la batalla que prosigo,
 he aquí que Fusco Aristio en contra vino,
 que era gran fisgador y gran mi amigo.
 Parámonos. —¿Adónde es el camino?
 140 »¿Dónde vais y venís? Y él largamente
 conocía a aquél que me traía mohíno.

⁴¹⁹ En la edición original se lee «neo», palabra que reproduce M. MAÑAS NÚÑEZ en la edición que realizó («La sátira *ibam forte...*», *art. cit.*). Nosotros nos decantamos por restaurar un error frecuente del cajista al confundir una uve con una ene y proponer una lectura que equivaldría en el sentido a una expresión del corte de «a simple vista».

Yo comienzo a estirarle reciamente
 del manto y a guiñarle con los ojos,
 porque me librase él de tal serpiente;
 145 y él, a disimular de mis enojos,
 riéndose y, de verme en agonía,
 cogiendo abundantísimos despojos.
 Yo dije: —Un poco de hablarte había,
 »que me habías dicho tú. —Muy bien me acuerdo,
 150 »más puédesese quedar para otro día.
 »Que son las fiestas hoy, si me recuerdo,
 »de los judíos que hacen cada luna,
 »que contra ellas ir no sería cuerdo.
 Yo digo: —Religión no tengo alguna.
 155 Él: —Sí. Dame licencia que inclinado
 »a todas de guardar no dejo una.
 ¡Oh día para mí tan desdichado
 que este me amaneció! ¡Dejóme y fuese,
 debajo del cuchillo, aquel malvado!/^{25r}
 160 Mas plugo a Dios que allí luego acudiese
 a dicha su contrario que, voceando
 «¡traidor! ¿a dónde huyes?» gritando le dijese,
 y para ello testigos demandando
 (que en Roma solía ser costumbre vieja),
 165 que le fuese testigo me rogando,
 me allego a que me estire de la oreja
 con muy gran voluntad (como era uso)
 por escapar con esto la pelleja.
 Él ante la justicia al fin le puso:
 170 comienzan de dar voces hasta el polo,
 el pueblo alrededor todo confuso.
 Yo escápeme. Y así me guardó Apolo.

FIN

DEL DOCTOR VILLEGAS DE GUEVARA AL AUTOR

Soneto.

De Orfeo el dulce canto en mis oídos
resuena dulcemente cuando leo
obras tan altas, y aun quedan las de Orfeo
atrás, y vuestros versos preferidos.

5 Alegra el alma, aviva los sentidos,
levanta el pensamiento y el deseo,
todo es del alto cuanto miro, y veo/^{25v}
que son dones del cielo repartidos.

10 Excelso don Luis, segundo Apolo,
segundo por haber sido postrero,
postrero, por extremo de la lira.

Solo en las letras, y en las armas solo,
en todo sois y habéis sido primero,
que al suelo espanta y con razón lo admira.

LUIS DE MELLO CORTERREAL

Soneto

*Insigne entendimento, a tua grandeza
de engenho no alto deve estar subida
porque a terra fosse empobrecida
não pode empreender tão grand'rareza*

5

*Em ti nos demonstrou a natureza
o tesouro de que se há enriquecida
porque te deu valor tão sem medida
que pode ter lugar na mor alteza.*

10

*E apesar do rigor do tempo avaro
para sempre será a tua memoria
no mundo celebrada estranhamente,*

*ilustre Dom Luís, único e raro
pois deste século, nem poesia, nem história,
ninguém louvar-te pode inteiramente. /^{26r}*

**DE BARTOLOMÉ ROSI, POETA ITALIANO
al autor**

Soneto

*Saggio scrittor che con limati carmi
sate (¿fate?) oscurar di Homero i chiari accenti
e al dolce suon de vostr'almi concenteri
cantan le Muse Amor le lettere el Armi.*

5

*Ergansi statue di metalle e marmi
al vestro egregge ingegno e stiano atenti
tutti i mortali il mar, la terra e venti
che poco premio a merti vostri parmi.*

10

*Facianui omaggio Pindari e Alcei
e proganui real corona e fia
di palma, olivo e di preggiato lauro.*

*Da lusitania ai monte Pyrinei
vi fanno honor e vostra poesia
vola dal Borea al Austro, al Indo e al Mauro. /^{26v}*

QUARTET FRANCÉS, del mismo

*Je ne peux pas avec ma simple voix
louer, o grand seigneur, votre valeur;
chantent avec moi en votre honneur
ces monstres, prés, rochers, ces bois.*

TRADUCCIÓN de él

Yo no puedo, gran señor,
con mi voz simple y tardía,
loar vuestro gran valor
como todo hombre debería;
mas os canten a mis lados
con voces de mil maneras,
esos montes y esos prados,
y esas rocas y esas fieras.

5

*Em Lisboa, em casa de Alexandre de Sy-
queira. Anno de 1592.*

Finis.

3.3 JUAN VILLÉN DE BIEDMA (1599)

Aparte de la información que podamos encontrar en la obra del propio Juan Villén de Biedma y de la que Nicolás Antonio recogió en la *Bibliotheca Hispana Nova*,⁴²⁰ tenemos muy pocos datos acerca de la vida de este autor.⁴²¹ Según estas fuentes, Villén de Biedma nació en un momento indeterminado del siglo XVI en Granada y por su formación obtuvo el título de Doctor en Teología. Fue canónigo en la ciudad de Málaga y después llegó a ser arcipreste de la catedral de su ciudad natal hacia 1608. Gracias a esto último podemos averiguar al menos los nombres de sus padres y abuelos, debido a que para acceder a dicho puesto tuvo que someterse en 1605 a un examen de limpieza de sangre cuya documentación se conserva.⁴²² Según la misma, su padre, Alonso Gómez de Villén, fue abogado de la audiencia, y tanto él como su madre, Catalina de Salazar y Biedma, residían también en Granada.⁴²³ Su abuelo materno, Francisco de Biedma, era caballero de la orden de Santiago. Esta ascendencia le confería unos orígenes ciertamente entroncados con la nobleza andaluza, y la profesión de su padre nos puede dar pistas del ambiente cultural que respiró durante su educación, así como

⁴²⁰ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, vol. 1 p. 796. Casi todos los trabajos posteriores, cuando han necesitado mencionar a Juan Villén de Biedma, se han limitado prácticamente a reproducir los datos contenidos en esta ficha.

⁴²¹ Cfr. M^a J. MARTÍNEZ BENAVIDES, «Humanistas andaluces I», *Fortunatae*, 2, 1991, pp. 67-76. Son pocos los estudiosos que se han acercado a la figura y obra de este humanista. Por fortuna, tenemos también dos artículos de corte introductorio producidos por E. J. DEL CAMPO LÓPEZ, «La Declaración magistral de Villén de Biedma sobre las obras de Horacio», en *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*, eds. A. Espigares *et al.*, Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, vol. 2, pp. 907-917; y «Fuentes mitográficas en el comentario de Villén de Biedma sobre las *Odas* de Horacio», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. A. Alvar Ezquerro, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, vol. 3, pp. 453-462.

⁴²² Cfr. R. M^a HERRERO SALGADO, «Expedientes de hidalguía y limpieza de sangre de la catedral de Granada», *Hidalguía*, 237, 1993, p. 275.

⁴²³ Todo indica que, efectivamente, fue Granada el lugar de nacimiento de este autor. Sin embargo, hay quien adscribe a Juan Villén de Biedma al conjunto de humanistas nacidos en Jaén: cfr. J. HIGUERAS MALDONADO, *Humanistas giennenses (ss. XIV-XVIII)*, Jaén, Obra Social y Cultural CajaSur, 1998, p. 286.

del alto nivel de instrucción que pudo llegar a recibir.

La única obra conocida de Juan Villén de Biedma llevó el título de *Q. Horacio Flacco, poeta lírico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua castellana*, y fue publicada en Granada por Sebastián de Mena en el año 1599.⁴²⁴ Este libro —que consta en el catálogo de ejemplares raros de la Biblioteca Nacional con la signatura R/28.704— constituye la primera traducción completa de la poesía del Horacio al castellano, hecho que queda remarcado desde las propias palabras que el secretario real, don Luis de Salazar, coloca en boca del rey a la hora de conceder el privilegio de impresión:

Por cuanto parte de vos, el doctor Juan Villén de Biedma, vecino de la ciudad de Granada, nos ha sido hecha relación, diciendo que vos habiades hecho una declaración magistral en lengua vulgar castellana a todas las obras de Horacio, lo cual sería de mucho aprovechamiento, así para las personas que entendiesen la lengua latina como para los que no la supiesen, en lo cual os habiades ocupado mucho tiempo, con mucho estudio y trabajo, suplicándonos fuésemos servidos mandar daros licencia para poderlo imprimir, junto con el mismo texto latino y por tiempo de veinte años, etc.⁴²⁵

La traducción de la *Epistula ad Pisones* contenida en la *Declaración magistral* está realizada en prosa, con lo que al mismo tiempo sería también la primera traducción española de este texto que abandona el verso como forma de destino de las dos que llegaron a realizarse de esta manera en los Siglos de Oro.⁴²⁶

⁴²⁴ La poca información de la que se dispone de Villén de Biedma, así como el hecho de que a los dos años de la publicación de su *Declaración Magistral* apareciese otro libro con parecida estructura dedicado a las obras de Virgilio firmado por el humanista extremeño Diego López —más conocido y con notable influencia en la corte de la época—, que además publicó más tarde una *Declaración magistral de los emblemas de Alciato*, hizo pensar a estudiosos como T. S. BEARDSLEY (*cf. Hispano classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970, p. 64), que Villén de Biedma podría ser en realidad un seudónimo de Diego López. El origen de esta hipótesis puede estar en la traducción que realizó Benito Pérez de las *Geórgicas* de Virgilio, cuyo manuscrito —que permaneció inédito— está fechado en Oviedo en 1812. En la introducción a dicha obra Benito Pérez llama a Villén de Biedma «López de Biedma», identificándolo así con el mencionado Diego López. Puede consultarse el texto de esta introducción en M. MÉNENDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina...*, *op. cit.*, vol. 9, pp. 26-27.

Sin embargo, aunque escasos, los datos que se disponen de Villén —sobre todo las noticias referentes a su expediente de limpieza de sangre, ya que son contemporáneas a él— son suficientes para confirmar su existencia, como también opina, basándose en otros indicios M^a J. MARTÍNEZ BENAVIDES, *art. cit.*, pp. 72-73; seguida por E. J. del CAMPO LÓPEZ, «La Declaración magistral...», *art. cit.*, pp. 907-908, que apoya esto mismo.

⁴²⁵ *Cfr.* J. VILLÉN DE BIEDMA, *Declaración Magistral...*, fol. 2^o.

⁴²⁶ La segunda de ellas será la atribuida a Franciso Sampere, ya en el siglo XVII, como podrá verse en el capítulo 5.8.

Aunque la publicación de esta obra date del último año del siglo XVI, Juan Villén de Biedma llevaba trabajando en ella varios años, a juzgar por las fechas de los textos preliminares de la misma: las aprobaciones para la impresión, momento en el cual el texto pudo ser examinado en su integridad por dos catedráticos de la Universidad de Alcalá que destacan «la mucha erudición y doctrina que contiene», datan de 1595, mientras que el prólogo general del libro —al que nos referiremos en breve— está firmado en 1597. No sería descabellado pensar que la génesis de este texto pudiese llegar a coincidir con el momento de publicación de la traducción de Vicente Espinel o de Luis Zapata, y que la lectura de estas traducciones fuera un acicate que animase a este tercer autor a emprender la tarea de traducir al Venusino. Otra hipótesis probable es que Villén de Biedma ya tuviera realizado su trabajo y que la publicación de los otros dos fuese una espoleta que le impulsase a iniciar los trámites de la publicación.

En cualquier caso, la situación e intereses del humanismo del momento parecían propicios, y Villén de Biedma consiguió sacar a la luz su obra con el patrocinio de Juan Díez, mercader de libros, y fuese cual fuese su relación con los textos de los mencionados Vicente Espinel y Luis Zapata, la *Declaración Magistral* nació desde un enfoque distinto. Según su propio autor, la nueva versión de Horacio —esta vez de forma completa— estaba destinada a ser no tanto una traducción cuyo valor radicase en sí misma como un necesario *vademecum* para la correcta comprensión de ese corpus poético, a fin de poder afrontar la lectura del original con mejores garantías de acceso tanto a los conceptos del mismo como a la belleza formal de los versos latinos.

Ésta y otras ideas pueden encontrarse en el enjundioso prólogo general que antecede a la *Declaración Magistral* con el título de «Dirección de las obras de Horacio», dedicado —como el resto del volumen— a don Francisco González de Heredia, secretario del rey Felipe II, importante prohombre cuya protección y favor buscaba Villén de Biedma.⁴²⁷ Estas primeras páginas del libro comienzan con la idea general de

⁴²⁷ Una de las obsesiones de Villén de Biedma, a juzgar por la única obra que conocemos de él, son las asechanzas de los que denominaba genéricamente «los envidiosos», razón por la que buscaba la protección del citado Francisco González de Heredia. La advertencia contra éstos recorre por entero las páginas preliminares de la *Declaración magistral*, llegando hasta el punto de establecer una analogía entre la protección que dispensaba Mecenas al propio Horacio con la que él solicitaba del secretario del rey, en una relación de clientelismo en la que dicho apoyo era recompensado con un engrandecimiento de la fama a través de las obras del artista protegido. En una de las estancias que dedica al mismo al comienzo del libro (*cf.* fol.3^o), Villén de Biedma resume su inquietud de esta manera:

Espada de dos filos son los labios
y como en las palabras hiere y corta

la tarea de traducir a Horacio es tremendamente dificultosa, tanto que haría falta ser otro Horacio para poder realizarla. Ésa es la razón por la que el autor reconoce haber tomado la determinación de elegir una vía intermedia entre la lectura del original y una traducción completa y haber compuesto una «declaración» que ayudase al lector —como ya hemos señalado— a acceder a la obra latina a la par que se enriquece con los conceptos de ésta el mundo cultural del castellano y de los castellanohablantes. A continuación, indica que su método de trabajo ha estado encaminado fundamentalmente a esclarecer el sentido del texto en latín, y que ha supeditado a éste el respeto a la forma original o incluso a su significado más recto,⁴²⁸ puesto que —según dice— la significación de las palabras de Horacio va más allá de ellas mismas, ya que este autor «muchas veces [...] hablando de unas cosas, trata con disimulación de otras»,⁴²⁹ desarrollando, además del literal, un plano de interpretación de carácter moral y otro más profundo de tipo alegórico.

Entre diversos cumplidos y parabienes referidos a González de Heredia, el prólogo avanza hasta presentar la idea de que el castellano es como un nuevo latín y que, muerta la lengua latina por falta de uso, es necesario darse cuenta de que lo importante es el espíritu de las obras, no tanto la lengua en la que fueron escritas, que no otorga ninguna bondad suplementaria a las mismas, puesto que malas obras también hubo en latín y en griego. Villén de Biedma termina su razonamiento señalando que los autores han de escribir en su propia lengua para componer obras de verdadero calado, puesto que es en la lengua materna en la que pueden desarrollarse los conceptos de

el estoque real de la nobleza,
esta labor en el dechado empieza
de estas heroicas armas, porque importa
prevenir de la envidia los agravios.
Que mal se pueden defender los sabios,
pues combaten desnudos,
a los aceros de la envidia agudos,
si no buscan prestada
lanza su pluma, y su laurel espada.

⁴²⁸ Así lo entendió también M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, vol. 5, p. 11, que a la hora de hablar de las traducciones completas de la obra de Horacio que conoce, realiza la siguiente puntualización:

La versión de Villén de Biedma, preceptor granadino, la del P. Urbano Campos, jesuita en el colegio de Lión de Francia, y la (por otra parte apreciable y literal), de don Joaquín Escriche, que son las más corrientes (prescindo aquí de las manuscritas), han de tenerse, no por traducciones literarias, sino por interpretaciones, palabra por palabra, para abreviar a los muchachos la fatiga de la traducción.

⁴²⁹ *Cfr.* J. VILLÉN DE BIEDMA, *op. cit.*, fol. 1^o.

forma más natural, dado que las palabras son —a su juicio— «los verdaderos intérpretes del pensamiento».⁴³⁰ A partir de esta idea comienza un auténtico panegírico de nuestra lengua española y de los autores que en ella han escrito, así como de sus obras: para Juan Villén de Biedma nuestro idioma se encontraba ya a finales del siglo XVI en una situación de madurez que lo hacía poder ser considerado como un instrumento de comunicación eficaz, versátil y expresivo para desarrollar el espíritu y el pensamiento, arropado ya además por numerosas autoridades que en nada tenían que envidiar a los antiguos, de cuyo legado —no obstante— había que seguir aprendiendo. Esta postura nos sitúa claramente en un estado avanzado de un humanismo que, más allá de los procedimientos de la traducción e imitación de las fuentes, se siente capaz de emular los logros de la Antigüedad clásica y de generar obras de igual calado dentro de las nuevas circunstancias de los estados europeos postrenacentistas.

La parte final del prólogo desarrolla una interpretación «orgánica» de las obras del poeta Horacio, poniéndolas en relación con las etapas de la vida del hombre. Así, las *Odas* corresponderían a los «juegos, burlas y pasatiempos» de la mocedad; las *Sátiras* o *Sermones* serían expresión de «los bríos no domados del estado de la consistencia: cuando abrimos los ojos para notar las faltas de todos, sin acordarnos en particular de las nuestras»; las *Epístolas* serían fruto de la madurez y de la «cordura de la edad perfecta»; mientras que —por último— el *Arte poética* correspondería al final de la vida, «cuando los hombres, ya maduros, por ser sabios y provecos, son buenos para ser maestros».⁴³¹

Tras el prólogo, Villén de Biedma reservó tres páginas para presentar una breve «Vida de Q. Horacio Flaco»,⁴³² apuntalada en los detalles biográficos que pueden extraerse de su propia obra, con ejemplificación explícita de versos en los que se encuentran. Pese a la brevedad de esta sección y al hecho de que la biografía que aporta no ofrece ningún detalle especial, su misma existencia deja claro el propósito didáctico de su autor, que parece sentir «más redonda» su obra de esta manera, más cercana a lo que podría ser un «manual» de Horacio para el público lector en español. No debemos olvidar que la elección del título —«declaración»— nos remite directamente al

⁴³⁰ *Ibid.*, fol. 3^o.

⁴³¹ *Ibid.*, fol. 4^o.

⁴³² *Ibid.* fols. 5-6.

significado que para esta palabra recogía más de un siglo más tarde el *Diccionario de Autoridades*: ‘exposición, comento, interpretación de lo que está obscuro u dificultoso de comprender’. El adjetivo «magistral», por su parte, remite a la idea de perfección, de ‘algo bien hecho’, relacionado claramente también con la instrucción y autoridad del magisterio.

Después de los preliminares textuales, la *Declaración Magistral* va recorriendo las distintas obras del poeta romano según el orden señalado en el prólogo: *Odas*, *Sátiras/Sermones*, *Epístolas* y, como punto final, el *Arte Poética*. Termina el libro un «abecedario», que no es sino un índice alfabético de los contenidos del volumen.

A fin de cumplir con sus objetivos, la *Declaración magistral* adopta una peculiar distribución del texto en la página, heredera directa de la tradición comentarística medieval⁴³³. Tal como podrá comprobarse por la lámina que hemos incluido de esta obra en el apéndice situado al final de estas páginas, en un lugar central de la caja de texto (bien en el mismo centro o bien un poco desplazados hacia la mitad superior) se sitúan una serie de versos del original latino.⁴³⁴ El número de éstos varía de página a página —entre cuatro y diecisiete versos, en el caso de la *Epistula ad Pisones*— dependiendo de su importancia y complejidad para ser traducidos y explicados. Alrededor de éstos, en dos columnas, se dispone el texto principal de la obra, en el cual van apareciendo, en cursiva y entre llaves, fragmentos en latín de los versos horacianos con la sintaxis reordenada para facilitar su lectura en la lengua de origen, seguidos de

⁴³³ Cfr. B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, *op. cit.*, p. 24. El humanismo renacentista se apoyó sobre los procedimientos textuales precedentes, como la glosa o comentario extenso, que fue profusamente empleada en la crítica textual durante el siglo XVI, con diferentes variaciones y mejoras. Este método, que coincide con la dinámica que podemos observar en la *Declaración magistral*, queda resumido de la siguiente manera por este autor:

Se tomaba un pequeña sección del texto —un párrafo corto si estaba en prosa o un reducido número de versos— y tras él se adjuntaba una parte de comentario más o menos larga. Algunas veces una anotación al margen resumía el contenido del comentario. Después se hacía lo mismo con la siguiente parte del texto y así sucesivamente hasta el final. En ocasiones, a manera de conclusión, se ofrecía al final un resumen o sumario de los comentarios. Si el texto estaba en griego normalmente se añadía una traducción al latín y tras ella el comentario. [...] Algunos autores concretos decidieron ofrecer una mayor ejemplificación insertando una paráfrasis entre la traducción y el comentario, de modo que el orden sería texto-traducción-paráfrasis-comentario. Así, con el paso del tiempo, el conjunto se hizo más complejo y el comentario más largo.

⁴³⁴ Sobre las características de esta edición áurea, así como sobre las ediciones bilingües latín-español del periodo, cfr. B. TAYLOR, «Iberian-Latin bilingual editions, fifteenth-eighteenth centuries», en *Latin and vernacular in Renaissance Iberia, II: translations and adaptations*, eds. Barry Taylor *et al.*, Manchester, Manchester Spanish & Portuguese studies, 2006, pp. 149-169. El caso de Juan Villén de Biedma es tratado, más concretamente, en las pp. 158-161.

la traducción de los mismos, que a su vez es seguida en muchas ocasiones por una pequeña glosa explicativa o «exposición» —como el propio Villén de Biedma la llama a veces—,⁴³⁵ tras la que puede encontrarse a renglón seguido un comentario erudito de mayor extensión sobre los pasajes que el autor considera dignos de atención, en el que se citan autoridades, se relaciona con otros textos, etc.⁴³⁶ Por último, debemos destacar la presencia a los lados de las columnas de una serie de *marginalia* que ayudan al seguimiento temático del texto, o a la localización de algún ejemplo. Todos estos elementos (texto original, texto original atomizado, traducción, glosa, comentario y *marginalia*) son los que conforman de forma conjunta la «declaración» en los términos que hemos expuesto anteriormente, a la vez que constituyen —asimismo— una preciosa y compleja taracea editorial a través de la cual podemos comprobar el grado de refinamiento que había alcanzado la imprenta durante el Renacimiento.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, pero con la atención puesta ya en la traducción de la *Epistula ad Pisones*, lo primero que debemos señalar es la presencia de una introducción propia que complementa a nivel teórico lo dicho en el prólogo general y en la vida de Horacio. Al comienzo de la misma se recalca el carácter de «última pieza» de la obra horaciana que reviste la obra, que —como tal— se percibe en clave de testamento poético no sólo de su autor, sino de toda su época, por extensión. El punto de partida de este texto de presentación es la famosa dicotomía *ars/ingenium*, esto es,

⁴³⁵ Estas glosas, en principio, aparecen separadas de la traducción en sí por dos puntos, pero según va avanzando el texto, dichas paráfrasis van aumentando de longitud y llegan a presentarse insertas en el propio texto traducido, como si fueran una amplificación natural dentro de su misma redacción. En algunas ocasiones, estos fragmentos de «exposición» ofrecen traducciones alternativas de algún pasaje concreto, como podrá verse en la edición que presentamos.

⁴³⁶ Valga como ejemplo de esta disposición textual el fragmento de la *Declaración magistral*, fol. 326^v, referente a los versos 374-378 de la *Epistula ad Pisones*: tras afirmar que los dioses no concedieron a los poetas la posibilidad de ser mediocres, ya que para el arte se requiere siempre lo mejor, la *Declaración magistral* continúa de la siguiente manera:

Y en confirmación de esta verdad dice un ejemplo con que declara la misma sentencia en favor de la música, continuando su propósito. {*Ut symphonia discors*} como la música desacordada {*inter gratas mensas*} entre los manjares gustosos, {*et unguentum crassum*} y como el perfume no bueno {*et papaver*} y la adormidera {*cum mele sardo*} con la miel de Cerdeña, {*offendunt*} que ofenden y dan disgusto {*quia coena poterat duce sine istis*} porque se podía hacer muy bien la cena sin estas cosas, pues no eran necesarias (siendo malas y, para ser bien recibidas avían de ser muy buenas), {*sic poema natum*} de la misma manera la poesía compuesta {*inventumque animis iuvandis*} e inventada para alegrar lo ánimos, {*si discessit paulum*} si se apartara un poco {*summo*} de la mayor perfección, {*vergūt ad imum*} cae por el suelo, porque siendo inventada para recrear el entendimiento, así como lo deleita siendo buena, así si es mala o razonable no la precia. Es la miel de Cerdeña muy amarga, porque las flores de que se repastan las abejas lo son, y no hay otras de que se haga.

cuánto pesan las cualidades naturales del literato (el *ingenium*) y cuánto la instrucción en el oficio de escribir (el *ars*). Villén de Biedma señala que las cualidades naturales deben presuponerse al buen poeta, pero en cuanto también es necesario aprender todo lo que pueda ser enseñado del «arte» de la escritura, se hace necesaria también la existencia de una obra como el poema de Horacio que se dispone a explicar. Según las palabras de Villén, otros han escrito antes sobre ello, principalmente Aristóteles, mas éste resultaba «difícil de entender». La voluntad explicativa del traductor le lleva a afirmar que quizá por ello, a instancia de unos amigos de Pisa, los «Pisanos» (en un gentilicio que transforma el apellido Pisones en algo más entendible y transparente) Horacio compuso este útil poema, que tampoco está exento de dificultad, dado el «artificio» que puso su autor al componerlo, aparte de la complejidad intrínseca del tema abordado.

Como medio para orientar al lector en la maraña de temas y conceptos que se entremezclan en la *Epistula ad Pisones*, Villén de Biedma efectúa la clásica división en partes de la misma, distinguiendo en el poema latino tres bloques que desarrollan, en primer lugar, las leyes y preceptos principales del arte; en segundo, todo lo relacionado con el episodio como unidad organizativa; y, por último, una censura de los malos poetas que desoyen los consejos del arte a la hora de componer. Estas tres partes son acompañadas —nos indica el autor— por abundantes digresiones que pasa a enumerar.

Villén de Biedma concluye su introducción específica a esta obra deslizándose la idea que ya se ha mencionado en el prólogo de que Horacio no se apartó de la doctrina aristotélica en lo referido a asuntos poéticos «ni un punto»,⁴³⁷ no sólo en el plano conceptual, sino también en la forma de exponer las ideas, puesto que la *Epistula ad Pisones* —así vista— presentaría un argumento, un cuerpo principal, compuesto por las tres partes señaladas; y una serie de «miembros» con los que viste tal argumento para que luzca más, que serían las digresiones a las que también acaba de pasar revista. El conjunto estaría sustentado por la idea central de aprender a distinguir los buenos y los malos poetas.

En cuanto a su fortuna en la recepción por parte de los lectores, podemos decir que la *Declaración magistral* fue conocida en su tiempo, si bien parece ser que no muy bien estimada, al menos en cuanto a versión de Horacio, en la medida en que la parte de «declaración» más propiamente dicha fue más del agrado de los lectores. Miguel de

⁴³⁷ Cfr. J. VILLÉN DE BIEDMA, *op. cit.*, fol. 3^v.

Cervantes debió de leerla, e incluso llegó a introducir jocosamente alguna alusión a Villén de Biedma en el episodio de la cueva de Montesinos.⁴³⁸

Por otra parte, el padre Urbano Campos, en la versión que realizó de las obras de Horacio en 1682, titulada *Horacio español, esto es, obras de Quinto Horacio Flaco, traducidas en prosa española e ilustradas con argumentos, epítomes y notas en el mismo idioma*, quiere puntualizar —para diferenciar su labor de la de Villén de Biedma— que los objetivos de su traducción son distintos de los del granadino, puesto que aquél traducía «repitiendo, explicando los puntos de erudición que toca, de suerte que su explicación es muy cumplido comentario», mientras que él en su obra, claramente orientada a la actividad docente, lo que pretende es dar una versión más literaria y expurgada de cualquier obscenidad.⁴³⁹

El hecho mismo de que, al poco de publicarse la obra de Villén, el humanista extremeño Diego López —con quien incluso se le ha pretendido identificar— diera a la luz una versión de Virgilio tomándola como modelo⁴⁴⁰ puede darnos una idea de la aceptación que tuvo la *Declaración magistral*. Menéndez Pelayo señala incluso algún flagrante imitador de la misma entre los traductores portugueses de Horacio.⁴⁴¹

⁴³⁸ Cfr. M^a G. NÚÑEZ, «Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*», *Espéculo*, 24, 2003, en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/cervante.html>>. La idea de que Villén de Biedma estuviera detrás de la paródica y pedantesca voz del Primo procede en último término del crítico argentino Arturo MARASO, que realizó una edición de *El Quijote* en 1954.

⁴³⁹ La primera edición de esta obra vio la luz en León, gracias a los impresores Anison y Posuel. La recoge B. M. GALLARDO en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 2, Madrid, M. Rivadeneira, 1866, p. 210. En la selección que realiza el padre Campos no aparece la *Epítula ad Pisones*. Sin embargo, ya bien avanzado el siglo XVIII dicha edición fue corregida y aumentada por el padre Luis Mínguez, que sí añadió una traducción suya del poema de Horacio que nos ocupa. Citamos la opinión de Campos sobre Biedma por esta edición: cfr. U. CAMPOS y L. MÍNGUEZ, *Horacio español, nueva edición revista, corregida y aumentada por el padre Luis Mínguez*, Madrid, Antonio de Sancha, 1783, pp. VII-VIII. Una dura crítica a la recopilación y versión en prosa de Urbano Campos fue realizada por M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 108-109.

⁴⁴⁰ Véase la quinta nota a pie de página de este mismo capítulo. Cfr. también J. A. IZQUIERDO IZQUIERDO, «Diego López, traductor de Virgilio: aproximación a un alumno del Brocense», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, vol. 3, pp. 543-552.

⁴⁴¹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, vol. 6, p. 198:

Hubo algunas interpretaciones literales en prosa, para uso de los estudiantes, por el estilo de las de Villén de Biedma y el P. Urbano Campos. A este género de libros, remedio de la desidia, llamaban los escolares portugueses, *Paes velbos*. [...] Jorge Gómez de Álamo parece ser el verdadero autor del *Entendimento literal, e construção portugueza de todas as obras de Horacio, príncipe dos poetas latinos lyricos, com hum index copioso das Historias e Fábulas contendas nellas*, libro dado a luz en 1639 [...]. Hízose una segunda edición, idéntica [...] de uso frecuente en las escuelas, pues todavía en 1718 se reimprimió en Coimbra [...]. Es, en concepto de Cándido Lusitano, un plagio mal hecho de la *Declaración magistral* de Villén de Biedma.

Ahora bien, el propio Menéndez Pelayo también acabó criticándola en cuanto a traducción, aunque fue más benévolo con la obra en cuanto a lo que de comentario didáctico y erudito suponía. Dice a propósito de la *Declaración magistral*:

Forma parte de este volumen una interpretación completa en prosa de las obras del lírico de Venusa, hecha servil, rastrera y literalmente, como para principiantes, de la cual dice Burgos (tal vez con rigor excesivo) que agregando las faltas contra la sintaxis castellana a las cometidas en la inteligencia del texto, se pueden contar por un cálculo moderado seis errores en cada página. En cuanto al comentario o declaración magistral, no merece tanto desprecio; pues, aunque abunda en pedanterías excusadas y garrafales errores, no deja de mostrar en Biedma copioso saber gramatical y buen conocimiento de la antigüedad latina, siendo en verdad sensible que tales dotes anden mezcladas con una ausencia de gusto y de crítica. Meritorio fue sin duda el libro del preceptor granadino, en cuanto contribuyó a extender el conocimiento de Horacio a tal punto que, según refiere Lope de Vega, se le encontraba hasta en las caballerizas. El libro de Biedma no es muy raro, a pesar de haberse hecho de él una sola edición, que sepamos.⁴⁴²

Quizá el inicio de las malas críticas más allá del siglo XVII provenga del prólogo a su propia versión de Horacio que el mencionado Francisco Javier de Burgos compuso entre 1821 y 1823,⁴⁴³ en el que criticó severamente todas las traducciones anteriores, atacando —efectivamente— con severidad la versión de Villén de Biedma, que llegó a tildar de «obra de un pedante».⁴⁴⁴ La notoriedad de este activo personaje público —político, periodista, escritor— nacido también en Granada, así como el éxito de su propia traducción pudieron hacer prevalecer las duras palabras que dedicó a su paisano del periodo áureo.

En cualquier caso, aunque conocida y apreciada en los círculos humanísticos y

⁴⁴² *Ibid.*, pp. 87-88.

⁴⁴³ Cfr. F. J. DE BURGOS Y DEL OLMO, *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos con notas y observaciones críticas por Javier de Burgos*, 4 vols., Madrid, Imprentas de Collado y León Amarita, 1821-1823.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, vol. 1, pp. 6-7. Este parecer, respaldado por el respeto que suscitaba su autor, enseguida encontró eco en enciclopedias y otras obras de divulgación general que la reprodujeron, como el caso de N. OLIVA, *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, vol. 7, Barcelona, Imprenta de Oliva, p. 504. Otros autores, como C. CLAVERÍA, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio...», *art. cit.*, p. 9, respaldan la opinión de que, a pesar de las carencias que pudiera tener la obra de Villén de Biedma, Javier de Burgos contribuyó a «abonar» una concepción negativa de la misma. El pasaje completo de la crítica de Burgos es el siguiente:

La de Villén de Biedma es la obra de un pedante, en la cual agregando las faltas contra la sintaxis castellana a las cometidas en la inteligencia del texto, se pueden contar por un cálculo moderadísimo seis errores por página. Y tal es sin embargo el libro, que con mas frecuencia consultan aun hoy los profesores encargados de enseñar la lengua de Horacio, que por lo común carecen de medios y de oportunidad para adquirir las obras de los comentadores, ó las traducciones extranjeras, y de tiempo y de estímulo para consultarlas.

literarios de su época —si bien no en todos los casos como la traducción al uso que nunca pretendió ser, al menos como comentario— la *Declaración magistral* no acabó convirtiéndose en el manual generalizado que su autor sí pretendía que fuese. Menéndez Pelayo (siguiendo la opinión del padre Urbano Campos) hizo radicar la razón de esta falta de presencia en los ámbitos educativos en el hecho de que la obra de Villén de Biedma era más completa de lo que quizá demandasen las aulas:

La *Declaración magistral* de Villén de Biedma, única hasta entonces impresa en prosa castellana, no logró penetrar en las aulas, por haber extendido el preceptor de Granada su traducción y escolios (estos últimos no siempre) a las odas eróticas y aun obscenas, y a alguna sátira, no propia tampoco para correr en manos de estudiantes humanistas.⁴⁴⁵

Desde nuestra perspectiva actual, podemos ser un poco más indulgentes con el resultado de la traducción, que permite seguir en líneas generales el desarrollo de la *Epistula ad Pisones* y supone un verdadero esfuerzo interpretativo y didáctico por comprender y divulgar el conocimiento de este texto fundamental de la cultura europea. A ello se añade el hecho de que este esfuerzo —una vez declarada la dificultad de traducir el poema fidedignamente— iba encaminado a acercar a los lectores a la versión original de la obra para poder facilitar el aprendizaje directo de los conceptos expresados en ella. El fin de todo sería que dichos conceptos pudieran ser aplicados posteriormente a la creación de obras en lengua castellana, cuyo panegírico en el prólogo transmite el genuino entusiasmo de ese momento del humanismo todavía renacentista en el que se hallaba su autor, a pesar de encontrarse ya en vísperas del nuevo siglo XVII. Tanto traducción como glosa cumplen a grandes rasgos su objetivo. Ahora bien, los comentarios eruditos que se van aportando, apreciados por los lectores posteriores de la obra, en cambio, se nos antojan a veces demasiado propensos a un mero enciclopedismo, como —por otra parte— era muy habitual en la mayoría de humanistas de segunda y tercera fila, deseosos de demostrar a toda costa la erudición adquirida en sus horas de estudio. Aunque en general esa parte de «declaración» textual resulta interesante y en ocasiones curiosa, podemos encontrar en ella no sólo muestras

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 108. MENÉNDEZ PELAYO señala a continuación que la versión del padre Campos, «hombre de buena voluntad, pero de gusto escaso y mediano criterio», que ya hemos mencionado, quería precisamente presentar una versión escolar de las *Odas* de Horacio sin tales materiales pecaminosos, pero ésta —según dictamina el mismo erudito—, «salió tan atada, arrastrada y perversa la traducción, y tan impertinentes, pobres y pueriles las notas, que el trabajo del Padre Campos hizo bueno el de Villén de Biedma, con ser éste tan desdichado.»

de dispersión, sino también pasajes ciertamente confusos, algo que en ocasiones se extiende también a la propia traducción, como podrá comprobarse.

En la edición que a continuación se presenta, hemos querido rescatar todo lo que de traducción propiamente dicha presenta la *Declaración magistral*, tal como podría leerse si saltásemos los fragmentos en latín que Villén de Biedma reordena, así como las digresiones eruditas y los comentarios que va desarrollando al hilo de lo traducido, que no aportan mucho al panorama textual que queremos recoger en este estudio. De esta manera puede ponerse en justo paralelo esta versión con el resto de las que aquí se recogen. No hemos querido —sin embargo— renunciar a las glosas amplificatorias (a veces simples paráfrasis) ni a las versiones alternativas que acompañan a la traducción y preceden a la fase de comentario en cada pasaje. Por ello, en el texto que aquí se ofrece hemos reconstruido lo que sería la redacción sin cortes de la traducción con los únicos añadidos de dichas glosas, que señalamos en cursiva y entre llaves. Por otra parte, no hemos querido renunciar a reproducir el prólogo general de la obra —la «Dirección de las obras de Horacio»—, así como la «Vida de Horacio» que, junto con la introducción concreta a la *Epistula ad Pisones*, constituyen una rica fuente de información sobre la percepción de la actividad traductora, del nivel de estimación de nuestra lengua castellana, así como de la propia obra del poeta romano durante los Siglos de Oro.

[PRÓLOGO GENERAL A LA *DECLARACIÓN MAGISTRAL*:
«DIRECCIÓN DE LAS OBRAS DE HORACIO»]

A FRANCISCO GONZÁ-
LEZ DE HEREDIA, SECRE

tario del Rey Philipppo II, nuestro Señor de su Patronazgo Real de
Castilla, de las tres órdenes militares, descargos de los señores
Reyes y de su persona Real, etc.

El Doctor Juan Villén de Biedma

Fuerza tuvo de ley la costumbre de los antiguos, que con excelencia de
sabiduría resplandecieron, así griegos como latinos, cuyas pisadas nosotros seguimos
por registro de toda honesta doctrina y buena moralidad: no sacar en público sus
obras sin que primero llevasen consigo señalado patrón, tan conocido y de tanta
5 autoridad, que la envidia enemiga de virtud no los persiguiese, lo cual también han
hecho todos los sucesores del tiempo que han escrito. Y yo, aunque no merezco ser
comparado con ellos, como más obligado, por menos seguro de los maldicentes, a
prevenir este favor he querido valerme de V. M. en mi defensa, para sacar a la luz en
estos tiempos las obras tan dificultosas del poeta Horacio (autor estimado de los
10 antiguos romanos por abundante de discreción y elocuencia), vestidas con la nueva
librea de nuestra lengua castellana, que ahora en toda la Cristiandad resplandece. Para
lo cual, haciéndome contradicción (que toda obra compuesta en verso pierde su
fuerza traducida en prosa), y reconociendo que para pasar de una lengua en otra su
gracia, gravedad y gentileza de este autor en verso era menester ser otro Horacio
15 —en caso de que yo fuera poeta— y que ya no fuera Horacio el traducido, sino en
su competencia quien lo tradujese (que justamente con él ninguno se puede igualar),
me pareció desviarme de estas dos maneras de traducir, y elegir un medio que el
intento de las dos consiguiese, facilitando la dificultad que tiene en su lengua con esta
Declaración Magistral de la nuestra para que, quedando en su vigor y fuerza, en ella sea
20 entendido, sin necesidad de mudar, alterar, ni quitar (que fuera muy forzoso si de

otra manera se escribiera). De lo cual se sigue que el mismo Horacio sea maestro de su doctrina, y no el intérprete que lo escribe. Y que el propio, con nue/^{1v}stras palabras diga lo que en su lengua escribió, para que sin dificultad todos lo entiendan, así los varones de letras que las aprenden, como las mujeres a quien alguna parte de
25 gracias se debe, por muchas de las obras que escribió, habiendo sido causa y motivo de muchos buenos discursos y agudos pensamientos que en sus escritos se ven; de más que nuestra lengua goce de sus verdaderos, en la misma suerte donde nacieron, sin que nadie por otros términos los adulterase. De cuánta estimación sea este autor por su doctrina, la perseverancia del tiempo que lo ha conservado muy bien lo
30 declara: pues a muchos hombres de entonces, aunque famosos por letras, por armas, poder y riquezas, tiene en sus abismos el olvido sepultados, mas no a Horacio, que por su discreción y saber permanece siempre estimado, porque se eche de ver cuánto más vale que todas las otras cosas el estudio y la virtud.

En su declaración he puesto el cuidado y la diligencia posible para satisfacer
35 el gusto de los que aprobaren aquesta manera de traducir, poniendo al principio de cada una de sus obras un sumario de lo que contiene; y después, por la significación de sus palabras declarando y parafraseando sus sentencias; y últimamente, por la gracia de nuestro vulgar, volviéndolas a referir con él, algunas veces no curando de interpretar las que claramente dicen lo que suenan (por no multiplicarlas), y otras,
40 dejando su significación, les doy sentido diferente, el que más conviene. Porque si de la manera que suenan se entendieran, fuera engaño para el lector: que muchas veces Horacio, hablando de unas cosas trata con disimulación de otras, y tiene otros sentidos demás del literal (que sólo pretende la verdad de lo que refiere), porque también es moral (referido a las costumbres que enseña o reprende), y es alegórico
45 (cuando la propiedad o hecho de las cosas que toca se aplica a los propósitos que señala), y otras veces se desvía del principal intento con digresiones que hace. Y es en su doctrina como un caudaloso río que, creciendo y sobrepujando sus límites, sale de madre para hinchar los vacíos y hondos valles de los campos por donde pasa y, después de haberlos satisfecho con sus aguas, vuelve a su derecho curso natural. De
50 la misma manera por esta orden, declarando su intento principal, ha sido menester huir del sentido literal de sus palabras con otra declaración, y hacer la misma digresión al contar las historias y fábulas que su escritura contiene. Por lo cual, en algunas partes que va profundo y oscuro,/^{2r} parecerá que no se declara; y en otras

que procede llano con su claridad, me voy sin cuidado por sus mismos pasos. Por
55 esta causa, según la necesidad de cada lugar, el que lo leyere advierta que tanto más
debe aplicar su sentido, si quiere más cierto hallar el gusto de la inteligencia que
pretende, cuanto la variedad que suele causarlo por diferentes conceptos lo
diversifica.

Esta ocupación he querido tomar, desde su principio, en nombre de V. M.,
60 no como igual agradecimiento de lo que estoy obligado, sino porque espero el
tiempo suplirá con la conservación de este libro el reconocimiento que debo, aunque
el claro nombre de V. M. no habrá siglos que lo oscurezcan ni acaben, por su
claridad y nobleza de sangre, sobre la cual el gran Philippo quiso poner el secreto de
su mayor acuerdo y más íntimo parecer, como en quien concurren las buenas partes,
65 que los más sabios y nobles varones reconocen y alaban por su bondad tan
excelentes, que prometen nombre eterno y asiento en el lugar más alto que dispone
el premio de la virtud. Y de esto es la razón que, siendo parecidos los efectos a sus
causas, necesariamente nacen fuertes de los fuertes, mansos de los pacíficos,
prudentes de los sabios y humildes de los que sus grandezas menosprecian; que la
70 virtud de los padres siempre por naturaleza se comunica a los hijos junto con la
doctrina que la crianza les enseña. ¿Y cuándo ésta no se derivara de aquellos tan
antiguos varones y godos, de la casa y solar de los González de Heredia, tan
señalados y estimados por su valor en la provincia de Álava, de quien V. M.
desciende por su padre y pasados; y, por los antecesores maternos, de la familia de
75 Gante, con la de los Bacanes, que en los tiempos pasados fueron electos de los Reyes
de Navarra? Bastara ser hijo del señor de Ribafrecha, Sancho González de Heredia,
de felice memoria, en quien sin duda hizo asiento toda virtud, bondad y nobleza
como en su natural centro, con maravilloso y agradable resplandor de sus obras,
dignas de la memoria que representa el valor de V. M. (que si yo me atrevo a hablar
80 de esto es por ser tan sabida la causa de quien todo lo dicho procede, que con su
notoriedad quedo disculpado de no decirlo muy en particular, siendo mía la
obligación, por más satisfecho, de haberlo visto con mis propios ojos, y ser V. M. mi
presidio y dulce honra).

Con este seguro, me atreví a escribir y satisfacer otra obligación que tienen
85 los escritores de sola erudición de escribir en sus naturales lenguas y no en las
ajenas,^{/2v} mal entendidas por ser extranjeras, mayormente siendo la nuestra tan

conocida de todos, que como otra latina es ya estimada en el mundo (y aun puedo decir necesaria, y que le doy a conocer por el medio de ella a todas las otras naciones, por tener, como tiene a su cargo, la predicación evangélica). Y porque la declaración
90 de una cosa es lo mismo que su definición, y ésta nunca se sabe bien por los mismos términos (que dicen lo mismo) sino por los que son diferentes, siendo este autor tan dificultoso, como todos sabemos, no tan bien se puede declarar en su propia lengua como con la nuestra, así por ser dificultosas sus palabras, tanto como las del mismo autor, como por ser extraordinario su proceder; demás que ya no se usa la lengua
95 latina, y viene a ser por esto muy más difícil de lo que por sí misma lo es, que, en cierta manera, la que no se platica —podemos decir— que ya no vive sino sepultada en los escritos de aquellos que vivieron cuando florecía, y que por esta razón la castellana es lengua viva, en competencia de la que, como si fuera muerta no habla sino escrita. Bien veo que en aquesto sigo parecer contra los presuntuosos, llenos de
100 ambición que los desvanece, teniendo por excelencia escribir en latín, lengua tan acreditada, como Cicerón y otros elegantes hombres que en ella escribieron la dejaron, lo cual hacen por satisfacer al mundo de sus estudios, si no advierten que yo a los mismos latinos imito en esto que ellos hicieron de no escribir en otra lengua que la suya propia, aunque entonces era estimada la griega como entre nosotros
105 ahora lo es la latina. De los cuales autores puedo advertir que la excelencia de su estilo no nació tanto de la lengua en que escribieron cuanto del vivo espíritu de la elocuencia que tan abundante se muestra en sus escritos, pues vemos que igualmente no deleitan todas las escrituras latinas, sino más y menos, conforme a la bondad y mejoría de los ingenios de sus dueños. Que muchos, entre nosotros, no son aceptos
110 aunque son autores de aquel tiempo cuando Cicerón escribió. De lo cual se infiere que sola la lengua para acreditarlos no bastó, y que si los que son aceptos —como Cicerón— escribieran en griego, no hicieran tan maravillosos efectos como vemos, porque no pudieran hacer la elección de palabras naturales que con propiedad significan lo que queremos, ni supieran aprovecharse de la hermosura de las
115 artificiales que tanto suplen, adornan y componen la buena elocución (demás de haber acreditado y enriquecido su habla natural/^{3r} y por premio de esto haberse hecho famosos, que no lo fueran si escribieran en otra lengua), en prueba de lo cual bien podemos creer que muchos de los latinos de aquel tiempo escribieron en griego, de los cuales hoy no sabemos, pues el mismo tiempo (que es el verdadero juez de las

120 buenas o malas escrituras) no nos ha dejado ver en nuestros siglos ningunos libros
en griego que sus autores no fuesen griegos. Y así, el mismo tiempo nos da a
entender ésta como divina sentencia: que ninguno puede bien escribir (como sea
durable para eterna memoria) en otra lengua que en la suya propia. Y aun es razón,
habiendo de vivir de la manara que comúnmente se vive, escribir también como
125 generalmente se habla, porque la lengua es como la moneda, que para gastarla no ha
de ser del acuño que ahora mil años se usaba, sino del que de presente es más
conocido y pasa, y por su valor ha de tener grande significación, como de todos y en
todo tiempo sea tenida y estimada (demás de que si las palabras son los verdaderos
intérpretes de los pensamientos, ¿cuáles pueden ser mejores para este propósito que
130 las propias y naturales?), siendo nuestra lengua eficaz en su decir, con la buena
disposición de muchos vocablos, nombres y adverbios, figuras y proverbios que tiene
para exprimir y declarar nuestros conceptos, tan al vivo representados como si con
los ojos se vieran. Tiene variedad y elegantes modos de decir, con gravedad, claridad
y pureza, por su excelencia codiciados de las otras lenguas; tiene trazas para dar
135 forma conveniente a todas las ideas de nuestro pensamiento porque, si de una
manera habla el hombre airado y de otra aplacado, con diferente término el viejo y
el mancebo, con otro el que es de suave ingenio, que el bronco y tardo... para todos
estos efectos hace correr sus palabras con paso vivo, lento, modesto y apresurado,
según que más a las acciones del que dice se requiere.

140 No ha sido conocida ésta su bondad admirable y provechosa, ni el yerro
culpable que cometen los que siendo sus hijos no la han estimado para acrecentarla
con sus escritos hasta ahora en nuestros tiempos, que algunos varones doctos,
persuadidos de éstas y otras muchas razones, la han favorecido con honra y fama que
les ha valido, entre los cuales más que todos se señala fray Luis de Granada con sus
145 obras; fray Luis de León con *Los nombres de Cristo*; fray Esteban de Salazar con las
Crónicas de Santo Domingo; fray Juan de Granada con el *Juicio Final*; don/^{3v} Diego de
Mendoza con diversas obras de poesía y prosa; Hernando Núñez de Guzmán (por
otro nombre, el Comendador Griego) sobre Juan de Mena y otras obras; Luis del
Mármol con la *Historia de África*; Hernando Pérez del Pulgar, *De varones ilustres*;
150 Gaspar de Baeza, elocuentísimo orador, con la traducción del *Jovio*... Todos estos de
mi patria, sin otros muchos que pudiera señalar, si no me llamara la multitud
innumerable de los otros reinos: don fray Francisco Ximénez, Arzobispo de Toledo,

De natura angelica; don Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, con diversas obras; Pedro Mexía con sus *Césares*, *Silva de varia lección* y *Coloquios de causas naturales*;
155 Álvaro Gómez sobre los *Triunfos* del Petrarca; el Marqués de Santillana con sus preceptos; fray Jerónimo Román con *Las repúblicas del mundo*; fray Juan de Pineda con la *Monarquía eclesiástica* y *Catálogo de todos los reyes de España*, *Vida de san Juan Bautista* y *Agricultura cristiana*; Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Esteban Garibay con *Historias de España*; Jerónimo de Zurita con los *Anales de Aragón*; Gonzalo de Illescas
160 con la *Pontifical*; Alonso de Villegas con la *Historia y vida de los santos y fundación de las órdenes*; don Pedro López de Ayala con la traducción de Tito Livio; Diego Gracián con la de Plutarco... sin otros muchos que con su autoridad han hecho principio para que todos en esto los imitemos. Y pluguiese a Dios que, así como se va disminuyendo este error de no escribir en lengua castellana entre los doctos varones
165 del siglo presente, así los que nos han de suceder, reconociendo esta verdad, hiciesen lo mismo, como si fuesen reducidos todos los otros libros de las otras lenguas a la nuestra para que los tuviese y gozase.

Por esta obligación como natural he hecho esta *Declaración magistral* en lengua castellana a las obras de Horacio, pareciéndome serán provechosas para toda nuestra
170 España y otras repúblicas del mundo donde serán conocidas, y que yo no me escusara de culpa dejándolas de escribir, pues todos los hombres tienen obligación de servir en lo que pueden a su patria y nación. Y aunque por la profesión de teólogo estaba obligado a dar de mis estudios mayor satisfacción (según que otros lo hacen) con mayores demostraciones y más importantes, como los hombres por la mayor
175 parte son más inclinados a dar de sí frutos voluntarios, que no los encomendados, imitando en esto a la tierra, nuestra madre, que es más pronta en producir de sí las semillas que/^{4r} tiene por naturaleza, que las que por agricultura le encomendamos, de tal manera que sin las ayudas de costa de los beneficios del arte, las produce y sustenta con notable mejoría. Parece que ella misma me obligó a que en esto
180 «patrizase», y que por mi gusto prevaleciese más en mí la naturaleza que de ella tengo —siendo su hijo— y de esta lengua, que no lo recibido por profesión debida ni agricultura de beneficios. Si no he procedido tan a gusto de todos (como no es posible, por ser cada uno de su parecer), el mismo Horacio con su autoridad lo suple, pues queda con libertad de poderse declarar, no habiéndole yo quitado
185 ninguna cosa de las que por sí mismo antes pudiera decir, lo cual no digo por

disculpa de mis yerros, sino para que se entienda que, antes del juicio de todos, yo mismo los condeno. Y si en algo pareciere bien, el agradecimiento se debe a V. M.

La división de sus obras parece que se conforma con las cuatro principales edades de nuestra vida. La primera son sus *Odas* —por otro nombre *Cantares* o
190 *Canciones*—, que corresponden a los pensamientos de la mocedad, siendo inclinados los hombres en este tiempo a los juegos, burlas y pasatiempos que son la primavera de nuestra vida, aunque en contrario de esto confiesa en el libro cuarto haber llegado ya a los cincuenta años, mas no contradice que en el ser viejo haya pensamientos de mancebo. Procede poéticamente con artificiosa invención, vistiendo todos sus
195 propósitos de fábulas admirablemente traídas (declárase la filosofía moral y natural que contienen). La segunda parte es de los *Sermones* —por otro nombre *Sátiras*— que corresponden a los bríos no domados del estado de la consistencia, cuando abrimos los ojos para notar las faltas de todos, sin acordarnos en particular de las nuestras, procediendo indiferentes contra lo mismo que a los demás reprendemos y
200 advertimos. La tercera parte es de sus *Epístolas*, que corresponde en su doctrina al seso y la cordura de la edad perfecta, teniendo ya entero conocimiento del bien y menos embarazo de las pasiones del ánimo para procurarlo, y así procede alabando la utilidad del uso de la virtud, con reconocimiento de ser malos los vicios que la contradicen. Finalmente, lo último es el *Arte Poético*, que corresponde a lo postrero
205 de nuestra vida, cuando los hombres ya maduros, por ser sabios y provecos, son buenos para ser maestros. Y así, declara con admirable doctrina al arte de la Poesía, en el cual descubre el ingenio y elegante proceder de todas sus obras. No trato de ala/^{4v}barlas, pues tanto ellas a su autor alaban, sino de reconocer mi atrevimiento en haberlas declarado; y, junto con esto, la obligación de procurar en su defensa el
210 autoridad de quien por su valor —el que tienen en sí mismas— el mundo no disminuya.

Si la gravedad digna del respeto que los hombres de letras tienen a V. M. y la palma, justo premio de su virtud, da lugar que este fruto de mi pensamiento, como hiedra humilde, al amparo de su sombra se arrime, muy cierto será que la estimación
215 de todos lo levante, y a mí, por reconocido a tal merced, digna de mayor memoria, para que Horacio en castellano su verdadero Mecenaz reconozca.

Nuestro Señor siempre guarde a V. M., etc.

En Granada, a 30 de Marzo de 1597 años./^{5r}

Vida de Q. Horacio Flacco, Lírico

220 poeta latino, según se colige de sus propias obras y de otros
autores, sus lugares alegados

Horacio nació en Venusia, que hoy se llama Venosa, ciudad de Italia, en la parte del Apulia, cerca de los confines y términos de la Basílica,⁴⁴⁶ en el año de cinco mil y ciento treinta y tres de la creación del mundo (según Eusebio cesariense en el tratado *De los tiempos*). Fue hijo de un hombre humilde, pregonero en su oficio (según 225 la presunción de sus palabras), antes esclavo, que llamaban «libertino», o «rescatado». Siendo niño fue llevado a Roma para que aprendiese letras y costumbres, y su mismo padre lo acompañaba, sin perderle de vista, como ayo y fiel custodia que miraba por él, para que no se divirtiese en las niñerías, juegos y pasatiempos que suelen apetecer 230 los muchachos, y que granjease con el tiempo el saber que después tanto le valió, siendo estimado y querido de todos los poderosos y príncipes que entonces había. Hallábase con él en la presencia de sus maestros, para ser testigo de lo que aprovechaba. Y, como ya tuviese principios para los estudios de mayor importancia, pasó en Atenas a estudiar filosofía, de donde con la ocasión de las guerras entre 235 César Augusto y Bruto, le fue forzoso seguir la milicia y servir a Bruto, en cuya tierra se hallaba. Y así, contra la parte de César, fue tribuno de los soldados de Bruto. Mas como prevaleciese la parte de César contra Bruto, hallóse atajado y rendido de la necesidad, con pocos amigos que le pudiesen valer, por ser de la parte vencida, y diose a la poesía, socorrida en la necesidad para ganar amigos y conciliar enemigos, 240 siendo como es agradable en todos tiempos a los hombres de mejor juicio. Por este medio y por la intercesión de Varo y Virgilio (sus particulares amigos), Mecenas lo incluyó como amigo, con el cual tanto fue próspera su fortuna que muchos le tuvieron envidia, viendo lo que con él privaba y podía. Tuvo también otros amigos de su profesión, y algunos que, ambiciosos, le quisieron mal por el resplandor de su 245 juicio, que los escurecía, de los cuales habló como sabio, sin perdonarles nada. Fue hombre no atrevido, sino de corto ánimo. En sus palabras, moderado. En su comer, templado. No fue arrogante en sus escritos. De cuerpo/^{5v} grueso, estatura pequeña,

⁴⁴⁶ De hecho, esta ciudad pertenece hoy a esta región de Italia (Basilicata), y no a Puglia.

color blanco y el cabello negro, aunque después encaneció y fue calvo. De su
 250 compleción, colérico: fácil a enojarse y aplacarse. Inclinado a mentir, mas no que de
 ello fuese notado por irse a la mano. Tuvo enfermedad en los ojos, a cuya causa veía
 muy poco. Vivió con moderada hacienda, y Augusto la heredó en el año treinta y
 cuatro de su imperio, cincuenta y siete de su edad, y cinco mil y ciento noventa y uno
 de la creación del mundo, ocho años antes de la Natividad de nuestro Señor y
 Salvador. Fue sepultado en las esquilias, cerca del sepulcro de Mecenas en Roma.

255 Colígease lo dicho de los comentadores latinos y de sus propias palabras, en
 diferentes lugares de su doctrina que aquí van señalados.

Síguense los lugares que dicen la vida de Horacio

260	<i>Saty. lib. 2</i>	<i>Lucanus an Appulus anceps. Nam venusinus erat finem sub utrumque colonus.</i>
	<i>Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Nec timuit sibi vitio quis verteret, olim Si praeco paucas, aut, ut fuit ipse, coactor Mercedes, sequer: neque; ego essem questus, ob hoc nunc Laus illi debetur, et a me gratia maior,</i>
265	<i>Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Nunc ad me reddeo Libertino patre natum, etc.</i>
	<i>Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Sed puerum est ausus Romam portare docendum artes, etc.</i>
	<i>Epis. 2. lib. 2</i>	<i>Romae nutriri mihi contingit, atque doceri, Iratus Grais, quantum nocuisset Achilles. Adiecere bonae paulo plus artis Athenae: Scilicet ut possem curvo dignoscere rectum. Atque inter sylvas Academi querere verum. Dura sed emovere loco me tempora grato: Civilisque, rudem belli tulit aestus in arma, Caesaris Augusti non responsura lacertis.</i>
275		<i>Unde simul primum me dimisere Philippi Decisis humilem pennis, inopemque; paterni Et laris et fundi: paupertas impulit audax/</i> ^{6r} <i>Ut versus facerem</i>
	<i>Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Quod mihi pareret legio romana tribuno.</i>
280	<i>Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Nulla etenim mihi te fors obtulit. Optimus olim Vergilius, post hunc Varius dixere, quid essem, Ut veni coram, singultim pauca locutus (Infans namque pudor prohibebat plura pro fari): Non ego me claro natum patre, non ego circum Me satireiano vestari rura caballo, Sed quod eram narro. Respondes (ut tuus est mos) pauca: abeo. Et recovas nono post mense, iubesque Esse in amicorum numero, etc.</i>
285		<i>Postera lux oritur multo gratissima namque Plocius et Varius sinu esse Virgiliusque</i>
290	<i>Saty. 5 lib. 1</i>	

		<i>Occurrunt: anime quales neque candidiores Terra tulit, neque quis me sit devincior alter. Dii bene fecerunt: inopis me quodque; pusili Finxerunt animi raro et pauca loquentis.</i>
	<i>Saty. 4 lib. 1</i>	
295	<i>Saty. 6 lib. 1 Saty. 4 lib. 1</i>	<i>Saepe forum assisto diurnis: inde domum me Ad porri et ciceris refferro, laganique Catinum Non recito cuidam nisi amicis idque coactus. Me pinguem et nitidum bene curata cute visses.</i>
300	<i>Epis. 20 lib. 1 Saty. 6 lib. 1</i>	<i>Corporis exigui precantum solibus aptum Irasci scelere tamen ut placabilis essem. Quod si me nollis unquam discedere: redde Forte latus, nigros angusta fronte capillos.</i>
305	<i>Epis. 7 lib. 1 Saty. 5 lib. 1</i>	<i>At qui si vitis mediocribus: ac mea paucis Mendosa est natura, alioqui recta, etc. Lusum it Mecenas, dormitum ego Virgiliusque Namque pilla lippis inimicum et ludere crudis. [...] /^{306r}</i>

ARTE POÉTICA DE

Q. HORACIO FLACO

poeta LÍRICO LATINO.

SU DECLARACIÓN

Por el Doctor Villén de Biedma.

A FRANCISCO GONZÁ-

LEZ DE HEREDIA SECRE-

TARIO DEL REY FILIPO II Y III NUES-

tro señor, de su patronazgo real, de las tres órdenes militares,

de sus descargos, y de los señores Reyes de Castilla, y su

alcaide de los alcázares y fortalezas de las

villas de Arjona y Arjonilla, etc.

Lo postrero en orden de todas las obras de Horacio es el *Arte Poética*, que no sin misterio tiene este lugar, pues (como V. M. sabe) las cosas que ordenaron los hombres discretos no son acaso, sino con prudencia y acuerdo. Por esto pienso que de la misma manera que en los principios de los materiales edificios los grandes
5 arquitectos no ponen las mejores piedras, sino las que no son tales, guardando para los remates las bien cortadas y muy labradas, que con su hermosura adornen y compongan todo el edificio, que así por esta orden quiso proceder Horacio en el discurso de sus obras, dejando para el remate de todas ésta, porque como luz lo alumbra y manifiesta, y conocerá lo presente en la dificultad del arte, y su excelencia,
10 por los muchos y grandes requisitos que para componer bien se requieren. Los cuales comprenden todos los discursos del entendimiento en todo género de lenguaje, pues el saber hablar pide también observancia de ley. Por esto me parece que no sólo será provechoso el arte para componer, sino para decir y entender. Dos maneras hay de poesía: una natural, que merecen por ella los que la tienen ser

15 estimados en más que los otros hombres, pues les hace decir sin estudio cosas tan admirables que en decir las exceden a los más doctos y/^{306v} estudiosos varones; de lo cual se infiere que sea un don particular para el entendimiento, derivado del Cielo, que no se alcanza acá en la tierra con cuidado ni artificio; y que los que sin este don la pretenden por arte, aunque sepan hacer versos, no alcancen del ser poetas los
20 conceptos. Y de ésta no trata Horacio, por ser cosa clara que no se enseña ni aprende: que si con arte alcanzaran muchos buenos entendimientos, sus aficionados la procurarían. Mas la presupone y trata de la otra, que es artificial y consiste en la concordia de las palabras ordenadas de un hábito del entendimiento, que declara con buen estilo los pensamientos y conceptos del que es poeta, ayudándole siempre a
25 parecer mejor. El cual habemos de conceder que sea para todos necesario, y no sin provecho para ninguno, pues a los razonables hace buenos y, a éstos, mejores. Porque así como un mediano entendimiento ayudado con el arte se hace perfecto, de la misma manera el bueno que sólo confía en sus fuerzas suele quedarse. Y por esto dice Horacio que ni el arte sin la vena, ni la vena sin el arte aprovechan. De este
30 arte muchos han escrito, entre los cuales fue señalado el grande Aristóteles, aunque difícil de entender. Mas Horacio, a instancia de ciertos académicos de Pisa, sus amigos, y del linaje de Mecenas, con mucha facilidad me parece le excedió, para saber componer y conocer la buena poesía. Sus grandezas no es menester referir cuando tantos con sus obras las publican: basta decir que siempre ha sido y es
35 provechosa, como causa de muchos buenos sucesos que con el valor de los hombres acaecen. Porque siendo la que da por fama eterna memoria a los vencedores, es la que de nuevo anima y embravece a los hombres a ser belicosos para merecerla en su alabanza: deleita, mueve y aun puedo decir que enseña, que es toda y su mayor alabanza.

40 Todas las obras de Horacio tienen por excelencia ser profundas en su discurso, como para declararlas es necesario alcanzar muchos lances de su entendimiento, si se ha de mostrar el ingenio con que en ellas se mostró, más particularmente ésta su *Poética*, que con mayor artificio escribió. Contiene más dificultad para haberla de declarar, habiendo seguido varios y diversos intentos, que
45 prosiguiendo el derecho camino de su doctrina infiere, dice y señala según el propósito a que habla para comprender la multitud de cosas que la Poesía abraza y compre/^{307r}ende, así de lo que ella es en sí, como de los que la tratan y maltratan. Lo

primero que hace es enseñar las leyes y preceptos de la perfecta compostura, como fundamentos y principios necesarios sobre los que carga la segunda parte principal, que trata del episodio, que quiere decir de las digresiones que adornan el principal motivo del que compone (de las cuales dos cosas habla como importantes y principales). Y, lo tercero, reprehende a los que no guardan los requisitos de componer y quieren ser estimados por poetas, ignorando que los de este nombre tienen el nombre de la invención y perfecta narración de las fábulas, y no del sólo componer los versos. Mas —como dice el Filósofo— el vulgo es quien los llama poetas, por oírlos arrogantes alabarse.

Todo lo demás que hace en este discurso son algunas digresiones con que ejemplifica lo que dice y juntamente lo adorna para enseñar a conocer la bondad de las palabras, de las locuciones, y los versos, y digresiones, de las historias y grandes obras, comedias y tragedias, y todo género de compostura. Enseña de la manera que se ha de ordenar la fábula principal que es el alma de la obra que se compone, por quien se merece el nombre de poeta. Y advierte que siendo ésta una pintura y verdadero retrato de los acaecimientos humanos, de tal manera debe proceder que si por ser ficción no es cosa verdadera, lo ha de parecer, siendo verisímil a lo que es verdadero; y que si esto le faltase sería semejante a un monstruo compuesto de varios disparates, cual es el que pone por ejemplo al principio a los que no guardan correspondencia ni orden por no entender el arte: unas veces, siendo los principios desproporcionados de los fines; otras, sin corresponder los medios a sus extremos; y a veces procediendo por extremos (como por ser breve, salir oscuro; por ser claro, componer largo; por hacer digresiones, no proseguir a propósito; por usar nuevos vocablos, decir los que no se entienden; por no advertir la edad y estado del que dice, hablar impropio; por no aplicar los versos que las obras requieren, ir violento; por no distribuir bien el acción de las personas, salir desgraciado; por introducir un gran personaje en diferentes actos, disminuir su autoridad; y, finalmente, por no advertir en todo y lo que para cada cosa se requiere, desviarse y errar).

Parece que Horacio en esta doctrina haya imitado al filósofo Aristóteles, o que la poesía sea un arte fundado en sola una demostración, que/^{307v} sólo tiene un camino para tratarse desde el principio hasta el fin, como habiendo de hablar de ella no pueda tener lugar la opinión, porque en todo lo que Horacio enseña no discrepa un punto de lo que dice Aristóteles. En lo cual, podemos advertir que pues dos tan

grandes ingenios se conformaron en una misma razón, que acerca de esto no se puede más decir. Y también notar la admirable imitación en decir lo mismo, sin decir lo que el Filósofo dijo. Aristóteles hace la propia división en la fábula de Homero, por ejemplo, en estas dos principales partes: en la fábula principal y en las digresiones con que la adorna. Y es un discurso de fingir un hombre atropellado de la fortuna, peregrinando el mundo, desposeído de su casa y hacienda, y, al fin de varios sucesos, haberla recuperado, y con favor de Neptuno restituido en su primer estado. Esto es todo el argumento y el alma de lo que Homero escribió, y lo demás que dice son las digresiones que para adornar su fábula el poeta ha de tratar. Y en estas dos principales partes Horacio divide el poema, declarando las leyes y preceptos con que se ha de tratar: la una es como el alma, que sin ella no puede consistir; la otra son los miembros que la visten de todo el cuerpo con que ha de parecer y lucir. Es, pues, necesario como en las demás artes que imitan lo natural que, así como en ellas se halla el acción de una sola forma (la que pretenden), de la misma manera la fábula guarda en todo esta imitación, y que sea entera para ser perfecta, y que sus partes correspondan entre sí con uniformidad de un solo compuesto natural, de tal manera que, después de compuesta, quitando o añadiendo una mínima parte se eche de ver que sobre o que falte, alterándose toda. De esta doctrina —bien entendida— fácilmente se conocerá los buenos y los malos poetas, siendo muchos los que no guardan estas leyes, sino sólo su presunción (de los cuales, por alivio del trabajo de tanto escribir, Horacio se burla y quiere darnos licencia para reír, porque sin arte quieren componer bien, que aun para sólo entenderlo es menester saberlo y tenerlo). Yo confieso haber siempre procedido sin él y, con falta de merecimiento, si no hace V. M. más caso de mi voluntad que de mis servicios para hacerme merced, suplico a V. M. supla el valor que les falta con la sobra de mis deseos, y ser liberal, y considere que son éstos mis antojos, que no los tengo para emplear la vista en ellos, sino para mirar más adelante, y con este medio ponerla en cosas mayores con que servir más de veras a V. M., a quien nuestro Señor siempre guarde con mucha salud y prosperidad, como puede, etc./^{308r}

[ARTE POÉTICA DE Q. HORACIO FLACO]

Si algún pintor quiere juntar a la cabeza de una hermosa mujer un cuello de caballo, y poner varias y diversas plumas a muchos y varios miembros de animales que componen lo restante del cuerpo, de tal manera que esta visión tuviese muy hermoso el rostro y se rematasen en la forma de un pescado, bestia marina, 5 pregunto, amigos míos: siendo llamados a mirar tal espectáculo y tan variable pintura, ¿dejaríades de reiros, sin poderlo resistir?/^{308v}

Oh, Pisanos, creed que será semejante a esta pintura el libro en el cual no hay cosa que cuadre con su semejante, sino que todo es de ficciones y mentiras, como los sueños del enfermo, de tal manera que ni tiene pies ni cabeza que correspondan 10 a una sola forma, *{sino disparates y locuras que no se pueden aplicar}*.

Yo confieso que los pintores y los poetas siempre tuvieron igual licencia de atreverse a pintar y escribir lo que les parece. Sabémoslo y pedimos que se nos conceda esta licencia y la demos a veces, pero no se entiende que ha de ser para que se junten las cosas ásperas con las suaves, ni para que las serpientes se acompañen 15 con las aves y los corderos con los tigres, *{y otros semejantes disparates}*./^{309r}

Las más veces, en las impresas grandes y cosas de mucha importancia y que prometen cosas grandes se suelen entremeter digresiones de fábulas y cuentos que parece que adornan y, antes, descomponen y afean la obra, porque no viniendo a propósito la deslustran; como si, tratando de otra materia, se pintase el bosque y altar 20 dedicado a Diana, los rodeos y vueltas del agua que con furia corre por los floridos y amenos campos, o el arco del cielo lloviendo, todas las cuales cosas son en sí buenas, de ley todas y apacibles, mas ahora donde las tratas y acomodas no tenían lugar, aunque son cosas buenas, porque no vienen a pelo.

Y, por ventura, no sabes más que pintar un ciprés y quieres dar a entender 25 que sabes mucho. ¿Qué es aquesto? ¿A qué propósito viene pintar un ciprés, pues en la tabla que te piden del naufragio no tiene lugar,/^{309v} si se ha de pintar que sin esperanza de remedio, roto el navío, por salvar la vida sale al puerto nadando,

entregado al mar todo su dinero y hacienda?

Si el que comenzó a hacer un grande cántaro (que es alfarero o ollero) en la
30 rueda corriente donde se labra el vedriado, ¿por qué salió un jarro pequeño?

Finalmente, ha de ser simple y una sola cosa lo que quieres tratar, de tal
manera que todo y cada cosa de por sí guarden correspondencia y orden entre sí,
como miembros y partes de una sola persona y cabeza, a quien se ordenan.

Oh, padre, y vosotros, mancebos dignos de ser hijos de tal padre, la mayor
35 parte de los poetas somos engañados con el apariencia de ser una cosa buena, no
mirando los inconvenientes que se siguen *{porque muy bueno es el que el proceder de un
escritor sea claro, mas tiene de inconveniente hacer las obras muy humildes; y bueno es que sea en
sus razones breve y sucinto, mas esta brevedad trae de contrapeso ser dificultoso y oscuro; y el no
saber huir de estos inconvenientes es por carecer de arte, porque teniéndola se puede cumplir todo
40 siendo breve, claro, fácil, sin ser de poca estima}*.

Procuro ser breve y quedo oscuro, para que como si no escribiera, nadie me
entienda. Al que siguen cosas ligeras y fáciles, faltan las fuerzas y el ánimo,
escribiendo tan fácil que quedan sus obras como cuerpo sin alma, porque no tienen
misterio que entender. El que hace profesión de escribir cosas grandes se hincha y
45 desvanece, que no hay quien lo espere, ni basta que diga bien para que lo podáis
sufrir; y el que procura mucha seguridad, y es temeroso de la tempestad que le puede
suceder teniendo contrarios, huye de las cosas grandes, va ratero sin tratar de cosas
levantadas, por no tener por jueces de sus obras a quien lo concluya sin dejarle
responder. El que desea variar y diferenciar algo prodigiosamente, pinta un delfín en
50 las montañas, un jabalí entre las olas del mar *{porque como el variar es cosa necesaria, éste
tal, faltándole el arte, piensa que cuanto más distante fuere una cosa de otra, tanto más apacible
será el entendimiento de ella, y no advierte que se requiere conformidad en la compostura, como en
la pintura}*. El huir de la culpa hace caer en el vicio/^{310r} si el que lo procura carece de
arte. *{Hase de escribir claro, mas no humilde; recatado, mas no arrogante; lo cual se consigue si
55 reducimos las cosas difíciles a términos fáciles, y las que son humildes las engrandecemos con
términos que no lo sean, huyendo de extremos y procurando los medios}*.

Un escultor así llamado Imo, cuya tienda es junto al juego de la casa de los
Emilios, sacará al vivo las uñas y imitará muy al natural los cabellos blandos y
delicados en una estatua de metal, mas lo restante de la obra será desgraciada, porque
60 no sabe hacer todo, y sólo en esto tiene el primor. Yo no querría ser más éste tal si

pretendiese hacer alguna cosa que tener unas muy malas narices, aunque mereciese ser mirado porque tuviese los ojos negros y el cabello negro, que es lo que más se estima en el rostro de un hombre, porque más ofende tener una falta que deleitan mil perfecciones.

65 Los que escribís, tomad propósito, materia de escribir, igual a vuestras fuerzas, y una y muchas veces ponderad lo que vuestras fuerzas rehúsen, y lo que pueden sustentar y llevar, *{porque este inconveniente de no mirar los principios, las dificultades y la disparidad de aquello a que nos aplicamos es puerta de todos los demás inconvenientes que después se siguen. Porque el que tiene ingenio para ser poeta lírico, si se aplica a hacer versos*
70 *heroicos, escribirá sin gravedad y no será estimado; y si el que tiene habilidad para ser estimado en la Oratoria se acomoda a la Poesía, será tenido en poco, no procediendo como poeta; y si el que es poeta natural escribe historias, dirá de su invención y no será tenido en nada}*. Mas, por el contrario, el que escogiere cosa según sus fuerzas, que sea poderoso de abrazarla su ingenio y apear las dificultades de ella. A éste ni le faltará elocuencia, ni claro modo
75 de decir y buena distribu/^{310v}ción con que resplandezca su obra.

Esta virtud y esta gracia será del orden que tuviere, o yo me engaño. Que el poeta heroico que ya luego trate y diga las cosas que esté obligado a decir, y que desde luego difiera algo de lo que pudiera tratar y lo deje para tiempo más oportuno. Esto es lo que ha de procurar y esto es lo que ha de aborrecer, *{porque en esto consiste*
80 *el escribir bien: en tratar sucintamente lo que es forzoso y necesario y en no embarazarse con lo que no puede abrazar ni comprender}*.

También será sutil y circunspecto emplazar y sembrar palabras de las cuales nazcan nuevas significaciones. /^{311r} Habrás dicho maravillosamente si una astuta junta de vocablos diere una palabra conocida y nueva, si acaso es necesario mostrar lo
85 encubierto de las cosas con nuevas palabras.

Y de esta manera acontecerá fingir que no hayan sido oídas del cuidadoso y circunspecto cetego; y concederáse tal licencia, tomándola con moderación y respecto cuando sea más necesaria; y las palabras que nuevamente fueren fingidas tendrán crédito y serán aprobadas si se deriven de la lengua griega derechamente
90 sacadas. /^{311v}

¿Qué concederá el pueblo romano a los poetas Cecilio y Plauto que le sea quitado y negado a Virgilio y a Vario? ¿Por qué soy odioso y murmurado si puedo adquirir algunas pocas palabras a mi propia lengua, siendo verdad que la lengua de

Catón y de Ennio haya enriquecido la lengua de la patria y producido nuevos
95 nombres de cosas? Digo que fue lícito y siempre lo será acuñar nombre señalado de
señal nueva./^{312r}

Así como las selvas se mudan con las hojas todos los años, que van corriendo
y se desvanecen y son las que primero caen, así de la misma manera la antigua edad
de las palabras se acaba, muere y perece; y las que de presente nacen, florecen y
100 tienen fuerza y vigor, a la manera de los mancebos que florecen con la juventud.

Nosotros estamos obligados a la muerte y nuestras cosas también. *{Esto se
prueba en la mudanza de lo que a nuestro parecer es más durable y permanente}*. Ora
Neptuno, siendo recibido en la tierra, contiene, recoge y abriga las flotas de los
navíos traídos con los vientos aquilones, obra de grandeza, hecha de mano de rey
105 poderoso; o la laguna mucho tiempo estéril, por no ser desaguada, buena para
navegar en ella, sustenta las ciudades comarcanas y siente el pesado arado; o el río,
habiéndole mostrado mejor camino, mudó su corriente contraria a los frutos:
que/^{312v} no hay cosa que permanezca en esta vida.

Las obras de los hombres perecerán, que son mortales por grandes que sean:
110 cuánto más permanecerá la obra y el donaire vivo de las palabras./^{313r} Muchos
vocablos tornarán a nacer y se volverán a usar que ya cayeron y se acabaron como
si nunca hubieran sido, y caerán otra vez de su estimación, habiendo vuelto a ser los
vocablos que agora son estimados si lo quiere el uso, acerca del cual está el arbitrio
y elección de que una cosa se guarde y se use, y la razón y el término de hablar que
115 por buen lenguaje emitimos.

Los hechos de los reyes y capitanes, y las tristes y lamentables guerras,
Homero mostró con qué se pueden escribir. Primero se escribieron cosas de dolor
y lamentaciones, y después también se extendieron a ser capazos de lo que quiso el
deseo. Con todo esto, qué autor haya introducido estos afeminados élegos, *{que tales
120 se pueden llamar en comparación de los heroicos}*, los gramáticos disputan y hasta agora
sobre ello hay pleito pendiente, que aún no se ha determinado.

La rabia y enojo armó a Arquíloco con el verso yámbico. Este verso
comenzaron a usar los poetas cómicos y los poetas trágicos que tratan de grandes
acaecimientos./^{313v} Es bueno para hablar entre muchos y que vence los aplausos
125 populares *{que hace oírse callando}* y, nacido para tratar de cosas naturales y ordinarias,
{como son las que en las tragedias se tratan}.

La Musa concedió a los poetas líricos alabar a los dioses y a los hombres heroicos y engrandecer al vencedor por sus fuerzas, y al caballero que es primero en la pelea, y para intimar y significar los amorosos cuidados de los mancebos, y referir
130 los banquetes y regocijos tenidos con libertad y soltura, *{que para todas estas cosas son versos acomodados los líricos}*.

Yo, ¿por qué soy respetado por poeta, si no puedo y no sé guardar los preceptos escritos en el arancel de componer y no sé usar de las colores y variedad de las obras en la poesía? *{Porque, en una misma historia que se escribe, hay variedad de cosas,*
135 *y las unas piden una manera de versos, y otras otra suerte diferente; y en estos mismos discursos hay necesidad de la hermosura de las palabras con que se dice, lo cual ha de ser con tal orden que la variedad y correspondencia de todo adorne el principal propósito de que se trata}*. ¿Qué es la causa, que quiero antes saber torpemente vergonzoso que aprender lo que ignoro?/^{314r}

140 La materia cómica no quiere ser declarada con los versos de las tragedias. Demás de esto, la tragedia de Tieste *{y cualquiera tragedia}* se agravia de ser referida con versos particulares bajos y humildes y que casi son más decentes para el poeta cómico. *{Es menester en todo guardar el orden, no pervirtiendo los lenguajes, como cosa que tanto importa, porque si con las palabras que mueven a risa se representan las cosas que son graves y de*
145 *triste sentimiento; y, por el contrario, los discursos de placer se dicen con razones de mucho sentido, sería como para entristecer el placer y alegrar la tristeza}*. Las cuales cosas, cada una de ellas, habiéndoles sorteado decentemente dándoles el lenguaje que conviene, tengan su lugar conocidamente y, aunque digo esto alguna vez, también la comedia alza la voz como la tragedia. Estando airado un padre con su hijo o con sus criados, como
150 Cremes en Terencio grita y riñe con grandes voces diciendo palabras de tragedia, y el trágico, por el contrario, algunas veces se duele y se lamenta con palabras humildes, *{según qué se ofrece}*./^{314v}

La tragedia de Télefo y de Peleo, el uno y otro pobres, desterrados, ¿por qué para pedir limosna echa rumbos y dice hinchazones, si es que pretende tocar con su
155 dolor y querella el corazón de quien lo mira? No basta que los versos y palabras con que se representa el trabajo sean elegantes y bien dichas, sino que han de ser graciosos, dulces y amorosos, y que vuelvan y traigan el ánimo del oyente a donde querrán, *{porque demás de ser las palabras las que para tal propósito se deben elegir, el afecto con que se han de decir tiene poder para mover el ánimo del que las oye y hacer que se le imprima el*

160 *mismo afecto que allá dentro al corazón le mueva*}. Así como los semblantes de los hombres se ríen y alegran a los que les ríen; así como los que lloran hacen lo mismo: y, por esto, si quieres que llore, primero conviene que tu mismo llores y, entonces, tus trabajos me lastimarán./^{315r}

Oh tú, que representas a Télefo, o que compones comedias para representar,
165 o la tragedia de Peleo, si hablas mal las cosas encomendadas, *{no más que pronunciando las palabras, sin acompañarlas de las acciones que piden y requieren}*, o tengo de dormirar y bostezar, oyéndote de mala gana, o reírme haciendo burla.

Al rostro mesurado y que muestra dolor en el corazón pertenecen las palabras tristes; y al semblante airado, palabras llenas de enojo y de amenazas; y al que
170 muestra ser chocarrero, palabras amorosas y lascivas; y al personaje grave, mesurado y severo convienen palabras dichas con espacio, advertidas y muy consideradas con mucho peso. Porque primero la naturaleza nos enseña interiormente todos los hábitos de las pasiones, aprovecha y ayuda, *{para que el ánimo se alegre favoreciendo la parte concupiscible}*, o la fuerza para la ira *{sirviendo a la irascible}*, o conduce el ánimo
175 con grande tristeza a tanta melancolía *{que pierda el sufrimiento y la paciencia, lo cual pertenece a la irascible}*, y lo aflige y atormenta./^{315v}

Después de haber la naturaleza causado este primero ímpetu, saca los movimientos y perturbaciones del ánimo con las palabras de la lengua que los interpreta. Si las palabras disonaren de las aflicciones y perturbaciones de quien las
180 dice, los caballeros romanos, y los plebeyos también, alzarán la risa y harán burla, *{echando de ver la desproporción de las acciones con lo que significan las razones}*.

Importa mucho advertir al poeta que va dando las palabras que los interlocutores han de hablar, si es algún esclavo el que habla, o otro sirviente, o si es el que habla algún viejo venerable y reposado, o si aún es mozo brioso en su
185 juventud florida, o si es alguna mujer principal, o si es alguna ama, dueña, o criada diligente *{porque a cada uno es menester darle las palabras y razones que en los de su estado y manera se hallan}*, o si es algún mercader viandante de tierra en tierra, que lleva a vender sus mercaderías, o si es algún hortelano, o si es colco, o asirio, o hombre criado en Tebas *{donde se trata pulicía}* o en las aldeas y campos *{donde se habla a lo*
190 *rústico}*.

En lo que compusieres, o sigue la fama de lo que escribieres sin alterar nada, o finge cosas que concuerden entre sí como si no fuera ficción lo que escribes. Y

para que lo entiendas tú, escritor de comedias, si acaso tornas a escribir de nuevo al
valeroso Aquiles, as de hacer que parezca diligente, airado, inexorable y cruel: que
195 todo lo quiera por fuerza de armas y niegue haber leyes para él ni razón que le
convenza; y que no haya cosa que por fuerza de armas no quiera sujetarla, *{porque así
lo pinta Homero, y es como ley forzosa que el que lo hubiere de escribir lo pinte como el que lo
describió primero}*. Si describes a Medea, píntala feroz e invencible, volando por
es/^{316r}sos aires; a Ino, llorosa; a Ixión, desleal; y a Ío, vagamunda; y que Orestes
200 parezca triste.

Si en la escena cometieres alguna cosa no tocada ni dicha de otro, y te atreves
a formar una nueva persona, guardes hasta lo último de la manera que la hubieres
comenzado, y haz que persevere y sea constante en la misma, como siempre parezca
una misma cosa, sin discrepar en nada.

205 Dificultoso es decir propiamente las cosas comunes, hacién/^{316v}dolas
propias el que las dice; y tú, más bien y con mayor facilidad, pones en práctica la
historia de la guerra troyana *{que escribió Homero}* que si siendo el primero sacases a
luz cosas que de ninguno hayan sido conocidas ni dichas.

La pública materia *{que ya está por propia de alguno que la escribió, como el sujeto de*
210 *Eneas (por de Virgilio) y el de Ulises y Aquiles (por de Homero)}*, será de alguno también
en particular, demás de tener el nombre de otro que también la haya escrito, si no te
detuvieres dentro del círculo vil y patente. Ni tú, fiel intérprete, procurarás volver
palabra por palabra; ni, siendo tú imitador, te meterás en alguna estrechura donde la
vergüenza o el rigor de la ley prohíba sacar el pie, y que no puedas salir sino con
215 vergüenza o quebrantando la ley de buen escritor, *{o porque harás lo que no podrás
conforme a razón, o porque retrocederás de lo comenzado y será mayor inconveniente}*.

Ni comenzarás tu obra como en otro tiempo comenzó Cíclico: «Yo/^{317r}
cantaré la fortuna de Príamo y la famosa guerra...» Este grande prometedor, ¿qué dirá
después que sea digno de tan grande bostezo? Parirán los montes y nacerá un ratón
220 que nos haga reír.

Cuánto mejor hizo Homero, que nada intentó neciamente, comenzando de
esta manera: «Dime, oh Musa, el varón que, después de los tiempos de Troya ganada,
vido las costumbres de muchos y las ciudades...». No pensó Homero, cuando esto
escribió, sacar humo de tal resplandor, sino del humo sacar luz, para de aqueste
225 pobre principio sacar después maravillosos milagros: a un Antífates, *{hijo de Lamio,*

que edificó a Formio y fue rey de los lestrigones, gente italiana que se sustentaba de carne humana}; y a Escila y a Caribdis, con Cíclope. Ni Homero comienza la vuelta de Diomedes desde la muerte de Melagro {*como hizo Antímaco, que escribiendo la vuelta de Diomedes de la guerra de Troya, comenzó desde muy atrás, haciendo principio de la muerte de Meleagro, su tío*},
230 ni comienza la guerra troyana del parto de los dos huevos./^{317v}

Siempre se da priesa a suceso, y arrebate al oyente a la mitad de las cosas de la historia, donde tomó el principio, no de otra manera que si fuesen cosas conocidas; y, demás de esto las cosas que no tienen esperanza (que tratándolas podrán resplandecer) las deja, y de esta manera miente {*y finge las que no puede decir*
235 *como parezca concordar con las que son verdaderas*}, y así mezcla cosas falsas con verdaderas, para que el medio no discrepe del principio, ni del fin se discuerde del medio.

Tú, oye lo que yo y el pueblo juntamente conmigo desee. Si tienes necesidad de quien alabe tus obras, permaneciendo hasta que los paños que adornan el tablado
240 se descuelguen, y que se siente hasta que el cantor de la comedia diga: «vosotros, la celebrad»; has de advertir que las costumbres de cualquiera edad, y has de dar el decoro a las condiciones mudables y los años./^{318r}

El niño que sabe hablar y responder a lo que se le pregunta, {*que es señal de entendimiento*}, y que se sabe tener en sus pies y huella la tierra, desea y procura jugar
245 con sus iguales, como son otros niños, y se enoja con ellos, y se apacigua sin razón {*porque como se airó fácilmente sin tener razón, así de la misma manera se le quitó el enojo*} y se muda por horas.

El mancebo sin barbas, viéndose sin el ayo finalmente, {*después de haber procurado andar sin él*}, huelga de subir a caballo y pasearse, y es amigo de los perros
250 para andar a caza, y de salir al campo y jugar en el prado. Es como hecho de cera para inclinarse a los vicios, áspero y mal sufrido para los que le reprehenden y aconsejan, tardo y descuidado de proveer las cosas necesarias {*porque no tiene pensamiento que puede haber necesidad de lo que tiene y goza en la casa de su padre*}, gastador pródigo y desperdiciador del dinero, y cudicioso en sus deseos {*que aún bien no a*
255 *imaginado la cosa, cuando ya quiere tenerla o haberla puesto por obra*}, y es ligero para dejar lo que amó, {*porque fácilmente desiste*}.

La edad de la consistencia y el ánimo útil, trocados estos cuidados y entretenimientos, busca riquezas y amistades de hombres con quien tratar y ganar;

atiende a la honra, *{procurando siempre no hacer cosa que parezca mal ponerse en buen lugar}*,
260 guárdase de haber hecho lo que luego ha de trabajar, *{por hacerlo de otra manera,*
atendiendo a no perder tiempo, ocasión ni coyuntura}.

Muchos inconvenientes y trabajos cercan al viejo, o porque siempre busca y
allega hacienda, y el miserable se abstiene de gozar lo ganado y teme gastar, o porque
gobierna temerosamente y frívolamente todas las cosas. Es dilatador de cuanto trata,
265 siempre alejando plazos de un día para otro, largo en las esperanzas *{que nunca piensa*
de morir}, ocioso, rebalsado, sin ir atrás ni adelante, cudicioso de ver lo por/^{318v}venir
y de saber lo futuro, dificultoso en sus obras y enojoso, quejoso que siempre se
lamenta, encarecedor del tiempo pasado, de cuando era muchacho, *{teniendo por mejor*
aquel tiempo de su niñez}; censor, juez y castigador de los que son mozos *{porque son*
270 *livianos, de los muchachos porque son traviesos, de los hombres porque no toman su consejo}*. Los
años, cuando vienen, traen consigo muchos provechos; y, cuando se apartan y se
acaba la vida, también los llevan tras sí y se acaban los mismos provechos.

Siempre nos detendremos en considerar las cosas que se allegan y son
propias de la edad que describiremos, porque no a caso se den las condiciones y
275 propiedades de la vejez al que es mancebo, y al muchacho las que fueren de varón,
{y por el contrario se truequen, teniendo el mismo inconveniente}.

O en las escenas se tratan cosas que representan como en efecto pasaron, o
se refiere haber pasado y sucedido *{sin hacer presencia al auditorio del caso como pasó, no*
más que diciéndolo de palabra (de lo cual se sigue que las que se representan a la vista de los ojos
280 *son más poderosas para mover que las que se refieren, que solamente se perciben con el oír)}*. Las
cosas enviadas a la oreja (que solamente se oyen) más perezosamente provocan los
ánimos que las que son ofrecidas a los ojos fieles. Y que el que mira, él mismo se
hace entregado, *{porque aquello que ve, él mismo lo recibe por sus propios ojos, sin intervenir*
otro que lo entregue}.^{319r}

285 Mas, con todo aqueso, no sacarás en la escena las cosas dignas de ser hechas
allá dentro *{presuponiendo, o que se hacen dentro del ensayo, o con demostraciones de ruido como*
si se hicieran}, y muchas cosas quitarás de la presencia de los ojos, que luego la
representación de un elocuente farsante cuente y refiera. Ni Medea despedace a los
niños en la presencia del pueblo, *{porque ni se puede representar ni, si se pudiera, se viera,*
290 *por el aborrecimiento que causan semejantes crueldades}*; ni el nefando Atreo cueza los
miembros humanos; ni Prognés se convierta en ave, ni Cadmo en serpiente.

Cualquiera cosa que ansí me mostrares, que sea atroz y cruel o imposible, siempre yo la aborrecí y no la creo.

O no será menos la fábula, ni más larga del quinto acto. La cual fábula quiere
295 ser pedida y, habiendo sido vista, quiere ser repuesta otra vez para volverla a mirar.
Ni sea in/^{319v}terlocutor algún dios, si no acaeciére alguna tan grande dificultad digna
del favor divino; ni la cuarta persona trabaje en hablar.

El coro defienda las partes del autor y el oficio varonil, y no ha de cantar nada
en medio de los actos de la comedia que no corresponda al propósito de lo que se
300 trata y que no cuadre cómodamente. El coro ha de alabar a los buenos, y ha de
aconsejar a los amigos, y ha de gobernar y reducir los airados, y ha de amar a los
temerosos de hacer mal. El coro también alabará los manjares de la mesa pobre, la
justicia saludable y las leyes, y el ocio de la paz (porque cuando hay paz, como no hay
de quien temerse, duermen los hombres en sus casas sin cerrar las puertas). También
305 ha de encubrir las cosas secretas y encomendadas, y ha de rogar a los dioses y
pedirles que la fortuna vuelva por los miserables y que se aparte de los soberbios.

La flauta, en otros tiempos, no era como agora, guarnecida de alatón a
manera de trompeta, mas era sutil y delgada, y era sin guarnición, con pocos puntos,
y era provechosa para ayudar las voces de los coros y para hinchir los asientos,
310 llamando a la gente para que se llegase a oír la representación y se sentasen en los
asientos con su sonido, mientras por no estar muy espesos no estaban muy
apretados.

En el/^{320r} cual tiempo, ciertamente, el pueblo numerable (por ser de poco
número de gente) se juntaba como pequeño y, para holgarse, casto y vergonzoso.
315 Pero después que el vencedor comenzó a extender los campos y a ganar tierras y
mayor muralla para cercar la ciudad, y el dios Genio ser aplacado con los vinos que
se gastaban en los banquetes de día, sin castigo ni ley que lo prohibiese, en los días
de fiesta fue mayor la licencia que tomaron para las canciones y los tonos, {y lo que
en otro tiempo era honesto y virtuoso, se convirtió después en deshonesto y vicioso}, porque el
320 indocto ignorante, ¿qué podía saber?, y el ocioso descansado, libre de trabajos, ¿qué
había de entender de virtud y de honesto si el rústico estaba mezclado con el
cortesano y el hombre torpe con el honesto?

De esta manera, el tañedor y danzante añadió al arte antigua el movimiento
y demasiados meneos malos y lascivos a las danzas y a los bailes y, andando de una

325 parte a otra, de tierra en tierra, trujo vestida la vestidura honrosa por los púlpitos, *{porque començzó a vestirse de las demasías de los hombres poderosos, rompiendo ricas vestiduras}*. Así también crecieron las voces y se multiplicaron a las cítaras severas, *{porque de ellas no se usaba sino en las tragedias y, teniendo pocas cuerdas, se las añadieron}*.

Y la elocuencia ligera, que corre con el tiempo, inventó nuevas maneras de
330 hablar nunca usadas, y era este hablar sagaz y advertido de cosas útiles, y la sentencia, adivina de lo por venir, no discrepó de los oráculos del Apolo délfico, que con las suertes predican lo por venir.

El que procuró de hacer tragedias por el premio de un vil cabrón, también luego después descubrió los sátiros campestres y rústicos; y, siendo áspero este poeta
335 trágico en sus intentos, inventó la burla y el juego entremetido, conservando la gravedad de la tragedia,^{/320v} porque el oyente era necesidad detenerlo, *{para que llevase en paciencia el asistir a oír las crueldades de las tragedias}*, con las chocarrerías de los halagos y novedad agradable *{de lo que en aquellas burlas y donaires se decía}*, después de haber hecho los sacrificios y de haber bebido y comido, y sin tener respecto a la ley, sin
340 medida, sin tasa.

Mas de tal manera convendrá alabar a los que son introducidos para hacer reír, y de tal manera alabar a los sátiros decidores y chocarreros, y de tal manera entremeter las cosas graves con el juego, que no cualquiera que represente la persona de un dios, ni cualquiera que haga la persona de un hombre valeroso que poco antes
345 haya sido mirado en aquella pompa de rey y con las vestiduras de púrpura que a las tales personas pertenecen, pasa a hablar con humilde lenguaje a las casas humildes y viles. O la tragedia, que no debe decir inconsideradamente versos ligeros y de poca gravedad, mientras procura huir de la bajeza, no se desvanezca de pensamientos tocando allá en las nubes cosas varias (como una principal señora siendo forzada con
350 ruegos a bailar en los días de fiesta, asistirá con su presencia a los sátiros importunos,^{/321r} vergonzosa un poco), *{como se eche de ver que lo hacemos más de fuera que de grado}*.

Yo, Pisones,⁴⁴⁷ si fuese escritor de alguna tragedia en que se introdujesen sátiros, no amaré tan solamente nombres desordenados por propios y comunes *{que*
355 *por andar en el común lenguaje de todos no son estimados para hablar pulido y elegante, aunque con*

⁴⁴⁷ Curiosamente, en este punto Villén de Biedma introduce «Pisones», y no «Pisanos».

ellos se habla muy fácil y claro}, y que predominan {por tener la propia significación, que significan sin traslaciones y alegorías que arguyen sutileza de quien las aplica (que dicen lo mismo que los nombres propios y comunes y sin ornato)}; ni tan solamente hablar de palabras {que sean lo mismo que son los nombres propios y comunes, sino elegantes y pulidos}. Ni tampoco
360 procuraría diferenciarme tanto así del lenguaje trágico que no haya diferencia si el que habla sea Davo o la desenvoltura de la mujer pitia, habiendo ganado el talento por haber sido estafado Simón el viejo, de quien se sacó el dinero; o si habla Sileno, guarda y criado del dios Baco.

De lo más notorio y conocido seguiré yo el poema que he de fingir: que
365 parezca tan fácil, que cada uno se persuada a poder hacer lo mismo, {porque tomaré argumento de los amores de los mancebos, de la vida de las ramera y de los embustes de los que sirven, que son cosas muy comunes/^{321v} y caseras}. Y el que se atreviere a lo mismo, cuéstele mucho trabajo y sudor, y trabaje en vano {cuando llegue a la experiencia de ponerlo por obra: reconozca la dificultad que tiene lo que por mirarlo de lejos le pareció cosa fácil}. Tanto es
370 lo que el orden y trabazón de las palabras vale de honra si se llega a las cosas trastornadas del común que todos tratamos, es el orden que guardan entre sí las razones, {siendo puesta cada una en su lugar, de tal manera que se siga de la que se acaba de decir como conclusión y llame la que después de ella viene como antecedente y juntura (es lo mismo en las palabras)}.

375 Los sátiros que se introdujeren sacados de las montañas, guárdense, siendo yo juez, de no ser lascivos con versos y con palabras demasiadamente lascivas, como si fueran nacidos en las calles de Roma y fueran hombres pláticos y cortesanos {porque este lenguaje no se usa en los campos y sería impropiedad que lo hablasen}, ni hablen palabras torpes y deshonestas, ni dichos injuriosos para infamar a nadie, porque de
380 tales cosas son ofendidos los caballeros y los hijos de senadores y los ricos, {que son los tres géneros de gentes que honran el auditorio (y se puede con razón llamar república)}, y no reciben de buena gana tales desenvolturas, ni dan la honra de la corona si el hombre pobre (la gente plebeya, que se sustenta de medios garbanzos y de nueces) aprueba alguna cosa, {porque siempre son los que ríen los hombres bajos, y de lo que se huelgan en las
385 representaciones es de oír cosas demasiadamente profanas}.

La sílaba larga, después de una breve, se llama pie yambo, {porque tiene dos sílabas, la primera breve y la segunda larga, como se ve en aquesta dición, «dies», por lo cual habemos de notar que la sílaba larga gasta mucho tiempo en su pronunciación}.^{322r} Aqueste pie

ligero y presto de pronunciar pacífica y cómodamente dio su propio lugar a pies
390 espondeos, graves, para que corriese un poco más espacioso y así fuese más grave
el verso yámbico trímetro. De aquí es que por su brevedad fue ocasión de que se
mudase el nombre a los versos yámbicos, *{los cuales antes por la brevedad de sus pies se
llamaban trímetros, aunque constaban de seis pies, pero después lo llamaron hexámetro, habiendo
admitido pies espondeos}*. Aunque tenía seis pies, el cual pie yambo antiguamente no dio
395 lugar al pie espondeo en el verso yámbico, como agora, porque este pie yambo
ocupaba todos los seis lugares del verso yámbico y, para que fuese más grave,
admitió en su lugar espondeos, lo cual no se usó antiguamente, de tal suerte que en
el segundo lugar no entrasese espondeo, ni tampoco en el cuarto lugar. Y, con todo
esto, en el segundo y cuarto lugar en los versos de Ennio y Accio (tan tenidos por
400 famosos) casi no hay pie yámbico./^{322v}

El varón docto acusa de grave delito los versos pronunciados con grande
peso y gravedad en la escena, de ser obra muy apresurada y que carece de cuidado,
o porque le falte arte, careciendo de él su autor.

No cualquiera juez echa de ver los versos que no son buenos, y hase
405 concedido perdón indignamente a los poetas romanos. Por ventura, porque esto sea
así, ¿me tengo que descuidar y tengo que escribir licenciosamente? ¿O pensaré que
todos me han de mirar mis culpas. Siendo yo seguro y apercebido dentro de la
esperanza del perdón, finalmente yo habré escusado la culpa y cargo que se me podía
hacer, mas no merecí alabanza, *{que es el último fin del poeta, de tal manera que si le falta
410 merecerla, puede hacer cuenta que ha trabajado en balde}*.

Vosotros, Pisanos, continuad a estudiar los libros griegos de noche y de día,
mas nuestros antepasados alabaron los versos de Plauto, y sus donaires y gracias,
maravillados de lo uno y de lo otro con mucha flema; por no decir neciamente, si es
verdad que yo agora y vosotros, Pisanos, sabemos dividir la desenvoltura no decente
415 del regocijado decir, y si es que tenemos sonido gracioso que han de tener los versos
para ser buenos, trayendo bien los dedos y el oír de las orejas.

Dícese haber hallado Tespis la suerte no conocida de la Musa trágica, y haber
traído poesías de sus tragedias en carros/^{323r} para representar y cantar, untados los
rostros con heces de lodo, *{del cual usaban en lugar de máscara y hoy en día se usa esto
420 mismo en algunas partes de Italia}*. Después de Tespis, Esquilo fue inventor de la
máscara y del vestido decente de la máscara; y hizo tabladros con poca materia, y

enseñó a hablar de cosas grandes en las tragedias *{como de príncipes y reyes}*; y a usar el borceguí, para mayor adorno. Después de esto, la comedia antigua sucedió a esto, no sin grande alabanza. Pero la libertad se convirtió en vicio y en violencia digna de
425 ser reformada y gobernada con ley *{que prohibiese tanta desorden, porque públicamente trataban de afrentar a los hombres, diciéndoles sus faltas en la cara}*. Fue la ley aceptada y el coro que en las comedias se usaba, vergonzosamente calló, habiéndole sido quitada la licencia de ofender a nadie.

Nuestros poetas romanos ninguna cosa dejaron por intentar, ni han merecido
430 la menor honra de ser estimados, habiéndose atrevido a desamparar las pisadas de los griegos y a celebrar los hechos de los suyos (o los que enseñaron las fábulas pretextas, en que introdujeron personas plebeyas). Ni la Italia hubiera sido más pujante en la virtud, o por las armas honrosas y esclarecidas, que en la lengua, si el trabajo de la/^{323v} lima y la tardanza no extendiera a cada uno de los poetas.

435 Vosotros, Pisanos, que sois descendientes de Numa Pompilio, reprended la poesía que no haya corregido mucho tiempo, que haya pasado por ella, y enmendado, mucho borrar de renglones, palabras y versos; y que no la haya corregido diez veces, perficcionada hasta pasarle la uña sin que haya cosa en que se repare.

440 Porque Demócrito cree que el ingenio y la naturaleza es más bueno que el arte miserable y mendigante, *{que tiene necesidad de aprovecharse de la naturaleza}*, y excluye los poetas que tienen juicio del monte Helicón, *{dedicado a las Musas, dando a entender que los hombres que tienen juicio no son buenos para ser poetas}*, esto es causa que nunca gran parte de los que quieren ser tenidos por poetas no se cura de cortarse las
445 uñas ni de quitarse la barba, y busca los lugares escondidos para habitar, y deja de bañarse porque así piensa alcanzar la estimación y nombre de la Poesía, si jamás entregare a Licino, barbero, la cabeza, que no tiene cura con tres veces más medicinas que las que hay en la isla de Anticira, *{de donde se traen los remedios para la enfermedad de la locura}*.

450 Oh, desvariado de mí, que purgo la cólera después/^{324r} del tiempo del invierno, *{cuando es la primavera}*. Ninguno otro hiciera mejores versos que yo, *{si no me purgase y hiciese lo que éstos hacen}*. Pero no es agora cosa tan grande, *{lo que fuera en ser grande poeta, para sufrir la pesadumbre que para mí fuera vivir como éstos viven}*. Pues que yo no puedo ser buen poeta, no haciendo lo que hacen los demás, haré el oficio en

455 lugar de la piedra de amolar, la cual, no siendo apta para cortar, puede hacer agudo el hierro. Yo enseñaré el arte y el oficio de escribir: no escribiendo yo nada, enseñaré de dó se podrán adquirir riquezas y qué es lo que haga a uno ser poeta y lo que le dé la forma; Enseñaré también lo que convendrá a un poeta y a dónde guía la virtud y a dónde el error, haciendo el oficio de muela para aguzar a otros.

460 El saber es el principio y la fuente de bien escribir. Los *Diálogos* de Platón, {donde es introducido Sócrates a hablar de la Filosofía Moral, que enseña todas las cosas que pertenecen a un hombre}, te podrán mostrar esta ciencia. Y después que la sepas, las palabras (aunque ellas mismas no quieran), seguirán la ciencia que habrás aprendido, {de tal manera que aunque no quieras hablar en ella con seguridad de lo que dijeres. Que es fácil
465 cosa al ingenio curtido en una ciencia el tratar de ella y, aunque no lo procure, parece que en todas las ocasiones le vienen a propósito hablar en ella: a los labradores, del campo; los soldados, de la guerra; el mercader, de los tratos; y el letrado, de las ciencias}. Por cierto, aquél sabe dar a cada persona lo que le conviene: qué aprendió, lo que debe a la patria,^{/324v} y lo que debe a los amigos, con qué amor ha de ser querido el padre y la madre, y con cuál el
470 hermano y el huésped forastero, y cuál es el oficio de un senador, y cuál es el de un juez, y qué partes ha de tener un capitán enviado a la guerra {porque sabiendo todas estas cosas, que son propias de la filosofía moral, sabrá también atribuir a cada uno lo que fuere propio de su estado}.

Yo mandaré que el docto imitador mire y tenga delante de los ojos el ejemplar
475 de la vida y de las costumbres, y que de aqueste ejemplar saque las verdaderas palabras y razones.

Algunas veces una hermosa mentira bien proseguida con buenos discursos, de ninguna graciosidad, sin gravedad de sentencias de palabras que importen, más poderosamente deleita al pueblo y mejor lo entretiene que los versos pobres de cosas
480 que no contienen más que palabras y que las chocarrerías sonoras.

La Musa dio a los griegos el ingenio y hablar con elocuencia perfecta, y que de ninguna cosa fuesen avarientos, sino de ser alabados y estimados; pero los romanos aprenden a dividir la moneda asis en cien partes por muchas maneras. Diga el hijo de Albino qué es lo que resta si se quita una onza de cinco onzas. Pudieras
485 haber dicho que queda/^{325r} el triente, {que es la cuarta parte del ase, que vienen a ser cuatro onzas}. Ah, discreto, ya puedes guardar tu hacienda, {que no has menester tutor, pues tan bien sabes de cuenta}. Pero presupongamos que se añade una onza: ¿qué será la suma?

La mitad de un ase.

490 Cuando, para estas cosas, la escoria y cuidado de la ganancia, una vez hubiere embutidos los ánimos, ¿esperamos dé hacer versos de ser escritos en cedro y dignos de ser guardados en ciprés para que, como buenos, el tiempo no los consuma?

Los poetas o quieren aprovechar o quieren deleitar, o decir juntamente las cosas agradables y necesarias de la vida, *{las cuales dos cosas juntas son toda la perfección que puede tener cualquiera que escribiere}*.

495 Cualquier cosa que tú digas, serás breve, para que los ánimos capaces de ser enseñados perciban lo que dijeres y fielmente lo guarden en la memoria. *{Esto tiene de inconveniente el ser una obra larga: que, cuando llegamos al fin, no nos acordamos del principio}*. Toda demasía procede de grande copia que hay en el entendimiento, *{y es mejor que haya para tomar y dejar, que no venga tasado}*.

500 Las cosas fingidas, por razón de entendimiento y deleite, sean cercanas a las que son verdaderas para que, pareciendo dependientes unas de otras, no se eche de ver muy a la clara que son mentiras. Ni por esta razón pida la fábula que se le dé crédito a todo lo que quisiere, ni por esto quiero decir que/^{325v} saque del vientre de lamia, después de habérselo comido, el muchacho vivo, *{porque no es cosa que se puede*
505 *crear}*.

Las centurias de los viejos desechan las cosas que carecen de utilidad; los nobles mancebos pasan las poesías ásperas y austeras: el que mezcló lo provechoso con lo gustoso, ése dio en el punto de todo lo que se puede desear y ganó la honra de todos, deleitando al lector y juntamente moviéndole. Este libro que tuviere estas
510 dos cosas merece los dineros que dieren por él para los hermanos Socios, que lo escribirán con diligencia y cuidado. Y este librero pasará la mar, haciéndose conocer en tierras remotas, y alargará un siglo muy largo para el que lo escribiere, haciéndole conocer por todos los siglos.

Con todo esto, hay delitos a los cuales queremos haber perdonado, porque
515 acaece que tañendo a la cuerda no responda el sonido que quiere la mano y la voluntad que toca la cuerda (y muchas veces da el sonido agudo a la consonancia que lo pide grave), como no siempre el arco herirá todo lo que amenazare. Pero en el verso donde muchas cosas resplandecen, yo no me ofenderé con faltas pequeñas que causó o la negligencia del poco cuidado, o la humana naturaleza (que poco se guardó
520 de ellas). Pues, ¿qué habemos de hacer?/^{326r}

Como el librero que escribe y traslada, si de contino peca en una misma cosa, aunque es amonestado de la enmienda, carece de venia y no merece perdón; y el tañedor que siempre yerra en una misma cuerda es reído y burlado; de la misma manera, aquél es para mí otro Quérilo que mucho yerra, a quien dos y tres veces,
525 pareciéndome un buen hombre me maravilló con risa. Y yo mismo me indigno todas las veces que se descuida Homero, mas en obra que es larga lícito es que el sueño sobresalte al más avisado.

La poesía será como la pintura: que te cuadrará más si estás más cerca; y hay otra que te parecerá bien si estás de lejos. La una requiere lo lejos para sus sombras,
530 {*porque así parece mejor (y no es porque tenga faltas que encubrir, sino porque está hecha con tal artificio que resplandece de lejos)*}; y ésta otra que es para de cerca quiere ser vista a la luz, que no tiene miedo ni rehuye al ingenio agudo del juez que la mira, {*porque cuanto más a lo claro se ve, tanto mejor parece, y lo oscuro su hermosura amortigua*}. Ésta segunda bastó mirarla una vez; ésta otra, a lo claro, muchas veces vista agradará./^{326v}

Oh Pisano, el mayor de tus hermanos, no creas tal cosa, ni admitas tal
535 comparación y créeme a mí, aunque sea verdad que tienes padre que te lo pueda decir y por ti lo sabes. Con todo eso, recibe esto de mí, que a ciertas cosas es concedida la mediocridad y es tolerable {*cuando no tenga más que el ser razonable*}. El jurisconsulto y el defensor de pleitos razonable está lejos del valor del discreto y elocuente Mesala, ni sabe tanto como Aulo Caselio, mas, con todo eso, tiene su estimación y gana su dinero, {*de lo cual puede ser la razón, porque en pedir o defender hay más y menos razón (y cuando un negocio es muy claro, no tiene necesidad de un gran letrado, que cualquiera basta para defenderlo y, si es de poca importancia, no se pierde mucho en aventurarlo; mas para el grande negocio se requiere un grande letrado; y el que litiga causa entrampada también*
540 *busca al que sabe de marañas*}. Pero no los hombres, no los dioses, ni los teatros que están fundados sobre columnas y, por consiguiente, el auditorio, permitieron a los
545 poetas ser razonables.

Como la música desacordada entre los manjares gustosos, y como el perfume no bueno y la adormidera con la miel de Cerdeña, que ofenden y dan disgusto
550 porque se podía hacer muy bien la cena sin estas cosas, {*pues no eran necesarias (siendo malas y, para ser bien recibidas habían de ser muy buenas)*}, de la misma manera la poesía compuesta y inventada para alegrar los ánimos, si se apartara un poco de la mayor perfección, cae por el suelo, {*porque siendo inventada para recrear el entendimiento, así como*

lo deleita siendo buena, así si es mala o razonable no la precia }.

555 El que no sabe jugar se abstiene de tomar las armas en el campo Marcio, y el que no es jugador de pelota, o de la barra, o del truco, estáse a mirar, porque las congregaciones de todos los que miran semejantes juegos y entretenimientos, siendo como son, muchos, no se rían sin que/^{327r} nadie se lo pueda estorbar. Y, con todo esto, el que no sabe hacer versos se atreve a componer. Mas, ¿por qué no? El que es
560 libre y hombre noble, principalmente teniendo la cantidad de dineros que se requieren para ser de la orden de los caballeros, y que es hombre sin vicios, ¿quién le quitará que no haga versos?

Ninguna cosa tú harás ni dirás forzado de tu natural, que este acuerdo (pienso yo) que tienes, y esta intención y prudencia. Pero si alguna cosa escribieres, vendrá
565 a noticia de Mecio (que lo juzgue), y a las orejas de tu padre también, y sabrélo yo: y será detenida, primero que salga y parezca, nueve años, {*para tener lugar de corregirla y enmendarla*}, porque lo que no sacares a la luz, será lícito en tu rincón borrarlo y enmendarlo, puestos los escritos delante de los ojos. Porque si, primero que los enmiendes, los publicas, la voz que una vez sale por la boca no sabe volver.

570 El sagrado Orfeo (y intérprete de los dioses) espantó a los hombres silvestres de las muertes que unos a otros se procuraban viviendo como fieras, y del mantenimiento grosero y rústico de que se mantenía {*(porque se sustentaban de yerbas y de frutas campesinas, como si fueran animales del campo, que entre ellos no había ley ni manera de vivir concertadamente, ni religión que guardasen para las cosas del cielo; a los cuales Orfeo con*
575 *su doctrina redujo y moderó a término de vivir/^{327v} con pulicía*)}. Por esto se dijo amansar los tigres y los furiosos y arrebatados leones (pues fue lo mismo amansar y domesticar a los hombres, que eran como animales feroces, que si fueran tigres o leones); y Anfión (por otro nombre llamado «edificador de la ciudad de Tebas») mover las piedras con el sonido y música de su lira y guiarlas con su ruego amoroso donde
580 quisiese llevarlas.

Hubo en otro tiempo esta sabiduría de apartar lo público de lo particular y las cosas sagradas y de religión de las profanas, para prohibir el vivir vagamundo, dar leyes a los casados para que no fuesen las mujeres comunes, fundar ciudades, esculpir leyes para eterna memoria en tablas. Así la honra y el nombre les vino a los
585 divinos poetas y a los versos, por quien fueron estimados por profetas y heroicos en sus hechos. Después de aquéstos, el famoso Homero (y Tirteo, que fue otro insigne

poeta) incitó los varoniles ánimos para las guerras de Marte, *{porque con la honra que se las seguía de ser eternos por fama, escribiendo sus hechos, se animaron a no temer el peligro, posponiendo la vida presente a la que está por venir}*. Y por los versos fueron nombradas las
590 suertes de los oráculos, *{por medio de las cuales se daban las respuestas de Apolo}*. Y el camino de vivir fue mostrado (que antes los hombres no lo sabían); y fue adquirido el amistad de los reyes con versos de las Musas piérides; y fue hallada la invención de los juegos públicos *{para entretenimiento y ejercicio de los hombres}*, y el reposo y descanso de largos trabajos (todo lo cual he dicho porque no tengas por caso de
595 menos valer la Musa estudiosa de su lira y ser otro Apolo, que se preció de cantarla).

Hase ventilado y disputado muchas veces si el verso fuese digno de alabanza por la naturaleza o por el arte, mas yo no veo qué puede aprove/^{328r}char el estudio y el arte sin la rica vena del ingenio; ni echo de ver qué es lo que aprovecha un ingenio torpe, rudo y tosco, sin estar cultivado y beneficiado del arte: tanto
600 cualquiera de estas dos cosas se favorece del ayuda de la otra y está conjurada amigablemente con ella.

El que agora pretende alcanzar corriendo el palio deseado, no es posible menos sino que, siendo muchacho, sufrió mucho, sudó y se resfrió de puro cansado, y que se abstuvo de los placeres de Venus y de Baco. El tañedor que cantando alaba
605 a Apolo primero aprendió y tuvo maestro a quien temer. Agora, en nuestros tiempos, basta que uno diga «yo hago maravillosos versos»: el postrero será sarnoso./^{328v} Es para mí cosa fea ser dejado atrás y que todos me hagan ventaja, y cierto que me avergüenzo de confesar que no sé lo que no aprendí.

El poeta rico de posesiones y de dineros puestos a ganancia, podemos decir
610 que manda a los aduladores que acudan a la ganancia, como el pregonero que fuerza a la turba a comprar las mercaderías que vende. Y, si por dicha es hombre que puede muy bien dar la comida y salir fiador por un pobre hambriento, y sacar al entrampado de negros pleitos, yo me maravillaré si el rico sabrá conocer al fingido y al verdadero amigo. O tú has dado, o quieres dar alguna cosa alguno: no quieras
615 traer a tu casa hombre muy alegre para que vea tus versos, porque luego como los vea hará exclamaciones diciendo: «¡oh, qué hermosura de versos!, ¡oh, qué cosa bien dicha!, ¡oh, qué artificiosos y maravillosos! Por cierto que no se pueden mejorar».

Y no se contentará con esto, que se pondrá demudado como de oír cosa que jamás pensó, y aun también llorará de sus ojos, fingiendo amistad de holgarse de la

620 felicidad de tu ingenio; saltos dará de puro contento y herirá la tierra con los pies, como lloran los hombres alquilados para los entierros, que dicen y hacen muchas más cosas que las que sienten los que se duelen del corazón. Así, de la/^{329r} misma manera, el adulador se mueve mucho más que el que de veras alaba. Los reyes se dice que apremiaban con muchos vasos, y que atormentaban con vino al que trabajaban
625 de conocer, para averiguar si fuese digno de su amistad: los ánimos encubiertos debajo del pecho de la zorra nunca te engañen.

Si tú recitaras alguna cosa a Quintilio, luego decía «por vida mía que enmiendes esto y esto para que nadie lo vea». Y si negaras que no podías hacerlo mejor y dijeras que dos y tres veces en vano lo habías procurado enmendar viendo
630 esto, mandaba borrarlo y tornar a volver los versos mal torneados al yunque sobreestante, donde se volviesen a martillar y a hacer. Y si tú, antes, más quisieses defender la falta que él notaba que acrisolallos y volverlos a hacer, no hallaba más palabra ni hacía en vano más diligencia de la hecha, sino que tú solo te amases a ti y a tus cosas, sin otro aficionado.

635 El varón prudente y bueno reprehenderá los versos sin arte; culpará los ásperos y duros que no corren bien; rayará negra señal a los que no fueren pulidos, atravesando la pluma a soslayo por ellos; cortará y cercenará los que fuesen demasiados para el ornato de la obra; y, a los que no se dejaren entender, forzará al autor a que los facilite, para que se entiendan; lo que fuere ambiguo, lo argüirá por
640 malo, para que no tenga más de un sentido; advertirá las cosas que se hubieren de mudar, *{para que cada una tenga su lugar}*. Finalmente, será otro Aristarco, *{que fue quien con mayor libertad dijo las verdades sin tener respeto a nadie (de quien se dice que los versos de Homero que no le contentaban, decía que no eran de Homero)}*. Ni será hombre que diga/^{329v} que por qué ha de ofender a su amigo en cosas de poca importancia. Estas burlas,
645 aunque parece que no importan, traerán al que fuere burlado y engañado con siniestra relación en males y daños importantes, *{porque confiado del parecer de los lisonjeros, alguna vez en público se hallará burlado y afrentado}*.

Aquellos que son sabios temen de llegarse a un poeta loco, como al que la roña o la enfermedad de tiricia, o el ser endemoniado y la embravecida Diana aprieta.
650 A este tal los muchachos lo acosan por las calles y, sin advertencia, embebecidos se andan tras él. Éste, mientras que altivo regüelda sus versos y anda de una parte en otra, si cayere como el cazador de las aves (ocupado y embebecido a cazar los

mierlos) en algún pozo o hoyo, aunque dé voces a los ciudadanos diciendo «¡socorredme!, ¡a mí, gente honrada!, ¿no haya quien me saque de aquí?». A este tal,
655 viéndole así caído, y si alguno procurare darle ayuda y echarle una cuerda para sacarle de allí, yo le diré: «¿cómo sabes tú si a sabiendas se arrojó él mismo en ese pozo y no quiere ser socorrido?».

Y contaré la muerte del poeta siciliano, que fue en esta manera: mientras Empédocles dudaba ser tenido por un dios inmortal, helado y frío del temor de lo
660 que hacía, se echó en el encendido monte Etna. Y, pues esto/^{330r} es así, tengan derecho los tales poetas y puedan, sin que nadie se lo estorbe, perecer *{porque no es bien hecho que nadie los socorra ni los favorezca, queriéndose ellos matar}*. El que favorece al que de mala gana quiere ser socorrido, va a uno que quiere matarse. Lo mismo hace que al que a otro mata, porque no hizo esto sola una vez ni fuere retirado de matarse:
665 no por eso volverá en su juicio a ser hombre ni dejará el deseo de morir muerte infame.

Ni yo puedo acabar de entender por qué haga versos *{un hombre que no tiene juicio y que se quiere matar por ser tenido por poeta}*, si por ventura se haya meado en las cenizas de su padre o si hurtó la triste víctima *{que, aguardando el cuchillo con que había*
670 *de ser sacrificada, estaba triste y melancólica}*. Ciertamente, él está loco furioso y como un oso si pudo romper las rejas de la prisión que le hace resistencia, *{porque como se ve encerrado procura de rompellas para escaparse y huir}*. Este poeta furioso y enojoso ahuyenta al docto y al ignorante, mas como la sanguijuela (que si no es viéndose harta de sangre no piensa dejar el pellejo que una vez le entregó) lo detiene y mata
675 leyendo.

3.4 TOMÁS TAMAYO DE VARGAS (C. 1616)

Los datos esenciales de la vida del humanista Tomás Tamayo de Vargas nos son bien conocidos, merced a los cargos que ostentó a lo largo de la misma y a la amistad de otros ingenios de las letras de cuya amistad y aprecio disfrutó. Nicolás Antonio le dedica una pormenorizada entrada en su *Bibliotheca Hispana Nova*⁴⁴⁸ que contiene la información fundamental, junto a un catálogo de los textos producidos durante los años que pudo vivir totalmente inserto en el complejo tejido social, político y cultural de nuestro Barroco.

Tomás Tamayo de Vargas nació entre 1587 y 1589 en la ciudad de Toledo, e inició sus estudios en la ciudad de Pamplona para continuarlos posteriormente en su propia ciudad natal. En uno y otro lugar fue instruido —en palabras del mencionado Nicolás Antonio— *sub optimis praeceptoribus*, como el obispo Mateo de Burgos y quizá el jesuita Martín Antonio del Río, que le proporcionaron una sólida formación en Teología, Historia, Artes y en el conocimiento de las lenguas griega, latina y hebrea, ámbitos todos ellos en los que tuvo un precoz éxito y reconocimiento. Gracias a esta preparación, su carrera humanística y política se desarrolló a la par que la buena estima que obtuvo de sus contemporáneos. Llegó a ser Catedrático de la Universidad de Toledo, secretario del embajador español en Venecia (en 1621), maestro y secretario del sobrino del Conde Duque de Olivares y del Conde de Melgar, Cronista Real de Castilla (en 1626) y Cronista de Indias (en 1634).⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 314-316. Como es habitual, esta ficha es la base de otras muchas referencias biobibliográficas de este autor, normalmente sin ninguna adición. Podemos encontrar una traducción directa de la misma en P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Volumen 16, Madrid, Imprenta de Madoz, 1850, p. 1.120.

⁴⁴⁹ Cfr. M. CUESTA DOMINGO, «Los cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo», *Revista complutense de historia de América*, 33, 2007, pp. 115-150. Acerca de una muestra de la actividad historiográfica de Tamayo de Vargas, cfr. M^a E. GIL EGEA, «Víctor de Cartena, Tomás Tamayo de Vargas y las falsificaciones del s. XVII», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, eds. E. Crespo *et al.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, vol. 3, pp. 97-109.

Dentro de sus amistades, frecuentó la de Francisco de Quevedo, que reservó para él un amable guiño en *La Perinola*.⁴⁵⁰ Junto a él visitó entre 1609-1610 al padre Mariana —ya anciano— en la celda del convento de San Francisco de Madrid en la que fue confinado durante el año que duró su proceso inquisitorial. El apoyo de Tamayo a dicho sacerdote fue más allá de dicha visita, puesto que llegó a dedicarle una encendida *Defensa de la Historia General de España del Padre Juan de Mariana* (1616).⁴⁵¹

Otro de sus amigos fue Lope de Vega, que le dedicó la comedia titulada *El cuerdo loco*⁴⁵² y elogió —más extensamente— su capacidad erudita en un pasaje del *Laurel de Apolo*:

Pero si vuelves los dichosos ojos
a la escuela de Apolo, pretendiendo
ricos laureles, de tu honor despojos,
mira, en prosa y en verso, describiendo
su mismo ingenio, don Tomás Tamayo,
que sólo su discurso sabe el rayo,
porque es incomprendible a nuestra vista.
Con él, la gloria del laurel conquista,
y a Toledo le di que te perdone,

⁴⁵⁰ Cfr. F. DE QUEVEDO, *La Perinola*, *op. cit.*, p. 477. Véase la nota correspondiente a la inclusión en *La Perinola* de Juan Pablo Mártir Rizo. En el caso de este otro autor Quevedo dedica las siguientes palabras a su amigo Tamayo de Vargas:

Al reverendísimo don Tomás Tamayo de Vargas le quita la *Pegadomea* y el *Argentum farcamini*, traducido después *in Vinculis Coronis*.

Estos títulos, al igual que los que Quevedo menciona de otros autores, son totalmente inventados y contienen un buen número de bromas privadas para con sus amigos, así como nuevas pullas contra Pérez de Montalbán. Los editores del texto (*Ibid.*, p. 477), que interpretan erróneamente lo dicho de Tamayo como una invectiva contra este, más que como la chanza entre amigos que es, señalan que estas tres obras son:

Tres fantásticos libros con que al cronista pretende echarle en rostro haber estado enfermo de malos mares, hecho remedios de los que pudieran aplicarse a las hinchazones de las caballerías; y sufrido por tales escarceos el sonrojo de verse en la cárcel de la Corona, que así llaman la de los clérigos.

⁴⁵¹ Cfr. P. JAURALDE POU, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 246-247. El padre Juan de Mariana se había hecho incómodo a las altas esferas eclesiásticas y políticas a raíz del contenido de obras como *De rege et regis institutione* (1599), el *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón* (1609) y *De monetae mutatione* (1609), así como por sus obras dedicadas al análisis crítico de la Compañía de Jesús, a la cual pertenecía. Para una síntesis biográfica del padre Mariana, de su pensamiento y de los avatares que éste le deparó, cfr. L. BELTRÁN «El padre Juan de Mariana», *La ilustración liberal*, 11, 2002, pp. 120-131. Sobre la polémica en la que se vio envuelto Tamayo de Vargas en defensa de éste, cfr. Á. GONZÁLEZ PALENCIA, «Polémica entre Pedro Mantuano y Tomás Tamayo de Vargas con motivo de la Historia del Padre Mariana», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, 1924, 331-351.

⁴⁵² Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega*, *op. cit.*, fol. 266^r. En el texto de la dedicatoria, Lope ensalza de Tamayo de Vargas «su excelente ingenio y universales letras, griegas, hebreas y latinas, en tan floridos como bien empleados años», así como la amistad que le unía al padre Juan de Mariana.

aunque de sus estudios se corone,
 pues dieron tus riberas
 a su cuna floridas primaveras;
 que en este fértil suelo
 fue su dichoso horóscopo, y la parte
 que le cupo del cielo
 de suerte que del arte
 reconoce la patria, que le debe
 lo mismo que a la historia
 le deberá de España su memoria,
 que al tiempo más voraz la pluma atreve,
 haciéndolas más largas de su pluma
 quien alabar sus méritos presuma.⁴⁵³

Tamayo de Vargas, por su parte, participó también en la polémica iniciada por la *Spongia* de Pedro Torres Rámila, e intervino en la *Expostulatio Spongiae* en defensa de su amigo Lope y en contra del grupo de detractores del «Fénix de los ingenios», en la que, aparte de contribuir con un poema laudatorio a Lope, puso a disposición del grupo de participantes en esa obra sus conocimientos sobre la lengua latina para una mejor redacción de la misma.⁴⁵⁴

Pese a que la muerte le alcanzó en 1641, apenas superados los cincuenta años de edad, llegó a desarrollar un extenso conjunto de textos en latín y castellano, entre los que figuran varios memoriales y tratados históricos, composiciones hagiográficas, varios

⁴⁵³ Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Laurel de Apolo*, op. cit., pp. 375-376 (silva VII, 378-399). Tamayo de Vargas también está presente en esta obra como autor de uno de los poemas laudatorios que preceden al texto de Lope. Concretamente este epigrama en latín (*Ibid.*, pp. 129-130):

*Dominis Thomae Tamaio de Vargas, Historiographi Regii,
 lauro aeternum virenti D. Lopii Felicis de Vega Carpio
 Hispaniarum Apollinis, Claris Melitemsium Equituum ornamenti*

Epigramma:

*Si tibi, ut Hesperiae Phoebos, Parnasia laurus
 Sacra est (Hesperii gloria rara solii);
 Tu potest Hispanis intexereserta Camoenis;
 Praemia iudicio stentque, cadantque tuo.*

⁴⁵⁴ Cfr. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Una guerra literaria...*, op. cit., pp. 137-138, 170, 179-180. En estas páginas pueden encontrarse también datos que certifican la estrecha amistad que debió unir a Tamayo de Vargas con el defendido Lope de Vega. Tanta debió ser ésta que incluso se llegó a atribuir a Tamayo la autoría de dos extensas sátiras contra Torres Rámila, al parecer escritas por el propio Lope, que aparecieron como primera respuesta a la *Spongia*, antes de que se llegase a orquestar la composición de la *Expostulatio Spongiae*. En cualquier caso, y para evitar mayores consecuencias o posibles represalias, dado el violentísimo tono de los textos, dichas sátiras al final fueron «oficialmente» atribuidas al ya fallecido para entonces Baltasar de Medinilla.

comentarios sobre autores latinos,⁴⁵⁵ unas *Notas a Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas Castellanos* (acompañadas de una edición de los versos del poeta, editada en 1622),⁴⁵⁶ un curioso libro sobre paleografía y esteganografía titulado *Cifra, contracifra antigua y moderna* y el catálogo bibliográfico *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*.⁴⁵⁷

Como una dimensión más de su actividad intelectual, Tamayo desarrolló una labor traductora que quizá constituye su faceta más desconocida. Dentro de esta faceta de su producción, Nicolás Antonio ya recogía en su ficha un *Marco Valerio Marcial español; sus epigramas más selectas reducidas a metros castellanos*.⁴⁵⁸ Sin embargo, la *Bibliotheca Hispana Nova* nada decía de la existencia de otra obra manuscrita que, bajo el título de *Traducción de la Arte Poética de Q. Horacio F., príncipe de los poetas líricos, i de los tres discursos sobre el Poema heroico de Torquato Tasso, por D. Thomás Tamayo de Vargas, Toletano*, contenía el texto que aquí presentamos junto con la traducción de los textos de Tasso que también menciona y que —de algún modo— complementaban para Tamayo la teoría literaria contenida en la *Epistula ad Pisones* con otras apreciaciones más encaminadas al

⁴⁵⁵ Entre las obras de Tamayo, podemos citar, por ejemplo, su *Restauración de la ciudad del Salvador Baia de todos los santos en la provincia de Brasil* (Madrid, por Pedro Tazo, 1626), su *Memorial a S. M. En nombre de la iglesia de Santiago y del clero de las Españas por el único patronato del Apostol Santiago* (Madrid, por Pedro Tazo, 1626), su *Memorial al Rey Felipe IV por la lealtad de la ciudad de Toledo* (Toledo, c. 1631), diversos memoriales sobre casas nobiliarias como las casas de Luna, Sosa, Alagón, Moncada, Borgia, Anaya, etc., sus *Doce tratados varios en que se disputan algunas cosas singulares de España* o sus *Notas a todas las historias antiguas de España, necesarias para su enmienda, defensa e inteligencia*, entre otras.

⁴⁵⁶ Esta edición fue duramente criticada en el siglo XIX por G. TICKNOR, *Historia de la literatura española traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia*, vol. 2, Barcelona, ETD Micropublicaciones, 1987, p. 47, donde dice:

No satisfecho Tamayo con ninguna de las dos ediciones [anteriores de las poesías de Garcilaso], volvió a publicarlas en Madrid, en 1622, con una glosa o comentario que vale muy poco.

⁴⁵⁷ *Cifra, contracifra antigua y moderna* se encuentra manuscrito en la Biblioteca Nacional con la signatura 8940; la segunda de las obras permanecía también inédita hasta hace muy poco: *cf.* T. TAMAYO DE VARGAS, *Junta de libros*, ed. B. Álvarez García, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.

⁴⁵⁸ *Cfr.* N. ANTONIO, *op. cit.*, p. 315. M. MÉNENDEZ PELAYO, en su *Biblioteca de traductores españoles, op. cit.*, vol. 4, pp 281-282, apunta:

Esta versión se ha perdido; pensé en un tiempo que fuera idéntica a la traducción anónima ms. en la Biblioteca Nacional, y en su lugar registrada, pero bien pronto me convencí de lo contrario, al observar, aparte de la diferencia de estilos, que el anónimo intérprete no escrupulizó en trasladar a nuestra lengua los epigramas más obscenos, al paso que Tamayo de Vargas juzgaba altamente peligrosa esta licencia, según se infiere de su *Defensa de la descendión de la Virgen*, &. escrita en los floridos años de su mocedad. Algunos de los epigramas de Marcial y otros poetas latinos traducidos por Tamayo se encuentran como perdidos en otras obras suyas.

género épico.

Marcelino Menéndez Pelayo es el primero en dar noticia de este singular opúsculo de apenas 84 folios en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, donde indica que:

[lo] poseyó Iriarte, y es extraño que no le cite ni en el prólogo de su traducción ni en el opúsculo *Donde las dan las toman* [...]. No llegó este manuscrito a manos de D. Juan Tineo. Poseíale últimamente Salvá, en cuyo catálogo aparece, y hoy debe estar entre los demás libros de su Biblioteca que posee el opulento y afortunado bibliófilo Sr. D. Ricardo Heredia. Ignoro si este manuscrito, único hasta el presente conocido, es el mismo que D. Juan Gualberto González dice haber visto en la librería del consejero de Estado D. Fernando de la Serna. Es singular que no cite esta versión el mismo Tamayo en la *Junta de libros*, ni Ustarroz en el *Panegírico sepulcral*, ni Nicolás Antonio, ni ninguno, que yo sepa, de cuantos han tratado del infatigable cronista toledano.⁴⁵⁹

No fue don Marcelino, sino alguno de sus colaboradores el encargado de realizar la valoración de esta traducción de la *Epistula ad Pisones*:

Por referencias de Iriarte hablaba el Sr. Menéndez y Pelayo en su Horacio en España de la traducción que el insigne bibliógrafo D. Tomás Tamayo de Vargas hizo de la *Epístola a los Pisones*, el ms. original y único perteneció al Sr. Salvá y hoy se halla en la Biblioteca Nacional. Tamayo de Vargas demuestra en ella conocer bien el pensamiento de Horacio y lo expone con claridad; en cuanto a la forma vale poco; hecha en versos libres, resultan con frecuencia inarmónicos y duros. En conjunto es más bien obra de un perito latinista que de un poeta que interpreta a otro.⁴⁶⁰

Tras esa dura crítica de los resultados obtenidos por Tamayo de Vargas con su traducción, el texto no recibió mayor atención hasta la edición y el estudio que realizó del mismo Jesús Alemán Illán,⁴⁶¹ gracias al cual resulta hoy fácilmente accesible y valorable. En los dos artículos que este estudioso dedica a esta traducción, se señala que las razones por las cuales ni el propio Tamayo de Vargas menciona el opúsculo ni aun en su propia *Junta de libros* pueden obedecer, en primer lugar, al hecho de que éste estuviera reservado a su uso particular o al de ser expuesto en un círculo más íntimo de humanistas con los cuales departía asuntos de erudición bien en tertulias presenciales, bien a través del contacto epistolar. En segundo lugar, Alemán Illán apunta que el

⁴⁵⁹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina...*, *op. cit.*, p. 84. Una versión reducida de esta misma nota nos la da el insigne polígrafo en su *Biblioteca de Traductores españoles*, vol. IV, p. 281.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 21. En las páginas siguientes se reproducían algunos breves fragmentos del texto de Tamayo para ilustrar tales apreciaciones.

⁴⁶¹ Cfr. J. ALEMÁN ILLÁN, «Una traducción inédita del *Ars Poetica* de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas», *Criticón*, 70, 1997, pp. 117-148; y «La traducción por Tamayo de Vargas del *Ars Poetica*: estudio y valoración», *Criticón*, 73, 1998, pp. 5-22.

interés de tener traducido el poema de Horacio estaría quizá relacionado con las intenciones de su autor de cara a situarse en el debate barroco sobre la poesía en apoyo de una estética concreta, algo que no llegó a hacer directamente. Aparte de estas dos razones, desde estas líneas —y a la vista de los resultados de la traducción—, nos aventuramos a realizar la hipótesis de que esta traducción, al igual que la de los discursos de Tasso que la acompañan, pertenezca más bien a la época de formación de Tamayo de Vargas, lo que explicaría que su autor llegase a considerarla una «obra menor» que no mereciera la pena señalar en un inventario y —mucho menos— dar al público, que ya disponía de otras versiones en castellano como las de Espinel, Zapata o Villén de Biedma. Esta hipótesis adelantaría la fecha de composición del texto, que Alemán Illán cifra en torno a 1616 basándose en fecha de la primera publicación de Tamayo de Vargas.⁴⁶² En cualquier caso, nos resistimos junto con este estudioso⁴⁶³ a considerar la posibilidad de que la traducción no provenga realmente del humanista toledano, puesto que su nombre figura claramente en la portada del manuscrito y no parece existir ninguna razón —por ejemplo, de índole comercial, como sucedía en el caso de Lope de Vega— para que alguien la realizase y en vez de firmarla con su propio nombre quisiera atribuírsela. A esto se suma el hecho de que el nombre del autor no sólo venga consignado en la portada, sino también al final del opúsculo, justo detrás del final del tercer discurso sobre el poema heroico, lugar en el que se declara explícitamente «Es traducción original de don Thomás Tamayo de Vargas».

La traducción de Horacio ocupa los primeros veintisiete folios del manuscrito que la contiene, quedando los 57 restantes para los discursos de Tasso que —como ya hemos avanzado— parecen querer completar lo expuesto con otras apreciaciones más referidas a lo épico. El hecho de que un autor procedente de la Antigüedad pudiera compartir «espacio doctrinal» con un contemporáneo como el autor de la *Jerusalén liberada* nos da una perfecta imagen del momento del Humanismo en el que se halla Tamayo: un momento de convivencia total y cotidiana con los clásicos y un sentimiento de seguridad en la producción intelectual coetánea, que se percibe como digna heredera —por un lado— de dicha tradición grecolatina y que —por otro— se valora perfectamente capaz de emular la estela cultural de ésta.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶³ *Cfr.* ALEMÁN ILLÁN, «Una traducción inédita...», *art. cit.*, p. 118.

En cuanto a la traducción en sí, nos encontramos ante la más amplia de las versiones en castellano de la *Epistula ad Pisones* de los Siglos de Oro, si tenemos en cuenta que consta de entre 1.008 y 1.015 endecasílabos blancos (dependiendo de si incluimos en la cuenta una serie de enmiendas y versos tachados que el manuscrito presenta), cantidad que dobla con creces los 476 hexámetros latinos originales.⁴⁶⁴ El cronista toledano no es precisamente dado a la concentración verbal, si bien las ampliaciones —aunque existentes— no parecen excesivas en sí mismas. Diríase que estamos ante un caso de «poca tensión» en la composición de los versos, aspecto que deviene en una relajación del ritmo y la viveza del poema fuente, fácilmente detectable mediante la lectura contrastada con la siguiente versión que podemos encontrar de la *Epistula ad Pisones*, repartida por el humanista murciano Francisco Cascales a lo largo de sus *Tablas Poéticas*, publicadas en 1617.

Tamayo de Vargas, que mantenía contacto con el mencionado Cascales,⁴⁶⁵ realizó —efectivamente— una traducción bastante más desafortunada, con no pocos errores de traducción e interpretación que —como ha podido verse— le hicieron ser blanco de las críticas de Menéndez Pelayo. Alemán Illán señala en su análisis que a pesar de haber realizado una buena labor de documentación previa, consultando varios de los comentarios sobre Horacio existentes y a pesar de la ilusión con la que Tamayo de Vargas acometió el proyecto, en términos generales puede decirse que el toledano «no apuró los recursos expresivos de la lengua receptora para traducir el original latino».⁴⁶⁶ Esta apreciación global se cristaliza en una tendencia a la traducción *ad sententiam*, con poca flexibilidad sintáctica en el paso al castellano, la elección —a veces acertada y a veces fallida— de determinadas interpretaciones para pasajes concretos, la *amplificatio* ejercida en algunas partes a fin de explicar mejor el sentido, la adición de

⁴⁶⁴ Cfr. J. ALEMÁN ILLÁN, «La traducción por Tamayo de Vargas...», *art. cit.*, p. 9. Como podrá verse en el capítulo correspondiente, la traducción publicada por José Morell en 1683 llegaba hasta los 1.033 versos, mas ésta estaba compuesta en forma de silva, con lo que la presencia de versos heptasílabos entre los endecasílabos hace que no pueda ser considerada más extensa que la de Tamayo de Vargas.

⁴⁶⁵ Cfr. F. CASCALES, *Cartas Filológicas*, ed. J. García Soriano, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 23-37. El contacto entre ambos eruditos puede observarse en la segunda epístola de la segunda «década» de esta obra del humanista murciano, en la que Cascales, a la vista de la edición de Garcilaso llevada a cabo por Tamayo de Vargas, aporta una serie de apostillas acerca de algunos lugares virgilianos.

⁴⁶⁶ Cf. J. ALEMÁN ILLÁN, *art. cit.*, p. 11.

algunos detalles para completar versos o la eliminación de otros, y algunas equivocaciones simple y llanamente de carácter gramatical.⁴⁶⁷ A todo esto se suma el hecho de que la mayor parte de los errores se acumulan en la segunda mitad del texto, con lo que el autor parece ir fatigándose de su labor según avanza en la misma. Aunque la traducción también presente aciertos interpretativos, Alemán Illán resume los puntos débiles de la siguiente manera:

Tamayo de Vargas, hacia el final de su obra, parece [...] dar «muestras de cansancio» en su labor. [...] Se esforzó por dejar constancia del espíritu doctrinal de Horacio, adaptándolo *ad sententiam*. No hizo demasiadas concesiones a la sintaxis latina, lo que iba en consonancia con los tiempos, aunque a veces esto le llevó a cometer algunos errores gramaticales en la comprensión del latín, lo mismo que en la interpretación de algunos términos. Y una vez que se había hecho con el contenido del *Ars Poetica*, no intentó (o no supo) depurar con frecuencia duros endecasílabos.⁴⁶⁸

Estamos de acuerdo con la mayoría de las apreciaciones, aunque no percibimos una desviación exagerada del sentido de los versos traducidos, así como tampoco hay una gran diferencia de calidad con respecto a otras traducciones, salvo posiblemente la realizada por Francisco Cascales. Pese a todo lo dicho, debe tenerse en cuenta que no nos hallamos ante un texto dado a la imprenta, sino ante un borrador o —incluso— ante un cuaderno de trabajo que muestra un estadio concreto del proceso de traducción. La copia que conservamos no es autógrafa de Tamayo de Vargas, sino que proviene de la mano de un copista, quizá un ayudante del erudito toledano que le ayudara a poner en limpio notas procedentes de otra etapa de la vida en la que carecía de dicha asistencia (de ahí el interés en señalar doblemente la autoría real del texto, ya que no coincide con la de la escritura física del manuscrito).

La existencia de este copista queda patente mediante la constatación de los errores más típicos de este oficio: repetición de palabras pertenecientes a líneas cercanas, mala escritura de los términos que entrañen algún tipo de conocimiento enciclopédico sobre el asunto tratado (nombres propios sobre todo), dudas en la separación de algunas palabras, etc. Sobre la labor de este copista —cuya lectura llamaremos «A»— otra mano ejerció determinadas labores de corrección, suprimiendo algunos versos, añadiendo otros y —lo que es más curioso— marcando numerosos versos con una breve marca lateral horizontal y ondulada (~), quizá para una posterior

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 11-20.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

refundición. En otros casos, esta marca es perfectamente recta (—) y, cuando abarca más de un verso adquiere forma de llave vertical ({ ó |).⁴⁶⁹ Si examinamos estos otros ejemplos, podemos comprobar que constituyen pasajes cerrados de la *Epistula ad Pisones*, esas «perlas gnómicas» y fragmentarias que han facilitado el uso del poema a lo largo de los siglos como fuente de consejos sueltos fácilmente aplicables.

Queremos creer que esta segunda mano —cuya presencia da una lectura «B», que es la que respetamos en nuestra edición— bien pudiera ser la del propio Tamayo de Vargas que, una vez puesto en limpio su texto por parte de su ayudante, se dispusiera a revisarlo y reformarlo para darle una posible proyección pública mayor (que no necesariamente tendría que entrañar el paso por la imprenta), y que también, en esa misma operación seleccionase esos otros pasajes para poder citarlos en otro lugar, a modo de un posible repertorio de sentencias. En todo esto también se muestran síntomas de cansancio, en la medida en que la revisión del texto comienza con numerosas tachaduras y sustituciones de versos al comienzo de la misma, y al poco se queda sólo en estas simples marcas para posteriores sesiones.

En nuestra edición hemos partido del manuscrito original, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se encuentra catalogado con la signatura 6903. Se trata de un volumen de 195 x 137 mm. que cuenta con 84 folios totales en los que pueden encontrarse —según se ha descrito ya—, primero la traducción de Horacio y, seguidamente, la de los discursos de Tasso. Para la transcripción de la obra con la que comienza dicho manuscrito, se han actualizado la ortografía y la puntuación según los criterios generales ya expuestos, aunque se ha mantenido alguna que otra forma arcaizante, a diferencia de lo propuesto por Alemán Illán en la edición que presentó en su momento, de la cual disentimos en ciertas decisiones. En las notas a pie de página hemos querido conservar los fragmentos tachados. Igualmente hemos señalado con una vírgula ondulada (~) los versos que aparecen marcados así en el manuscrito. En las ocasiones en las que los versos presentan guión recto o llave vertical, los hemos señalado con una barra (|). De esta forma podemos acercarnos con justicia a un texto que nos da una vívida imagen del *work in progress* de un hombre de letras de su tiempo como fue Tomás Tamayo de Vargas, que al parecer quiso pertrecharse del

⁴⁶⁹ En el apéndice de láminas de documentos situado al final de este trabajo puede observarse una muestra de estas intervenciones textuales.

conocimiento de este poema mediante su traslación vernácula para que el resultado —acompañado de los discursos del recientemente fallecido Tasso— pudiera servirle de autorizado apoyo en los cenáculos literarios del momento, así como en los diversos debates y polémicas surgidos al albur de éstos, en los cuales no dudó en inmiscuirse como un movimiento natural de su oficio.

TRADUCCIÓN
DE LA
ARTE POÉTICA
DE
Q. HORACIO F.
Príncipe de los poetas líricos
...
POR
Dn. Tomás Tamayo de Vargas, Toledano

Si quisiese un pintor a una cabeza
humana asir un cuello de caballo
y desde allí juntar diversas plumas
cogiendo de todas partes miembros,
5 de suerte que la dama del principio,
hermosa, acabe fea y torpemente
en sucio pez, amigos, ¿detendríades
la risa convidados a mirarlo?⁴⁷⁰
Creed, Pisones, que la poesía
10 será muy semejante a estas pinturas
si en ella se fingieren vanos sueños
como de algún enfermo de modorra
cuya cabeza y pies no correspondan
con toda la figura y proporciones.
15 Verdad es que pintores y poetas
tienen para fingir igual⁴⁷¹ licencia
(bien lo sabemos, y el perdón pedimos,
y otras veces también solemos darle),/^{2v}
mas no tampoco, en tanto desvarío,
20 que se haya de⁴⁷² juntar lo fiero y manso,
ni acompañar las aves y serpientes

⁴⁷⁰ Tachado:

Si quisiese un pintor en la cabeza
que está pintando de una hermosa dama
hacer el cuello de caballo y crines,
el cuerpo de ave con diversas plumas
de infinitas colores variado,
y que de él lo postrero rematase
en una cola de ligero pece,
¿podríades tener la risa acaso
los amigos que a verla habéis venido?

⁴⁷¹ Tachado: «una».

⁴⁷² Tachado por «aya de»: «atrevan».

los tigres y los tiernos corderillos.
A muy graves principios, muchas veces,
y que hacen profesión de grandes cosas,
25 unos y otros zurcen un remiendo
de algún paño de púrpura que luzca,
como cuando se pinta y se describe
del bosque y ara de la casta diosa
las revueltas del agua que apresura
30 su bello curso por amenos campos,
o el río Rin, o el arco de las nubes,
mas no era allí el lugar de aquellas cosas.
Y aun, por dicha, un ciprés imitar sabes,
¿para qué, si el que pintas a dineros
35 para colgar por voto, anda nadando
sin esperanza, rota ya la nave?⁴⁷³
Comenzó a tornearse con la rueda
un cántaro. ¿Por qué salió una olla?⁴⁷³

⁴⁷³ Tachado:

las aves y serpientes, y a los tigres
paciendo con los tiernos corderillos.

Porque hay algunos que en principios graves
y en materias de cosas levantadas
que profesan, ingieren un remiendo
de algún paño de púrpura finísima
que se descubra mucho y resplandezca,
como si en un discurso heroico y grave
os detenéis en el pintar menudo
del bosque y ara de la casta Diosa
y el agua, que apresura su corrida
por los varios e inciertos arroyuelos
de frescos Prados y de verdes valles,
o el río Rhin, o el arco de las nubes;
y aunque por dicha no hay lugar, tú sabes
dibujar un ciprés, si por ventura
el que a nado escapó de la tormenta
te manda que le pintes su peligro
en una tabla, dándote dineros,
para colgarla en devoción al Templo.
Si comenzó a labrarse un grande cántaro
con el ligero curso de la Rueda,
¿por qué sacaste un vaso tan pequeño?

Al fin, lo que escribieras sea sencillo
40 y entre sí muy conforme, igual en todo.

La mayor parte de los que escribimos
versos, ilustre padre, y mozos dignos
de haber nacido suyos, nos engaña
la sombra y apariencia de lo bueno.⁴⁷⁴

45 Trabajo por ser breve, y soy oscuro:
al que busca las cosas regaladas⁴⁷⁵
la falta en el decir el alma y nervios;
y el que las levantadas y sublimes,
hinchado sale por la mayor parte;
50 rastrea por el suelo el muy cobarde
y temeroso de cualquier tormenta.
El que de variar alguna cosa
emprende, con un término que espanta,
pinta en las selvas al delfín ligero⁴⁷⁶
55 y el puerco jabalí en el mar furioso/^{3v}
y, así, cae en la culpa huyendo de ella
porque le falta el arte y la prudencia.

Imo, escultor que vive al barrio Emilio,⁴⁷⁷
sabrás muy bien, en una bella estatua,
60 labrar de bronce los menudos pelos
y las uñas pequeñas.⁴⁷⁸ ¡Desdichado
suceso y fin de tan curiosa obra
por no saberla fabricar entera!
Yo, cierto, no quisiera ser aquéste

⁴⁷⁴ Tachado a continuación el verso siguiente:
y huyendo de un extremo en otro damos.

⁴⁷⁵ Tachado: «muy sabrosas».

⁴⁷⁶ Tachado: «pinta el delfín en deleitoso prado».

⁴⁷⁷ Tachado:
el escultor que vive a lo postrero
del barrio que de Emilio tomó el nombre

⁴⁷⁸ Tachado por «pequeñas»: «y dedos».

65 si componer⁴⁷⁹ hubiera alguna cosa
 más que vivir con una nariz mala,⁴⁸⁰
 siendo visto de todos, y alabado⁴⁸¹
 por⁴⁸² negros ojos y cabellos negros.

70 Tomad, los que escribís, materia propia
 de vuestro ingenio, y carga a vuestros hombros
 igual, y pensaréis en muchos ratos
 lo que podrán llevar y qué rehúsan;
 porque al que bien escoge lo que dice
 ni faltará al decir gran elocuencia
 75 ni en la disposición el orden claro,^{/4r}
 cuya mayor virtud y hermosura
 será que, aunque parezca necesario
 decir alguna cosa de la historia
 de que vamos hablando, la callemos
 sabiéndola guardar para otro tiempo
 80 que sea conveniente y a propósito
 donde elegante relación la cuente.

Será diestro el que escribe doctos versos
 en escoger y desechar las cosas
 85 con ingenio maduro y buen juicio;
 y cauto, y aun cobarde en las palabras
 que no fueren usadas o son raras;
 con mucha cuenta en las que compusiere
 (y hará muy bien si, las que son comunes,
 90 las da por nuevas con lo que juntare).
 Y si es, por ventura, necesario
 mostrar algunas hasta aquí encubiertas

⁴⁷⁹ Tachado: «si alguna cosa componer quisiera».

⁴⁸⁰ Tachado: «más que tener una nariz muy viva»

⁴⁸¹ Verso añadido en versión B.

⁴⁸² Tachado: «por».

con ciertas señas y con nuevo indicio,
licencia se dará al que la tomare
95 con modestia, y harán fe las palabras/^{4v}
sacadas de la fuente de los griegos
poco turbada: que razón hay mucha
para darse a Virgilio, y darse a Varo,
lo que Cecilio y Plauto hacer pudieron;
100 ¿por qué he de ser en esto yo envidiado
si puedo por mi parte adquirir algo,
habiendo enriquecido nuestra lengua,
de Catón y de Ennio la elocuencia,
dando a las cosas nuevas nombres nuevos?
105 Lícito ha sido siempre, y debe serlo,
fingir nuevos vocablos, señalados
con cierta nota porque se conozcan.
Como las selvas y los bosques mudan
sus hojas, y cada año se renuevan,
110 cayendo las primeras por el suelo,
así se acaba del lenguaje el siglo
antiguo, y vive como los floridos
mancebos el que agora se compone.
Debemos a la muerte nuestras cosas
115 y aun a nosotros mismos le debemos:/^{5r}
o Neptuno, en las tierras admitido,
combata las armadas de los reyes
con fríos cierzos y con olas bravas;
o la estéril laguna (que antes era
120 sujeta a remos) se haya endurecido
y sienta del arado el duro golpe
con que sustenta la ciudad vecina;
o mude el río su corriente antigua
enseñado a tomar mejor camino.
125 ~ Perece lo mortal, cuanto hay criado,

y acabaránse los ilustres hechos,
y así tampoco puede durar viva
la gracia y el honor de los vocablos:
muchos renacerán que ya murieron
130 y caerán los que agora son preciados
si lo quisiere el uso, que es quien tiene
el mando y regla de lo que se hablare.

Homero nos mostró con cuáles versos
debían escrebirse las hazañas
135 de los reyes y grandes capitanes./^{5v}
Al principio, las quejas y los llantos
se cantaban con versos desiguales;
después, también con ellos publicaron
las buenas nuevas de felices casos
140 y de sucesos que les dieron gusto,
mas cuál fuese el autor de los pequeños
elegíacos versos, hay gran duda
y contienda entre todas los gramáticos,
sin que aún agora el pleito esté juzgado.
145 Armó⁴⁸³ la rabia a Arquíloco con yambos,
que propios suyos se llamaron siempre,
porque adornó sus pies humilde soco
y las piernas dorados borceguíes,
estilo propio para lo que vemos
150 tratarse entre nosotros comúnmente:
unos hablando y otros respondiendo,
vence éste el popular común ruido
y es para los negocios a propósito.
Precepto dieron las sagradas Musas
155 que al son de la Vihuela se cantasen/^{6r}
~ las alabanzas de los altos dioses,

⁴⁸³ En el manuscrito se lee claramente «Arnió». Debe tratarse de un error del copista.

de sus hijos y de héroes soberanos,
el vencedor en luchas más famoso,
y el primero que a la señal tocase
160 con ligero caballo en la carrera,
cuidados amorosos de mancebos,
y los efectos de los vinos libres.
Pero si yo no puedo aquestas reglas
guardar, ni lo propuesto de las veces,
165 ni darles sus colores a las obras,
¿para qué me saludan por poeta?
y ¿por qué quiero más, desvergonzado,
ignorar neciamente que aprenderlo?

Las cosas que son propias de comedia
170 no sufren que las cuenten versos trágicos;
y se indina la cena de Tiestes
si con vulgares y comunes versos
y propios de comedia se refieren:
guárdese en todo su lugar decente,
175 y cada cosa tenga el que le toca.^{/6v}
Aunque es verdad que alguna vez sucede
que se levante en algo la comedia
y que el airado Cremes con hinchada
boca litigue y riña a sus criados,
180 y el trágico también se duele a veces
y llora con afectos muy humildes.

No basta que el poema hermoso sea:
ha de ser dulce, y tenga tanta fuerza
que del oyente el ánimo arrebate
185 y le lleve a la parte que quisiere,
que, como ríe cuando ríen otros,
así a los que ve llorar les muestra
humano el rostro, y aun los ojos tiernos.
Si quieres que yo lllore, tú primero

190 has de llorar y dar de dolor⁴⁸⁴ muestras:
entonces tus desgracias e infortunios
me moverán, ¡oh Télefo y Peleo!,
mas si recitas mal lo que te toca
podré reírme, y aun dormir a ratos.
195 Es bien que quien contare cosas tristes
nos muestre el rostro con tristeza, airado/^{7r}
el que sale al teatro amenazando,
risueño el que tratare alegres cosas,
y severo el que graves de importancia.
200 Que la Naturaleza, allá en lo oculto,
nos forma y nos compone a toda suerte
de las fortunas que fingir queremos:
impélenos a ira algunas veces,
otras el rostro nos arrasa al suelo
205 cuando con ansia y con dolor nos mueve;
después toma la lengua por intérprete
del ánimo, publica el movimiento⁴⁸⁵
y lo que más oculto dentro encierra.
Que es cierto que si no conforma el dicho
210 con el estado que se representa
los nobles y plebeyos, grandes, chicos,
no podrán detener una gran risa.
Hay mucha diferencia cuando Davo
hablare, o si su amo sale en público,
215 o el viejo anciano, o el mancebo verde,
o la matrona grave, o diligente/^{7v}
ama, o el mercadante forastero,
o el que labra un cortijo pequeñuelo
o el de Colcos, de Argo, Asiria, o Tebas.

⁴⁸⁴ La sílaba «do» de «dolor» es una corrección de B. Falta en A.

⁴⁸⁵ La sílaba «mi» de «movimiento» falta en A.

220 ~ Si escribieres de Aquiles las hazañas,
o le quieres sacar en el teatro,
sigue la fama o lo que conviniere
a tal persona y a varón tan raro:
píntale sin pereza y muy airado,
225 inexorable, osado, acedo y duro,
no consienta que leyes ni derecho
le fuercen, ni hayan sido para él puestas,
y no haya cosa en las gloriosas armas
que así no lo atribuya; sea Medea
230 feroz, y no le aplaque el llanto a Ino;
perjuero, Ixión; y, vagabunda,
la hermosa Ío; Orestes, melancólico.
Mas si quieres mostrar en el tablado
alguna cosa de que no hay noticia
235 y formarnos un nuevo personaje,
guardarás una traza y una regla/^{8r}
desde el principio al cabo, sin que falte
de lo que comenzaste el fin que dieres.

Es más dificultoso hablar al propio
240 e introducir las cosas que sabemos
que las que son ajenas o son raras;
~ y así, tú debes con mayor cuidado
trabajar más en los latinos versos
y en las cosas que en ellos se escribieren,
245 que lo que nunca oímos o ignoramos.

Los sujetos por otros ya tratados
vuestros propios haréis, huyendo mucho
de componer hinchados los períodos
y unos discursos largos muy cansados
250 traduciendo a la letra los autores:
que no has de ser en esto fiel intérprete
ni estrecharte con términos tan cortos,

estando siempre al imitar atado,
 que no puedas un paso adelantarte
 255 sin gran vergüenza o sin pasar la raya
 que con tanto rigor te señalaste.
 Tampoco empezaráis tan arrogante/^{8v}
 como el poeta Cíclico en el tiempo
 pasado, que comienza el primer verso:
 260 ~ «Canto de Príamo la fortuna y guerras...»,
 ¿con qué responderá a promesa tanta?
 ¿y qué satisfará a hinchazón tan grande?
 ~ Paren los montes, suspendiendo el mundo,
 ~ y nace un ratoncillo para risa.
 265 ¡Cuánto mejor aquel autor divino
 (que en todo lo que intenta acierta tanto)
 sus versos comenzó y más cuerdamente!:
 ~ «Dime, Musa, el varón que, peregrino,
 ~ diversas gentes vio, varias ciudades,
 270 ~ las costumbres de todos conociendo,
 ~ después que la soberbia y rica Troya
 ~ fue presa de los griegos valerosos».
 No quiere sacar éste el humo espeso
 del resplandor, sino una luz muy clara
 275 para poder mejor después cantarnos
 bellas, resplandecientes poesías,
 con milagros que espanten y deleiten:
 Escilas, Caribdes, Cíclopes, Antifos.../^{9r}
 Ni comienza la vuelta de Diomedes
 280 desde la muerte acerba de Meleagro,
 ni la guerra,⁴⁸⁶ famosa y lamentable,
 troyana de los dos huevos de Leda.
 Procurando llegar al fin las cosas,

⁴⁸⁶ La «u» de «guerra» falta en A.

285 y que el suceso brevemente vean,
arrebata el oyente a que conozca
las que en el medio escribe como claras,
dejando algunas en que desconfía,
que pueden ser con gusto y bien traídas,
y finge en su lugar las que lo fueren
290 mezclando aquéstras con las verdaderas,
de manera que el fin con el principio
ni con los dos el medio no discrepe.

Si queréis os declare qué deseo
y qué desea el pueblo, oídme atentos,
295 pues gustaréis que os oigan las comedias
desde que se cubriere con los lienzos
la escena, hasta que el «plaudite» se diga.
Notaréis con cuidado las costumbres
propias de la edad de cada uno,
300 dando el decoro y ser más conviniente/^{9v}
a la naturaleza y a los años
que andan en continuo movimiento.⁴⁸⁷
Del niño que supiere hablar ya claro
y señala el pie firme andando suelto
305 es su ansia jugar con sus iguales,
airarse y aplacarse en un instante,
mudando condición cada momento.
El mozo desbarbado, que está libre
ya de la odiosa guarda de su ayo,
310 de perros y caballos se deleita,
y de la fresca yerba en verdes prados,
hecho de cera para dar en vicios,
áspero a los que bien le aconsejaren,
tardo en dar la cuenta en lo que importa,

⁴⁸⁷ Como antes, falta la sílaba «mi» de «movimiento» en A.

315 pródigo del dinero, y cudicioso
de todo cuanto ve, arrogante, vano,
y fácil en dejar lo que amó mucho.
El ánimo y edad de los varones
(trocando los deseos y ejercicios)
320 buscan las amistades y riquezas
y en adquerir honores se desvelan,
huyen de cometer alguna cosa/^{10r}
que les pueda pesar de haberla hecho,
o trabajen después por remediarla.
325 Al viejo inconvinientes cercan muchos,
o porque busca y no osa, miserable,
tocar lo que adquirió y teme usarlo,
o porque cuantas cosas hay que trate
hace con frialdad y sobresalto,
330 dilatador y largo de esperanzas,
de sólo lo futuro deseoso,
al bien presente perezoso y tardo,
difícil, gruñidor, y dondequiera
celebrador del tiempo ya pasado
335 de su niñez censor, severo y áspero
castigador de todos los menores.
Muchas comodidades traen consigo
los años que suceden, muchas quitan
los que se van y, así, conviene mucho
340 que la persona a viejo conviniente
no se dé a mozo, ni la de mancebo
a niño, y siempre haya grande cuenta
con que las circunstancias se conformen/^{10v}
con las personas y con las edades.
345 O se muestran en público las cosas,
o como sucedieron se refieren;
y con más flojedad incita el ánimo

lo que por las orejas se le envía
que lo que está sujeto a la censura
350 de los ojos fieles y que el mismo
que está mirando toca con las manos.
Mas no por esto lo que fuere propio
para hacerse allá dentro saldrá fuera,
y quitarás delante de los ojos
355 muchas cosas que cuente la elocuencia
después, como presentes en los nuncios.
La indignada Medea⁴⁸⁸ en el teatro
no despedace sus hijuelos tiernos,
ni en la olla el malvado Atreo cueza
360 humana carne a vista de los hombres,
ni Progne se convierta en ave, o Cadmo
en serpiente; porque lo que me muestras
así a la vista, incrédulo aborrezco./^{11r}
Cinco actos terná cualquiera fábula,
365 y ni pase de allí, ni menor sea,
si queréis que con gusto se demande
y con gusto también después se deje.
No representen dioses si no hubiere
dudas que solos puedan deshacerlas.
370 Si salieren a hablar cuatro personas,
hable poco la cuarta. El coro⁴⁸⁹ tenga
del autor el cuidado, y la defensa
de las acciones cuerdas varoniles,
sin que el medio de los actos mezcle
375 lo que con el propósito no venga:
él favorezca siempre a los más buenos

⁴⁸⁸ En A se lee «media».

⁴⁸⁹ En el manuscrito «corto». Como indica Alemán Illán, es error obvio del copista, junto con los que hemos mencionado antes.

y dé consejo a quien se muestra amigo,
corrija a los airados, ame y quiera
a los que en el pecar tomar⁴⁹⁰ mostraren,
380 alabe los manjares moderados
de las cortas comidas y templadas,
la virtud saludable de justicia,
las leyes y la paz con que las puertas
se nos abren a vida deleitosa,
385 disculpe los errores, y a Dios ruegue/^{11v}
que dé buena fortuna al miserable
y del todo la quite al que es soberbio.

La flauta, antiguamente, de otro modo
era que agora, y no estaba ajuntada
390 con metal, ni imitaba a las trompetas:
antes era süave y muy sencilla,
útil para servir en dulces coros,
con pocos agujeros respiraba
y aún no sabían el espeso asiento
395 de la gente apiñada hinchir con soplo
áspero y poco grato a los oídos.
Después que el fuerte vencedor los campos
a extender comenzó, y el ancho muro
a ceñir la ciudad más populosa,
400 y al dios que se lo estaba diputado
a la custodia fiel de cada uno
aplacaron con más larga licencia
del vino sin medida y sin castigo,
también la libertad acrecentaron
405 en todo a los cantares y a los versos.
¿Qué podía entender el ignorante

⁴⁹⁰ Alemán Illán señala acertadamente que lo que concuerda es «temor» y no «tomar», por error del copista.

sin ejercicio bueno o disciplina,^{/12r}
~ o el labrador, mezclado con el noble,
o el distraído junto al más honesto?
410 Añadió luego el menestril al arte
del tiempo antiguo el movimiento nuevo
y la desenvoltura, introduciendo
su vestidura larga en el tablado,
discurriendo por todo inquieto y libre.
415 Así también a las vihuelas y harpas
se les acrecentaron voces graves.
Levantó la elocuencia, despeñada
con insolencias, el lenguaje antiguo
y el modo de decir con gala y lustre,
420 que pareciese en todo y imitase
de Febo los oráculos dudosos,
y la consulta de los casos graves,
sagaz en las materias provechosas,
no discrepó tan solamente un punto
425 de aquel común furor de las sibilas
con que las suertes dan y profetizan
en el templo de Delfos celebrado.
El que por premio de un cabrón vilísimo/^{12v}
contendió componiendo versos trágicos,
430 desnudó también luego a los salvajes
sátiros, y tentó severo y áspero,
guardando gravedad, agudas burlas,
porque le pareció que los oyentes
se habían de alegrar con pasatiempos
435 de agudezas y gratas novedades,
habiendo dado fin a los divinos
oficios, y al banquete y la bebida,
y sin obligación de ley alguna.
Pero con tal moderación conviene

440 celebremos los sátiros mordaces
y las veras en burlas convirtamos:
que no cualquiera dios que sale acaso,
ni cualquiera varón, antiguo héroe
que va vestido de brocado y púrpura
445 se pase de repente a las tabernas
y con lenguaje vil se burle y ría,
ni (huyendo tampoco de bajezas)
quiera subirse allá sobre las nubes
procurando cazar el aire vano./^{13r}
450 Es tan indigno de tragedia grave
decir a cada paso humildes versos
o livianos, graciosos, y que repiquen,
como si una matrona el sacrificio
que viene a hacer, danzando celebrase
455 y usase de livianos movimientos.
Pero yo, por eso, no quiero o amo,
Pisones, si escribiese aquestas cosas
satíricas, los nombres sólo hinchados
y las palabras sin ornato y arte;
460 ni tampoco porné tanto cuidado
en apartarme del estilo trágico
que no haga ninguna diferencia
de cuando hablare Davo; o la atrevida
Pitias, que con embustes un talento
465 sacó de Simo, habiéndole engañado;
o el ayo y fiel criado del dios Baco,
Sileno, de su alumno favorito.
Háganse de los sátiros los dichos
de las cosas que todos ya conocen,
470 de manera que espere cada uno
se diga aquí lo que otros han ya dicho,/^{13v}
pero si al imitar trabaja y suda

y dijere lo mismo que halla escrito,
a buen seguro que trabaje en vano
475 si no hace suyo lo que el otro dice:
que de tanta importancia es el concierto
y el orden claro, la elocuencia y arte,
y aun con esto, a las cosas muy vulgares,
se acrecienta de honor una gran parte.

480 Guardaránse los faunos por mi voto
(los que traer fingimos de las selvas):
no parezcan nacidos en las calles,
o en las plazas criados, ni con blandos
y dulces versos se introduzca que hablan,
485 o a cada paso digan desvergüenzas
con que se ofenden los patricios graves,
los caballeros y los hombres ricos.

Una sílaba larga y otra breve
compone el pie a que llamaron yambo,
490 por ser tan presuroso, donde el nombre
se acrecentó a los trímetros, que dicen
yámbicos por el yambo, comoquiera
que seis veces los puntos señalase/^{14r}
desde el principio al fin igual; mas luego
495 se mudó aquesta regla, de manera
que porque un poco más tardío y grave
viniese a las orejas el sonido,
recibió al espondeo, estable y sólido,
en el derecho antiguo de sus padres
500 provechoso y paciente, aunque de modo
que no deje el lugar segundo y cuarto
de aquesta compañía de los yambos.
Éste se ve muy raro en los antiguos
de Accio y Ennio trímetros famosos.
505 Es cierto que los versos muy pesados

que en las más de las fábulas se escriben,
o hechos muy de prisa y sin cuidado
(a quien del arte propia la ignorancia
apremia con un torpe y vil delito),
510 de todos comúnmente se aborrecen.
Mas no cualquier juez descubre el verso
que sin medida o sin sonido oyere,
y un indino perdón a los poetas
romanos veo darse, mas ¿por esto
515 escribiré sin orden ni concierto, /^{14v}
usando en todo de licencia larga?
¿O pensaré seguro que han de verse
mis pecados en público y callarse,
y estando yo, entre mí, muy satisfecho
520 con la esperanza del perdón que aguardo
terné a todos por ciegos e ignorantes?
Al fin, si sólo busco la disculpa,
la culpa sólo excusaré, mas nunca
mereceré la deseada loa.
525 Vosotros, si tomardes mi consejo,
a las manos traeréis, la noche y día,
los traslados de libros de los griegos.
Aunque nuestros antiguos bisagüelos
los números de Plauto y sus donaires
530 con demasía y con pasión loaron,
lo uno y otro, y bien pacientemente
(por no decir con necedad grosera)
mejor juzgar podemos yo y vosotros
la diferencia que hay entre los dichos
535 cortesanos y agudos o vilísimos
de los truhanes más desvergonzados;
también con el oído y con la mano /^{15r}
el compás llevaremos de los metros.

Dícese que fue Tespis el primero
540 que trujo con sus carros el estilo
de las trágicas Musas, nunca vistas,
untándose con heces y con moras
las caras los antiguos recitantes.
Sucedió, después de éste, el que la máscara
545 inventó, y el autor de las honestas
ropas, que fue el ingenioso Esquilo,
que también comenzó modestamente
adornar con tapices el tablado,
y enseñó que se hablase en grave modo
550 y que resplandeciesen los coturnos.
Sucedió a éstos la comedia antigua,
no sin gran loa. Mas cayó en el vicio
de murmurar la libertad sobrada
y cobró tanta fuerza que fue justo
555 se refrenase con severas leyes:
observáronse aquéstras, calló el coro,
quitándole el derecho que tenía
de engañar con injurias y torpezas./^{15v}
Nada sin intentar nuestros poetas
560 dejaron, y alabanza no pequeña
merecieron, dejando las pisadas
de los antiguos griegos, pretendiendo
celebrar las hazañas de su patria
los que enseñaron las pretextas fábulas
565 y las togatas. Ni el toscano estilo
fuera menor que sus gloriosas armas
y el valor que mostraron siempre en todo,
si no ofendiera el áspero trabajo
del limar, y el espacio en componerle,
570 a cualquiera de todos los poetas.
Mas vosotros, oh sangre de Pompilio,

reprehended los versos que estuvieren
 sin borrón o sin raya a cada paso,
 o no haya muchos días que se escriben,
 575 o para que saliesen más perfectos
 no han sido por diez veces castigados
 y pulidos en todo hasta la uña.
 | Demócrito creyó que nuestro ingenio
 | era más venturoso, que no el arte
 580 | mísera y trabajosa, desterrando/^{16r}
 | con esto de la fuente de Castalia
 | a los poetas que mostraren seso,
 | juzgando fuesen tales sólo aquéllos
 | a quienes le faltase: conque muchos
 585 | (por parecer más ásperos y fieros)
 | ni se cortan la barba ni las uñas,
 | buscan para vivir lugares solos,⁴⁹¹
 | huyen los baños y cualquier limpieza;
 | piensan que tienen de poeta el precio
 590 | y el verdadero nombre si rehúsan
 | entregar la cabeza, ya incurable,
 | al barbero Licinio, que la purgue
 | con tres dracmas⁴⁹² de eléboro anticírico.
 ¡Oh qué necio soy yo, y cuán diferente,
 595 que purgo con cuidado a los veranos
 la cólera que aquestos tanto guardan;
 la cual, si yo guardase, ningún otro
 mejores versos componer podría!
 Mas no es aquesto de tener en tanto
 600 que por eso me mate y vuelva loco.

⁴⁹¹ El verso siguiente aparece tachado con multitud de líneas, no como en los casos anteriores, en los que se tachaba con una sola raya. Su contenido resulta ilegible.

⁴⁹² En el manuscrito «dramas». Suponemos que la materia teatral contenida en el *Arx* despistó al copista.

¿Qué me va a mí? Seré como la piedra/^{16v}
 de aguzar, que al acero más rebelde
 agudo vuelve, sin que pueda ella
 cortar jamás. Terné el cuidado y cargo
 605 yo de enseñar (sin que componga nada)
 cómo se alcanzarán estas riquezas
 para lustre y decoro del poema;
 y qué alimenta al buen poeta, y cría;
 qué es lo que bien le está, y lo que no cuadra;
 610 cuál será lo que acierta, y en qué yerra.
 | De escribir bien la fuente y el principio
 | es el saber y ciencia de las cosas,
 | las cuales mostrarán muy bien los libros
 | de Sócrates, tan llenos de doctrina;
 615 | porque a los pensamientos bien dispuestos
 | se siguen las palabras no forzadas.
 El que aprendió lo que a la patria debe
 y qué por los amigos ha de hacerse;
 con qué modo de amor se ame el hermano
 620 y con cuál deba amarse el padre o huésped,
 cuál es el propio cargo del patricio,
 y del famoso capitán que envían/^{17r}
 a la guerra que esperan peligrosa,
 éste por cierto sólo es el que sabe
 625 dar lo que le convenga a cada uno
 y fingir como vivas las personas.
 Al que quisiere imitador ser docto
 yo le persuadiré que con cuidado
 mire bien el retrato de la vida,
 630 de que pueda sacar costumbres buenas:
 esto sabido, le será muy fácil
 dar las palabras que más propias sean
 | y que más verdaderas parecieren.

635 Algunas veces vemos que un poema
ilustre con donaires, bien limado
con decoro y cordura, sin mucha arte,
deleita más al pueblo y le detiene
que los versos muy pobres de sentencias
y unas burlas que cantan sin que enseñen.

640 Dio la Musa a los griegos el ingenio
y el bien hablar con el rodado estilo,
cudiciosos y avaros solamente
del deseo de honra y alabanza;
mas los romanos, con diverso intento/^{17v}
645 y con prolijas causas y razones,
enseñan sus muchachos a que sepan
repartir en cien partes la hacienda
(a que llamaron ase). Diga el hijo
de Albino: «si se quita del quincunce
650 una onza, ¿qué vale lo que queda?»
Bien pudieras habérselo ya dicho:
«un triente». «Ah, guardar podrías
de hoy más tu hacienda y libre administrarla.
¿Y si al quincunce añades una onza,
655 ¿qué será?» «La mitad, que llaman semis».
Si vemos esto, y que la vil carcoma
y el ansia cuidadosa del dinero
los ánimos ocupa de la cuna,
¿podremos esperar que se hagan versos
660 que merezcan se escriban en las pieles
barnizadas con cedro, y que se guarden
con la dureza del ciprés bruñido?

O quieren deleitar o aprovecharnos
los poetas, o quieren juntamente
665 decirnos cosas de alegría y gusto
o las más provechosas a la vida./^{18r}

| En todo lo que enseñes serás breve,
para que tomen presto lo que dices
los ánimos que aprenden con presteza
670 y fielmente lo guarden y conserven,
que todo lo que sobra rinden luego
los estómagos flacos y repletos.

 Lo que fingieres para deleitarnos
de la verdad esté contino al lado
675 y no quiera la fábula se crea
cualquiera cosa que se le antojare;
ni tampoco nos muestre que de Lamia,
después de haber despedazado el niño
y comido a bocados, saquen vivo
680 del vientre de la sangre humana hambriento.

Es cierto que las clases de los viejos
nunca quieren oír de buena gana
los que no son preceptos de la vida;
y los mozos también pasan corriendo
685 por las graves y austeras poesías:
y así aquél llevó el premio y alabanza
que con lo útil lo sabroso mezcla,
enseñando al que lee y deleitando/^{18v}
juntamente, con arte y con ingenio.

690 Éste es el libro que dará ganancia
a los librereros Sosios que le venden;
éste pasará el mar, y al conocido
nombre de su autor, la corta vida
extenderá por largo, eterno siglo.
695 Bien es verdad que algunas faltas vemos
que es razón disculparlas con buen celo,
porque no todas veces dan las cuerdas
el sonido que quiere de la mano
y el ingenio del músico que tañe;

700 y otras muchas también, que deseamos
nos muestre el grave, suena agudo el tono;
ni siempre da en el blanco la saeta
donde la diestra mano la apuntare,
y así, en los versos que en la mayor parte
705 están compuestos con destreza y gala
los pequeños lunares no me ofenden
(que pudieron causar la negligencia
o la naturaleza poco cauta).
Pues, ¿qué será si el escritor de libros,^{/19r}
710 aunque le enmienden siempre lo que yerra,
cae en un mismo error continuamente?
¿Podrá ser por ventura perdonado?
Y el músico que siempre disonante
toca una cuerda, sin haber enmienda,
715 ¿podrá por dicha sin enfado oírse?
De la misma manera, el que los versos
yerra una vez y otra es insufrible,
y a Quérilo se hace semejante,
del cual, si acierta tres o cuatro veces
720 me maravillo no sin mucha risa;
y yo mismo colérico me indino
cuando veo que duerme el gran Homero
(aunque es verdad que en un tan largo libro
se puede sufrir algo el sueño breve).
725 Parezca la poesía a la pintura,
la cual se mira alguna vez de cerca
para que se descubra su lindeza
y así más te contente y más la goces;
otras veces también ha de mirarse
730 desde más lejos para que te agrade:^{/19v}
una quiere ser vista allá en lo oscuro
y otra que resplandezca la luz clara,

cuando no teme el áspero juicio
y limitado del censor severo;
735 ésta agradó una vez, y agrada ciento,
y otras mil que se vea agrada siempre.

Oh mancebo prudente, de los mozos
hermanos el mayor, aunque tu padre
te haya enseñado en toda ciencia y artes
740 y por ti solo sepas lo que basta,
escucha con cuidado esta palabra,
y tenla de continuo en la memoria:
el medio es tolerable en muchas cosas
y el que éste alcanza suele ser loado.
745 El que aclara las dudas del derecho
(«jurreconsulto» llaman los antiguos)
y el que trata las causas y los pleitos,
que de orador es el oficio propio,
si es un poco mediano, estará lejos
750 de la excelencia del agudo Mesala
y tampoco sabrá tan doctamente/^{20r}
hablar en todo cual Causelio Aulo,
mas también con aquesto son preciados
y se estiman en mucho y se celebran;
755 pero que los poetas sean medianos,
ni lo pueden hacer los altos dioses,
ni el privilegio de los hombres graves,
ni columnas antiguas, ni el linaje,
porque como la arpa destemplada,
760 o cualquier instrumento que se tañe
entre las mesas del banquete alegre,
o el unguente que tiene olor no bueno,
o el pimienta con sardo y miel mezclado
ofenden gravemente las narices
765 y los buenos oídos (porque pudo

ser la comida buena sin aquesto);
 así la poesía que fue sólo
 para ayudar los ánimos ilustres
 y con grato deleite mejorarlos,
 770 si un poco se apartare de lo sumo,
 que en lo más hondo le será forzoso,
 y si en todo no fuere muy perfecta,^{/20v}
 por fuerza ha de ser vil y despreciada
 porque no puede haber en esto medio.
 775 El que no tiene de las armas uso
 detiénese en el campo de jugarlas
 no saliendo a las justas y torneos,
 y el que no es jugador de la pelota,
 ni de la fuerte barra, ni de trucos,
 780 estáse ocioso dentro de su casa,
 por no dar ocasión que los corrillos
 apiñados de gente que le miran
 o los que a ver jugar se hayan juntado
 con mucha mofa burlen de él y rían;
 785 y el que nunca jamás supo hacer versos
 ni aprendió el arte de saber formarlos,
 osa fingirnos versos cada paso.
 Mas, ¿por qué no?, pues es ingenio libre
 y tiene de comer en abundancia,
 790 y se escapó de deudas y de trampas.
 Pero, con todo aquesto, tú no quieras
 decir ni hacer lo que Minerva huye,
 o, por hablar mejor, tu entendimiento:^{/21r}
 bien sé que sientes esto, y que fue siempre
 795 tu parecer al mío muy conforme.
 Mas si otro tiempo hubieres algo escrito
 entrégalo al juicio y la censura
 de las orejas doctas del gran Mecio

800 y de tu padre, y de las mías, si quieres,
y esté nueve años escondido en casa,
puestos los pergaminos en las cajas,
porque es muy bien que tengas tú licencia
de enmendar lo que no hayas publicado,
que la voz que salió una vez en público
805 no puede recogerse ni negarse.

A los silvestres y salvajes hombres,
que con las muertes fieras se criaban
y mantenían de viandas sucias,
apartó (con espanto) de este vicio
810 el sacro Orfeo, verdadero intérprete
de los secretos de los altos dioses
y mereció por esto se dijese
que domó y amansó los fieros tigres /^{21v}
y leones rampantes carniceros.

815 También el grande Anfión, que el castillo
fundó primero en la soberbia Tebas,
se dice que movió las grandes piedras
para aquel edificio con su canto
y con el son de su laúd sonoro,
820 y que con blando halago las llevaba
al lugar do quería se pusiesen.

Fueron preceptos del saber antiguo
aquestos y otros que se les parecen
como apartar lo que a cada uno toca
825 más en particular y lo que es propio
del público, y lo que es seglar profano
de lo sagrado y culto de los dioses;
prohibir no se junten torpemente
los hombres sin concierto ni medida,
830 dándoles su derecho a los casados;
fundar lugares y esculpir las leyes

en tablas do se vean y conserven.
 De esta manera vino a ser honrado
 el nombre de poetas y sus versos.
 835 Después de éstos, el grande insigne Homero/^{22r}
 y el famoso Tirteo a las batallas
 los ánimos movieron varoniles
 con el deseo de alabanza y gloria
 y con la fuerza de sus versos graves.
 840 Echábanse las suertes con los versos
 y con versos mostraban el camino
 seguro, y con los versos bien compuestos
 el favor de los reyes se buscaba.
 Con ellos se inventaron tantos juegos
 845 y con ellos el fin de los trabajos.
 Por aquesto verás cuán poco debes
 tener vergüenza de seguir la Musa
 poderosa en tocar la dulce cítara
 ni al dios Apolo diestro en dulce canto.
 850 | En todos tiempos hubo gran contienda
 | si salían mejores los poemas
 | hechos por natural, divino ingenio,
 | o guardando del arte los preceptos.
 | Yo digo que no entiendo que aproveche
 855 | sin abundante vena el arte sola/^{22v}
 | ni el buen ingenio de preceptos falto,
 | porque de aquestas la una y otra cosa
 | pide el ayuda de la una y otra,
 | y entre sí se conjuran como amigas.
 860 | El mancebo que estudia con cuidado
 | llegar a la señal de su carrera
 | y ganar de ella el deseado premio
 | muchas cosas sufrió, padeció mucho,
 | mucho sudó, y aun pasó mucho frío

865 | y se abstuvo del vino y de mujeres.
| El músico de flauta, cuando tañe
| en los píticos juegos, ya ha aprendido
| y temió muchas veces al maestro.
Agora basta que cualquiera diga:
870 ~ «yo hago milagrosas poesías»:
~ el que a la postre quede, sea sarnoso,
~ que es para mí afrentoso ser postrero
~ y confesar con puro y sano ingenio
que ignoro lo que nunca saber quise»./^{23r}
875 Agora el que es poeta a la ganancia
llama al adulador y lisonjero
como el que es pregonero en almoneda
a los que quiere lleguen a comprarla.
Y hace muy bien, pues tiene tal riqueza
880 en heredades y dinero a cambio.
Pero cierto el que sólo busca cómo
esté bien sazónada la comida
y el tocino sin sal y todo a punto
maravillarme he yo si sabe o quiere
885 fiar al pobre o defender su causa
o librarle de trampas, o escaparle
si está enlazado entre los negros pleitos:
o conocer al hombre verdadero
y del que es mentiroso distinguirle,
890 o saber estimar el buen amigo
estando él ya de bienes abundante./^{23v}
Tú, a lo menos, o alguno te haya dado
cosa de estima, o tú la diste a otro,
nunca los llames a juzgar tus versos
895 cuando están muy alegres y gustosos,
que es cierto que éste tal al mismo punto
dirá a voces: «¡muy bien!, ¡hermoso!, ¡lindo!».

Pondráse al recitar muy amarillo,
y mudará semblante a cada paso
900 y aun de puro contento de los ojos,
amigos, distilar hará el rocío;
danzará, y con el pie batirá el suelo.
Como las que se alquilan para entierros
hacen y dicen con dolor más grande
905 lo que viene mejor a su propósito
que los que sienten con verdad y lloran,
así el adulador mejor se mueve
y da de sentimiento más indicios/^{24r}
que el que de corazón y verdad loa.
910 Dícese que los reyes acostumbran,
cuando quieren probar al que desean
poner en su amistad y su privanza,
con muchos vasos de süaves vinos
brindarle muchas veces, por si acaso
915 les sacaren del pecho algún secreto
que confiaron de ellos y, si a dicha
les sale, así dejarles por indignos.
Tú también, cuando hicieres un poema
no le muestres a aquéllos que, encubiertos,
920 están con la figura de raposas.
Da tus versos a quien sabrá mirarlos
con ánimo sencillo y corregirlos,
como si recitases a Quintilio
alguna cosa de las que compones,/^{24v}
925 que dirá luego: «amigo, enmendad esto
y aquello», y si dijese: «ya he probado
dos y tres veces y no hallo cosa
que pueda estar mejor en lugar de eso»,
te pediría lo borras todo
930 y volvieses al torno el mal pulido

┌ y mal torneado o no acabado verso,⁴⁹³
y si quisieses defender la falta
que te decía, antes que enmendarla,
no hablaría jamás otra palabra
935 ni tomaría en vano más trabajo,
y te diría que tú amases solo
y sin competidor tus mismas cosas.
El buen varón y que es prudente y sabio
reprende los versos que no tienen
940 más que el sonido, sin sentencias ni arte,^{/25r}
y también culpará los que son duros.
Y a los que estén sin lustre y policía
dará una raya con la pluma negra.
Cercenará también los ornamentos
945 que fueren muy floridos y afectados,
y forzará se diga claramente
lo que es dificultoso o muy oscuro.
Los dichos tachará que son dudosos
y apuntará lo que conviene mude;
950 hHaráse un Aristarco muy severo
y no dirá como otros: «¿por qué quiero
ofender a mi amigo en pocas cosas
y niñerías de donaire y burla?»,
porque estas burlas suelen dar en veras
955 y ofenden mucho al que una vez mofaren/^{25v}
y en opinión tuvieren poco buena.
Que como del tocado de la lepra,
o de gota coral, o de locura,
o castigado de Diana airada,
960 así temen llegar (huyendo lejos)

⁴⁹³ Al comienzo de este verso, una marca «┌» constituye la última anotación en el margen del manuscrito, como si la revisión de la lectura B se hubiese interrumpido aquí para ser reanudada en otro momento.

al poeta sin ánimo y cordura
los hombres que son sabios y prudentes,
y los muchachos solos dan aplauso.
Éste, mientras regüelda los hinchados,
965 soberbios versos y de errores llenos,
no será de espantar si le acaece
lo que suceder suele al que las mierlas
cazando va, si cae en algún hoyo
que, aunque con voces muchas diga:
970 «socorred vuestro amigo y ciudadano»,^{/26r}
no hay ninguno que cure de sacarle.
Porque si alguno intenta darle ayuda
y una soga le arroja de que se asga,
dice el otro: «¿qué sabes tú si quiso
975 de su voluntad éste aquí caerse
y no quiere salir, ni aun escaparse?».
Yo lo diré, y contaré la muerte
del sículo poeta, dios eterno,
que, queriendo le tengan por Empédocles,
980 se arrojó frío dentro el Etna ardiente.
Pues si aquesto es así, lícito y justo
será que mueran los poetas tales,
porque el que libra al que morir desea
lo mismo hace que si le matase.
985 Ni tal vez cuando alguno tal hiciere^{/26v}
y del peligro extremo le sacare
podrá hacerle hombre, ni quitarle
el ansia de una muerte tan famosa,
ni aun se echará de ver si hace coplas
990 o ensució las cenizas de sus padres,
o movió el triste bidental del rayo
contra sí por haber hecho un incesto,
efectos todos de un poeta loco.

Y tal es el que digo y más furioso
995 que, como un oso bravo, que ha quebrado
la jaula o cárcel donde preso estaba,
cuanto delante topa despedaza;
bien así, el enfadoso recitante
de malos versos, al idiota y docto,
1000 y a cuantos hay presentes, desbarata/^{27r}
y hace que huyan de él como de infierno;
y, si por dicha alguno no se escapa,
al desdichado coge entre sus manos
y ahoga y mata con leerle versos,
1005 y aún no se aplacará su sed rabiosa
hasta que, convertido en sanguijuela,
le chupe cuanta sangre el triste tiene,
quedando de ella satisfecho y harto.

3.5 FRANCISCO CASCALES (1617)

Aunque la biografía del licenciado Francisco Cascales presente todavía hoy diversas lagunas, podemos considerar a este humanista como una figura bien conocida dentro del ámbito de los estudios filológicos hispánicos. Por tanto, nos remitiremos a las publicaciones existentes⁴⁹⁴ para únicamente bosquejar aquí los datos principales sobre su vida, a modo de breve contexto introductorio a su traducción de la *Epistula ad Pisones*.

Francisco Cascales nació en Murcia en 1567 y, como otros tantos eruditos de su época, antes de dedicarse plenamente al cultivo de las letras, dedicó unos años al ejercicio de las armas. Desde 1585 hasta 1594 recorrió con los tercios españoles Francia, Flandes e Italia, países en los que pudo ampliar su formación humanística. Después, volvió a su región natal y comenzó su actividad humanística, que fue alternando con tareas docentes que le permitieran sobrevivir a él y a su familia (se caso tres veces y tuvo hasta cuatro hijos).⁴⁹⁵ Fue primero preceptor de Gramática en Cartagena y, a partir de 1601, pasó a ser catedrático del colegio de San Fulgencio de Murcia. Murió en 1642 y fue autor de una serie de epigramas latinos inspirados en los de Marcial,⁴⁹⁶ así como de un *Discurso de la Ciudad de Cartagena* (1598) y de unos *Discursos históricos sobre la ciudad de*

⁴⁹⁴ Cfr. J. GARCÍA SORIANO, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925; y M. MUÑOZ BARBERÁN, *Nueva biografía del licenciado Cascales*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992. Una versión resumida de esta información puede encontrarse en F. CASCALES, *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre Gramática. Florilegio de versificación*, ed. S. I. Ramos Maldonado, Madrid, Akal, 2004.

⁴⁹⁵ Acerca de los conocidos lamentos del licenciado murciano por la precaria situación económica y las penurias que acechaban a todo aquel que se dedicase a la labor humanística, cfr. J. L. PÉREZ PASTOR, «Cascales y la inutilidad del Humanismo», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, eds. M^a. L. Lobato et al., Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1433-1442.

⁴⁹⁶ Cfr. S. I. RAMOS MALDONADO, «Los epigramas latinos del humanista murciano Francisco Cascales en el contexto de sus *Cartas filológicas*», *Excerpta philologica*, 1992, pp. 261-286.

Murcia (1621).⁴⁹⁷

Aparte de esos trabajos, en lo tocante a la teoría literaria, el licenciado Francisco Cascales es autor de dos obras que, si bien no son estrictamente originales (en la medida en que en su mayor parte son compilatorias de teorías recibidas, sobre todo, de Italia), son bastante representativas del pulso cultural de buena parte del Humanismo en la España de la Contrarreforma.⁴⁹⁸ Nos referimos a las *Tablas poéticas* (1617)⁴⁹⁹ y a las *Cartas filológicas* (1634).⁵⁰⁰ Ambas son obras un tanto tardías —anacrónicas si se quiere— para las ideas que postulan, pero son especialmente significativas y resumidoras de toda la corriente de pensamiento a la que pertenecen.

Las *Cartas filológicas* son un conjunto de treinta textos de desigual extensión, organizados en tres «décadas» pertenecientes a la correspondencia privada del propio Cascales, en los que se tratan, con variedad de tonos, muy diversos aspectos (desde invectivas contra el gongorismo y la «nueva poesía» culteranista⁵⁰¹ hasta juegos retóricos hechos como divertimento o cuestiones relativas a la seda, las viñas y las bodegas⁵⁰²) entre los que encontramos numerosas apreciaciones relativas a la literatura y los estudios humanistas.⁵⁰³ Las *Tablas poéticas*, por su parte, presentan en forma de diálogo

⁴⁹⁷ De estos dos discursos existen ediciones modernas: *cf.* F. CASCALES, *Discurso de la ciudad de Cartagena. Edición notas y comentarios en el IV centenario de su publicación*, ed. J. M^a Rubio Paredes, Cartagena, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1998; y *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*, Cartagena, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1980.

⁴⁹⁸ *Cfr.* A. GARCÍA BERRIO, *Introducción a la poética clasicista (comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales, op. cit.*, pp. 15-17 y ss.

⁴⁹⁹ Al igual que las *Cartas filológicas*, esta primera edición de las *Tablas poéticas* (en adelante, *Tablas*) también se publicó en Murcia, en casa de Luis Berós. Esta *editio princeps* está en la base de la edición moderna de las *Tablas* a cargo de B. BRANCAFORTE, también en la colección «Clásicos Castellanos» de Espasa-Calpe (Madrid, 1975). En este estudio, citaremos por las páginas de esta edición. En 1779, Antonio de Sancha realizó en Madrid otra edición, que incluía también una versión «reordenada» (véase más adelante) del poema latino. Asimismo, *cf.* A. GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, pp. 13-14, donde dicho especialista realiza un ya clásico estudio acerca de la poética clasicista al hilo del texto de las *Tablas*, que incluye en su libro a modo de ejemplo representativo de las teorías de la época, pero en una versión reducida *ad hoc*.

⁵⁰⁰ La primera edición apareció en Murcia, en casa de Luis Berós. La única edición moderna de las *Cartas filológicas* es la que realizó J. GARCÍA SORIANO en 1930, en la colección «Clásicos Castellanos» de Espasa-Calpe, en tres volúmenes, reimpresa varias veces después.

⁵⁰¹ *Cartas filológicas*, «década» primera, epístolas VIII a X.

⁵⁰² *Cartas filológicas*, «década» segunda, epístolas VIII y IX.

⁵⁰³ Algunas de estas cuestiones, como son la censura a la oscuridad de la poesía de Góngora, la defensa de las comedias lopescas, el encomio de las labores del grammaticus o la elección del estilo adecuado para la predicación, con apoyo constante de citas de raigambre clásica, pueden verse en J.

un tratado de poética que pretende ofrecer una «tabla de salvación», construida a base de preceptos y métodos, a los escritores del momento, para que no se dejen arrastrar por el «naufragio» en el que Cascales veía la literatura —magmática, mixtificadora, en constante cambio— que se estaba produciendo en ese momento. Dice Cascales:

Oigo a algunos demasíadamente confiados en su natural ingenio, dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes. Brava presumpción y vana confianza, y indigna de ser admitida. [...] Y mientras no tuvieres a la mano otros maestros de poesía, al mar tempestuoso arrojo estas *Tablas poéticas*; quando te fueres anegando en el golfo de la dudosa confusión, arrímate a ellas, y por ventura saldrás a la orilla salvo y libre de la tormenta.⁵⁰⁴

Tanto en un texto como en otro —aunque nosotros nos centraremos en las *Tablas*— los clásicos grecolatinos, a través del tamiz de los humanistas italianos Minturno, Robortello y Torquato Tasso,⁵⁰⁵ son un ingrediente fundamental para construir el modelo de escritura que se propone en sus páginas. Las opiniones de Cascales, que abogaban por una poética estrictamente clasicista, se apoyan en el recurso constante a la autoridad de estos clásicos, que cita según le conviene para refrendar lo que en cada momento propone.⁵⁰⁶

En lo relativo a cuestiones literarias, las autoridades principales a las que acude son —por supuesto— Aristóteles y Horacio, en los términos que recordábamos antes (es decir, como autores de obras de preceptiva). De esta manera, la *Poética* de Aristóteles es citada como fuente de igual tesitura que el *Ars poetica* (que no *Epistula ad Pisones*, puesto que ese título había perdido, como hemos venido diciendo, su sentido).⁵⁰⁷ El

FERNÁNDEZ LÓPEZ y M. LOZANO RIVERA, «Acerca de Quintiliano en el Siglo de Oro: la *Institutio oratoria* en las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales», *Berceo*, 152, 2007, pp. 153-168.

⁵⁰⁴ Cfr. *Tablas*, pp. 9-10.

⁵⁰⁵ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰⁶ En efecto, el recurso retórico a la autoridad es empleado con intensa profusión, sobre todo en las *Cartas filológicas*, donde se llega a dedicar una carta al encomio de la gramática y la ortografía, apoyada en numerosas citas y otra, contraria, dedicada a la denostación —jocosa, pero denostación en cualquier caso— de los estudios humanísticos, igualmente pertrechada de citas, incluso de los mismos autores. Esto llega a su límite cuando en la carta primera de la segunda «década» —«Contra los bermejós»— (vol. 2 de la edición citada, pp. 9-22) emplea multitud de autoridades para demostrar lo poco recomendables y péfidas que son las personas pelirrojas, ya que un caballero con el que Cascales mantenía un pleito tenía el pelo de ese color.

⁵⁰⁷ A este respecto, Cascales era consciente del proceso del cambio del nombre de la obra y usará el de *Poética* debido a que este está acuñado por el uso de los comentaristas e implícito en su propia interpretación del texto como una preceptiva y no como muestra de un determinado género

texto de Horacio se percibe como más amplio en la medida en que no se centra tanto en el teatro (aunque también hay una primacía de ese género sobre los demás, por la propia tradición que estableció la obra de Aristóteles), por lo que el texto aristotélico, cuando no sea para referirse a la tragedia, será aprovechado en sus reflexiones generales sobre la mimesis y sobre la *katharsis* (aspecto del fin y la recepción del arte no mencionado por Horacio), para dotar de mayor base teórica a los versos latinos.⁵⁰⁸ Todo ello redonda en una gran cantidad de citas y paráfrasis del *Ars poetica*. Lo que nos interesa aquí —más que las paráfrasis— es la inclusión de fragmentos citados dentro de la propia obra.

En el caso de las *Cartas filológicas*, los textos de Horacio se incluyen en su latín original. Esto es debido a que dichas cartas habían sido cruzadas con otros humanistas, conocedores de la lengua latina, entre los cuales Cascales podía permitirse la inclusión de textos sin traducir,⁵⁰⁹ lo que además daba mayor altura intelectual a su propia

literario. Así, en *Tablas* pp. 21-22:

PIERIO.— Pues si Horacio no escribe todo el oficio del poeta, ¿por qué a su libro le da título de *Poética*?

CASTALIO.— O bien sea por arbitrio y juicio de los gramáticos, o por opinión recibida, o por parecer de los impresores, que no en pocas cosas se suelen tomar algunas libertades, ese título de *Poética* se le ha dado y confirmado con millares de impresiones. Lambino y otros tienen lo contrario, que no se debe llamar sino *Epístola*: porque realmente lo es, y en ella escribe a los Pisones, caballeros romanos, enseñándoles algunas cosas particulares de esta arte, y reprendiendo otras que suelen usar malos Poetas [...] De manera que claro consta, que no la hemos de decir *Poética*, mas que por estar del tiempo bautizada con este nombre. Que si lo fuera, bien sabía Horacio cuantas más cosas de las que él dijo se deben decir sobre esta arte; y la obligación que tenía de tratarla en método...

Acerca del «método» de redacción del *Ars poetica*, véase lo dicho en la introducción a este mismo trabajo. Sobre el título del poema y las posiciones que se adoptaron al respecto durante la Edad Media y el Renacimiento, *cf.* B. FRISCHER, *op. cit.*, pp. 5-16.

⁵⁰⁸ Benito Brancaforte, en la introducción a su edición de las *Tablas*, dice al respecto:

Lo que Herrick considera como un rasgo fundamental de las poéticas italianas de ese período [intentar conjugar las poéticas de Aristóteles y Horacio] resulta también característico en la obra de Cascales, quien hace suyo el método de armonizar los preceptos de Horacio con las ideas de Aristóteles, sirviéndose de ambos para aclarar o reforzar sus propios argumentos. Se apoya en Aristóteles especialmente para dar autoridad y una base intelectual a las normas de Horacio. [...] Como escribe Bernard Weinberg: «No sería exagerado decir que en la mayoría de los casos se lee a Aristóteles pensando en Horacio y que las dificultades del primero se resuelven acudiendo a las afirmaciones, relativamente claras, del segundo», *Tablas*, pp. XI-XII.

⁵⁰⁹ En las *Cartas filológicas* también aparecen traducidos numerosos pasajes de autores griegos (traducidos no de su lengua original, sino de versiones en latín, ya que Cascales desconocía el griego) y latinos. Siguiendo el método habitual de la erudición humanística (*Cfr.* L. SÁNCHEZ LAÍLLA, *art. cit.*, pp.24- 25), las diversas autoridades son traídas a colación según lo requiera la materia, sin atender a consideraciones cronológicas: Marcial, Virgilio, Timocles, Catulo, Ausonio, Homero, Sófocles, Faerno, Pontano, Estacio, etc. *Cfr.* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 321. En las *Cartas* hay incluso un fragmento de una oda de Horacio, pero ninguna cita de la *Epístula ad Pisones* aparece

personalidad a los ojos de los demás eruditos. Sin embargo, las *Tablas poéticas* estaban dirigidas —en principio— a un grupo de lectores más amplio, representado por Pierio, el interlocutor de Castalio en el diálogo (el propio Cascales, como deja entrever el propio nombre). Por eso los versos de Horacio aparecen en esta obra en castellano, y es Cascales mismo —a través de su trasunto en el diálogo— quien admite haber traducido el *Ars poetica* con este fin:

CASTALIO.—Esta empresa [la de componer una preceptiva] es mayor que la que mis fuerzas pueden sustentar; mas con el arrimo de los buenos autores, fiado en ellos y en vuestra bondad, no quiero excusar lo que me pedís. Y para principio de ello, os aviso que esta propia *Poética* de Horacio la tengo traducida en castellano; y viene a cuento, respeto de ser lo que tratamos en nuestra castellana lengua.

PIERIO.— Y no sólo por eso, sino por haber muchos en España ignorantes de la latinidad, que si en ella lo tratárades, quedarán privados de este bien.⁵¹⁰

A partir de esta premisa, son muchas las veces que se acude a un Horacio traducido en las *Tablas*. Tantas, que nos han llevado a recogerlas aquí, ordenadas y anotadas, como única muestra actual de lo que, con mucha probabilidad, fue una traducción completa de gran calidad. Ya Marcelino Menéndez Pelayo advirtió esto en su *Historia de las ideas estéticas en España*, donde dice:

Cascales no era helenista; cita siempre a Aristóteles en latín, y no da pruebas de haberle meditado mucho. En cambio, la Epístola de Horacio la tenía en la uña, la había traducido en verso castellano mucho mejor que Espinel, a juzgar por las muestras.⁵¹¹

En su *Biblioteca de traductores españoles*, Menéndez Pelayo vuelve a alabar la virtud con que dicha traducción está realizada, lamentándose sólo del hecho de que resulte algo incompleto:

Cita, en efecto, muchos pasajes de su versión, hecha con fidelidad y elegancia. Lástima es que no se hayan impreso más que los fragmentos citados en las *Tablas poéticas*, que corresponden poco más o menos a unos 150 hexámetros del original latino.⁵¹²

Propiciado por la dispersión y «miscelaneidad» afines a la sátira y el tono maximatario que facilitó la segmentación y extrapolación que mencionábamos en el

traducida.

⁵¹⁰ *Tablas*, p. 23.

⁵¹¹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, p. 240.

⁵¹² Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 319.

apartado introductorio, los fragmentos traducidos resultantes —además— no son citados en orden, sino que se insertan cuando son necesarios para apoyar las ideas expuestas por Cascales dentro del propio plan organizativo de su obra. De esta forma, la primera cita corresponde a los versos 179-178, cerca de la mitad del poema; la segunda cita es de los versos 38-41; la tercera es de los versos 309-311; y así sucesivamente. Es más, la falta de método que Cascales veía en el *Ars poetica* de Horacio, que resultaba lógica si se tenía en cuenta que no era un *Ars*, sino algo cercano a la sátira, llevó en 1636 al licenciado murciano, bajo el título de *Epistola Horatii Flacci de Arte poetica in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translata*, a reorganizar el texto latino en sus comentarios a esta obra de Horacio, moviendo los versos de lugar para que la obra estuviera «redactada con método», tal como hemos presentado en la introducción de este estudio.⁵¹³

En cualquier caso, una vez puestos de nuevo en orden, son esos fragmentos intercalados en el texto de las *Tablas poéticas* los que sirven de base para la edición que aquí ofrecemos. Si las *Cartas filológicas* hubieran ofrecido algún verso más traducido de la *Epistula ad Pisones*, podríamos contar con un conjunto más completo. Pasemos ahora a tratar brevemente sobre las características de la traducción que nos ha quedado.

Menéndez Pelayo hablaba de «unos 150 hexámetros del original latino». En realidad son 170 los versos de Horacio traducidos en las *Tablas poéticas*. Eso supone un poco más de un tercio del total de 476 versos que tiene la *Epistula ad Pisones*. Cascales vertió los 170 hexámetros en 271 endecasílabos, verso que ya contaba con una sólida tradición en castellano desde Boscán. A juzgar por la proporción, la traducción completa podría llegar a los 756 endecasílabos.

No debemos pensar que el porcentaje traducido es bajo, ya que —dando por descontado que lo no traducido se parafrasea en su mayor parte en el resto de las *Tablas*, en él se encuentran muchos de los pasajes más importantes del texto latino, sin lagunas de consideración hasta casi la mitad del *Ars*. Es a partir del hexámetro 321

⁵¹³ El opúsculo de Cascales se publicó en Valencia en 1639 y se recogió a continuación de las *Tablas poéticas* en la edición de Sancha de 1779 (pp. 235-297). Este tipo de reorganizaciones no era excesivamente raro para la época, si tenemos en cuenta que el Brocense realizó también así su propia versión del *Ars poetica* en sus *Annotationes* de 1591 (cfr. D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, *art. cit.*). Como se vio en la introducción, Menéndez Pelayo consideraba este tipo de experimentos vitandas «profanaciones» (*Biblioteca...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 316-317). Existe traducción y edición moderna en J. ALEMÁN ILLÁN, *Epístola de Horacio Flaco sobre el Arte Poética dispuesta en método...*, *op. cit.*

donde dos grandes lagunas, que señalamos en la edición, hacen más sensible su falta. Las citas que introduce Cascales en su obra traducen desde un simple verso de la obra horaciana (como es el caso del v. 23 o del v. 45) hasta el intervalo más largo recogido, de 26 hexámetros (vv. 153-178). Por lo demás, muchos fragmentos se concatenan unos a otros, proveyéndonos de tiradas de apreciable continuidad, como es el caso del pasaje que recoge los versos 141-201 (obviando la falta de un único hexámetro, el 191).

En cuanto a la traducción en sí —diérase luego la interpretación que se le diera en el comentario de las *Tablas*⁵¹⁴—, está realizada con claridad, cierta gracia estética, no pocos aciertos de trasvase léxico y fidelidad al texto original, aclarando algunos aspectos culturales con ampliaciones puntuales de las que se sirve también para aquilatar el ritmo y la métrica del verso castellano, como se verá en las notas.

Cascales no era un humanista brillante, pero es innegable que era un solvente erudito y un buen latinista,⁵¹⁵ y precisamente por ello mismo realizó una versión del texto bastante apegada al original, dentro de una interpretación preceptiva que, si bien no se correspondía concretamente con la intención del poeta Horacio, sí estaba en consonancia con una larga tradición con raíces en la misma Roma. La traducción, como habrá podido observarse pese a estar incompleta, ofrece numerosos puntos de interés para comprender la imagen y el uso que de ese poema se hizo. La translación del latín a nuestra lengua romance, por otra parte, tiene un valor intrínseco, por la claridad y

⁵¹⁴ Resulta curioso que el comentario del único fragmento que no se inserta traducido en las *Tablas* (Cfr. *Tablas*, p. 107) sea objeto de justificada censura por parte de M. MENÉNDEZ PELAYO (*Biblioteca...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 319-320):

No deja de ser curiosa la interpretación que da a algunos lugares de Horacio. Hablando de aquel pasaje:

Mediocribus esse poetis

Non Dè, non homines, non concessere columna.

añade: «Y este verso último no le han entendido los intérpretes Aeron, Porfirio, Lambino, Sánchez Brocense ni Sambuco, ni los demás que yo he visto, y quiere decir que ni los Dioses, esto es, ni los poetas líricos que celebran a los Dioses, ni los hombres, esto es, ni los poetas heroicos, que celebran a los hombres ilustres, ni las columnas, esto es, ni los poetas cómicos y trágicos, que representan sus obras en los teatros sostenidos por columnas, les permiten que sean medianos, que es tanto como decir que en todo género de poesía han de ser los poetas excelentes, o no escribir.» Patente está el desacierto de tal interpretación.

⁵¹⁵ Cfr. C. MAS GALVAÑ, «Aproximación a un hombre del Barroco: notas en torno a Francisco Cascales», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 3, 1983, pp. 191-224. Así mismo, podemos aproximarnos al Cascales conocedor de los clásicos griegos y latinos, tamizados en su recepción por los italianos Robortello, Riccoboni, etc. en J. ALEMÁN ILLÁN, «Plutarco y Aristóteles en Francisco Cascales: evolución del concepto de *diánoia* en la teoría literaria del Humanismo», *Myrtia*, 20, 2005, pp. 255-264.

calidad con la que está realizada, y merece ser estudiada —una vez extraída, como hemos hecho, del texto de las *Tablas poéticas*— como una más —y quizá de las mejores— traducciones del *Ars poetica* horaciano hechas en el marco de las letras hispánicas.⁵¹⁶

El texto de los fragmentos de la traducción —aquí ordenados— está extraído de la *editio princeps* de las *Tablas poéticas*, publicada en Murcia en 1617. Sobre esa base hemos aplicado los criterios de edición propuestos y hemos cotejado la lectura en todo momento tanto con la edición de Antonio de Sancha en el siglo XVIII⁵¹⁷ como con la que en el siglo XX preparó Benito Brancaforte para la colección «Clásicos Castellanos» de Espasa-Calpe.

En nuestra edición, los números de los versos correspondientes de la obra latina, se consignarán a la izquierda del principio de cada fragmento, remitiéndose al lector a la página concreta de las *Tablas poéticas* donde aparecen citados mediante sucesivas notas al pie. Los saltos entre pasajes traducidos se indicarán con el recurso general a los puntos suspensivos entre corchetes. También mediante nota al pie, se hará revista del contenido de los versos latinos que no se encuentran en esta traducción, para que el disperso hilo del poema original pueda seguirse en su totalidad.

⁵¹⁶ Una primera versión de lo expuesto en este capítulo, así como del texto de la traducción de Cascales fue publicada en J. L. PÉREZ PASTOR, «La traducción del licenciado Francisco Cascales del *Ars poetica* de Horacio», *art. cit.* Posteriormente S. RAMOS MALDONADO realizó una edición de algunos de los textos del humanista murciano al final de la cual, a modo de apéndice, colocó también de forma ordenada los versos traducidos de la *Epistula ad Pisones* diseminados por las *Tablas poéticas*: *cfr.* F. CASCALES, *Epigramas. Paráfrasis a la Poética Horacio. Observaciones nuevas...*, *op. cit.*, pp. 235-243.

⁵¹⁷ Esta edición de Sancha adapta la ortografía original a la de su tiempo (se restituyen todas las haches del verbo «haber», se cambia ç por z, se simplifican las consonantes geminadas ss y ff, etc.), si bien introduce algún cambio en palabras que se entienden como cultas, que pasan a adoptar formas más latinizantes: «teatro»>«theatro»; «Télefo»>«Télépho»; «assirio»>«assyrio»; «Cremes»>«Chremes»...

[FRAGMENTOS DE LA *Epistula ad Pisones*
CITADOS EN LAS *Tablas poéticas*
DE FRANCISCO CASCALES]

*vv. 1-8*⁵¹⁸ Si a un rostro hermosísimo de dama⁵¹⁹
algún pintor juntase el largo cuello
de un caballo con mucha varia pluma;
y de este cuello descendiese un cuerpo,
5 formado de diversos animales,
de oso los brazos, de león la espalda,
de águila el pecho, de dragón los senos,⁵²⁰
de tal manera que aquel rostro bello
en un negro pescado rematase;
10 llamados a mirar tal monstruo, ¿acaso
podréis la risa refrenar, amigos?
Pisones generosos, parecido
a esta tabla sería aquel poema
donde figuras vanas, monstruosas,
15 como sueños de enfermos se describen
sin que conforme el pie con la cabeza.

*vv. 9-10*⁵²¹ A los pintores y poetas siempre
se les ha concedido ser osados

⁵¹⁸ *Tablas poéticas*, pp. 79-80. Como hemos señalado, localizaremos las citas según la paginación original de la *editio princeps*, de 1617.

⁵¹⁹ La mención del rostro de la dama en este primer verso, en lugar de la «cabeza humana» que se presenta en el texto latino, es una elección de Cascales. En el texto de Horacio la aparición de una *mulier formosa* como objeto de la hipotética y monstruosa mezcolanza se efectúa en el cuarto verso.

⁵²⁰ El contenido de este verso y del anterior no aparece en la epístola original. Se trata de una amplificación de Cascales sobre el motivo de las partes de animales. El mismo lo reconoce así —en boca de Castalio— al final de las *Tablas* (p. 254): «porque no me parecía estar bien hecha la descripción del monstruo sin expresar las partes de él».

⁵²¹ *Tablas poéticas*, p. 272.

y licenciosos en cualquiera cosa. [...] ⁵²²

20 *vv. 14-21* ⁵²³ Dejas la principal acción a veces,
donde, como al principio prometiste,
debes echar de tu caudal el resto;
y vaste luego a digresiones varias.
Pintas el altar sacro de Diana,
25 y pintas un arroyo, que regando
un prado ameno va por mil rodeos.
Pintas el Rin, profundo y ancho río, ⁵²⁴
y un arco que promete lluvia pintas.
Mas, eso no ha lugar agora, y sabes
30 por ventura un ciprés pintar al vivo.
¡Bien! ¿Qué importa si el otro pobre náufrago,
rota la nave, su caudal perdido,
pide sola la tabla del naufragio,
con que a misericordia el pueblo mueva?
35 *vv. 21-22* ⁵²⁵ Comenzaste a hacer una tinaja,
andando el torno, ¿cómo salió cántaro?
v. 23 ⁵²⁶ Aviso, pues, que consideres siempre
en tu obra que haya un cuerpo solo
de miembros verisímiles compuesto. ⁵²⁷ [...] ⁵²⁸

⁵²² Se omiten aquí versos que redundan en la condena de la mezcla de elementos y que inician la siguiente parte, que critica la adición de detalles vistosos a una obra para remedar las grandes expectativas que ella misma crea.

⁵²³ *Tablas poéticas*, p. 240.

⁵²⁴ Esta aposición explicativa es adición de Cascales.

⁵²⁵ *Tablas poéticas*, p. 266.

⁵²⁶ *Tablas poéticas*, p. 223.

⁵²⁷ Este endecasílabo no traduce lo contenido en el verso 23 del texto de Horacio, pero recoge la idea de la verosimilitud, expresada en otras partes de la *Epistula ad Pisones*, como los versos 338-340, no recogidos en estos fragmentos de traducción:

*ficta voluptatis causa sint proxima veris,
ne, quodcumque volet, poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.*

⁵²⁸ Falta el verso 24, en el que se expresa que los poetas son engañados por la apariencia del bien, entendiendo éste por una idea o aspecto brillante que hace que se descuide el todo de la obra.

40 *vv. 25-26*⁵²⁹ Tal hay que por ser breve da en oscuro.⁵³⁰ [...] ⁵³¹
*vv. 38-41*⁵³² Escritores, tomad a vuestras fuerzas
materia igual; haced prueba primero
de aquel peso que pueden o no pueden
sustentar vuestros hombros: conveniente
45 siendo la empresa, no tengáis recelo
que os falte la facundia y la orden clara.
*vv. 42-45*⁵³³ Vuestra disposición, si no me engaño
podrá ser tal. Aquello que conviene
decirse agora, que se diga agora,
50 lo demás reservarlo hasta su tiempo:
esto escriba el poeta, aquello deje.⁵³⁴
*vv. 46-59*⁵³⁵ Podrá también hacer nuevos vocablos
con que argentar el ordinario estilo;
podrá discreta y muy escasamente,
55 si se ofreciere a caso alguna cosa
oculta de las viejas, refrescarla.
Modesta libertad se da que pueda
fingir palabras en su coyuntura
de los rancios cetegos aun no oídas;
60 y serán admitidas y aprobadas
si de la fuente de los griegos nacen,
en nuestro idioma usadas pocas veces.

⁵²⁹ *Tablas poéticas*, p. 248.

⁵³⁰ La oscuridad, que no el ingenio, era el motivo principal de los ataques de Cascales contra la escuela culterana, aunque en este caso la oscuridad no fuese provocada por un exceso de brevedad, que sería más propio de posturas conceptistas.

⁵³¹ Siguen aquí en el texto latino varios ejemplos de casos en los que buscar la perfección en alguna de las partes de la obra artística hace que se pierda la armonía global. Todos ilustran que el esfuerzo desmedido por evitar sistemáticamente un error lleva a una obra también viciada.

⁵³² *Tablas poéticas*, p. 23.

⁵³³ *Tablas poéticas*, pp. 275-276.

⁵³⁴ Este verso, harto resumidor y sintético, es citado también —suelto— en la p. 66.

⁵³⁵ *Tablas poéticas*, p. 159-160.

85 en el trágico estilo, y la tragedia
de Tiestes no sufre versos cómicos:
cada materia tiene lugar propio.⁵⁴²
A veces la comedia la voz alza
y el enojado Cremes por la boca
echa espuma, y a veces suele el trágico
90 en humildes razones lamentarse.
Cuando anda pobre y desterrado Télefo⁵⁴³
y Peleo no dice, no, palabras
fanfarronas y largas de pie y medio,
si pretende mover los corazones
95 de los oyentes con su tierno llanto.
*vv. 99-100*⁵⁴⁴ No basta ser hermosa la poesía,
también sea dulce; inclinará⁵⁴⁵ los ánimos
a la parte do más le pareciere. [...] ⁵⁴⁶
*vv. 114-118*⁵⁴⁷ Va a decir mucho, si el criado que habla
100 es de buenas costumbres, o de malas;⁵⁴⁸
si habla maduro viejo, o joven férvido;⁵⁴⁹

⁵⁴² No se menciona aquí el «factor suerte», mediante el cual Horacio —de una forma un tanto irónica con respecto a la Historia de la Literatura— dice en el verso 92 de su poema que a cada género le ha sido dado su lugar (*Singula quaeque locum teneant sortita decenter*). La razón puede ser que una observación así restaría «método» al tratado.

⁵⁴³ Brancaforte transcribe «Telefo», con lo que el verso excedería en una sílaba el cómputo endecasílabo.

⁵⁴⁴ *Tablas poéticas*, p. 28.

⁵⁴⁵ Brancaforte transcribe «inclinara los ánimos». Nuestro texto, refrendado por la edición de Sancha, está más en consonancia con la solución que aquí ofrecemos.

⁵⁴⁶ Falta aquí el *si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi* y una reflexión general acerca de los sentimientos y su trasvase a las palabras, así como indicaciones, de larga tradición en la retórica (*cf.* Cicerón, *Orator*, 58-60, por ejemplo), acerca del decoro de los gestos para transmitir dichos sentimientos.

⁵⁴⁷ *Tablas poéticas*, p. 108.

⁵⁴⁸ En Horacio no se menciona a un criado, sino la manera de expresarse de un dios o un héroe. La solución adoptada por Cascales está más en consonancia con el teatro de su época.

⁵⁴⁹ Brancaforte confunde la efe con una ese larga y transcribe «servido», con lo que —además— el verso sobrepasaría su medida en una sílaba. Sancha recoge la versión original con efe inicial.

si matrona potente, o presta moza;
 mercader trafagante, o despenado
 labrador; o si es colco, o es asirio,
 105 o si criado en Tebas, o si en Argos.
*vv. 119-124*⁵⁵⁰ Cuando introduces, oh escritor, a alguno
 o píntale según su fama, o píntale
 según la conveniencia de su estado.
 Si representas al famoso Aquiles,
 110 hazle arrojado, duro, inexorable,
 iracundo, sin ley, a nadie ceda;
 prométase en las armas lo imposible.
 Sea feroz Medea venceguerras,⁵⁵¹
 llorosa, Ino; traidor Ixión sea;
 115 Ío, peregrinante; loco, Orestes.
*vv. 125-128*⁵⁵² Si quieres escribir algún poema,
 fingir nuevas personas y argumentos,
 procura de llevarlo hasta el cabo
 como lo comenzaste, de manera
 120 que por todo y en todo se parezca. [...] ⁵⁵³
*vv. 136-145*⁵⁵⁴ No comiences tu obra en alto tono,
 como el otro poeta saltabanco:
 «La noble guerra en belicosa trompa,
 y fortuna del gran Príamo canto».
 125 Este prometidor, ¿qué cosa digna
 traerá de tal y de tan gran boato?
 Los montes parirán, y de los montes

⁵⁵⁰ *Tablas poéticas*, pp. 120-121.

⁵⁵¹ Expresivo neologismo de Cascales, a imitación de otros epítetos épicos, para traducir un simple «invicta».

⁵⁵² *Tablas poéticas*, p. 122.

⁵⁵³ Falta aquí la observación de que es difícil exponer temas conocidos de una forma totalmente original.

⁵⁵⁴ *Tablas poéticas*, pp. 237-238.

un ratoncillo nacerá ridículo.
 ¡Cuánto mejor éste empezó, al fin, como
 130 quien cosa no ha tratado sin gran arte!
 «Canta, Musa, el varón que ya tomada
 Troya, vio tierra, gentes y costumbres».

No pretende sacar de la luz humo,
 sino del humo luz para que diga
 135 lo de Antífate rey, lo de Caribdis
 y Escila y el gigante Polifemo.

*vv. 146-147*⁵⁵⁵ Ni comenzó la vuelta de Diomedes
 desde la triste muerte de su tío
 Meleagro, ni menos el troyano
 140 asedio de los dos huevos de Leda.⁵⁵⁶

*vv. 148-150*⁵⁵⁷ Siempre camina al blanco, y desde el medio
 de la fábula lleva a los oyentes
 tan dóciles, que no les deja cosa
 por saber que a la acción sea necesaria,
 145 y lo que entiende que lucir no puede
 representado, pásalo por alto.

*vv. 150-152*⁵⁵⁸ Y con tal arte finge, así lo falso
 junta con la verdad, que no desdice
 el medio del principio, el fin del medio.

150 *vv. 153-178*⁵⁵⁹ Si tú quieres saber qué deseamos
 el pueblo y yo de ti, escucha. El oyente

⁵⁵⁵ *Tablas poéticas*, p. 68. Este fragmento vuelve a citarse en la página 247.

⁵⁵⁶ Cascales aclara la alusión mitológica «*gemino...ab ovo*» explicitando el nombre de Leda, que incubó —según la versión más extendida del mito— uno o dos huevos de los que nacieron Clitemnestra y Pólux (de uno) y Helena y Cástor (de otro).

⁵⁵⁷ *Tablas poéticas*, p. 279. Los cuatro primeros versos son insertados también —como una traducción más reducida del fragmento— en la página 247.

⁵⁵⁸ *Tablas poéticas*, p. 278. Brancaforte señalaba que estos versos traducían los correspondientes versos 150-151 del *Ars poetica*. También traducen el 152, por lo que hay una perfecta continuidad con el fragmento siguiente.

⁵⁵⁹ *Tablas poéticas*, pp. 109-111.

en el teatro esperará hasta el «pláudite»⁵⁶⁰
 como pintes al vivo las costumbres
 de cada edad, y guardes el decoro
 155 a la natura y los mudables años.
 El niño que ya sabe dar respuesta
 a las preguntas y sellar la tierra
 con pie firme, se gloria andar jugando
 con los de su tamaño: ya se enoja,
 160 ya se aplaca sin causa, por momentos
 muda de gusto. El desbarbado mozo,
 despedido ya del ayo, huelga mucho
 hacer mal a un caballo, andar con perros,
 correr el monte, pasear la vega,
 165 a los vicios muy fácil, y enemigo
 de recibir consejo. Tarde atento
 a su provecho; presto en gastar largo,
 presuntüoso,⁵⁶¹ vano y arrogante;
 pronto en sus pretensiones y tan pronto
 170 en dejarlas después de conseguidas.
 Múdanse con la edad nuestros deseos,
 el hombre ya formado no se ocupa
 sino en ganar dineros y amistades,
 aspirar a mayores cargos y honras;
 175 rehúsa cosas que después le pesa
 haberlas hecho y haya de mudarlas.
 El viejo mil inconvenientes tiene.
 Adquiere hacienda, y de mezquino no osa
 tocarla: tiembla si ha de gastar algo;
 180 en cada cosa vive con mil miedos;

⁵⁶⁰ Es decir, hasta que el público sea interpelado con esta voz ('aplaudid') al final de la obra. Cascales introduce el término como un latinismo crudo lexicalizado.

⁵⁶¹ Brancaforte no coloca la diéresis en «presumptüoso», con lo que al verso le faltaría una sílaba.

grande dilatador de plazos; tardo
 en los despachos, largo en esperanzas;
 prométese de vida muchos años;
 mal acondicionado, mal contento,
 185 gran reñidor, alabador del tiempo
 pasado, cuando mozo, cuando niño;⁵⁶²
 censor, castigador de los menores.
 La juventud provechos grandes tiene,
 ligereza, hermosura, juicio, fuerzas.
 190 Y la vejez, incómodos muy grandes:
 enfermedades, fealdad, olvido.
 Ten en cuenta de no dar las propiedades
 del viejo al mozo, las del mozo al niño;
 antes, al tiempo y uso que tenemos
 195 has de seguir, y acomodarte siempre.
*vv. 179-188*⁵⁶³ Cosas hay que se deben a la vista
 del auditorio recitar; y cosas
 narrarse basta cómo hayan pasado.
 Menos mueve los ánimos aquello
 200 que se escucha, que eso otro que los ojos
 fieles ven, y visto comprenden.
 Lo que no es para fuera, hágase dentro.
 Ya te vendrán sucesos que no deben
 delante hacerse, sino referirse.
 205 No ante el pueblo Medea sacrifique
 y desmiembre sus hijos; las humanas
 carnes no cueza el más que crudo Atreo;
 no transformes a Progne en ave; a Cadmo
 no le conviertas en culebra. Cosas

⁵⁶²Trasladamos el punto y coma detrás de «cuando niño» y no antes, como lo sitúa Brancaforte, por entender que es ése el verdadero sentido del período.

⁵⁶³*Tablas poéticas*, p. 21. Es el primer fragmento citado.

- 210 así hechas, incrédulo, las odio.
*vv. 189-(...)-192*⁵⁶⁴ No tenga más ni menos de cinco actos
la fábula que quiere ser oída,
y oída, muchas veces demandada.
*y más abajo*⁵⁶⁵
- 215 No hablen juntas más que tres personas:
si otra sale, o escuche, o consigo hable.
*vv. 193-201*⁵⁶⁶ Haga las partes y el oficio el coro
de un buen varón: no cante entre acto y acto
sino cosa que importe y sea a propósito.
- 220 A los buenos socorra; a los amigos
aconseje; componga los airados;
ame los virtuosos y devotos;
alabe mucho de una pobre mesa
los escasos manjares; encomiende
- 225 la justicia divina, humanas leyes;
abra las puertas de la paz tranquila;
guarde el secreto encomendado, ruegue
a los dioses, humilde, que se trueque
la próspera fortuna de los malos
- 230 con la mala y adversa de los buenos. [...] ⁵⁶⁷
*vv. 220-224*⁵⁶⁸ El trágico poeta, que por premio
de su obra un cabrón glorioso lleva,
introdujo los sátiros desnudos,
salva la gravedad de la tragedia,

⁵⁶⁴ *Tablas poéticas*, p. 398. Falta en este fragmento la traducción del verso 191, en el que se expresa el rechazo al recurso del *deus ex machina*. En el texto de Cascales la cita aparece dividida por un inciso de Castalio, recogido aquí en cursiva y entre corchetes.

⁵⁶⁵ Ver nota anterior.

⁵⁶⁶ *Tablas poéticas*, p. 345.

⁵⁶⁷ Faltan unos versos que contienen observaciones sobre el papel de los instrumentos musicales en la tragedia griega.

⁵⁶⁸ *Tablas poéticas*, p. 342.

235 porque, aunque grave, conoció ser justo
 entretener con agradables juegos
 al bien bebido, alegre y libre oyente.⁵⁶⁹ [...]⁵⁷⁰

*vv. 231-239*⁵⁷¹ No es digna de arrojar ligeros versos
 la tragedia; mas cuando libres sátiros
 240 introdujere, haga diferencia
 como hace la matrona grave,
 si es sacada a danzar en el sarao.
 Pisones, cuando escribo algunas gracias
 de sátiros, no hablo solamente
 245 palabras propias y desadornadas,
 a cada cosa dándole su nombre;
 ni de los trágicos colores graves
 tanto me aparto, que de ver no se eche
 cuánto difieren el criado Davo
 250 y Pitia osada, que robó el dinero
 a su amo Simón, personas cómicas,⁵⁷²
 y aquélla del satírico Sileno,
 ministro del dios Baco⁵⁷³ y ayo suyo. [...]⁵⁷⁴

⁵⁶⁹ «Libre oyente» traduce *exlex*: ‘desenfrenado, sin ley’. Una traducción así no sería adecuada para el intento de reforma moral del teatro del momento —asociado a las malas costumbres y la disipación del pueblo por quienes lo denostaban— que se intentaba llevar a cabo desde posturas como la de Cascales. Para ver más *in extenso* la postura del licenciado murciano con respecto a la escena nacional, léase la tercera epístola de la segunda «década» de sus *Cartas filológicas* (vol. 2 de la edición citada, pp. 28-70). Un completo panorama sobre el candente debate acerca de la licitud del teatro en los Siglos de Oro lo da la clásica obra de E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.

⁵⁷⁰ Falta aquí una referencia al género del drama satírico, con el que se ponía final a la representación de una trilogía de tragedias de un mismo autor, también autor de la cuarta pieza, en los certámenes atenienses. Para Horacio este drama es aceptable siempre que la ridiculización a la que sean sometidos los dioses y los héroes no sea excesiva.

⁵⁷¹ *Tablas poéticas*, pp. 342-343.

⁵⁷² «Personas cómicas» es una aclaración de Cascales. El texto original sólo menciona los nombres de los personajes.

⁵⁷³ Otra aclaración. Horacio no menciona explícitamente el nombre del dios.

⁵⁷⁴ Ésta es la primera laguna de cierta extensión en la continuidad de la traducción reconstruida. Abarca 69 versos de la epístola. En ellos —lo señalaremos de forma escueta— se trata: la importancia

*vv. 309-311*⁵⁷⁵ La fuente de escribir bien es la ciencia;
 255 ésa te enseñará el divino Sócrates.
 Y cuando tengas allegada hacienda
 de qué decir, sobrarte han las palabras.
*vv. 312-316*⁵⁷⁶ Quien aprendió lo que la patria obliga
 260 y los amigos, cuánto honrar se debe
 el padre y el hermano, cuánto el huésped,
 qué es el oficio del conscripto padre,
 y del jüez,⁵⁷⁷ qué obligación y partes
 ha de tener un general de guerra,
 éste sí que sabrá a cada persona
 265 darle lo que le toca y pertenece. [...] ⁵⁷⁸
*vv. 335-337*⁵⁷⁹ Si algo enseñares, ser procura breve,
 para que tus preceptos entendidos
 y a la memoria encomendados sean:

del orden de las palabras; el decoro (nuevamente); el yambo; la indulgencia que hay que tener en la crítica a los primeros poetas romanos; la importancia de manejar y tener siempre en mente los modelos griegos (que no debe desembocar en veneración ciega, como con Plauto); la historia de la tragedia griega y cómo desembocó en la comedia, y ésta en las comedias romanas; la necesidad de corregir mucho las obras; y la necesidad del *ars*, frente al solo *ingenium*. El texto que falta termina con la enunciación del propósito de la voz del poema —que no debe confundirse con el propio Horacio— de ser crítico literario e, irónicamente, ser maestro —sin ser escritor— de cómo escribir.

⁵⁷⁵ *Tablas poéticas*, p. 25.

⁵⁷⁶ *Tablas poéticas*, p. 112.

⁵⁷⁷ De nuevo Brancaforte no transcribe con diéresis la palabra, con lo que el verso se encontraría falto de una sílaba.

⁵⁷⁸ Sigue aquí el consejo de mantener el decoro, extraído de la imitación de la vida misma y de las costumbres observables, como guía general para construir una obra, que puede mantenerse digna sin ser brillante gracias al decoro mismo. El texto horaciano critica después el excesivo pragmatismo de la mentalidad romana, más propensa a los negocios que a la indagación poética, todo ello opuesto a la Musa e ingenio griegos. Falta también en la traducción el famoso verso 333 *aut prodesse volunt aut delectare poetae* que expresa la idea de los fines posibles de la obra —o enseñar, o deleitar—. No obstante la opinión de que un poeta debe cumplir ambos fines queda recogida en el último fragmento de la traducción de Cascales que aquí transcribimos, que traduce los versos 343-344:

*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
 lectorem delectando pariterque monendo.*

⁵⁷⁹ *Tablas poéticas*, p. 246. Este fragmento traduce hasta el verso 337, y no hasta el 336, como señala Brancaforte.

270 vv. 343-344⁵⁸¹

de pecho lleno lo superfluo mana.

[...] ⁵⁸⁰

Todos los votos se llevó el poeta

que supo ser de gusto y de provecho:

ya alegrando al lector, ya aconsejando.

[...] ⁵⁸²

⁵⁸⁰ En los versos que faltan se expresa la necesidad de aproximarse a la verdad —la tan nombrada verosimilitud— como base para la construcción de una ficción efectiva. Esta idea ya había sido integrada por Cascales dentro de su texto (ver nota correspondiente a la traducción del verso 23) en una amplificación de otro fragmento.

⁵⁸¹ *Tablas poéticas*, p. 32.

⁵⁸² Esta es la segunda laguna de gran extensión que presenta el texto reconstruido. Mayor que la anterior, abarca 132 versos que llegan hasta el final de la epístola. En ellos se contienen los siguientes motivos: la obra que enseña y deleita es la que se permite; unos pocos fallos no recurrentes son permisibles en la obra (puesto que *quandoque bonus dormitat Homerus*); la poesía es como la pintura (*ut pictura, poesis*); en la poesía no está permitida la mediocridad, aunque todo el mundo se crea con derecho a hacer versos; lo escrito debe someterse duramente a la crítica de otros antes de ser publicado; se mencionan cuatro grandes poetas (Orfeo, Anfión, Homero, Tirteo); el arte y el ingenio deben ir parejos; los aduladores son un público que el poeta tiene que evitar. Por último, se advierte de la existencia de una especie de «poeta loco» que hace versos sin saber por qué, como enfurecido, y que tortura a toda persona que se cruza recitándole hasta la extenuación.

3.6 JUAN DE ROBLES (C. 1631)

El caso del humanista andaluz Juan de Robles es parecido al de Francisco Cascales, que acabamos de tratar, en la medida en que este autor presenta una traducción parcial de la *Epistula ad Pisones* diseminada en fragmentos a lo largo de una obra mayor, la *Primera parte del culto sevillano*, a modo de citas que van ilustrando las ideas que va planteando el texto de dicha obra.

Juan de Robles nació en San Juan del Puerto (Huelva) en 1575 y recibió desde muy temprana edad una esmerada educación. Trasladado a Sevilla en 1590 entabla relaciones con los círculos literarios y humanistas del momento y va desempeñando diversos cargos ligados a la jerarquía eclesiástica. El más importante de todos ellos —por su estabilidad y continuidad en el tiempo— fue el de beneficiado de la iglesia de Santa Marina de Sevilla, que le dotó de una estabilidad económica que le permitió hacia 1615, tras una serie de pleitos que lo apartaron de afanes políticos y religiosos de mayor envergadura, dedicarse a un retiro encaminado al cultivo de las letras hasta su muerte en 1649.⁵⁸³

Durante ese periodo de retiro de los afanes que habían ocupado su vida anterior, Juan de Robles compuso unos cuantos poemas que merecieron la estima de sus contemporáneos, un *Discurso en razón de si es necesario erigir Beneficios curados en este Arçobispado de Sevilla* (c. 1616-1623, inédita), una *Carta escrita por un sacerdote natural de Sevilla a un amigo suio acerca del Patronato de la Gloriosa M^a S. Theresa de Jesús* (publicado en 1628 de forma anónima), una *Censura de la ortografía que el Maestro Gonzalo Correas, Cathedrático de lenguas de la Universidad de Salamanca, pretende introducir* (impresa en 1624, aunque al parecer perdida),⁵⁸⁴ la *Primera parte del culto sevillano* (compuesta hacia 1631,

⁵⁸³ Una biografía más detallada de Juan de Robles, así como otros datos acerca de la obra del autor, puede encontrarse en la edición actual de la obra que nos ocupa en este capítulo. *Cfr.* J. DE ROBLES, *El culto sevillano*, ed. A. Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.

⁵⁸⁴ Juan de Robles se posiciona en este opúsculo contra las propuestas ortográficas de Gonzalo CORREAS (*Ortografía Kastellana, op. cit.*), que planteaban un uso fonológico de la escritura para nuestro idioma. Juan de Robles, más afín a otros humanistas como Baltasar de Céspedes, defendía una

pero no publicada hasta 1883), una *Carta para la Ex^{ma}. Sra. Doña Catalina de la Cerda, Condesa de Lemos y oy Monja professa en el Convento de las Descalças* (impresa en Sevilla en 1635), las *Tardes de el Alcázar: doctrina para el perfeto vasallo* (no publicado hasta 1948) y el *Diálogo entre dos sacerdotes, intitulos Primero i Segundo, en razón del uso de la barba en los eclesiásticos* (publicado en Sevilla en 1642, hacia el final de la vida de su autor y claro ejemplo de la rigidez tradicionalista de la ideología de su autor por esas fechas). Si descartamos *Avisos al predicador curioso* (escrita entre 1601 y 1605) y la *Relación de la Avenida del año de seiscientos i veinte i seis*, hoy perdidas, completan el panorama una epístola en latín dirigida al también humanista Rodrigo Caro fechada en 1598.⁵⁸⁵

Como otros autores de su época, Juan de Robles no pudo dar a la imprenta todas sus obras. A falta de un mecenas que costeara su publicación, quedaron sin editar en su época las que podrían considerarse sus dos títulos de mayor envergadura, dos diálogos de corte renacentista titulados *Tardes del alcázar* y *El culto sevillano*. El primero de ellos tiene como tema central la aceptación del poder por parte del vasallo y, aunque tal postura ideológica favoreciera al válido Conde Duque de Olivares —a quien va dedicado— y pudiera haber impulsado su publicación, ésta no tuvo lugar en vida del autor y, como ya hemos indicado con anterioridad, se publicó ya avanzado el siglo XX.⁵⁸⁶

El culto sevillano, por su parte, corrió una fortuna pareja y, a pesar de contar con

ortografía cuyos fundamentos se encontrasen en la etimología y el uso consagrado del castellano, así como en las prácticas de los impresores. Curiosamente, tal como señala A. GÓMEZ CAMACHO (cfr. J. DE ROBLES, *op. cit.*, p. 25), los preceptos de Juan de Robles acerca de la ortografía «coinciden básicamente con los que consagrará la Real Academia Española un siglo después». Aunque no se conozca actualmente el paradero de ningún ejemplar de la *Censura*, las ideas de este texto se recogen también en el diálogo quinto de *El culto sevillano*.

⁵⁸⁵ Sobre esta epístola dirigida al *charisimo suo condiscipulo* Rodrigo Caro, autor de la célebre *Canción a las ruinas de Itálica*, cfr. N. BRUZZI COSTAS, «Una carta latina de Juan de Robles», *Archivo hispalense*, tomo 69, 210, 1986, pp. 113-126; y L. DE CAÑIGRAL CORTÉS, «Notas críticas a una epístola latina de Juan de Robles», *Archivo hispalense*, tomo 73, 223, 1990, pp. 183-188. Sobre una muestra de correspondencia en el sentido inverso, cfr. L. M^a GÓMEZ CANSECO, «De Rodrigo Caro a Juan de Robles: una epístola inédita en verso latino», *Archivo hispalense*, tomo 71, 218, 1988, pp. 137-146.

⁵⁸⁶ Cfr. J. DE ROBLES, *Tardes del Alcázar: doctrina para el perfeto vasallo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1948. Pese a su planteamiento de apoyo al sistema político imperante, la apertura dialéctica que brinda el diálogo como medio de expresión de ideas permite la alteridad de opiniones, gracias a la cual puede entretenerse a lo largo de la obra «una sutil crítica de tonalidad humanista», tal como señala M. BORREGO PÉREZ, «Las tardes del alcázar, un dialogue érasmist», *Tiempos modernos*, vol. 6, 17, 2008, en <<http://www.tiemposmodernos.org>>.

las aprobaciones pertinentes,⁵⁸⁷ sería editada por primera vez en el siglo XIX por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces.⁵⁸⁸ Esta obra es, precisamente, la que nos ocupa en lo tocante a la traducción de la poética de Horacio, según se señalaba al comienzo de este capítulo. Bajo la mencionada forma de diálogo, *El culto sevillano* es una obra redactada en torno a los años 1626-1631 que, En opinión de Menéndez Pelayo constituye un «excelente tratado de retórica, del cual decía Gallardo que debía estar impreso con letras de oro»;⁵⁸⁹ Antonio Vilanova la considera «la primera retórica crítica de la literatura española»;⁵⁹⁰ y Alejandro Gómez Camacho, el más reciente experto en la obra de Juan de Robles, hace un balance crítico en el mismo sentido al decir:

Aunque la originalidad de los preceptos de la retórica de Robles es escasa, un claro sentido pragmático a la hora de plantear su estudio, un método crítico, de un rigor casi científico, en la exposición y la selección de espléndidos y amenos ejemplos,

⁵⁸⁷ De entre las aprobaciones previas que ponían a *El culto sevillano* en los umbrales de la imprenta, destaca la realizada por Francisco de Quevedo por encargo del supremo Consejo de Castilla, y escrita de su propio puño y letra en el manuscrito original de Juan de Robles:

Muy poderoso señor: he visto por comisión de vuestra alteza este libro, cuyo título es *El culto sevillano*; escribiólo el licenciado Juan de Robles [sic], beneficiado de la iglesia parroquial de Santa Marina de Sevilla. Es de buena y santa doctrina, sin contradecir a la de nuestra santa fe católica; es de enseñamiento muy útil; la doctrina, verdadera y bien estudiada; la disposición, agradable, con donaires honestos y decentes, que hacen sabrosa su lección; es todo contra las malas costumbres, y muy erudita ocupación de la ociosidad; por [lo] que es merecedor su autor de que vuestra alteza le conceda la licencia que pide. En Madrid, a 22 de setiembre. 1631 años. *Don Francisco Quevedo de Villegas*.

Ésta y otras cinco censuras/aprobaciones realizadas por Quevedo pueden encontrarse recopiladas en el volumen número 48 de la Biblioteca de Autores Españoles (*Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra, Imprenta de M. Ribadeneyra, Madrid, 1859, pp. 495-500). Todas ellas son positivas para los autores. Quizá Quevedo, que había sufrido en sus propias carnes la pacatería y estrechez de miras de los censores con respecto a sus propias obras (cfr. E. GACTO FERNÁNDEZ, «Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1, 1991, pp. 11-61), quiso de esta manera favorecer la publicación de las obras que caían en sus manos para esta tarea. Aparte del propio Juan de Robles, se beneficiaron del espíritu pro humanista de Quevedo José Pellicer de Salas y Tobar, Lope de Vega y José Antonio González de Salas.

⁵⁸⁸ Cfr. J. DE ROBLES, *Primera parte del culto sevillano*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces (imprenta de *El Mercantil Sevillano*), 1883. Ya hemos mencionado en notas anteriores que existe una edición crítica moderna publicada por A. GÓMEZ CAMACHO en 1992.

⁵⁸⁹ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, *op. cit.*, vol 2., p. 259. En nota al pie, añade:

Es la mejor escrita de todas las retóricas castellanas; pero no merece tanto encomio por la novedad de la doctrina. Lo que más la avalora es el buen juicio constante, la claridad del método, la hermosura del lenguaje, la viveza del diálogo y las curiosas noticias de historia literaria.

⁵⁹⁰ Cfr. A. VILANOVA, «Preceptistas españoles...», *art. cit.*, p. 668.

hacen del *Culto* la retórica mejor escrita del Siglo de Oro español.⁵⁹¹

Más allá de valoraciones cualitativas, Juan de Robles desarrolla en esta obra una retórica de corte compilador, en la cual sigue principalmente las ideas de Baltasar de Céspedes (cuyas *Del arte de la retórica* y *De los elementos* resume), Fernando de Herrera (de cuyas *Anotaciones* se sirve a la hora de ejemplificar) y Bartolomé Jiménez Patón (cuya *Elocuencia española en arte* sirvió a Juan de Robles como modelo organizativo de la materia retórica).⁵⁹² A lo largo de los primeros cuatro diálogos de los cinco de los que consta la obra, Juan de Robles trata brevemente acerca de las diferencias entre «crítico» y «culto» en el diálogo primero de la obra —casi de forma introductoria—, para pasar a revisar después las tres primeras partes de la retórica: la *inventio* y la *dispositio* (diálogo segundo), así como la *elocutio* (diálogo tercero), a la que acompaña de algunas consideraciones complementarias sobre la «oración acomodada» (diálogo cuarto). Nada se menciona en cuanto a la *memoria* o a la *actio*, que no reciben tratamiento pormenorizado, dando idea del proceso de «literaturización» en el que —a grandes rasgos y salvo notables excepciones relativas a la ámbito de la predicación religiosa— se encontraba inmersa la retórica del Barroco y que tendría su culminación en el siglo posterior.⁵⁹³ Sin

⁵⁹¹ Cfr. A. GÓMEZ CAMACHO, «El culto sevillano y la retórica española del Barroco», en *Encuentro interdisciplinar sobre retórica*, ed. A. Ruiz Castellanos, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 250-255, donde puede encontrarse un buen resumen por partes de esta obra de Juan de Robles.

⁵⁹² Cfr. A. GÓMEZ CAMACHO, *art. cit.*, p. 250.

⁵⁹³ El Propio Juan de Robles se pronuncia en este sentido cuando, al explicar el plan principal de su obra al comienzo del diálogo segundo, dice a través de uno de los personajes del diálogo:

es de saber que la Retórica es Arte de bien hablar, que por otro nombre llaman Oratoria, de donde tomó el Retórico el nombre de Orador, y el Razonamiento o Discurso el de Oración, y el de hablar en público en alguna materia señalada se llama Orar. Esta facultad tiene cinco partes: Invención, Disposición y Elocución (que son las que habemos de tratar), y Memoria y pronunciación, de que por agora no trataremos por ser más particulares para los predicadores que para los Cultos, a quienes tratamos de instruir.

Acerca de la situación de la *actio* en la preceptiva áurea y su presencia en la oratoria sagrada, cfr. los artículos de M^a. A. Díez Coronado, «La *actio* retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 429-436; y «La *actio* retórica en la oratoria sagrada de los siglos XVI y XVII», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, coords. J. M^a Maestre Maestre *et al.*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2002, vol. 2 (Las artes literarias en el Renacimiento), pp. 691-696; así como su monografía *Retórica y representación: historia y teoría de la «Actio»*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004. Igualmente, sobre el mencionado proceso de «literaturización» de la retórica, análogo en buena medida al sufrido por dicha disciplina en la misma Antigüedad clásica, cfr. J. L. Pérez Pastor, y J. Sáenz Herrero, «Retórica y poética: dos disciplinas convergentes en la tradición humanística», en *Pectora Mulcet' Estudios de Retórica y Oratoria latinas*, eds. T. Arcos Pereira *et al.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 869-880.

embargo, Juan de Robles decide rematar su obra con un quinto diálogo dedicado a las candentes cuestiones ortográficas que se debatían en el humanismo de la época y que bien puede ser un resumen de su perdida *Censura de la ortografía que el Maestro Gonzalo Correas [...] pretende introducir*.⁵⁹⁴

Como se ha señalado anteriormente, lo que hace que esta obra de Juan de Robles sea merecedora de los halagos recibidos no es tanto lo expuesto como la forma expositiva en sí, ágil, entretenida y llena de frescura, en la que —al igual que en las *Tardes del Alcázar*— juegan un importante papel los cuentos insertos en la ejemplificación de conceptos.⁵⁹⁵ Aparte de ellos, es esperable encontrar la habitual panoplia de autoridades a las cuales se acude para refrendo de las ideas propuestas que, en el caso de *El culto sevillano*, proceden más de otros humanistas —a quienes somete a un finísimo escrutinio crítico— que de los socorridos autores grecolatinos, que quedan reducidos a citas muy puntuales de Epícteto, Esopo, Nevio, Plauto, Servio, Sócrates, Terencio y Tito Livio. Sólo se acude más de una vez a tres autores: Cicerón, Horacio, Ovidio y Virgilio. Ello puede deberse a la declarada intención de realizar una verdadera retórica patria desde la enardecida postura de defensa de lo castellano que se percibe en sus páginas.⁵⁹⁶ Sea como fuere, aunque el número de ocasiones en que se traen a colación Cicerón y Virgilio sea sensiblemente superior, Alejandro Gómez Camacho señala que tras los mencionados Céspedes, Herrera y Patón, «Horacio es el único preceptista [sic] clásico al que se recurre con frecuencia en el *Culto*»⁵⁹⁷ en el sentido de la autoridad de la *Epistula ad Pisones* —interpretada en todo momento, por supuesto, como *Ars*— se percibe revestida de un carácter más «teórico» y especializado sobre la materia retórica y literaria que los demás autores clásicos, que parecen ser presentados como autoridades de más «amplio espectro».

De hecho, de las aproximadamente dieciséis veces que Horacio aparece en *El*

⁵⁹⁴ Ver nota anterior al respecto de esta obra.

⁵⁹⁵ Cfr. A. GÓMEZ CAMACHO, «Los cuentos en la obra de Juan de Robles», *Etiópicas*, 2, 2006, pp. 202-254.

⁵⁹⁶ Esta defensa llega a tales extremos que Juan de Robles, en la estela de las ideas expresadas por Bartolomé Jiménez Patón en su *Elocuencia española en arte*, o incluso el mismísimo Francisco de Quevedo en su *España defendida*, llega a plantear en el diálogo tercero de *El culto sevillano* la mayor antigüedad de nuestro idioma con respecto al latín, de quien sería lengua madre, y no al revés. Cfr. el estudio introductorio de A. GÓMEZ CAMACHO a J. DE ROBLES, *El culto sevillano*, pp. 22-23.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

culto sevillano, tres de ellas son como mera alusión a la autoridad, otras dos son para introducir sendos pasajes traducidos de un epodo y una oda, mientras que la diez restantes son para citar la *Epistula ad Pisones*, de forma muy concisa y directa en dos ocasiones (a propósito de los tópicos *delectare/prodesse* y *nascetur ridiculus mur*), de forma aludida en otra (a propósito del consejo de que una obra debe pasar nueve años en un cajón antes de ser expuesta al público), y —finalmente— para introducir varios pasajes del poema traducidos al castellano las otras ocho. La extensión de estos fragmentos —que en este trabajo, como en el caso de Cascales, recuperamos y reordenamos— puede hacernos imaginar que quizá Juan de Robles tradujo por entero el poema latino, tal como señalan Menéndez Pelayo y García Berrio.⁵⁹⁸

Los pasajes citados y traducidos quizá no estén tan imbricados en el desarrollo preceptivo-ideológico de la obra como en el texto de Cascales, cuya obra seguía un enfoque más programado y cercano tanto al tema principal como a los tópicos clásicos que le servían como ideario, sin la misma preocupación de ofrecer un discurso más variado y ameno como el que ofrece Juan de Robles. En *El culto sevillano*, los fragmentos traducidos de Horacio —investidos de la autoridad preceptiva que se le atribuía al texto— son recursos de autoridad que sirven para refrendar, como «píldoras de sabiduría reconocida» aspectos ciertamente dispares, no siempre circunscritos al ámbito de lo retórico: la necesidad de vehemencia en la *actio* de los discursos judiciales y/o deliberativos, argumentos en contra de los excesos de los «cultores del lenguaje», indicaciones sobre cómo ejercer y sufrir bien la crítica literaria, o incluso enseñanzas morales —ajenas ya al campo de las letras— sobre lo que corresponde a cada edad de la vida si se quiere ser alguien «de orden», etc. A esto se suma el hecho de que el pensamiento contenido en los versos de Horacio —fuera dicho en veras, fuera con tintes paródicos— sufre a veces alguna dispersión adicional en su interpretación, tal como veremos en las notas de las que acompañamos la edición que aquí se presenta.

En lo tocante a la forma poética de destino, el molde métrico elegido en esta ocasión por Juan de Robles —la misma que utiliza para el resto de fragmentos de poemas latinos que introduce en *El culto sevillano*— es la de la silva, lo cual supone una variación con respecto a la práctica general de adoptar la tirada de endecasílabos

⁵⁹⁸ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, *op. cit.*, pp. 205-206 y A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 132-136. A. GÓMEZ CAMACHO también recuerda tal apreciación en «*El culto sevillano* y la retórica española...», *art. cit.*, p. 250.

blancos como molde exclusivo en el que volcar el contenido de los hexámetros.

La nueva métrica —debido al nuevo ritmo que marca la introducción de versos heptasílabos— obliga también a una nueva proporción en la conversión de los versos al castellano. Si en el texto de Francisco Cascales podíamos encontrar cómo 170 versos del poema horaciano daban como resultado 271 endecasílabos traducidos, en el caso de Juan de Robles apenas 79 versos del original latino devienen en 219 versos de traducción castellana. Hay que tener en cuenta, además, el desigual uso que realiza Juan de Robles de la *amplificatio* a la hora de traducir los diferentes pasajes. Mientras algunos fragmentos traducen entre cuatro y cinco versos del poema de Horacio en ocho versos castellanos, en otros pasajes se emplean hasta dieciocho para la misma cantidad de texto latino, por ejemplo. Algunos fragmentos llegan a triplicar la proporción entre los dos textos, al presentar cincuenta y dos versos castellanos para traducir catorce versos latinos o setenta y cinco versos castellanos para traducir veintiséis versos del original.

Por lo demás, baste decir que la traducción permite seguir bien las advertencias horacianas en los fragmentos que traduce —independientemente de la interpretación del propio Juan de Robles— con uso de la silva un tanto rígido que, sin acabar de decantarse por la opción de los pareados (que emplea con profusión), tampoco muestra, a pesar de los sabrosísimos giros conceptuales barrocos, la flexibilidad que los grandes poetas dieron a esa estrofa, lo que nos lleva a considerar que el mejor lugar para ser presentada —en vez de como texto exento destinado a transmitir una obra de arte confusamente recibida como es la *Epistula ad Pisones*— es quizá aquél en el que la encontramos: el brillante marco de *El culto sevillano*, en el que junto con la multitud de cuentos y anécdotas que van discurriendo por sus páginas, los versos traducidos de poetas como Horacio, Ovidio o Virgilio aportan viveza, variedad y autoridad. Ciertamente hubiera sido deseable contar con más pasajes de esta traducción, mas, en el hipotético caso de que Juan de Robles la hubiera traducido por entero, su propio autor se encargó de escoger los fragmentos que habrían de salvarse insertándolos en una de sus obras de mayor alcance, aunque no mayor fortuna durante su época.

Para nuestra edición, al igual que se procedió en el caso de la traducción de Francisco Cascales hemos puesto en orden los fragmentos traducidos por Juan de Robles y hemos actualizado su puntuación y ortografía. Al comienzo de cada fragmento se indica el pasaje concreto de la *Epistula ad Pisones* que traducen y, en nota a pie de página, se ubica cada pasaje dentro de *El culto sevillano*, tomando como referencia la

edición de 1992, que reproduce el manuscrito original de la obra. En la misma nota infrapaginal se dará cuenta del contexto en el que se inserta el fragmento traducido dentro de la obra de Juan de Robles, a fin de informar mejor de la percepción que del poema de Horacio tenía el humanista sevillano.

Al disponer tan sólo de ocho fragmentos de traducción, por muy extensos que sean algunos de ellos, las lagunas sin traducir de la *Epistula ad Pisones* son notablemente más amplias que en el caso de la traducción de Cascales, con lo que en este caso una lectura seguida de la traducción parece bastante menos procedente. Por esta razón, no se dará cuenta en dichas notas del contenido de los versos latinos que median entre fragmento y fragmento.

ARTE POÉTICA
CITADA EN *El culto sevillano*
DE JUAN DE ROBLES

Fragmento I (vv. 32-36)⁵⁹⁹

5 El último escultor, que está cercano
a la escuela de Emilio del esgrima,
imitará en el bronce con destreza
las uñas de la mano,
y con arte más prima
el pelo más sutil de la cabeza.
Mas es tan infeliz, que no acomoda
jamás la perfección de la obra toda.

⁵⁹⁹ Cfr. *El culto sevillano*, p. 59. A. GÓMEZ CAMACHO hace corresponder este pasaje con los versos 31-35 de la *Epistula ad Pisones*, cuando realmente la traducción atiende al verso de partida siguiente y termina un verso después. Este fragmento se encuentra inserto en el primer diálogo de la obra, cuyo desarrollo gira en torno a definir qué persona, de entre las muchas que pueden encontrarse en el mundo del estudio de las letras (gramáticos, poetas, críticos...) puede ser considerada con justicia un «culto». Según se va dilucidando entre los dos personajes del diálogo, alguien que quiera ser digno de ser llamado así, entre otras apreciaciones, debe tender a la perfección en sus trabajos y ser detallista hasta el extremo. Es en esos momentos cuando don Juan de Guzmán apostilla a los razonamientos del Licenciado Sotomayor (que, como ya hemos señalado, hace las funciones de *alter ego* del propio Juan de Robles):

D. JUAN.— Considerando estoy, aunque estoy oyendo a V. M., el encarecimiento de Horacio de pedir que se esté nueve años trabajando en un libro, porque no sé yo cuál, si no es alguna historia general del Mundo, habrá menester tanto tiempo.

LICENCIADO.— Engañañase V. M., que cualquiera tratado, aunque sea de moderado volumen, como sea de materia de ingenio, los ha menester para salir como debe. Porque para ello se ha de leer todo cuanto hubiere escrito en aquella materia para elegir lo conveniente y desechar o refutar lo que no fuere. Dejo el tiempo que se ha de gastar en elegir esa materia, que sea tal que prometa toda felicidad, porque puede ser más que el que se gasta en toda la composición del tratado, etc.

Este fragmento aparece en *El culto sevillano* justo después de los fragmentos VI y VII, y poco antes del fragmento II, por lo que en pocas páginas del comienzo de la obra —como si quisiese pertrecharse de mayor autoridad teórica en ellas y demostrar a la par el buen conocimiento de la tradición clásica— tenemos cuatro de los ocho fragmentos traducidos. En general, puede apreciarse en ellos un tono de generalización en la aplicación de unos consejos diseñados para la creación literaria, en principio, que dentro del desarrollo del diálogo acaban siendo refrendos universales para toda actividad humanística relacionada con la escritura. Paradójicamente, la ampliación del rango de aplicación del pensamiento de los versos de la *Epistula ad Pisones* acaba suponiendo una reducción del pensamiento Horaciano.

Fragmento II (vv. 38-41)⁶⁰⁰

Elegid la materia, ¡oh escritores!,
a vuestras fuerzas bien proporcionada,
mirando muy despacio a dónde llega
lo más robusto de ellas, y qué os niega.
5 Que al que con eminencia examinada
su pretensión tuviere, y sus primores,
ni faltará elocuencia ni en el verso
estilo cual conviene, puro y terso.

⁶⁰⁰ Cfr. *El culto sevillano*, p. 59. En este segundo fragmento puede advertirse una nueva reducción de las ideas originales del texto. La *Epistula ad Pisones* hablaba —siempre entre burlas y veras— de la necesidad total del decoro hasta para el propio poeta, que —so pena de incurrir en el mayor de los ridículos— debe escoger una materia adecuada a sus aptitudes, de tal forma que obtenga una obra proporcionada entre el horizonte de expectativas que despliegue y los logros poéticos que consiga. En cambio, Juan de Robles, a través de la boca del Licenciado Sotomayor, aplica de alguna manera el consejo contenido en la traducción al campo de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* retóricas, al señalar que, tras haberse hallado una buena materia (así terminaba el razonamiento que introducía el fragmento anterior), una vez escogidas y ordenadas las ideas de la misma, el construir y adornar el discurso sería algo que sobrevendría de forma natural a partir del trabajo previo. El pensamiento no deja de ser una formulación del *rem tene, verba sequentur* catoniano. Y así, justo antes de citar el fragmento que nos ocupa, se dice:

LICENCIADO.— Hecha la disposición con toda la sustancia del intento y sus cuestiones, conceptos o sentencias (Alma todo de esta estatua) se tratará de ir la amplificando con los modos convenientes a la obra, según lo que diremos adelante. Y después se tratará del adorno de tropos y figuras, y últimamente del lenguaje, en que entra la propiedad de él, los estilos, las ideas, la sonoridad y otras cosas que parecen menudencias, y no dejan de costar trabajo. Pero sobre la buena materia y disposición son más fáciles y lucidas, como dice luego el mismo Poeta [Horacio].

Fragmento III (vv. 46-72)⁶⁰¹

Serás también escaso y recatado
en los vocablos cuando los dispones
y habrás dicho muy bien si, cuando fuere

⁶⁰¹ Cfr. *El culto sevillano*, pp. 133-135. Este fragmento, que traduce el famoso pasaje relativo a la vida de las palabras y la posibilidad de inventar nuevos vocablos, se inserta ya avanzada la obra de Robles, en el diálogo tercero, que versa sobre la elocución, y —más concretamente— dentro del apartado dedicado a tratar «de la claridad de la pureza», en el que reclama, al igual que hacía Juan de Valdés, casi cien años antes, en su *Diálogo de la lengua*, el uso de palabras sencillas y bien arraigadas en nuestro idioma, frente al uso indiscriminado de neologismos como los que utilizaban, por ejemplo, los culteranos, a quienes aprovecha para atacar. Su defensa apasionada del castellano lleva a Juan de Robles —como hemos visto en nota anterior— a afirmar la mayor antigüedad de nuestro idioma con respecto al latín en un punto más avanzado del capítulo. En cualquier caso, la cita de Horacio se introduce para apoyar la idea de que cualquier innovación en el idioma ha de ser altamente sopesada e introducida con mucha cautela. Siempre a través de las palabras del Licenciado Sotomayor se dice dentro del diálogo:

LICENCIADO.— En lo que toca a la Pureza (que es en la Oración como el manjar sólido en el convite, y como la tela en el vestido) digo que la Oración ha de ir compuesta forzosamente por la mayor parte de vocablos puros, simples, nativos, propios y conocidos y usados de forma que sea verdaderamente lenguaje Español, conocido por tal de todos los que supieren conocerlo. [...] También le pertenece a la pureza [...] el defender toda novedad en el lenguaje, porque lo estraga y oscurece, y aun lo hace ridículo. [...] Es también yerro de los mancebos Cultos, [...] si bien algunos pecan más disimuladamente, porque no traen en sus razonamientos vocablos latinos, sino nuevos, inventados por metáfora de los mismos nuestros, con que, destruyendo la pureza y propiedad, nos hacen notabilísimo daño sin sentirse, respeto de que, como la gente oye los vocablos que no conoce, no los extraña y va tragando el anzuelo encubierto con el cebo de la dulzura de la novedad, y no atiende a lo sustancial y provechoso. Y así es menester asestar contra estos nuestra artillería, para dismantelar los muros de su embeleco.

Es cuando don Juan de Guzmán, su interlocutor, le plantea entonces la cuestión de cómo es posible entonces que el idioma haya ido enriqueciéndose con nuevas palabras a lo largo de la Historia cuando el Licenciado responde que sí que existe la posibilidad de innovar en el idioma, pero que ha de hacerse con recato, medida y arraigo. Además, no es dado a todos realizar tal operación, sino sólo a los ingenios más preclaros, interpretando así con un sesgo aristocrático la mención de los grandes autores literarios que se realiza en este pasaje de la *Epistula ad Pisones*. A ello se añade una curiosa interpretación del símil del fragmento de Horacio que pone en relación la vida de las palabras —en cuanto elemento mortal y mundano— con el paso de las estaciones. En lugar de recibir la comparación como la muestra más clara del tópico expresado en esos versos (*mortalia facta peribunt*), Juan de Robles pone en relación las estaciones y su «capacidad generadora» con los tipos de persona que pueden (los ingenios) o no (el resto de personas) aportar términos nuevos al idioma. Así puede verse inmediatamente después del fragmento traducido:

LICENCIADO.— Por manera que aquí se encarga el recato en el inventar vocablos, y esto aun para la poesía, licenciosa en cosas. Mire V. M. qué será para la prosa, sujeta a todas leyes, y más para cosas graves, en que pertenece a la razón atender a lo sólido de ellas, y no a la novedad perjudicial, que robando la atención a lo importante malogra cualquier fruto. Y es más de advertir que aun esa invención recatada no la concede [Horacio] a todos, sino a varones insignes y con gran necesidad y consejo, así como la Naturaleza no concede a todos los tiempos vestir los árboles (cuya similitud trae) de hojas, sino a los que ella tiene diputados para ello, y con los vocablos que inventaren sean sacados de la fuente de la lengua Griega, etc.

5 alguno muy antiguo o muy trillado,
con tan grande artificio se pusiere
que con el dulce cebo
del estilo parezca como nuevo.
Y si acaso te fuere necesario
10 declarar los secretos de las cosas
con términos modernos nunca oídos
de los cetegos (mílites ceñidos),
bien sin nota podrás de temerario
sus voces inventar maravillosas,
15 empero has de tomar esta licencia
con gran moderación y gran prudencia.
Y entonces los vocablos, nuevamente
compuestos, tendrán crédito bastante
cuando se saquen de la griega fuente
y con moderación no repugnante.
20 Porque, ¿qué le dará el pueblo romano
a Plauto y a Cecilio,
que le hubiere negado al gran Virgilio,
y a Vario, con su ingenio soberano?
O si yo adquirir puedo algún poquillo
25 a fuerza de mi ingenio,
¿por qué ha de entrar la invidia a prohibillo?
¿Pues qué? La lengua de Catón y de Ennio,
sin recibir ultraje,
de nuestra patria enriqueció el lenguaje,
30 y con la autoridad de tales hombres
les dio a todas las cosas nuevos nombres.
Y sé que siempre ha sido
y será para siempre permitido
formar vocablos nuevos a la gente,
35 con la señal que se usa de presente,
porque, como en los árboles se mudan

las hojas con los años voladores,
y los que abril vistió y bordó de flores
en el noviembre triste se desnudan,
40 en las palabras de la misma forma
la edad antigua pasa, y se reforma,
y otras en lugar de ellas se producen
que de presente valen más, y lucen
como entre viejos débiles y tardos
45 suelen lucir los jóvenes gallardos,
porque nosotros mismos,
y nuestras cosas, de una misma suerte,
estamos vinculados a la muerte.
Y así sorbe Neptuno en sus abismos
50 las tierras, y sobre ellas van forzadas
con el soplo del viento las armadas,
y aquesta obra real, que todos vemos
de esta laguna, un tiempo infructuosa,
cortando su cristal agudos remos,
55 que hoy fértil vega, llana y espaciosa,
sustenta liberal con mieses canas
todas estas ciudades comarcanas,
y en sus entrañas hoy surcada siente
en vez de remos, del arado el diente,
60 y ya del río el ímpetu furioso,
que a las mieses solía ser dañoso,
mudó agora su curso cristalino
porque vino a hallar mejor camino.
Y si se acaban estas cosas tales
65 por ser al fin caducas y mortales,
¿Podrá durar la gracia del donaire
de las palabras, siendo un poco de aire?
Desengañense pues, que si os gustare
el uso, han de volver de hoy más al mundo

70

muchos vocablos antes desechados,
y otros de los más graves y estimados
se habrán de sepultar en el profundo,
porque en cualquiera cosa que tocara
a hablar con ornato, gala y brío,
75 tiene el uso muy grande señorío.

Fragmento IV (vv. 99-113)⁶⁰²

Es justo que se dé a cualquiera cosa
su lugar con decencia artificiosa,
si bien hay vez que en algo se adelanta
la comedia, y también la voz levanta.
5 Y el viejo Cremes, de paciencia falto,
se encoleriza y viene a hablar alto,
y el trágico también algunas veces
habla con modos bajos y soeces,
porque es fuerza que Télefo y Peleo,
10 estando pobres ambos y en regiones
extranjeras, desechen los blasones
demás de marca, si es que su deseo
a enternecer con tristes quejas tira
el pecho y corazón de quien lo mira.
15 Ni es sólo a la poesía suficiente

⁶⁰² Cfr. *El culto sevillano*, pp. 99-100. Este fragmento, que versa sobre el decoro y la verosimilitud, contiene el tópico de *si vis mihi flere, dolendum est / primum ipsi tibi*. Juan de Robles lo trae a colación en el segundo diálogo de su obra, dedicado a la *inventio* y a la *dispositio*, y más concretamente en la parte que trata de la disposición de la obra, a la hora de hablar «del epílogo». El humanista sevillano —siguiendo las ideas de Bartolomé Jiménez Patón— expone a través de las palabras del Licenciado Sotomayor que para finalizar un discurso es conveniente realizar dos operaciones: enumerar los puntos más importantes que se han tratado en él («enumeración») y estimular los sentimientos del público («moción de afectos»), a fin de apuntalar los razonamientos por medio de la persuasión emocional. Este es el punto de la exposición en el que se inserta el pasaje de Horacio, con estas palabras introductorias:

LICENCIADO.— La Moción de afectos es para cosas más graves, tocantes al género Deliberativo o al Judicial, y así pide más vehemencia que no gala. Y para esa moción se requiere un gran natural, a que llamaba Sócrates Furor divino. El que lo tuviere la hará en los circunstantes, moviéndose así primero al afecto que quiere introducir en sus ánimos, ya de compasión y misericordia, ya de ira e indignación contra alguno, y otros semejantes. Este es aviso de Horacio en su *Poética*, etc.

Tras la cita, Juan de Robles pasa a dar algún que otro consejo concreto sobre la *actio* retórica, rodeado siempre de las numerosas anécdotas que caracterizan a *El culto sevillano*. Lo destacable en este caso es la aplicación a la teoría retórica de un consejo formulado en principio —independientemente del posible carácter paródico del conjunto— para el ámbito de lo poético, de la teoría literaria. Los versos de Horacio plantean el problema de la verosimilitud y, consecuentemente, de la necesidad del decoro en la obra. Juan de Robles aplica dichas consideraciones a una operación retórica concreta como es la *actio*, en su dimensión quizá más superficial (a juzgar por los consejos sobre el movimiento que introduce después). Las disciplinas de la retórica y de la poética han confluído desde antiguo muchas veces y con diferente intensidad según las ocasiones, tal como hemos señalado en una nota anterior de este mismo capítulo e intentamos resumir en J. L. PÉREZ PASTOR y J. SÁENZ HERRERO, *art. cit.*

ser bien compuesta, porque también debe
ser dulce y agradable, y tal que lleve
tras sí el ánimo y el gusto del oyente.
Porque veremos que cualquier semblante
20 viste el afecto del que ve delante,
y así, con quien se ríe, ríen agora,
y también después lloran con quien llora,
y si me ha de doler la pena vuestra,
me habéis de dar primero triste muestra,
25 y, Télefo o Peleo, en este caso
me llegará a doler vuestro fracaso.
Pero si recitando lo que os toca
no conforma el afecto con la boca,
será cierto, en oyéndolo, dormirme,
30 y si no me durmiere, he de reírme.
Al que está melancólico convienen
palabras tristes, al que está enojado
amenazas y voces que resuenen,
al que trata de solo desenfado
35 convienen liviandades,
y al que trata de veras, gravedades.
Porque Naturaleza, prevenida,
interiormente nos compone a todos,
dispuestos a los hábitos y modos
40 de todos los sucesos de esta vida,
y en cólera unas veces nos enciende,
y otras con melancólica tristeza
nos aflige, y quitarnos la viveza
del corazón pretende,
45 y la lengua es después con sus acentos
intérprete de aquestos movimientos.
Y si lo que uno dice en nada frisa
con su estado y fortuna,

y de Caribdis el peligro extremo.
15 No comienza en la muerte del hermano
de Diomedes la vuelta, ni el troyano
cerco con el incendio lastimoso,
en el parto de Leda prodigioso,
20 en que produjo al mundo en modo nuevo
en vez de hijos uno y otro huevo,
sino siempre va al punto de su intento,
y comienza por medio las historias,
como si a todos fuesen ya notorias,
por llevar siempre a su lector atento,
25 dejando de decir todas las cosas
que siente que no pueden ser gustosas.
Y así sabe fingir, y lo fingido
dejar con la verdad entretelado,
que a conformarse vengán en el todo
30 principio, medio y fin de un propio modo.

Fragmento VI (vv. 289-294)⁶⁰⁴

Ni fuera Italia menos poderosa
por la gran excelencia
de su lenguaje dulce y elocuencia
que por la de las armas fama honrosa,
5 si no ofendiera tanto a los poetas
el prolijo trabajo y las zozobras
que requiere la lima de las obras
para salir perfectas.
Mas vosotros, ¡oh sangre del gran Numal,
10 censurad cualquier verso que presuma
salir a luz, en tanto que no corre
en la composición de sus poesías
un dilatado número de días,
y que una y muchas veces no se borre

⁶⁰⁴ Cfr. *El culto sevillano*, pp. 56-57. Este es el primer fragmento de la *Epistula ad Pisones* que Juan de Robles traduce dentro de su obra. Al comienzo de la misma, y poco antes de los fragmentos VI, I y II —como hemos señalado en nota anterior—, el humanista plantea la necesidad de que toda aquella persona que quiera ser culta debe mostrarse abierta a las opiniones y saber soportar bien la crítica y la censura, puesto que lo primero que hay que asumir es la propia imperfección, propia de todo lo humano. En esta ocasión el Licenciado Sotomayor realiza una nueva aplicación tangencial de los versos de Horacio, que hablan de la *labor limae* en general y del prurito de perfección que caracteriza a los verdaderos artistas para apoyar un discurso que quizá encontraría mejor apoyo en el fragmento siguiente. Sea como fuere, Juan de Robles está hablando tanto de la labor del buen crítico como de la de quien sufre la crítica y en ello cifra la mejora de la obra, que saldrá beneficiada de todo el proceso si tanto crítico como autor saben desempeñar bien su papel en pos de una mejora continua:

LICENCIADO.— Por manera que el verdadero Crítico será el que tuviere una noticia general de ciencias y cosas diversas, con que discurra fundadamente por ellas, enseñándolas o explicándolas, y notando lo bueno y lo malo que hay en cualquier obra, alabando aquello y enmendando esto, pero con estilo Cristiano y cuerdo, de forma que en ninguna contradicción ni oposición toque en materia de linaje ni costumbres, con que pueda injuriar a la persona a quien contradice y se opone, sino sólo toque en la ciencia o ignorancia, ya con advertencias bien fundadas, ya con donaires traídos a propósito que saboreen la lectura [...] Así es verdad, y de cualquiera manera confieso que es dura cosa verse un hombre reprendido. Mas hablo de la moderación del sentimiento de los que tienen razón y consideración, con que verán cuánto más provecho nos hacen los contrarios reprendiéndonos de nuestras faltas, que los amigos encubriéndolas y por ventura celebrándolas. [...] Los que no consideran esto vienen a ser [...] semejantes a los enfermos, que se quejan de los cirujanos por la crueldad con que los curan, no mirando que en la escisura dolorosa de los miembros cancerados se incluye la piadosa intención del conservar la salud de los sanos. [...] Mas es imperfección de la humana Naturaleza impaciente no sufrir largas preñeces, sino desear siempre la aceleración de los partos, por el gozar de tener hijos. Y esto ha dañado siempre este negocio, y de ello se lamenta Horacio en su *Arte Poética*.

15 lo que conviene, y quede acrisolada
su perfección diez veces reiterada,
cual con la uña el marmorario apura
del mármor que ha labrado, la lisura.

Fragmento VII (vv. 386-390)⁶⁰⁵

De ti es cosa asentada
que no habrás de hacer ni decir nada
que alguna resistencia
en el talento halle o en la ciencia,
5 y de esto me asegura
tu prudente juicio, y tu cordura.
Pereo si componer algo quisieres,
y en público sacarlo dispusieres,
pase para el seguro de su abono
10 del Mecio, el gran censor, por el oído,
de quien sólo esto fío,
y por el de tu padre y por el mío.
Y después de esta forma corregido,
has de guardarlo hasta el año nono,
15 que los cuadernos siempre así guardados
podrán una vez y otra ser borrados,

⁶⁰⁵ *Cfr. El culto sevillano*, p. 57. Este fragmento aparece inserto casi a continuación del anterior y se aplica como recurso de autoridad para refrendar la idea de que, si bien hay que tener buena disposición para soportar la crítica —según se decía líneas antes y para lo cual se había acudido al fragmento VI— ésta ha de ser emitida por alguien con los conocimientos suficientes para hacer de ésta una crítica válida. Es tarea del autor buscar la persona más adecuada para someter su obra a una evaluación de estas características, así como desoír cualquier otra opinión espuria que no vaya a contribuir a la mejora de la obra, para cuyo perfeccionamiento no se debe incurrir en prisa alguna. Para acompañar la cita de Horacio, dice en el diálogo el Licenciado Sotomayor:

LICENCIADO.— Por manera que también en aquel tiempo [de los romanos] había la cólera que ahora para apresurarse en el componer, contra la cual aconseja Horacio la reportación y madurez, y después añade otra diligencia, de que no se fie nadie de sí ni espere a que le censuren involuntariamente, sino que el mismo dueño de la obra busque personas tales a quien ofrecerla, que se la examinen para que salga irreprehensible y admirable, como lo ha de procurar cualquier persona que tuviere pundonor.

pero la voz al viento una vez dada
nunca sabe volver a la posada.

Fragmento VIII (vv. 412-414)⁶⁰⁶

Quien quisiere el primero en el concurso
pisar triunfante la deseada meta,
con presuroso curso,
émulo volador de la saeta,
5 mucho hizo y sufrió cuando más tierno,
ya bañando al rigor del can ardiente
en copioso sudor la altiva frente,
ya pisando la escarcha en el invierno,
y con casta abstinencia se previno
10 de los daños de Venus y del vino.

⁶⁰⁶ Cfr. *El culto sevillano*, p. 77. A. GÓMEZ CAMACHO hace corresponder este pasaje con los versos 411-413 de la *Epistula ad Pisones*, cuando realmente la traducción atiende al verso de partida siguiente y termina un verso después. Este fragmento, notablemente amplificado (diez versos castellanos para traducir dos hexámetros latinos), aparece justo al comienzo del diálogo segundo de *El culto sevillano*, en los momentos introductorios que sirven para ambientar el encuentro entre los dos interlocutores, luego su función es dar un barniz de cultura a la propia conversación desde su mismo inicio, a la par que se redonda en el valor universal del esfuerzo y el vivir rectamente, en consonancia con los consejos generales que se han expuesto en el diálogo primero sobre la manera de llegar a ser un «culto», basados sobre todo en el estudio y la morigeración. El contexto en el que se introduce el pasaje es el siguiente: don Juan de Guzmán llega a casa del Licenciado Sotomayor y alaba la prudencia del éste de no salir de casa y no tener que «pisar la escarcha» que él ha tenido que atravesar para llegar hasta allí. El Licenciado le responde que ya la pisó «muchos años cuando era mozo para poder venir a estar como estoy», tras lo cual acude a los versos de Horacio como ilustración del esfuerzo y privaciones que hay que acometer para poder llegar a ser alguien en la vida. Como puede verse, la *Epistula ad Pisones* trasciende lo meramente literario para acabar convirtiéndose en el centón de consejos varios que el propio Horacio parecía parodiar. En este caso el texto es utilizado para un consejo puramente moral de una autoridad clásica —podría ser cualquier otra, en este caso, como se comprueba inmediatamente con la aparición de Cicerón— en el marco de la ambientación de un diálogo, si bien justo después del pasaje, las palabras de Sotomayor enlazan con la materia retórica, señalando que no de otra manera se llega a ser un maestro en la elocuencia:

LICENCIADO.— Que es lo mismo que dijo Cicerón en la Oración por Celio, dando la razón [de] por qué había tan pocos profesores de elocuencia: «Hanse de renunciar (dice) todos los gustos, y la afición de todos los vanos deleites de juegos, burlas, convites, y aun la conversación de la gente de casa». De forma que viene a ser esta carrera muy larga, porque cuando cese el trabajo corporal del dar pasos en cursar escuelas, no cesa la segunda parte del repetir y actuar lo que se ha estudiado en ellas, porque no es menester menos valor para conservar lo ganado que para adquirirlo. Y por esto, y por la varia erudición que ha de tener el elocuente, fingieron los antiguos que el serlo era don celestial.»

3.7 JOSÉ MORELL (1683)

La última de las traducciones completas al castellano de la *Epistula ad Pisones* de Horacio realizada en los Siglos de Oro se la debemos al jesuita José Morell, de quien poco se sabe. Los escasos datos que se tienen de él son muy fragmentarios en los pocos catálogos de autores que recogen su existencia. El hecho mismo de que su única obra conocida, las *Poesías selectas de varios autores latinos traducidas en verso castellano, e ilustradas con notas de la Erudición que encierran*, date de 1683,⁶⁰⁷ hizo imposible que Nicolás Antonio (que murió en Roma en abril del año siguiente) pudiera recoger ningún dato de este autor, puesto que su *Bibliotheca Hispana Nova*, a la que hemos venido acudiendo a lo largo de este trabajo, fue publicada en 1672.

El único catálogo de autores que habla del padre Morell es la obra de Manuel Marcillo *Crisi de Cataluña hecha por las naciones extranjeras*, publicada en 1685, en la que se recoge la siguiente información:

P. IOSEF MORELL de la Compañía de Jesús, natural de Manresa, Letor que es de Filosofía, escribió un tomo intitulado *Poesías selectas de varios autores latinos traducidas en verso castellano e ilustradas con notas de la erudición que contienen*, Impreso en Tarragona año 16__ en 4^o.⁶⁰⁸

Por tanto, sólo indica la orden religiosa a la que pertenecía el padre Morell, su

⁶⁰⁷ Cfr. J. MORELL, *Poesías selectas de varios autores latinos traducidas en verso castellano, e ilustradas con notas de la Erudición que encierran*, Tarragona, José Soler, 1683. La obra conoció otra «emisión» en 1684 con algunos cambios en la portada, como la inclusión de un grabado en tondo que representaba a Mercurio con su caduceo y una cornucopia.

⁶⁰⁸ Cfr. M. MARCILLO, *Crisi de Cataluña hecha por las naciones extranjeras*, Barcelona, Imprenta de Mathevat, 1685, p. 337. En el título de la obra de Marcillo la palabra «crisi» está empleada con el sentido arcaico y etimológico de «crisis», es decir, 'juicio que se hace sobre alguna cosa'. Efectivamente, esta obra es una descripción de la historia, monumentos y gentes de renombre que ha dado Cataluña. El plan de esta curiosa obra, en su primera parte, va recorriendo los siguientes campos: la historia, la etimología, las maravillas de la región (sal de Cardona, agua de Caldas, monte del Ampurdán, etc.), las ciudades principales de la época, las que hubo antiguamente... En la segunda parte se tratan la religión, los hechos de armas, la lengua, las universidades, los escritores, las «mugeres émulas de los varones», la templanza y opulencia de los convites, la generosidad de los catalanes en la ayuda al foráneo, la fidelidad y los servicios prestados a reyes y particulares.

lugar de nacimiento y su profesión de docente. Por otra parte, Marcillo —aun siendo coetáneo del religioso— fue incapaz de dar una fecha exacta de la publicación de su obra, que no debió ver en persona o que no leyó atentamente, ya que aunque acierta en su formato y lugar de publicación, parece estar citando por referencias o de memoria, puesto que yerra al mencionar el título.

La ficha de Marcillo fue incluida literalmente en las posteriores recopilaciones de autores catalanes, realizadas ya en la primera mitad del siglo XIX. En esta primera etapa de la *Reinaxença*, en la que los intelectuales se dedicaron a preparar el terreno al impulso que se daría posteriormente a la literatura en lengua catalana, los datos recogidos en la *Crisi* aparecieron en dos volúmenes publicados en 1836, las *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, de Félix Torres Amat; y, con un enfoque más localista, en los *Ensayos históricos sobre Manresa*, de Josep M^a de Mas y Casas, que copió literalmente la redacción del primero a la hora de ofrecer también la ficha de José Morell en los siguientes términos:

MORELL (P. José), jesuita natural de Manresa. Enseñó muchos años filosofía. *Poesías selectas* de varios autores traducidos al castellano con notas. Tarragona, año de 16... I tomo en 4^o. Marcillo, p. 337.⁶⁰⁹

La obra de Torres Amat tuvo años más tarde un suplemento destinado a completar y/o enmendar la información de ese proyecto de «diccionario crítico». Sin embargo, en lo que a Morell respecta, este añadido sólo sirvió para aportar un dato incorrecto, ya que, queriendo determinar por fin la fecha de edición de las *Poesías selectas*, acaba incurriendo en un nuevo fallo, al asegurar que se publicaron en 1783.⁶¹⁰

Lo que sí se publicó en el siglo XVIII de José Morell fue un «Poema de la pasión de Cristo» que se imprimió en Barcelona en 1718 a expensas de la Marquesa de Gironella. Ignoramos en qué formato o recopilación vio la luz aquel texto, que no hemos podido encontrar, pero sospechamos que junto a él aparecía una nota biográfica que, aunque pequeña, serviría de base para la entrada que la conocida enciclopedia *Gran Espasa Universal* dedicó a este autor. Gracias a esta obra de consulta general, a la que han

⁶⁰⁹ Cfr. F. TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de J. Verdager, 1836, p. 432; y J. M. DE MAS Y CASAS, *Ensayos históricos sobre Manresa*, Barcelona, Imprenta de M. Trullás, 1836, p. 127.

⁶¹⁰ Cfr. J. CORMINAS Y ALEN, *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1849, p. 182.

acudido generaciones enteras durante décadas, podemos conocer un poco más de José Morell: las fechas concretas de su nacimiento y muerte (Manresa, 1649-Gerona, 1696), el hecho de que aparte de filosofía enseñó retórica, el dato de que fue rector en los colegios de Manresa y Gerona donde impartió clases, así como la noticia de la existencia del mencionado poema dedicado a la pasión de Cristo.⁶¹¹

Dejando aparte de la información aportada por esta última referencia, ninguno de los autores antes mencionados autores debía conocer la polémica entre Tomás de Iriarte y Juan José López de Sedano que hemos glosado en el capítulo dedicado a Vicente Espinel, porque lo cierto es que Iriarte, que —como más tarde se encargaría de recordar Menéndez Pelayo— parece ser el «único crítico nuestro que parece haberla leído»,⁶¹² da un conjunto más completo de datos en el prólogo a su propia traducción de la *Epistula ad Pisones*.⁶¹³ Para el fabulista, la versión del padre Morell es superior en determinados aspectos a la de Espinel, no sólo en lo tocante a la mayor comprensión del texto fuente, sino también por un acierto más agraciado en la expresión en la lengua de destino, que para Iriarte y su ideal estético se veía notablemente favorecido por la presencia de la rima. En palabras del propio Iriarte:

La versión del *Arte Poética* de Horacio, escrita en versos pareados por el jesuita catalán Joseph Morell e impresa al fin del tomo de sus *Poesías selectas* en Tarragona, año 1684, lleva tal cual ventaja a la de Vicente Espinel, ya porque aquel traductor, por lo general, entendió mejor que éste el verdadero sentido de muchos preceptos de Horacio; ya porque usa más artificio en los versos castellanos, teniendo algunos de ellos bastante felicidad en los consonantes; o ya finalmente porque explica con notas oportunas varios lugares de los más oscuros del original. Pero aunque el total de esta traducción excede indiscutiblemente a la de Espinel, si se observa con individualidad el pormenor de ella, y se compara con el *Arte* del mismo Horacio, aparecerán ciertos defectos que la deslucen.⁶¹⁴

Los defectos que Iriarte distingue a continuación son clasificados en errores de

⁶¹¹ Cfr. VV. AA., *Gran Enciclopedia Universal Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 1908-1930, vol. 36, s. v. Reproducimos a continuación la entrada completa:

MORELL (José) Biog. Jesuita español n. en Manresa y m en Gerona (1649-1696). Fue profesor de retórica y filosofía, y después rector de los colegios de Manresa y Gerona. Compuso e ilustró con eruditas notas una traducción en verso castellano de *Poesías selectas de varios autores latinos* (Tarragona, 1683). Suyo es también un «Poema de la pasión de Cristo» publicado años después de la muerte del autor (Barcelona 1718) a expensas de la marquesa de Gironella.

⁶¹² Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina...*, *op. cit.*, p. 105.

⁶¹³ T. DE IRIARTE, *Arte poética de Horacio...*, *op. cit.*, p. XXII.

⁶¹⁴ *Ibid.* Como puede comprobarse por la fecha citada, Iriarte manejó la segunda «emisión» de las *Poesías selectas* de Morell.

interpretación, de lenguaje y de versificación, y a ellos dedica más de una docena de páginas de su prólogo, aportando ejemplos. Aquellos aspectos que en una primera instancia se percibían como ventajas (expresión, rima...) acaban siendo señalados como focos de incorrecciones: algunos pasajes no son bien entendidos del todo y presentan inexactitudes o matices inapropiados; la sintaxis parece evidenciar el origen catalán de su autor, con fuerte influencia francesa; la pronunciación de algunos versos resulta forzada, abunda el ripio... Aunque podamos estar actualmente de acuerdo con el neoclásico en líneas generales, no debemos olvidar tampoco que buena parte de su argumentación estaba dirigida a justificar su propio trabajo con respecto al poema de Horacio.

Marcelino Menéndez Pelayo coincide, igualmente, con la visión general que da Iriarte de la obra del padre Morell y también achaca buena parte de las imperfecciones del resultado de su traducción al origen catalanoparlante del autor, si bien el balance que realiza de las *Poesías selectas* es algo más amable:

Contiene este tomo, no raro en Cataluña, pero sí muy olvidado, traducciones de muchos epigramas de Marcial y de su imitador el valenciano Falcó, así como de Marco Antonio Mureto y de los padres Bernardo Bahusio y Francisco Remondo, entrambos de la Compañía de Jesús. Pero lo más sustancial del volumen se compone de una traducción de la *Epístola a los Pisones* en endecasílabos pareados, y de todo el primer libro de las *Odas* de Horacio, excepto las de carácter amatorio, traducidas en diversidad de metros, y acompañadas del texto latino. El P. Morell no era poeta, pero sí hombre de agudo y despejado ingenio, dotado de esa diserta y elegante facilidad de versificar que ha sido tan común entre los de su Orden, como raro el talento poético propiamente dicho. Su asiduo comercio con las musas latinas y el alejamiento en que vivió de la literatura cortesana, le salvaron casi completamente del culteranismo, que ya lo infestaba todo. Pueden señalarse en sus traducciones defectos de lengua, porque el autor no tenía por idioma materno el castellano, sino el catalán; pero el estilo es terso y de la mejor escuela.⁶¹⁵

Como nota anecdótica, Menéndez Pelayo nos da también noticia de una curiosa historia de probable apropiación indebida del texto. El estudioso señala haber tenido noticia a través del *Catálogo del teatro antiguo español* (1860) de Cayetano de La Barrera de la existencia de un tomo titulado sospechosamente como el del padre Morell, pero

⁶¹⁵ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, p. 105. Atribuimos a un *lapsus* la mención de los «endecasílabos pareados» cuando en realidad la traducción adopta —como veremos— la forma de una silva, aunque distribuya sus rimas de forma pareada. En otro lugar de su obra, el ilustre polígrafo resume así su parecer sobre la labor del padre Morell: «Su traducción es preferible a la de Espinel, a pesar del prosaísmo habitual de la dicción y del martilleo francés de los pareados, tan fastidioso a nuestros oídos». Cfr. *Historia de las ideas estéticas*, vol. 2, *op. cit.*, p. 211.

atribuido al poeta Francisco de la Torre y Sevil (c. 1619-c. 1682), nacido en Tortosa.⁶¹⁶ Más allá del título, la descripción de los contenidos también arroja evidentes coincidencias en la selección de los autores, algunos de los cuales resultan ciertamente rebuscados, como Bernardo Rahusio o Francisco Remondo, a lo que se suma la presencia de algunos versos del propio José Morell. La identificación entre ambos volúmenes parece algo flagrante y la sospecha de la suplantación editorial se sostiene con fundamento. Menéndez Pelayo se aventura a indicar que el origen de toda esta historia puede estar en el librero que responde de la edición, Juan de Robles, que debió cambiar las portadas de algunos ejemplares del libro de Morell para distribuir las por Castilla con la autoría de Francisco de la Torre que —según concluye Menéndez Pelayo— «como estaba muerto, no podía reclamar aquella atribución ilícita».⁶¹⁷

Hemos podido recopilar hasta aquí las noticias que se tenían de José Morell y de las circunstancias editoriales que rodearon su obra. Las *Poesías selectas* en sí constituyen un grueso volumen en 4º de 488 páginas impresas con letra de gran tamaño. El libro comienza con una relativamente extensa carta-dedicatoria escrita en latín y dirigida a don Francisco Berardo, perteneciente al Consejo Supremo de Aragón (del cual fue ministro), que más tarde llegaría a ser marqués de Montnegre.⁶¹⁸ En esta carta, Morell, además de hacer la habitual profesión de modestia y de traer a colación el tópico no menos frecuente de que se ha decidido a publicar lo que sigue por insistencia de terceros, advierte al lector de que nada ofensivo encontrará en su libro:

En a me Poëseos Florilegium, en praecellentium ingeniorum curas qua serias, qua lepidas, qua beatas, ad unam omnes innocuas. Nulla hic charta prostibula, pagina nulla improba nec

⁶¹⁶ Cfr. C. A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneira, 1860, p. 401. Efectivamente, este catálogo recoge la falsa atribución de este título. El parecido con el libro de José Morell es altamente sospechoso, como indicaba Menéndez Pelayo, según puede comprobarse en la descripción que facilita La Barrera a la hora de describir esta supuesta obra de Francisco de la Torre y Sevil:

Póstumas sospecho que salieron también sus *Poesías selectas de varios Autores Latinos, traducidas en Romance*, con Privilegio Real por diez años, Impreso en Madrid por don Gabriel de León. Año de MDCLXXXVIII, a costa de Juan de Robles: tomo en 4.º, sumamente raro, que poseo, falto de preliminares, y que, dedicado al Rey don Carlos II, comprende excelentes traducciones de escogidas poesías latinas de varios, a saber: de los padres Bernardo Bahusio, Francisco Remondo y José Morell; del célebre Jaime Falcó, de Ausonio, Alciato, Escalígero, etc.; de Marcial («lo mas salado, no obsceno, y doctrinal de él»), y de Horacio (el *Arte poética* y muchas de sus odas).

⁶¹⁷ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina...*, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁶¹⁸ Cfr. M. A. GONZÁLEZ DE SAN SEGUNDO, «Los consejeros de capa y espada en el Consejo de Aragón», en *Nobleza y Sociedad*, ed. C. Iglesias, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, vol. 3, pp. 158 y 176.

*pudorifraga. Thaides, Philides, Helenae, Cloides, Damales, Hilae, Titii, Phaedrae, Leandri, Mimantes et si qui sunt de Veneris sinu atque amplexu flagitiosi pupi et praextati amatorculi de nostris procul libellis facesserunt.*⁶¹⁹

No en vano, la orden a la que pertenecía Morell se ocupó ya desde finales del XVI de dar a la luz una edición de Horacio *ab omni obscoenitate expurgatus*, que fue objeto de numerosas reimpresiones durante los siglos XVII y XVIII. En efecto, nadie ha de temer, explica Morell, que los textos que selecciona para su obra «*meis e manibus sine litura incastigatos impunesque abiisse, quorum percrebrae veneres et infames facetiae nimium quantum in candidos mores, honestamque vitae consuetudinem peccaverunt*»⁶²⁰

A esta carta le sigue —ya en castellano— un prólogo general, de gran interés, en la medida en que en él se expone la visión de su autor sobre el proceso de la traducción. José Morell comienza dicho prólogo «al ingenioso lector» declarando que la génesis de la traducción de los textos que presenta fue una actividad paralela derivada de su labor de docente, a la cual fue dedicando «ratos perdidos» para combatir el tedio del estudio sistemático del latín. Según dice el autor, el resultado convenció a algunos conocidos suyos y fueron éstos quienes le animaron a realizar la publicación. Ante la responsabilidad que dicho paso supone, Morell razona que si fuera por miedo a la crítica no hubieran publicado grandes escritores como fueron Virgilio, Horacio, Marcial u Ovidio (nómina que coincide precisamente con los poetas romanos más leídos en la época). Formuladas tales consideraciones previas, abundantes en tópicos para justificar una edición desde una postura de modestia autorial, José Morell pasa a esbozar los presupuestos con los que aborda la actividad traductora. Éstos se basan en la plena consciencia tanto de la gran dificultad del proceso mismo, como de la gran diferencia que existe entre las diversas lenguas y sus posibilidades expresivas y en la necesidad de transformar el texto origen para acomodarlo mejor a dichas posibilidades, aunque ello implique trastocar «la letra» del original. Apoyándose en opiniones similares, como las de Arias Montano, Morell señala:

No son pocas las leyes del traducir con acierto. Dos en mí hubieron siempre el primer aprecio: una, atender principalmente al sentido, volviéndole con fidelidad entera, que de otro modo, como bien dijo un docto *non est vertere, sed invertere*. Otra, no atarse con impertinente escrúpulo a las palabras [...].

Donde se pudo, traduje a la letra, mas porque la lengua latina tiene sus

⁶¹⁹ Cfr. J. MORELL, *op. cit.*, fol. 3^o.

⁶²⁰ *Ibid.*, fol. 4^o.

propiedades y frases, que en la nuestra española se recibirán por duras y disonantes, he buscado alguna dispensación para, sin desdoro del español idioma, expresar toda el alma y nervio de las tales locuciones.⁶²¹

José Morell, por tanto, aboga por una traducción eminentemente *ad sensum* en la que se siente respaldado por la labor de traductores anteriores que hicieron lo mismo. En una analogía con el tópico de *ut pictura, poiesis*, Morell defiende que si un gran pintor de la Antigüedad como Apeles, a la hora de realizar una copia no se abstenía de reinterpretarla y enriquecerla, no menos se puede esperar de un traductor que de verdad quiere llevar un texto de una lengua a otra, a fin de poder presentar su producto más de acuerdo con las características del nuevo idioma, así como —añade— con el gusto que es propio de su patria, que puede diferir del de la obra original:

Digo que es lícito al traductor mudar alguna cosilla que sea como accidente, con tal que deje la traducción con la sustancial conformidad a las líneas y fisonomía del ingenio que retrata. Esto te digo, ingenioso lector, para que si alguna vez notares en estos mis trabajos locución disonante a la latina, no lo eches a negligente descuido, sino a procurada arte y cuidadoso estudio, pues te aseguro lo hice muy a sabiendas para más explicarme y retratar toda la bizarría y gala del latín en el lienzo español, aunque fuese valiéndome de algunos colores de perífrasis, paréntesis, o digresioncilla oportuna.⁶²²

Tras este prólogo, las *Poesías selectas* presentan un conjunto de poemas de diversos autores, tanto «católicos» como «gentiles» que comienza con poemas de los padres Bernardo Bauhusio y Francisco Remondo (ambos de la Compañía de Jesús, a la cual pertenecía el propio Morell, como se ha señalado ya), para continuar con piezas de Jaime Falcó,⁶²³ Marc-Antoine Muret y una breve selección de «autores varios» en la que constan nombres de procedencia tan diversa como Ausonio, Alciato o Giovanni Pantano. Después, el padre Morell inserta una serie de poemas de su propia cosecha para pasar seguidamente al grueso del volumen: algo más de ciento setenta páginas dedicadas a los poemas más «apropiados» (en términos de moral cristiana de la época) de Marco Valerio Marcial.

⁶²¹ Cfr. J. MORELL, *Poesías selectas...*, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁶²² *Ibid*, p. 9.

⁶²³ Jaime Juan Falcó y Segura (Valencia, 1522 - Madrid, 1594) fue autor, precisamente, de unos *Scholía* a la *Epístula ad Pisones* de Horacio, publicados póstumamente en 1600. En ellos se interpretaba el poema horaciano como un tratado sistemático sobre la epopeya. Cfr. D. LÓPEZ-CANETE QUILES, «El *Ars Poetica* de Horacio como preceptiva épica en los *Scholía* de Jaime Juan Falcó», *Habis*, 28, 1997, pp. 227-234.

La versión al castellano de la *Epistula ad Pisones* —como viene siendo habitual— está situada al final del libro y, a diferencia del resto de los poemas contenidos en él, presenta un prólogo propio en el que brevemente se subraya el carácter preceptivo con el que se interpretaba dicho poema, así como se pide disculpas —dada la dificultad del texto— por haber prestado menos atención al cuidado formal del resultado en castellano que al propio sentido del texto, que ha sido el que ha guiado sus decisiones. Aun con todo, reconoce Morell que el poema sigue presentando «alguna niebla», a pesar de que subraya haberse apoyado en su trabajo en los comentarios de una decena larga de autores, que cita por sus nombres (Acrón, Badio, etc.). La presencia de esas palabras preliminares, que singularizan el poema en el conjunto de las *Poesías selectas*, es una marca más del prestigio que revestía el texto horaciano frente a cualquier otra pieza poética. Por supuesto, también suponen una declaración previa de lo difícil del poema, en previsión de las críticas que pudiera recibir el resultado.

José Morell, por otra parte, como extensión de sus hábitos docentes (aunque también como consecuencia de la dificultad del texto al que se enfrenta), entrevera pasajes de versos castellanos con los fragmentos latinos originales correspondientes, ofreciendo de este modo una versión bilingüe del texto que permita la lectura en paralelo del texto fuente. Tal decisión viene acompañada por un consejo al lector-alumno:

Si te aplicares con diligencia al estudio de este poema, seguros tienes los elogios y aplausos de erudito entre los más entendidos.⁶²⁴

La traducción en sí se extiende a lo largo de 1.033 versos, lo que la convertiría en la versión más extensa —y, por tanto, presumiblemente la más amplificada— de todas las producidas en los Siglos de Oro. Sin embargo, el texto de José Morell adopta la estructura métrica de una silva, por lo que la presencia de versos heptasílabos hace poco procedente la comparación con las demás traducciones en términos de extensión. La traducción del padre Morell es la única versión completa que se aparta de la solución habitual de recurrir al endecasílabo blanco como forma de destino, exceptuando los fragmentos traducidos por Juan de Robles en *El culto sevillano*, que también fueron compuestos en silvas, pero que no abarcan más que 79 versos del original latino, según

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 407. Acerca del carácter bilingüe de esta edición, *cf.* B. TAYLOR, «Iberian-latin bilingual editions, fifteenth-eighteenth centuries», *art. cit.*, pp. 161-162.

se ha estudiado en el capítulo 3.6.

El uso de la rima, que puede ayudar al desarrollo de la lectura del poema y que puede aportar el «color» que Iriarte parecía desear para un texto de este cariz, facilita la memorización de algunos pasajes, si bien hemos de convenir con el propio fabulista neoclásico y con Menéndez Pelayo que la disposición de la misma en pareados en un poema de estas dimensiones acaba lastrando el resultado. La silva es un tipo de composición caracterizado precisamente por la «fuga» de estructuras de rima más cerradas, y reducir al uso constante de pareados la libertad que dicha forma compositiva ofrece no deja de ser un empleo poco imaginativo de este tipo de disposición métrica.

En cuanto a las notas explicativas «de toda la erudición que encierran» los versos latinos del texto fuente, advertidas en la portada del volumen, hay que señalar que, en su mayoría, son simples notas de tono enciclopédico, que aclaran sobre todo algunos aspectos culturales de Roma o de la mitología antigua. Otro bloque de notas son versiones en prosa del pasaje al que se refieren, para que así quede mejor explicado, a veces deshaciendo simplemente el hipérbaton presente en los versos.

Para la elaboración de nuestro texto, hemos recurrido a la *editio princeps* —la única existente— de las *Poesías selectas* y hemos transcrito el texto de la traducción actualizando, según lo propuesto, grafías y puntuación, y respetando (como también se ha advertido en el capítulo correspondiente a los criterios de edición) algún término de carácter dialectal («drecho», por «derecho», por ejemplo) cuya actualización hubiera alterado el cómputo silábico. Dado su poco interés, hemos eliminado las notas explicativas casi en su totalidad. Sólo se han conservado aquellas que excedían el llano enciclopedismo de las demás y aportaban algún detalle importante, como por ejemplo la interpretación del apellido de los Pisones a quienes se dirige el poema. Por su importancia en cuanto a la percepción de la labor traductora de José Morell, hemos incluido en estas páginas los dos prólogos que acompañan a la obra, tanto el prólogo general que encabeza el volumen, como las palabras previas que introducen el poema de Horacio.

/⁷ AL INGENIOSO LECTOR

Hallándome por obediencia ocupado en la enseñanza de las Letras Humanas determiné con todas veras aplicarme al ejercicio de ellas; y si bien mi principal desvelo fue siempre atender a las Latinas, no dejé por eso de destinar varios ratos perdidos a las Musas españolas. Entre otros estudios dime al traducir epigramas sin otro blanco que remitir el ánimo de las cansadas tareas de la latinidad; llegaron estos mis ocios a manos de algunos entendidos que, mirándoles con mejores ojos de los que merecían, me persuadieron les fiase a la luz pública; juzguéles indignos de ésta, pero repitiendo las instancias, llegué a dudar si me rendiría a ellas. Aconsejéme de otras personas graves y eruditas en todas buenas letras, cuyos dictámenes de que les diese a la estampa fueron para mí preceptos, por lo que siempre he venerado la menor insinuación de sus consejos. Bien es verdad temí no poco la censura de muchos y casi este recelo me quitara la pluma de las manos a no considerar son éstos los gajes que comúnmente se dan a los que escriben, pues como dice Diodoro Sículo: *Nec Poeta, aut historicus, aut ullus denique artifex praecepti alicuius rationalis per omnia lectoribus placere potest: nec fieri potest ut natura mortalis, etiam si scopum attingat, probationem omnium sine ulla reprehensione consequatur.* Temor tal bueno es, y tolerable en quien escribe, como deteniéndose en la línea de recelo, no pase a términos de cobarde desaliento. Temieron los Virgilio, Horacio, Marcial, Ovidio, y todo el resto de los cuerdos escritores, mas si por temor de los Zoilos desistieran de sus afanes, no gozara el mundo tan ricos y preciosos escritos en que las prensas sudaron. Ni me desanima que alguien pueda censurar de corto este mi trabajo, contento con decir en una lengua lo que tantos ingenios han discurrido en otra, sabiendo lo que el fecundísimo Justo Lipsio dice a su Viviano (*Epist.* 49, I. Cent) alabándole el trabajo de traducir algunos poemas: *Sciunt experti quam arduum sit in talibus et mentem Scriptoris exprimere et non abire a proprietate aut /⁸ venustati Prisci sermoni.* Y luego inmediatamente exhorta a los poetas de su era a

que se animen a lo mismo: *Atque meo voto utinam Poetae nostri alii laborent in similibus*
argumentis, quibus non oblectari tantum animi possint, sed instrui et in vari pietas et in mores
30 *infern. Pareceráles a algunos que el traducir es fácil: tomen, pues la pluma en la*
mano y verán cómo las desconfianzas y desmayos de atarse a la rigurosa ley de
un verso y otro se la quitarán en breve; y, avisados de su mismo desengaño,
sabrán me sobra la razón de decir lo que Horacio: Sudet multum, frustra que labores
ausus idem. No son pocas las leyes del traducir con acierto. Dos en mí hubieron
35 *siempre el primer aprecio: una, atender principalmente al sentido, volviéndole*
con fidelidad entera, que de otro modo, como bien dijo un docto non est vertere,
sed invertere. Otra, no atarse con impertinente escrúpulo a las palabras, según en
su poema lo notó Horacio:

40 *Nec verbum verbo curabis reddere fídus*
interpres, nec desilies imitator in arctum,
unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.

Donde se pudo, traduje a la letra, mas porque la lengua latina tiene sus
propiedades y frases, que en la nuestra española se recibirán por duras y
disonantes, he buscado alguna dispensación para, sin desdoro del español
45 idioma, expresar toda el alma y nervio de las tales locuciones, pisando en esto
las huellas de valientes traductores que, como otros Teseos, me prestaron y
dieron hilo de sutilísima luz para destejer enredos de bien confusos laberintos:
principalmente Arias Montano en la versión latina del *Nuevo Testamento* griego,
en cuya prefación dice: *Accidit tamen interdum ut Graeca phrasis nimium a Latini*
50 *sermonis proprietate discedat: tunc ita sententiae rationem habuimus ut Graeca molliori et*
faciliori locutione, prout res postulare videbatur, reddiderimus. Y, hablando con el que
vierte hebreo en latín, le avisa no se ate a las palabras, porque: Alioqui Latinis, qui
Hebraice nesciunt, Latina obscuriora dabit, quam si iisdem mera Hebraica offerret. Algunas
veces, para templar la violencia del traducir y no faltar a las leyes de nuestra
60 poesía, visto al sustantivo desnudo con decente ropaje de algunos epítetos nada
ajenos de su condición y/⁹ estado. Otras, aunque rarísimas, le niego este adorno
que le concedió el latín, por verlo también usado de nobilísimos traductores,
necesitados a ello por no poder ceñir en la copla española toda la esfera de los
rodeos latinos que, o redundan en copiosos, o se dilatan en sinónimos. ¿Quién
culpará a un Apeles si, copiando un lienzo quiere tal vez animar las acciones del

retrato y añadir gala y bizarría a los pliegues airosos del ropaje, aunque parezca todo esto no componerse la copia con el original propuesto? Digo que es lícito al traductor mudar alguna cosilla que sea como accidente, con tal que deje la traducción con la sustancial conformidad a las líneas y fisonomía del ingenio que retrata. Cualquiera gallardía de ingenio lleva consigo los aplausos y corre con
65
aprecio por todas las naciones, pero según la variedad y diferencia de éstas, requiere distinción en la frase y propiedad del idioma. Ni deja de ser el mismo el que discurriendo por varias regiones viste al uso de cada tierra que pasa; antes bien se reconcilia y granjea más singulares agrados quien le mira con el traje de
70
su patria, aunque le reconozca extranjero. Esto te digo, ingenioso lector, para que si alguna vez notares en estos mis trabajos locución disonante a la latina, no lo echés a negligente descuido, sino a procurada arte y cuidadoso estudio, pues te aseguro lo hice muy a sabiendas para más explicarme y retratar toda la bizarría y gala del latín en el lienzo español, aunque fuese valiéndome de algunos colores
75
de perífrasis, paréntesis, o digresioncilla oportuna.

No sigo orden de tiempo en los autores cuyas poesías traduje, antes bien pongo en primer lugar los católicos, dejando para el último los gentiles, aunque más antiguos, como lo verás en el catálogo siguiente. Vale. /¹⁰

80	Padre Bernardo Bauhusio de la Compañía de Jesús	p. 1
	Padre Francisco Remondo de la Compañía de Jesús	p. 47
	Don Jaime Falcón	p. 55
	Marco Antonio Mureto	p. 64
	Autores varios	p. 70
85	[Sulpicius Carthaginensis, Ausonius Gallus, Alciatus, Pantanus Iovianus, Pamphilus, Saxo, Bentius, Guinisius, Vanninnius]	
90	Padre Joseph Morell	p. 86
	Marco Valerio Marcial	p. 130
	Quinto Horacio Flacco	p. 302

^{/407}ADVERTENCIA AL LECTOR SOBRE EL *ARTE POÉTICA*

Es el *Arte poética* de Quinto Horacio Flacco uno de los mejores poemas que nos dejaron los antiguos poetas. Él solo puede hacer eruditos y sin él lo será nadie en cosas de poesía. Todo si fin es instruir y formar a cualquier poeta para que con acierto ande en sus empresas. Hállanse aquí los más útiles y principales
5 avisos que discurrió Neoptólemo del arte métrica. He procurado, estudioso lector, en esta traducción acomodarme más al sentido del texto que al rumbo y aliño del verso español, pues en esto afecto más fidelidad de traductor que aplausos de poeta. Seráme forzoso tal vez alargarme en el estilo por evitar toda confusión, y, si con todo quedare alguna niebla, será reliquia de las muchas y
10 espesas tinieblas que en el latino poema no pocas veces se cuajan. Los comentarios discrepan a veces en la declaración de algunos lugares verdaderamente difíciles y enredosos: heme arrimado comúnmente a aquellos cuya glosa me ha parecido más ajustada o menos violenta al texto, a quien para darle genuina inteligencia he visto los autores siguientes:

15 Helenio Acrón
Pedro Nannio
Iodoco Badio Ascensio
C. Emilio
Antonio Mancinello
20 Dionisio Lambino
Jacobó Grifolio
Jasón de Nores
Francisco Luisino
Porfirio
25 Cristóval Landino

Finalmente, te advierto que para que tengas más a mano la traducción de los versos latinos, les pondré interpolados con los españoles, añadiendo inmediatamente a éstos las notas más necesarias para la cabal inteligencia de todo. Si te aplicares con diligencia al estudio de este poema, seguros tienes los
30 elogios y aplausos de erudito entre los más entendidos.^{/408}

TRADUCCIÓN
DEL ARTE POÉTICA DE QUINTO HORACIO FLACCO
escrita a los Pisones.

Un pintor si quisiera
juntar a un rostro humano cerviz fiera
de caballo, en un lienzo recogiendo
miembros varios de un monstruo y otro horrendo,⁴⁰⁹
5 de suerte que remate feamente
en negro pez lo que era en cara y frente
bella hermosa mujer, amigos míos
que entrasteis a ver estos desvaríos,
mirando lo que en sí tan poco frisa,
10 ¿podréis acaso reprimir la risa?
Creed,⁶²⁵ Pisones, ser muy semejante
a este lienzo de atroz, fiero semblante,
el libro cuyas vanas
especies fantasías son insanas
15 como de gente enferma y que delira,
pues cuanto en él se mira
desde pies a cabeza
a una proporción no se endereza.
Dirásme que los poetas y pintores
20 con licencias mayores
tienen poder igual, igual audacia:

⁶²⁵ En nota: «Los Pisones, a quien Horacio escribió esta *Arte Poética*, sobre ser muy eruditos y entendidos, eran de la esclarecida familia de los Calpurnios, descendientes de Numa Pompilio, rey de romanos. Llamáronse Pisones *a serendo piso*, de sembrar «pésoles», herbeja conocida: porque muchas y nobles familias romanas tomaban nombre de las legumbres que más frecuentemente sembraban, como los Léntulos *a Lentibus*, Cicerones *a cicere*, los Fabios *a fabis*, etc.

ya lo sé; y esta gracia
les hago y me la tomo algunas veces,
mas no, como encareces,
25 con desconcierto obscuro
lo apacible juntando con lo duro,
las aves con serpientes,
los corderos con tigres inclementes./⁴¹⁰

Tal vez a exordios graves y lucidos
30 verás estar cosidos
períodos y adornos de elegancia
y de especiosas frases abundancia:
cuando el ara y el bosque de Dïana
y el arroyuelo que entre perlas mana,
35 y cual sierpe de plata
entre campos amenos se desata,/⁴¹¹
ya el Rin, ya el iris arco en sus colores
pensil de aéreas flores
se describen sin tino,
40 pero, ¿a qué fin, si nada al caso vino?
Porque sabes pintar un ciprés bello,
¿en todo has de ponello?
¿Para qué si entre escollos formidables
la nave zozobró, rotos los cables,
45 y el náufrago lloroso te ha pagado
porque le pintes tú desesperado,
pintas con necia mano
entre las olas un ciprés lozano?
Comenzóle a formar un vaso grande
50 y, a poco que la rueda en tornos ande,
¿por qué salió con repentino modo
un jarrico de lodo?
Sea, en fin, lo que quieres tu tarea
con que sencilla y uniforme sea.

55 Oh padre, y dignos hijos de tal padre,
mirad cuán bien nos cuadre
a la parte mayor de los poetas
dar en vicios y acciones indiscretas
so color de virtud. ¿Breve ser quiero?
60 Doy en obscuro por no ser parlero.
El que vuela muy alto
de ánimo y valentía se halla faltar;
el que profesa rumbo levantado,
el soberbio, es hinchado;/⁴¹²
65 y el que siempre desea andar seguro,
la tempestad temiendo y golfo obscuro
del magniloco estilo que le atierra,
apenas se levanta de la tierra./⁴¹³
El que escribir pretende alguna cosa
70 con arte prodigiosa,
al delfín morador hace del prado
y pinta al jabalí en el mar salado.
Del vicio huir sin arte
en semejante vicio es estrellarte.
75 Cerca el Emilio juego,
el postrero oficial a mirar llevo
que en los bronces que labra con desvelo,
las uñas saca bien y el blando pelo:
desgraciado es, con todo,
80 pues lo demás no saca de ese modo.
No quisiera más yo, si algo trabajo,
ser este oficial bajo
que una nariz tener horrible y fiera,
aunque también tuviera,
85 junto con el cabello,
negros los ojos con agrado bello./⁴¹⁵
Tomad los que escribís igual materia

a vuestras propias fuerzas, y con seria
madurez atended (y mucho seso)
90 si hombros tenéis o no para ese peso.
El que asunto escogiere a sí posible,
ése tiene segura, ése infalible,
la debida abundancia
de la disposición y la elegancia.
95 Del orden ésta sea el arte y gracia
(o engañado yo estoy con pertinacia)
sin dilación, y al punto
diga lo que desea aquí el asunto
y lo demás deje por agora,
100 hasta que venga su lugar y hora.
Todo esto ame el autor (todo esto tema)
que prometió a la luz algún poema.
Módico y cauto seas
en las palabras que inventar deseas:
105 dirás bien, si a la voz nueva y reciente
clara la hace, y patente,
una composición ingeniosa.
Si es forzoso mostrar de alguna cosa
con recientes indicios lo escondido,^{/416}
110 hasta entonces de nadie conocido,
así sucederá fingir dicciones
que en otras ocasiones
los ceñidos cetegos nunca oyeron
ni los antepasados las supieron.
115 Y habrá de ello licencia
si se toma con modo y con decencia,
y las voces de nuevo así fingidas
serán bien recibidas
si del origen griego dimanaren
120 y hacia al latino idioma declinaren.

Supuesto a Plauto y a Cecilio ha dado
el romano poder no limitado
de hallar tanta voz nueva,
¿por qué en Virgilio y Vario lo reprueba?
125 Y yo algunas dicciones si hallar puedo,
¿por qué la emulación me pone miedo,
siendo así que, sin mengua,
de Ennio y Catón la lengua
al idioma romano ha enriquecido
130 y de nuevo palabras ha fingido?
Lícito fue, y así siempre ha de serlo
al que supiera hacerlo,
con la advertencia dada,
publicar la palabra de sí hallada./⁴¹⁸
135 Como de hojas las selvas van mudando,
velozmente pasando
los años, y ligera
cae la hoja primera,
así la edad antigua
140 de las voces y nombres se amortigua
y con juvenil brío se acrecientan
las nuevas que se inventan,
nuestros haberes y nosotros todos
somos deuda a la muerte en varios modos:
145 o ya en tierra Neptuno recibido,
obra de un rey, ahuyenta el atrevido
Aquilón de las naves; o ya el lago
estéril que sacude el remo vago
el grave arado siente,
150 frutos rindiendo a la vecina gente;
o ya el río, a las mieses pernicioso,
mudó su curso undoso
por el campo latino,

enseñado a llevar mejor camino.
155 Perecerán los hechos de los hombres,
¿y qué?: mucho no dure de los nombres
la hermosura y la gracia permanente.
Muchas voces dejadas sabiamente
volverán otra vez a ser validas,
160 y otras que con honor son recibidas
de más culto lenguaje
caerán con ultraje/⁴¹⁹
si quiere el uso, que a su gusto forma
del hablar elegante el drecho y norma./⁴²⁰
165 De reyes y gloriosos capitanes
las hazañas y afanes
tristes de Marte con qué versos quieren
describirse, de Homero lo refieren
los escritos. La queja, con sus males,
170 antes quiso con versos desiguales
escribirse; y agora a éstos se incluye
lo que suerte feliz nos atribuye.
Mas quién fue el inventor de la elegía
el gramático incierto lo porfía
175 y, en pleito tan reñido,
la sentencia del juez aún no ha salido.
Armó la rabia extraña y furor loco
con su yambo a Arquiloco;
este pie calzó zuecos
180 y borceguíes huecos:
es verso acomodado
para alternos coloquios del tablado,
con el rumbo venciendo
del popular aplauso el mucho estruendo;
185 así mismo, es nacido/⁴²¹
para el cómico y trágico sonido.

La Musa dio a la cítara templada
cantar a dioses y a su prole amada,
y al luchador triunfante,
190 y al caballo que a todos va delante
en la carrera, y mozos ocupados
de amor en los cuidados,
y dio cantar los vinos
que siempre mueven libres desatinos.
195 Si no puedo y no sé guardar en todo
el orden señalado de este modo
y a cada cosa dar lo que es debido,
¿por qué de poeta quiero el apellido?
¿Por qué yo, neciamente vergonzoso,
200 quiero más ignorar que, cuidadoso,
aprender lo que ignoro,
teniendo la pregunta por desdoro?⁴²³

Lo que es materia propia de comedia
no quiere de tragedia
205 los versos numerosos y eminentes;
así mismo, se indigna que la cientes
la cena de Tieste y su embeleco
con estilo común, digno de zueco.
Cada cosa tendrá decentemente
210 el puesto conveniente;
con todo, la comedia a veces sabe
el grito levantar: si es que le agrave
a Cremes el enojo y saña loca,
litiga con soberbia, hinchada boca.⁴²⁴
215 Con estilo caído
tal vez se duele el trágico afligido
cuando en destierros y en pobreza veo
a Télefo y Peleo,
uno y otro, si quiere, en su quebranto,

220 mover al que le mira a pena y llanto,
habla paso y tranquilo,
deja la vanidad del hueco estilo./⁴²⁵

No basta que los poemas sean bellos:
apacibles y dulces has de hacellos,
225 y con fuerza valiente
muevan donde quisieren al oyente.
Como el semblante humano está halagüeño
con el que ve risueño,
así lloroso asiste

230 al que mira andar triste:/⁴²⁶
si quieres llore yo con llanto austero,
tú has de llorar primero.
Oh Télefo, oh Peleo, si en las tablas
tu papel haces mal, y si mal hablas,
235 estaréme riendo o dormitando.
Al triste rostro, cuando
el dolor le lastima,
voz le darás que sentimiento exprima;
a una cara sañuda, voz que espante
240 y que amenace a todos cada instante;
a un aspecto jocoso,
dale estilo gracioso;
y a una frente severa,
grave hablar y voz seria le atempera.

245 Próvida, porque ya Naturaleza
nos da interior viveza
y talento colmado
para representar cualquiera estado
de fortuna, ya impele, ya nos mueve
250 a la cólera aleve,
ya con grave congoja
hasta la tierra misma nos arroja;

después, por ministerio
 de la lengua que rige con imperio,
 255 manifiesta al oyente
 los afectos que dentro el alma siente.
 Si de la condición de aquél que dice
 el estilo desdice,^{/427}
 la nobleza romana
 260 y la plebe villana,
 confusamente, aprisa,
 todos dispararán en alta risa.^{/428}
 Diferencia habrá mucha si habla Davo
 (de condición, esclavo),
 265 o si un héroe, o viejo ya canoso,
 o en la flor de su edad joven brioso,
 o una matrona insigne de gran fama,
 o una cuidadosa ama,
 o un vago mercader, o el que afanado
 270 cultiva un verde prado,
 si es colco o si es asirio, finalmente,
 si es de Tebas o de Argos descendiente.
 A las cosas lo justo les aplica
 o de ellas di lo que la voz publica,
 275 escritor: si otra vez pinta tu pluma
 al excelente Aquiles, sea en suma/⁴²⁹
 activo, airado, atroz, inexorable,
 niegue a la ley estable
 la sujeción y, vano,
 280 todo lo pida con espada en mano.
 Indómita y feroz haz a Medea;
 llorosa, Ino; desleal Ixión sea;
 vaga, Ío; Orestes, triste:
 en dar lo suyo a cada cosa insiste.
 285 Si algo das a las tablas no sacado,

o un nuevo personaje te has formado,
observe hasta acabarse
constante proporción desde empezarse.
Difícil es las cosas nunca escritas
290 pintarlas ingeniosas y eruditas:
mejor comedia harás tú de la historia
troyana, ya notoria,
que si el primero intentas, presumido,
a escribir de un asunto no sabido./⁴³²
295 La materia de muchos ya tocada
será por propia tuya reputada
si tú no te detienes, tan arreo,
en el ámbito vil y ancho rodeo.
Ni a ti, fiel traductor, camino se abra
300 en imitar palabra por palabra,
ni tomes seguir algo tan a pechos,
que te metas en pasos así estrechos
de donde el corrimiento,
o la difícil ley del argumento,
305 el pie sacar te vede
o en la dificultad más te lo enrede.
Ni así comenzarás como se dice
de aquel antiguo Cíclico infelice:
«Cantaré la fortuna y noble guerra
310 de Príamo...» Si rumbo tal encierra,
¿qué dirá éste que así ofrece, insensato,
digno de la hinchazón de este boato?
De parto irán los montes, con estruendo/⁴³³
suspirando y gimiendo:
315 después de tanta voz, estruendo y grito
nacerá un ratoncito tamañito.
Cuánto mejor empieza
éste que nada escribe sin destreza:

320 «Dime, Musa, al varón que en su partida,
después que la alta Troya fue cogida,
vio muchos varones,
las costumbres, ciudades y regiones»,
que intenta (me presumo)
no humo de luz dar, sí luz del humo,
325 para que de una entrada tan sencilla
pase a tanto prodigio y maravilla
(a Antífate, y a Escilla, monstruo horrendo,
al Cíclope, a Caribdis y a su estruendo).
Ni la gran vuelta de Diomedes fuerte
330 comienza de Meleagro por la muerte,
ni de Troya la guerra y su humareda
por los dos huevos de la blanca Leda;
siempre con prisa viene
al caso, ni en arengas se detiene;
335 al oyente arrebatada
en medio de las cosas que relata
como si las supiera;
pero si desespera
que lo que habrá tratado
340 pueda parecer bien, lo deja a un lado
y de tal suerte finge, así atempera/⁴³⁴
la ficción con la historia verdadera,
que el medio del principio, con buena arte,
y lo último del medio no se aparte./⁴³⁷
345 Oye, pues, lo que el pueblo y yo queremos,
si quieres nos quedemos
aplaudiendo tu ingenio y gallardía
hasta quitarse la tapicería
y diga el cantor grato:
350 «aplaudan, que dio fin aquí el mal rato»:
tú, con distinción clara,/⁴³⁸

las costumbres de cada edad repara
y al vario natural y años consiente
se les guarde el decoro conveniente.

355 El niño que ya sabe hablar y empieza
asentar el pie en tierra con firmeza
huélgase de jugar con sus iguales,
presto se enoja por chiquitos males,
se aplaca en breve y múdase en cada hora,
360 unas veces ríe, otras ya llora.

El joven desbarbado
que el ayo y pedagogo ha ya dejado
el tiempo gasta en perros y caballos,
todo es industriallos
365 a correr y cazar en campo abierto
a los ábregos recios encubierto;
para el vicio es de cera,
contra el que le corrige se exaspera,
lo que mucho le importa, lo ve tarde,
370 es manirroto y hace de ello alarde,
es soberbio y codicia cuanto mira,
y deja fácilmente eso a que aspira.

Dejados estos vanos devaneos,
la varonil edad muda de empleos,
375 busca riquezas y amistades traza,
de honras y dignidades anda a caza,
ejecutar recela
lo que haya de dejar, lo que le duela.

Al viejo le rodean/⁴³⁹
380 muchos males que siempre lo malean,
o ya adquiere y de cuanto ha acaudalado
con miseria se abstiene o ya, apretado,
no osa de ello valerse, aunque le sobra;
con temor y frialdad las cosas obra,

385 dilata y, en aprietos casi extremos,
dice con suspensión «ya lo veremos»;
aguarda lo que tarda y está lejos,
a todos da consejos,
alaba lo pasado,
390 por lo que ha de venir anda afanado,
es frío, es insufrible, es censor grave,
halla siempre qué agrave
en los mozos, blasona
de su propia niñez que en todo abona./⁴⁴⁰

395 Cuando los años vienen,
muchas comodidades nos previenen;
cuando se van los años,
llevándose los bienes causan daños.
Porque a un mozo no des lo que es de un viejo,
400 y lo que es de varón a un zagalejo;
siempre a la edad daremos lo debido
y lo que le viniere más nacido.
O se hace alguna cosa en el tablado,
o se cuenta después de haber pasado.
405 Más tarde al pecho leve
lo que se escucha mueve
que aquello que a la vista fiel se asoma
y el que mira se toma,
mas lo que dentro el paño y en secreto/⁴⁴¹

410 debe hacerse no quieras sea objeto
de la vista en las tablas, y a los ojos
quita cuanto les puedas dar enojos:
esto del auditorio en la presencia
basta que lo narre la elocuencia.
415 Ni delante del pueblo que esto vea
los niños despedace atroz Medea,
ni el sacrílego Atreo en crueles sañas

ase de sus sobrinos las entrañas,
ni Progne en golondrina se transforme,
420 ni Cadmo en culebrón feo, diforme.
Las cosas que así tú me representas
incrédulo las tengo por violentas./⁴⁴³

La fábula que quiere ser pedida
y ser hecha otra vez, una ya oída,
425 cinco partes tendrá, ni más ni menos.
Si de dificultades no están llenos
los pasos que tú entablas,
papel de dios no saques a las tablas;
y si cuatro salieren a la escena,
430 que en hablar no trabaje al cuarto ordena.
Todo el coro propicio
de un hombre hará las partes y el oficio
y, en medio las jornadas,
cante cosas que vengan ajustadas,
435 sosiegue al impaciente,
ame al que a los delitos no consiente,
alabe de las cenas la templanza,
dé crecida alabanza
a la justicia a todos saludable
440 y a las leyes y paz que, favorable,
tiene siempre las puertas
al extranjero abiertas,
disimule el secreto encomendado,
ruegue a Dios su cuidado;
445 que al mísero oportuna
vuelva, y deje al soberbio, la Fortuna./⁴⁴⁵

La flauta antes sonora,
no estaba guarnecida como agora
de latón, ni igualó al clarín parlero,
450 sí que, sencilla, dio en poco agujero

con sonido canoro
el aliento bastante al dulce coro,
llenando los asientos poco llenos
donde acudía menos
455 el pueblo numerable
templado, casto, verecundo, amable.
Después que la vitoria
los campos dilató para más gloria
y los muros crecieron
460 porque a Roma vecinos se añadieron,
y el Genio, con el vino de entre día
(porque ninguna ley lo prohibía),
como en día de fiesta a él consagrado
comenzó a ser de todos aplacado,
465 se dio sin conveniencia
a la música y versos más licencia.
Porque, ¿qué saber pudo
el libre de trabajo, el hombre rudo,
confusamente hallándose mezclado
470 el bueno y malo, rústico y letrado?
Por eso el menestril añadió en parte
movimiento y deleite a la antigua arte,
y llevó sin fin quietud, regocijado,
vestido rozagante en el tablado;/⁴⁴⁶
475 así también se dio al grave instrumento
más voces, mayor número y concentero,
y del hablar la copia acelerada
una elocuencia trajo desusada;
y la sentencia, un tiempo provechosa,
480 de las útiles cosas noticiosa
y que, con cierto agüero,
pronostica también lo venidero
no discrepó, malina,

de Delfos, que por suertes adevina./⁴⁴⁸
485 El que por un vil bruto dejó escritas
tragedias eruditas
a las tablas también sacó desnudos
lo sátiros agrestes y picudos;
y de la gravedad sin perjuicio
490 mezcló gracias, porque con el bullicio
y novedad amable
entretuviese al pueblo favorable;
y al ministro sagrado,
habiendo el sacrificio celebrado,
495 y al que bebió sin modo,
y al que libre y sin ley vivía en todo.
Pero es bien que los sátiros burlones
y en dichos socarrones
así las cosas digan, y atemperen
500 lo serio con las gracias que dijeren.
Que un dios, o que un héroe antes sacado
con oro real y púrpura adornado,/⁴⁴⁹
no vaya a una vil tienda
y con humilde estilo hablar emprenda,
505 ni que si el bajo estilo huye, arrogante,
sobre el aire y las nubes se levante.
Que la tragedia arroje versos leves
quiero que, por indigno, lo repruebes
cual matrona modesta
510 sale a danzar en días de más fiesta;
ande así la tragedia, algo corrida,
entre protervos sátiros metida.
Siendo escritor de sátiros, Pisones,
no sólo apreciaré aquellas dicciones
515 que viles son y propias de las cosas,
sino también las voces decorosas;

ni así procuraré yo, diligente,
mostrarme diferente
del trágico color y su elocuencia,
520 que no haga diferencia
si habla Davo, o si Pitias atrevida
(que, desagradecida
dejó a Simón burlado,
habiéndole un talento trampeado),
525 o si hablare Sileno, cuidadoso
siervo y amo de Baco poderoso.
De argumentos trillados
versos haré y asuntos imitados
de suerte que otro tanto hacer espere
530 cualquier otro; empero, si lo emprendiere,^{/450}
sude mucho y trabaje sin provecho
si otro tanto hacer quiere como yo hecho:
¡tanto vale un buen orden, tanto vale
una disposición que al caso sale,
535 tanta gracia a un asunto conocido
le viene si imitarle yo he sabido!^{/451}

Los faunos, que entre bosques han nacido,
teman si yo por juez fuere elegido,
que a fuer de ciudadanos,
540 y forenses y urbanos,
dejando el duro traje,^{/452}
o no den en civil, tierno lenguaje,
o en palabras obscenas e indecentes;
porque de ello se ofenden los presentes
545 caballeros gloriosos,
y patricios y ricos poderosos,
que ni, porque lo aplaudan los pelones
comedores de nueces y tostones,
lo llevan bien ni abonan,

550 ni al autor por discreto le coronan./⁴⁵³
 Una sílaba larga, si se pone
 a una breve, compone
 un pie yambo llamado,
 veloz y apresurado;
 555 éste, por ser tan rápido y conciso,
 trímetro yambo apellidarse quiso,
 teniendo seis pies antes
 del último al primero semejantes.
 Mas para que al oído no viniera
 560 con fuerza tan ligera
 en los paternos derechos, paciente
 y gustoso consiente
 espondeos sociables
 en el segundo y cuarto asiento estables./⁴⁵⁴
 565 En los trímetros nobles se ve claro
 de Accio, y Ennio este pie (pero muy raro)
 a los versos sacados a la escena
 con grande multitud te los condena
 con nota vergonzosa
 570 de mano negligente y presurosa,
 o de que no supiste
 hacerlos con el arte que debiste.
 No todos pueden ser jueces perfectos
 que noten de los poemas los defectos,
 575 y una licencia indigna e indecente
 a los poetas romanos se consiente:
 ¿por eso iré sin ley yo discurriendo,
 con indigna licencia componiendo?
 ¿O pensaré que todos los latinos
 580 mis yerros han de ver y desatinos?
 ¿O podré estar seguro y sosegado
 porque tenga el perdón asegurado?

Finalmente, si en culpa no he caído,
no por eso alabanza he merecido.
585 Vosotros, por no andar en esto ciegos,
noche y día leed los poetas griegos.
Diréis: «nuestros antiguos bisabuelos
de Plauto en los desvelos
alabaron los versos y gracejos».
590 Digo: «que nuestros viejos
con sobrada paciencia,
por no decir con necia reverencia,^{/455}
uno y otro admiraron
y sin razón y modo lo alabaron».
595 Con censura prudente
distinguimos un dicho desgraciado
del otro agudo y salado,
y al metro y su cadencia conocemos
con los dedos y orejas, si atendemos.^{/456}
600 De trágica Camena inventó en todo
Tespis un nuevo modo,
y con carros llevó públicamente
los poemas por los corros de la gente
porque el músico coro les cantara
605 y les representara
el gracioso farsante,
con tizne embarnizándose el semblante.
Después de éste, la máscara halló Esquilo
y de la capa honesta el nuevo estilo,
610 y tablados pequeños
hizo de toscos leños
y enseñó su cuidado
un estilo elegante y levantado.
Las comedias antiguas se siguieron,
615 que todos con aplauso recibieron,

pero la libertad dio en atroz vicio
y en grave perjuicio,/⁴⁵⁷
digno de que con ley se prohibiese
porque más de lo justo no excediese.
620 Admitióse la ley y el coro, mudo,
feamente calló, porque no pudo,
vedada la licencia, maldiciente
zaherir y dañar furiosamente./⁴⁵⁸

Nuestros poetas latinos no dejaron
625 cosa por imitar, ni granjearon
poca alabanza cuando,
los griegos ejemplares arrimando,
a escribir se atrevieron, no sin gloria,
los propios hechos y romana historia,
630 o ya de la nobleza,
o ya de la plebeya vil bajeza.
Ni por las armas y valor tuviera
gloria más duradera,
que por la lengua Italia, si el cuidado
635 de pulir y limar lo trabajado
no cansara a cualquiera de los poetas./⁴⁵⁹
Condenad por poesías imperfectas,
vosotros, de Pompilio oh nobles hijos,
las que días prolijos
640 y muchos borradores
no guardan en poder de sus autores,
y en la copia y traslado
no las han por diez veces retocado./⁴⁶⁰

Porque al ingenio juzga más loable
645 Demócrito que al arte miserable
y hecha a los poetas sanos
del ameno Helicón, muchos livianos/⁴⁶¹
las uñas y la barba no se quitan,

en soledad habitan
650 y afectan ser huraños,
huyendo de los baños,
porque se les antoja que de poetas
tendrán glorias perfectas
si no entregan, con áspera extrañeza,
655 al barbero Licino la cabeza
que tres islas Anticiras no curen,
aunque en sanarla todas se conjuren.
¡Oh necio yo, y liviano,
que me purgo hacia vueltas del verano!
660 Nadie mejor que yo hiciera los versos,
ni tan puros y tersos:
pero esto poco importa.
Seré como la piedra, que no corta
y al acero templado
665 filos le saca y corte delicado.
Sin escribir, pues, yo con artificio
el arte enseñaré con el oficio,
de donde se derive
la copia en el que escribe,
670 qué cosa un poeta instruya y le fomenta,
qué le es, qué no decente,
por remate a qué parte
o le estelle el error o lleve el arte.
El saber es la fuente y el principio
675 de escribir con acierto y artificio:/⁴⁶²
de Sócrates los libros y modelos
esto te enseñarán en sus desvelos,
y a las cosas que tengas bien rumiadas
no vendrán las palabras violentadas.
680 El que ha bien aprendido
lo que al amigo y patria se es debido,

y el amor que le cuadre
al huésped, al hermano y a su padre,
de un senador y juez cuál es el cargo,
685 y a un capitán glorioso, al afán largo
de la guerra enviado,
qué partes le hacen bueno ha penetrado:
ése en verdad sabrá dar cueradamente
lo que a cada persona es conveniente.
690 Al docto imitador, yo le aconsejo
de la vida y costumbres al espejo
que mire, y de aquí saque voces vivas
de lo que ha de imitar bien expresivas.
A veces una fábula especiosa
695 y que bien las costumbres de uno glosa,
aunque sin arte esté gracejo y peso,
mejor al pueblo espeso
deleita y entretiene,
que aquella que en sí tiene
700 bizarría de frases prodigiosas
mas sus versos no ajustan con las cosas./⁴⁶⁴
A los griegos la Musa ingenio ha dado
y estilo levantado,
de nada tan avaros
705 como de aplausos raros.
Los muchachos de Roma, en varias artes,
una libra dividen en cien partes
y en cuentas se ejercitan de continuo.
Diga el hijo de Albino:
710 si de cinco onzas una se ha quitado,
¿cuántas habrán quedado?
«Cuatro», dices. ¡Qué bien diste en la cuenta,
bien sabrás conservar tu casa, y renta!
Dime más, si a cinco onzas una añado,

715 ¿cuántas son? «Seis» Si cunde este cuidado
 del pegujal, si cunde esta polilla,
 y en el ánimo y pecho se encastilla,
 ¿esperamos se puedan hacer versos/⁴⁶⁵
 tan limados y tersos
 720 que merezcan con cedro ser bañados
 y en el liso ciprés quedar grabados?/⁴⁶⁶
 O los poetas se emplean
 en deleitar, o aprovechar desean,
 o quieren a la vida juntamente
 725 decir lo que aproveche y que contente.
 Cuidadoso te exhorto
 que en cualquier precepto seas corto,
 para que lo que en breve se ha avisado
 tenga fijo y grabado
 730 el que escuchare atento
 en su dócil y fiel entendimiento:
 de otras cosas, estando lleno el pecho,
 todo se le rezuma sin provecho.
 Lo que por deleitar tú te fingieras
 735 acérquese a las cosas verdaderas:
 ni la fábula pida que se crea
 todo lo que desea,
 ni de la lamia loca,
 si un niño entero engulle la atroz boca
 740 con tramoyas extrañas,
 vivo le haga salir de sus entrañas.
 Los ancianos persiguen con despecho
 los poemas sin provecho
 y a los que sólo son graves y austeros
 745 los desprecian los ramnes altaneros:/⁴⁶⁷
 de todos mereció aplauso copioso
 el que lo útil mezcló y lo provechoso,

ya suave deleitando,
ya igualmente al lector amonestando.
750 El libro que esto tiene en abundancia
a los Socios librereros da ganancia
y a queste mar traspasa
y del autor consigo el nombre pasa,
dándole en los aplausos que derrama
755 claro honor, gloria eterna, inmortal fama./⁴⁶⁸
Sin embargo se ofrecen
descuidos que el perdón no desmerecen,
pues ni siempre la cuerda da el sonido
que la intención y mano le han pedido/⁴⁶⁹
760 (y al que le pidió bajo, le da agudo),
ni siempre tocar pudo
al blanco donde asesta
la tirante ballesta.
Y si mucho en mis versos hay que luce,
765 tampoco me desluce
algún yerro que en ellos ha dejado
o mi poco cuidado,
o la naturaleza poco atenta.
Pues, ¿qué se infiere de esto? Si frecuenta
770 el autor un descuido en que ha caído
muchas veces después de corregido,
ése que le perdonen no merece,
como también se ultraja y se escarnece
el citarista que, con la mano lerda,
775 siempre tropieza en una misma cuerda:
así yo al que a menudo faltar miro
se me antoja Chérilo, aquél que admiro
con risa, en dos o tres versillos bueno,
y, enojado, por malo le condeno.
780 Dirás que alguna vez también dormita

Homero, aunque su pluma es erudita;
bien: pero no desdeño
que en una obra tan larga se entre el sueño.
El poema a una pintura se retira:
785 que una mejor parece al que la mira
de cerca, otra al que mira más de lejos
sus hermosos bosquejos;/⁴⁷⁰
ésta quiere mirarse en parte obscura,
ésta quiere ser vista a luz más pura
790 que del juez ingenioso
el examen no teme riguroso;
la poesía, una vez bien escuchada,
aunque se oiga diez veces siempre agrada./⁴⁷¹
Oh Pisón, el mayor de tus hermanos,
795 aunque te da tu padre avisos sanos
y de sabio por ti gozas la gloria,
este aviso ten siempre en la memoria:
una medianía a ciertas cosas/⁴⁷²
las hace tolerables y vistosas
800 (un mediano jurista y abogado
no es tan grande letrado
como el sabio Mesala
ni en el saber iguala
al docto Aulo Caselio, mas, no obstante,
805 tiene aprecio bastante),
pero a los hombres, dioses y columnas⁶²⁶
no dan glorias algunas
a los medianos poetas, ni permiten

⁶²⁶ En nota: «Las columnas antiguamente eran el puesto donde se vendían las obras de los poetas, porque los libreros las colgaban allí, para que quien las quisiera las comprara. De los poetas medianos no se podían despachar las obras, y las columnas se cansaban de sufrirlas tanto tiempo. Escribíanse también en las columnas algunos versos, y no siendo escogidos nadie se arrimaba a ellas para leer y aplaudir las poesías que tenían grabadas: por esta causa dice el autor que las columnas no podían con paciencia tolerar a los medianos poetas, ni permitirles el ser».

que sus versos con loa se reciten.
810 Como en una comida regalada
la música discorde y destemplada,
y el craso unguento y grave adormidera
que con miel de Cerdeña se atempera
ofenden y dan pena,
815 pues sin ello se pasa aquesta cena,
así, el poema nacido e inventado
para alivio del pecho lastimado,
si de lo más perfecto algo se aleja
ya no vale una arveja.
820 Aquél que de esgrimir ignora el arte
no va al Campo de Marte;
ni a la pelota, al trompo y disco juega
el que no sabe, ni a probarse llega,
porque los circunstantes, a gran prisa,
825 no disparen en risa;
con todo, el que de versos no se entiende/⁴⁷³
versos hacer pretende.
¿Y por qué no? Si es libre, ingenuo, y cuenta
bastantísima renta
830 para ser caballero y vive ajeno
de todo vicio obsceno.
Con Minerva forzada
nada dirás, Pisón, ni has de hacer nada:
este juicio tendrás y aquesta mente,
835 mas si tu ingenio intente
escribir algún poema, haz que primero
le oya Mecio (censor y juez severo),
de tu parte y de mí venga al oído,
y que esté por nueve años detenido.
840 Los papeles, estando retirados,
pueden ser corregidos y enmendados;

la palabra que sale, o cuerda, o loca,
ya no sabe volver más a la boca./⁴⁷⁵

845 Orfeo, de las Musas venerado
y de los dioses intérprete sagrado,
a los hombres feroces
de las muertes atroces
y de una vida fiera
apartó con su cítara parlera;
850 de aquí es que a tigres crueles y furiosos,
y leones rabiosos,
amansó diestramente;
y que Anfión, elocuente,
de Tebas levantó los altos muros
855 y a los peñascos duros
con el son de su lira, do quería,/⁴⁷⁶
suavemente arrastraba y atraía.
Tal saber y doctrina antes se hallaba
que diferenciaba
860 lo público y privado,
lo profano y sagrado,
vedaba el adulterio y, al marido,
daba el drecho debido,
erigía Ciudades, y grababa
865 en las tablas las leyes que les daba.
Así, de honor y fama fueron dinos
estos poetas divinos
y los versos tuvieron
el aplauso que en todos merecieron.
870 Después de estos, el noble insigne Homero
y Tirteo guerrero
a la guerra, con versos numerosos,
excitaron los pechos generosos.
En verso los oráculos sagrados

875 se dieron, y mostrados
fueron los pasos de la santa vida,
y en los reyes se halló gracia y cabida
con los pierios cantos, y el contento
y el fin del afán largo. Esto te cuento
880 porque la Musa, de la lira amante,
ni empacho te ocasione ni te espante,
ni te corras del trato
con Apolo, cantor a todos grato./⁴⁷⁸
Si al Natural, o al Arte, se le imputa⁶²⁷
885 que sea el verso bueno se disputa:
yo no veo ser cosa provechosa
sin la vena copiosa
el estudio, ni bien alguno aguardo
del ingenio que es tardo/⁴⁷⁹
890 (así, una cosa de otra se aprovecha,
uniéndose las dos con fuerza estrecha).
El que quiere con curso acelerado
llegar primero al blanco señalado,
aun siendo rapazuelo,
895 sufrió mucho, sudó y padeció el yelo,
y se abstuvo de Venus y del vino;
el músico divino
que el pitio verso canta
pasos primero supo de garganta
900 y del maestro sañudo
temió el azote crudo.
No cumples con decir, de ti pagado:
«famosos son los poemas que he sacado,
sarna tenga el postrero».

⁶²⁷ En nota: «Apunta el dicho antiguo: *Orator fit, poeta nascitur*, aunque conviene con Horacio en que tanto *ars* como *ingenium* son necesarios.»

905 Por infamia yo tengo el ser zorrero
y lo que no he aprendido
confesar que jamás yo lo he sabido./⁴⁸¹
Como junta a la turba el pregonero
a comprar con dinero
910 varias mercaderías,
así llama al provecho y granjerías
a los que lisonjean liberales
el poeta rico en campos y censales.
Pero si es hombre que regalar pueda,
915 y se halle con moneda
para ser caucionero favorable
de un pobre miserable,
y a los calamitosos
desatar de los pleitos enredosos,
920 mucho será si sabe este hombre rico
conocer si es inicuo
o amigo fiel y bueno
el que así se le muestra tan sereno.
Tú, o si diste, o dar quieres cosa alguna,
925 con ansia importuna
no llames a los versos que habrás hecho
al que tiene de gozo lleno el pecho,
porque dirá sin tino a voz en grito:
«el poema es bello, agudo, y erudito».
930 Pálido se pondrá y, con trampantojos,
agua destilará de sus dos ojos
y con fingido gozo
bailará de contento y alborozo.
Como los que se alquilan
935 a las honras destilan/⁴⁸²
llanto, hacer y decir a veces suelen
más que los que de veras se conduelen,

así más se conmueve el lisonjero
que el que alaba con ánimo sincero./⁴⁸³

940 Con generoso vino y tragos puros
los secretos del pecho más oscuros
los reyes examinan
para calar mejor si al que se inclinan
digno es de su amistad y de su agrado:
945 si versos compusieres, ten cuidado
que algún sagaz con ánimo fingido
no te engañe, dejándote engreído.
Si algo leyeres a Quintilio Varo,
si te atreves, decía sin reparo:
950 «esto, y esto corrige». Si negaras
que esos versos mejor no trabajaras,
porque en dos o tres veces que intentaste
componerlos mejor nunca acertaste,
mandaba los borrases
955 y que con nuevo afán los enmendases.
Si tú quisieras más, con necia excusa,
defender los delitos de tu Musa
que enmendarlos, callaba:
ni trabajo ni tiempo más gastaba,
960 sino que a ti y tus cosas te tuvieses
y sin competidor te las quisieses./⁴⁸⁵

 El juez recto y prudente
a los versos sin arte hincará el diente,
los duros culpará y, exacto en suma,
965 por los mal hechos pasará la pluma;
cercenará superfluas lozanías,
mandará a las confusas poesías
dar claridad y luz y, riguroso,
lo ambiguo hará mudar y lo dudoso;
970 en corregir no parco,

se hará un recto Aristarco,
ni dirá, «¿por qué yo con mis porfías
ofenderé a un amigo en niñerías?»
Porque esas niñerías, si se aprueban,
975 a serios males llevan
al poeta, así engañado,
y de todos por malo rechazado.
Como del vil sarnoso y del que tiene
gota coral y da en rabia perene
980 o la furiosa Diana le enajena,
así al poeta de insana loca vena
le huyen, y los más sanos
se recelan tocarle con las manos,
los muchachos le hostigan/⁴⁸⁶
985 e incautos por las calles le fatigan.
Éste, cuando sublimes versos echa
y con furor inquieto se despecha,
cual cazador que atiende
sólo a las aves que cazar pretende,
990 cae en una hoya o pozo que, aunque grite
«¡oh amigos, socorred!», no hay quien le quite
del barranco. Y si alguno
pretendiere oportuno
darle un cabo de cuerda
995 porque dentro del barranco no se pierda,
le diré: «tú, ¿qué sabes si, advertido,
ahí dentro ha caído
y no quiere que le saquen?» Contar quiero
de un poeta siciliano el fin grosero:
1000 Empédocles, buscando con anhelo
ser deidad inmortal allá en el cielo,
frío en el Etna ardiente
se arrojó: tengan drecho a tan valiente

muerte los poetas vanos,
1005 de sí mismos verdugos y tiranos.
Quien guarda al que no quiere ser guardado
hace el mismo pecado,
como el que mata con violenta muerte
al que morir no quiere de esa suerte:
1010 ni una vez sola hizo esto,
ni después de sacado dese puesto,
será hombre en adelante/⁴⁸⁷
y, en su tema constante,
no dejará el amor que así le acosa
1015 de una muerte tan ínclita y famosa.
Ni en él veo siniestros tan perversos,
¿por qué le condenaron a hacer versos?
¿Será porque, arrojado,
las paternas cenizas ha manchado,
1020 o incestuoso y profano
al triste bidental movió su mano?
Lo cierto es que delira
y arde en furor y en ira,
como el oso que horrible se conjura
1025 en romper de su jaula la clausura.
El cansado letor, con duro agravio,
ahuyenta al necio y sabio,
pero al que una vez coge, le arrebat
y leyendo le mata,
1030 como la sanguijuela mal comida,
si una vez queda asida,
no ha de soltar los cueros ni la vena
mientras que harta no esté y de sangre llena./⁴⁸⁸

AD MAIOREM DEI GLORIAM

3.8 ¿FRANCISCO SAMPERE? (S. XVII)

El manuscrito 5881 de la Biblioteca Nacional de Madrid guarda en sus primeras páginas lo que el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*⁶²⁸ cataloga como «comentario anónimo al *Arte Poética* de Horacio» en un volumen que contiene a continuación traducciones de algunos discursos de Cicerón, así como de las *Odas* y *Epodos* de Horacio. El mismo *Inventario* señala —con razón— que todo ello procede de la misma mano que el manuscrito 5830, en el que pueden encontrarse traducciones de algunas fábulas de Fedro, de las elegías y epístolas de Ovidio y de las *Vidas de los generales* de Cornelio Nepote. En los fols. 143v-144r de este segundo manuscrito, además, se hallan consignados una serie de datos biográficos sobre un maestro de Gramática llamado «F. S.». Puesto que el título completo de la traducción de Fedro es *Varios cuentos que compuso Fedro, esclavo que fue de Tiberio Augusto, repartidos en cinco libros e interpretados en lengua castellana por un maestrillo de Gramática de Salamanca*, parece lógico pensar que el tal «F. S.» es el autor de las traducciones de esos dos manuscritos. El *Inventario...* da un paso más y adjudica dichas siglas al nombre de Francisco Sempere, maestro de las Escuelas Mínimas de Gramática de Salamanca.

No hemos podido encontrar ningún otro indicio que vincule esas siglas al desarrollo completo de ese nombre, por lo que hemos decidido recogerlo en este trabajo entre interrogaciones, teniendo en cuenta que —en todo caso— los únicos datos que tendríamos acerca de ese autor serían los contenidos en las mencionadas páginas del segundo manuscrito, que recogen una especie de currículum académico certificado por un notario, que el tal «F. S.» debió copiar en sus apuntes (está escrito por la misma mano que las traducciones) para uso y conservación personal. Dada esta circunstancia, parece conveniente reproducir a continuación dicho documento en su integridad:

⁶²⁸ Cfr. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. XI (5700-7000), Madrid, Biblioteca Nacional, 1987, p. 46.

Títulos, grados y ejercicios literarios hechos en la Universidad de Salamanca por el bachiller don F.S., Maestro de Gramática en Escuelas Mínimas de esta Universidad.

Yo, Diego García de Paredes, notario apostólico y secretario del muy insigne claustro universitario y estudio general de esta ciudad de Salamanca, doy fe y verdadero testimonio que el bachiller don F.S., Maestro de Gramática en Escuelas Mínimas de esta dicha universidad, tiene los títulos y ejercicios literarios siguientes. Llevó la cátedra que ha regentado treinta años por oposición de lección de hora, con puntos de 24 en las odas de Horacio y otros ejercicios que se acostumbran en dicha oposición. Tomó el grado de Bachiller en Filosofía y Teología en esta universidad. Fue actuante de Teología dos años, y en ese tiempo hizo los ejercicios acostumbrados en la academia de Teología de esta universidad. Fue presidente en dicha academia por espacio de tres años y en ese tiempo leyó 21 vez [sic] sobre las distinciones que le tocaron del Maestro de las Sentencias, a media hora cada vez, con puntos de 24. Presidió 30 cuestiones teológicas, defendió 13 tratados de Moral, y arguyó 80 veces, las más de réplica. Puso un argumento de medio en un acto mayor de Teología. Predicó en dicha academia un sermón de media hora sobre un texto del Evangelio, con puntos de 8 días. Leyó por espacio de una hora con puntos de 24 a la cátedra de Lógica Magna de propiedad. Leyó a la cátedra de Lengua Griega, dos veces cada una, por espacio de una hora con puntos de 24, y se defendió/^{144r} de los argumentos que le hicieron sus coopositores, a quienes arguyó también por espacio de media hora a cada uno. Leyó también a la cátedra de Lengua Hebrea por espacio de una hora con puntos de 24, y se defendió de las preguntas y argumentos que le hicieron dos de sus coopositores, cada uno por espacio de media hora, arguyéndoles así mismo, cuando le tocó, a cada uno por media hora. Ha leído también dos veces a la cátedra de Humanidad, cada una por espacio de hora y media con puntos de 24, la media hora sobre un pasaje de la *Ilíada* de Homero, y la hora sobre una oda de Horacio, poeta latino, respondiendo a las preguntas y argumentos que le hicieron dos de sus coopositores, cada uno por espacio de media hora, a quienes también preguntó y arguyó cuando le tocó, a cada uno por media hora.⁶²⁹

A la vista de esta descripción y de las propias traducciones que presentan los manuscritos de los que hablamos, lo único que podemos colegir es que «F. S.» era una persona bien versada en «las tres lenguas» de cultura del momento —griego, latín y hebreo— y relacionada con el ámbito eclesiástico, en virtud de lo cual pronunció algún sermón e intervino en alguna disquisición teológica.

En cuanto a la datación del texto, la letra parece de finales del siglo XVII y, aunque no encontremos pistas de una fecha más precisa, el estilo de la traducción y el tipo de persona que parece haberla alentado pertenecen más al Barroco —ni siquiera tardío— que al siglo posterior. El propio *Inventario...* nos sitúa este texto en el quicio entre los dos siglos y nosotros hemos creído conveniente incluirlo en este capítulo por ayudar con su presencia a tener una visión más completa del corpus de traducciones del *Ars* de nuestros Siglos de Oro.

⁶²⁹ Ms. 5830, fols. 143v-144r.

Atendiendo ya al texto en sí, el hecho de que se le haya etiquetado de «comentario» en lugar de «traducción» —que es lo que realmente es— puede deberse a que el autor dividió su traducción en veintiséis capítulos y encabezó cada uno con un *regestum*, un breve resumen de lo que allí se iba a tratar. El comienzo del primer capítulo, está precedido —a su vez— por un *regestum* general que hace las veces de título extendido de la obra. Eso, como puede comprobarse en la edición que presentamos, hace que las diez primeras líneas del texto adquieran apariencia de comentario y no de traducción, lo cual se une a la circunstancia de que la obra latina original es un poema en verso, y lo traducido es un texto en prosa. La rapidez catalogadora del autor del *Inventario...* de la Biblioteca Nacional hizo el resto.

Realizadas estas precisiones, la traducción se nos presenta como un ejemplo muy curioso entre los que recogemos en este trabajo, no sólo por estar dividida en el mismo número de capítulos que la *Poética* de Aristóteles,⁶³⁰ sino por mostrar una visión «sincrónica» de las posibilidades que el *Ars poetica* horaciana planteaba a un traductor, en la medida en que las numerosas correcciones *in itinere* que presenta este manuscrito corresponden a distintas soluciones traductoras que el autor recogió seguidamente en el papel —casi se podría decir «simultáneamente», como si fuera un «hipertexto» *avant la lettre*— para luego señalar cada opción textual de diferente manera mediante subrayados, números, volados...⁶³¹

En efecto, esta traducción presenta diferentes lecturas alternativas para numerosos puntos del *Ars*, desde palabras sueltas hasta sintagmas enteros. Estas lecturas alternativas vienen indicadas, o bien por palabras añadidas con letra volada, o bien mediante subrayados o sobrrayados, así como mediante números que reordenan palabras (indicando una secuencia diferente a aquélla en la que fueron escritas), si bien todas estas anotaciones no parecen ser sistemáticas a la hora de indicar si lo que resaltan es la *lectio* correcta o la descartada.

Tenido en cuenta esto último, si se persiste en buscar un patrón general de

⁶³⁰ Curiosamente, veintiséis es el número de capítulos que la tradición ha observado en la *Poética* de Aristóteles. Dentro de la corriente general de asimilación de las dos poéticas descrita en los capítulos introductorios de nuestro trabajo, no creemos que esta coincidencia sea algo casual, sino que puede obedecer a la idea de que una teoría literaria debe exponerse en veintiséis «lecciones», puesto que esa fue la secuenciación que adoptó el tratado griego.

⁶³¹ El propio *Inventario...* (*op. cit.*, p. 46) señala en la descripción del manuscrito: «textos con correcciones, adiciones interlineales, algunas correcciones, muchos pasajes retintados».

anotación en pos de la lectura más cercana a la última opinión de su autor, podrían escogerse los textos volados y los números que indican en determinados pasajes un orden nuevo para las palabras como revisiones más apreciadas por Sampere, en la medida en que parecen ser o bien las últimas anotaciones antes de seguir adelante con la traducción o incluso corresponden a una segunda —y última— lectura de la misma una vez terminada (de ser así, habría que referirse a ellas más bien como correcciones *a posteriori* en lugar de *in itinere*). En cualquier caso, reiteramos que no hay un sistema claro en todo ello, hasta tal punto que las lecturas alternativas llegan a presentarse explícitamente como complementarias las lecturas alternativas mediante la presencia de la disyunción «o»,⁶³² que reconduciría partes de este procedimiento «hipertextual» hacia los clásicos dobles traductores que hemos visto, por ejemplo, en Vicente Mariner.

El texto traducido por Sampere habla de «reglas» desde el breve resumen que se inserta a continuación del título, que bien podría considerarse incluso un subtítulo extenso en sintonía con los que se encuentran en las portadas de libros impresos en los Siglos de Oro («*En esta carta que escribió Horacio a los Pisones (padre y dos hijos suyos), y que juntamente es sátira contra los malos poetas, da Horacio varias reglas poéticas, especialmente acerca de la comedia y tragedia*»). Con lo cual queda claro no sólo el carácter dogmático con el que se interpretaba —tal como se ha señalado en el capítulo introductorio— la *Epistula ad Pisones*, sino también el corte tratadístico que este autor quiere dar a su traducción. Efectivamente, de las traducciones de Horacio que en este trabajo presentamos, es ésta la que más apariencia de tratado tiene.

En primer lugar, por la ya mencionada división en partes y por la colocación de los *registum* al comienzo de cada una que, dispuestos todos ellos juntos y en orden, proporcionarían un buen resumen del *Arx*. Después, por la elección de la prosa en lugar del verso para realizar la traducción, que para el momento del siglo XVII en el que fue compuesta se percibiría como más apropiado para lo ensayístico que el verso, cuya apariencia intrínsecamente «literaturizada» podría parecerle a este «maestro de Gramática» menos apropiada para un método de composición literaria como el que se quiere ofrecer en esta versión al castellano. En tercer lugar, puede advertirse un esfuerzo paralelo a todo ello por conseguir un texto inteligible para un lector contemporáneo, de lo que se deriva el uso de paréntesis aclaratorios de algunas palabras

⁶³² Como se puede comprobar, por ejemplo, en los capítulos primero y cuarto.

referidas a la cultura o a la historia propiamente romana, así como la actualización de algunas referencias del propio texto horaciano.⁶³³

Por último, el autor subraya el aspecto de «tratado» que venimos comentando, apoyando el discurso horaciano con el recurso a la autoridad que le proporciona la inclusión de citas de otros autores romanos como Propertio o Marcial e incluso el propio Horacio, que irónicamente acaba «citándose» a sí mismo y reforzando la interpretación normativa de su *Epistula* con versos extraídos de otras partes de su obra, como las *Sátiras* o las *Odas*.⁶³⁴

La traducción resultante, que aquí presentamos, es —junto con la de Juan Villén de Biedma— un ejemplo de la traslación del poema horaciano a prosa y, por tanto, un ejemplo del inequívoco carácter dogmático con el que se percibía la *Epistula ad Pisones*, cuyo fondo se erigía como un texto tan potente, tan respaldado por el canon de autoridades grecolatinas, que sobrepasaba la fina ironía del venusino y hasta apartaba la atención de la forma poética elegida, percibida como un elemento subsidiario y «prescindible» en una traducción que buscaba sobre todo la claridad de un manual pautado en capítulos y pensado quizá para uso propio de Sampere, quizá para material

⁶³³ En el primero de los casos —el de los paréntesis aclaratorios— encontramos ejemplos como, en el mismo subtítulo, el de la explicitación de la amplitud del apellido Pisones a efectos de saber cuántos y quiénes eran exactamente los destinatarios del texto («padre y dos hijos suyos»); poco después en el primer capítulo otra aclaración explica a qué se refiere Horacio con la metáfora de la figura monstruosa, sus pies y su cabeza, al decir que tales términos se usan para referirse a «que el poema o tratado no tuviera remate, fin, ni principio»; de igual forma en el capítulo VI, Francisco Sampere se ve en la obligación de que la denominación de «cetegos más receñidos» se refiere a los «romanos antiguos», y hasta se ve en la necesidad de aclarar un uso metafórico de fácil empleo y entendimiento, como la expresión «si se remonta borrasca» en el sentido de ‘si vienen las cosas mal dadas’, que Sampere aclara diciendo «que le contradigan los que vean su obra»; así mismo, al final del capítulo VIII, cuando Horacio introduce la idea del decoro, el traductor decide hacer más transparentes los tipos de personaje, basados en alusiones a los estereotipos regionales griegos, de tal forma que traduce: «Hay mucha diferencia del de Colcos (fiero) o el asirio (delicado), del tebano (bobo) al de Argos (docto)».

Hay más ejemplos diseminados por la traducción, como la aplicación de la división griega de la vida de una persona en periodos climatéricos, que lleva a Sampere en el capítulo XII a aclarar cuando Horacio dice que las naturalezas se mudan con los años, que esto sucede «de siete en siete años». Por citar una última muestra, otro caso extremo de esta actitud sería la aclaración de un término ya traducido, que el autor cree necesitado de mayor precisión, como sucede en el capítulo XVI: sería la traducción del *cotburnus* introducido por Esquilo (verso 280 del *Ars*) por «chapines» y el inmediato paréntesis que aclara y matiza «borceguíes, calzado alto».

En cuanto al segundo procedimiento, el de la actualización de algunas otras referencias culturales a un contexto coetáneo, aparte del caso que acabamos de citar (puesto que los chapines son un tipo de calzado de la época de Sampere), encontramos por ejemplo la traslación del *liber et ingenuus* del verso 383 del *Ars* por un castellanizado «hidalgo y bien nacido» en el capítulo XXIII.

⁶³⁴ *Cfr.* los capítulos III, V y VII de la traducción de Sampere.

que pudiese utilizar en sus clases con sus alumnos, o quizá como un frustrado proyecto de publicación al que sólo le faltaba —amén de la imprenta— una revisión final que dilucidara un texto definitivo entre todas las variantes planteadas.

A la hora de realizar nuestra edición de este peculiar testimonio único, hemos decidido espigar entre la maraña de posibilidades que plantea la traducción con el objetivo de ofrecer el mejor texto posible, y reservar —eso sí— el resto de opciones de lectura para un mínimo aparato crítico en el que señalamos el/los texto(s) alternativo(s) y la forma que aparece consignada en el texto original. Las abreviaturas utilizadas para ello han sido las siguientes:

pr: texto principal

sub: subrayado

sobr: sobrrayado

subj: subrayado fuerte

dsub: doble subrayado

vol: volado

tach: tachado

ARTE POÉTICA DE HORACIO

5 *En esta carta que escribió Horacio a los
Pisones (padre y dos hijos suyos), y que
juntamente es sátira contra los malos poetas, da
Horacio varias reglas poéticas, especialmente
acerca de la comedia y tragedia.*

I

La primera regla pertenece a la disposición, y manda que las partes del poema semejen entre sí tal correspondencia y proporción, que se pueda decir que aquellas obras o poema tiene pies y cabeza. Dice pues:

10 Amigos Pisones, ¿podrías detener la risa si os dejaran entrar a ver un cuadro en que a un pintor le hubiera dado gana de retratar una cabeza de persona con pescuezo de caballo y los demás miembros de diferentes animales, cubriéndolos de varios colores⁶³⁵ de plumas, de modo que la que por arriba es hermosa mujer remate mal, pareciendo en un feo pez? Creed, pues, Pisones, que sería muy parecido a esta
15 pintura aquel libro o poema cuyos vanos asuntos se pusieran como ensueños de enfermo, de modo que ni los pies ni la cabeza correspondieran a aquella⁶³⁶ figura (que el poema o tratado no tuviera remate, fin, ni principio).

20 Mas dirá alguno: la poesía y la pintura corren parejas, pues la una es *pictura loquens*, la otra *muta poesis*, y por eso como los pintores pueden pintar lo que les da gana, así/^{1v} pueden fingir también los poetas. No lo ignoras, responde Horacio: y por lo mismo unos a otros nos pedimos y damos esa licencia, pero no para mezclar cosas desabridas, desapacibles y gustosas, mansas y fieras, como sería hacer pareja de un tigre y un cordero, de una paloma y una culebra.

⁶³⁵ colores *vol.* géneros *pr.*

⁶³⁶ aquella *pr.* una *subj.*

II

Síguese la segunda regla sobre los episodios, digresiones, desquisiciones y demás adornos, que no han de ser demasiados y menos ajenos del asunto, o traídos sin propósito o por fuerza. Y dice así:

Muchas veces en un principio grave y que promete grandes cosas se zurcen un retazo o dos de grana que hacen una obra vistosa, como cuando se hace una descripción de la arboleda o del altar de Diana, o de las vueltas que da un arroyo que corre por un ameno campo, o del río Rin, o del arco que cuando llueve suele salir en el cielo,⁶³⁷ pero ahora no tenían lugar estas cosas. Sucédele también al poeta novel que aun no sabe hacer una obra⁶³⁸ entera seguida grande lo que al pintor que sólo sabe pintar un ciprés, y lo pinta aunque le den el dinero adelantado cuando le mandan pintar a uno que ha padecido naufragio y, sin esperanza de recobrar lo perdido, sale nadando; o lo que sucede a un alfarero que, porque piensa en que sabe hacer cántaros, pone manos a la obra, empieza a dar vueltas con el pie a la rueda, y al cabo sale⁶³⁹ con un jarro./^{2r}

Finalmente, esta segunda regla se reduce a que la obra o poema sea sencillo, de una sola pieza, por serlo⁶⁴⁰ también la acción principal de ella en la comedia, o tragedia, o asunto en otras poesías.

III

Síguese la tercera regla, que prohíbe o reprende varios vicios que en el decir cometen a veces los poetas tan sin advertirlos que los tienen por esmaltes o realces, no por vicios. Ellos son la escuridad, falta de nervio, vigor, la hinchazón, la bajeza y el orgullo o desvanecimiento. La regla dice de esta manera:

La mayor parte de los poetas, padre y mozos dignos de tal padre, nos engañamos pensando que vamos bien con la apariencia de bien. Quiere uno ser breve: se hace oscuro. Quiérese pulirse en el hablar: le falta el nervio y pierde el vigor.

⁶³⁷ suele salir en el cielo *sub*: se deja ver en las nubes *dsub*.

⁶³⁸ hacer una obra *pr*: seguir la obra *sub*.

⁶³⁹ sale con un jarro *pr*: hace un jarro *sub*.

⁶⁴⁰ por serlo *pr*: siéndolo *sub*.

Quiere hablar entonado, remontarse a blando: sale el estilo hinchado, muy hueco, abultado. Teme venir al suelo, caer, si se remonta borrasca (que le contradigan los que vean su obra). Por estar bien⁶⁴¹ seguro va arrastrando⁶⁴² pecho por tierra. Quiere
55 tratar un asunto con una asombrosa diferencia de como lo han tratado otros, ¿qué hace? Pone a los delfines en las selvas y a los jabalíes en las olas, muda a las cosas las naturalezas.⁶⁴³ Para no dar en esta necedad, es menester habilidad, porque la huida de un vicio, si no se hace con destreza,⁶⁴⁴ es viciosa: el que huye de un vicio, si no sabe hacerlo, da en el opuesto: /^{2v}

60 *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt*⁶⁴⁵

IV

Síguese por cuarta regla reprender a los que, habiendo empezado bien una obra de poesía,⁶⁴⁶ no la saben acabar o dar la última mano. Y dice:

Junto al, o cerca del juego de esgrima de Emilio, en lo último de la calle tiene
65 su tienda o taller un escultor que dibujará unas uñas y aprisa esculpirá⁶⁴⁷ con delicadeza unos cabellos en plancha de metal, mas, porque no sabe hacer⁶⁴⁸ todo el cuerpo del mismo modo,⁶⁴⁹ saldrá⁶⁵⁰ desgraciada el resto de la obra. Si yo intentara hacer algún poema, quisiera parecerle a este escultor en esto, del mismo modo que tener una nariz mal formada por tener unos ojos y unos cabellos bien parecidos por
70 ser de color negro.

⁶⁴¹ bien *pr.* muy *sub.*

⁶⁴² va arrastrando *pr.* gatea *sub* anda *sub.*

⁶⁴³ muda a las cosas las naturalezas *sub.* da a las cosas contrarias las naturalezas *subf.*

⁶⁴⁴ destreza *vol.* arte *pr.*

⁶⁴⁵ Como ya se ha mencionado en las páginas introductorias, el traductor está reforzando aquí la idea con la inclusión —en castellano y en el latín original— de una cita similar del propio Horacio (*Sátiras* I, 2, 24), lo cual es viva muestra del carácter aforístico que adquirió la obra del venusino.

⁶⁴⁶ obra de poesía *pr.* un poema *sub.*

⁶⁴⁷ aprisa esculpirá *vol.* retratará *sub.*

⁶⁴⁸ porque no sabe hacer *pr.* porque como no sabe hacerlo *sub.*

⁶⁴⁹ del mismo modo *sub.* al mismo tenor *sobr.*

⁶⁵⁰ saldrá *pr.* será *sub.*

V

La quinta regla consiste en escoger, quien se pone a hacer un poema, asunto proporcionado a su habilidad y fuerzas. Y dice:

Los que os ponéis a hacer un poema, tomad asunto que no exceda⁶⁵¹ vuestras
75 fuerzas, y tenead despacio lo que pueden y lo que no pueden llevar vuestros
hombros, pues el que sabe escogerlo con acierto, sabrá también decirlo con
claridad⁶⁵² y explicarlo⁶⁵³ con elocuencia (pues de éste dijo Marcial: *qui sua metitur
pondera, ferre potest*;⁶⁵⁴ como también dijo Propertio del que no acierta en esto: *turpe est,
quod nequeas capiti committere pondus*)⁶⁵⁵. El primor, pu/³es, y gracia de dicho orden (si
80 yo no me engaño) consiste, ya en decir, ya en dilatar y dejar para mejor ocasión las
más de las cosas que debían decirse según el tiempo y otras circunstancias. Eche
pues mano de unas cosas y no haga caso de otras el autor del poema comenzado.

VI

**La sexta regla manda que se use con juicio, tiento y prudencia de las
85 palabras, ya simples, ya compuestas, ya antiguas, ya nuevas o renovadas, ya
figuradas, ya propias. Dice, pues, que se vaya con tiento⁶⁵⁶ y cautela en el uso
de las palabras:**

Hablarás, pues, con primor, si el astuto enlace hace que parezcan nuevas las
palabras usadas y conocidas. Si acaso fuere menester dar a entender cosas ocultas
90 con palabras nuevas, se forjarán⁶⁵⁷ tales que no las hayan oído los cetegos más
receñidos (romanos antiguos), y esta licencia de inventar voces nuevas se concederá
tomada con miramiento.⁶⁵⁸ Y las palabras nuevas y recién inventadas tendrán
autoridad si se toman de la lengua griega, mudándoles sólo la terminación, pues no

⁶⁵¹ que no exceda *pr*: «igual a *sub*.

⁶⁵² sabrá también decirlo con claridad *pr*: ni le hará falta el buen orden, ni la elocuencia *sub*.

⁶⁵³ explicarlo *pr*: hablarlo *sub* descifrarlo *sub*.

⁶⁵⁴ Marcial, *Epigramas* XII, 98, 8.

⁶⁵⁵ Propertio, *Elegías* III, 9, 5.

⁶⁵⁶ tiento *vol*: moderación *sub*.

⁶⁵⁷ forjarán *pr*: fingirán *sub* harán *sub*.

⁶⁵⁸ miramiento *pr*: recato *sub*.

hay razón para que los romanos nieguen a los poetas modernos como⁶⁵⁹ a Virgilio
95 y a Vario, lo que concedieron a los antiguos como⁶⁶⁰ a Cecilio y a Plauto, que fue
inventar nuevos vocablos. ¿Por qué, pues, en mí ha de ser mal visto, si puedo
inventar⁶⁶¹ algunos términos nuevos de nuevo? Pues el elocuente Catón y Ennio
enriquecieron la/^{3v} lengua de su patria poniendo nombres nuevos a las cosas nuevas,
lícito fue, y siempre lo será, forjar nombres nuevos y marcarlos, como si fueran
100 moneda, con el sello que se usa de presente. Pues al modo que al fin del año se
quedan⁶⁶² los árboles sin la⁶⁶³ hoja, porque se les cae⁶⁶⁴ la primera, así fenecen con el
tiempo las palabras antiguas, y florecen y están en su vigor las que han ido saliendo
poco ha, como sucede a la gente moza. Mortales somos nosotros y nuestras cosas,
y así también fenecerá el puerto Julio, obra propia de rey, que se hizo metiendo el
105 mar tierra adentro hasta el lago Lucrino, para que las naves estuviesen libres o
defendidas contra⁶⁶⁵ el cierzo; como también haberse secado la laguna Pontina, que
antes no daba fruto y en que nadaban barcos, pero ahora se labra la tierra que
ocupaba y da frutos a las ciudades de las comarcas vecinas. Del mismo modo, la
mudanza de corriente del Tíber, antes dañosa a los sembrados, que se hizo
110 echándolo por mejor cauce. Perecerán, pues, las obras de los hombres, ¡cuánto
menos están siempre en un⁶⁶⁶ ser la hermosura, gracia y viveza de las palabras! No
obstante, volverán a usarse muchas palabras que ya no están en uso y dejarán de
usarse muchas que al presente son estimadas, si al uso le da gana, a cuyo arbitrio está
poner la ley y la regla en lo que se habla.

⁶⁵⁹ a los poetas modernos como *vol.*

⁶⁶⁰ a los antiguos como *vol.*

⁶⁶¹ inventar *pr.* sacar *sub.*

⁶⁶² se quedan *vol.* pierden *sub.*

⁶⁶³ la *vol.* sin *sub.*

⁶⁶⁴ porque se les cae *vol.* cayéndoseles *sub.*

⁶⁶⁵ contra *pr.* de *sub.*

⁶⁶⁶ un *pr.* su *sub.*

Ni basta saber escoger las palabras, que también/^{4r} es menester saber acomodar a cada asunto el género de verso que le corresponde.

Las hazañas de los reyes y generales, y las gestas, se deben escribir en el género de verso que enseñó Homero, que fue el hexámetro dactílico.

120 En versos elegíacos se escribieron primorosamente llantos y quejas, después también gracias y parabienes (acerca del autor de los humildes versos elegíacos disputan los gramáticos, y el pleito hasta hoy no se ha sentenciado).

La rabia armó a Arquíloco con el verso yámbico, que él inventó.⁶⁶⁷ En éste se han ido escribiendo las comedias y tragedias, por ser bueno para la conversación
125 y para sosegar el estruendo o murmullo que hace la gente en el teatro, levantando la voz de modo que sobresalga y se oiga; y acomodado para representar las acciones humanas.

La Musa concedió que en verso lírico se celebrasen las alabanzas de los dioses, y de los hijos de los dioses, y las de los luchadores que salían con victoria, y
130 del caballo que quedaba vencedor en el desafío, los pasatiempos de los mozos, sus banquetes, festines y borracheras.

¿Por qué a mí, sin poder ni saber guardar las dichas correspondencias y distinción propia de asuntos me llaman⁶⁶⁸ «poeta»? ¿Por qué por mala vergüenza quiero más no saberlas que aprenderlas? Como también la diferencia del verso en
135 que se debe componer la comedia, que no ha de ser de alto estilo, como el de la tragedia,^{/4v} ni el de ésta (aunque también es yámbico) debe ser bajo como el de la comedia, sino que a cada asunto o a cada cosa se le debe dar la especie de verso y estilo que le toca. No obstante, hay pasajes en que la comedia usa de estilo alto, como cuando Cremes, enfadado, se pone a reñir⁶⁶⁹ con palabras graves y entonadas;
140 y también hay lances en que se usa de estilo bajo en la tragedia, pues Télefo y Peleo, cuando se lamentan de su pobreza y destierro, si quieren que sus cuitas muevan los ánimos de los presentes, no hablan gordo, hueco, entonado, ni usan de palabras que llenan la boca, de pie y medio de largas, de modo que en cada palabra haya pie y

⁶⁶⁷ que él inventó *vol.* de quien él fue su autor *pr* de su invención *vol.*

⁶⁶⁸ me llaman *pr*: tengo nombre de *sub*.

⁶⁶⁹ a reñir *pr*: a porfiar *sub*.

medio, dos, o tres pies, como las de estos versos:

145

*Saturnalia fructuosiora.*⁶⁷⁰

*Innumerabilibus sollicitudinibus.*⁶⁷¹

*Attalicis conditionibus.*⁶⁷²

VIII

Por esto, debe tener cuenta con los afectos, acomodando a ellos su

150 **razonamiento:**

Y así, no basta que el poema parezca bien por estar bien hablado:⁶⁷³ es menester que sea dulce,⁶⁷⁴ lo que se consigue moviendo a cualquier parte que quiera los afectos del auditorio. Esto hará el poeta mostrando con viveza⁶⁷⁵ el afecto a que quiere mover a otros, pues los hombres muestran semblante apacible con los que ríen, y triste con los que lloran. Si quieres, amigo Télefo, o tú, Peleo, que yo llore, has de llorar tú primero. Entonces harán impresión en mí tus desgracias. Pero si no haces bien tu papel, o empezaré a dar cabezadas⁶⁷⁶ o echaré a reír. Al semblante triste corresponden palabras tristes; al airado, llenas de amenazas; al/^{5r} alegre,⁶⁷⁷ entretenidas,⁶⁷⁸ al severo, serias. Pues antes la naturaleza interiormente enseña o produce dentro de nosotros los afectos que se corresponden a cualquier estado y fortuna, y así nos mueve a placer, o a enojo, o a tristeza, haciendo que miremos hacia la tierra, o nos angustia con el miedo; y últimamente que hace que descubra estos

⁶⁷⁰ Es un verso de Marcial (*Epigramas*, IV, 46, 18).

⁶⁷¹ Esta expresión procede del trabalenguas latino *Consternabuntur Constantinopolitani / innumerabilibus sollicitudinibus*, que aún se recoge como curiosidad en manuales de Latín y/o Cultura Clásica junto con otros *verborum ludi* como el aliterado verso de Ennio *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti!* o el palíndromo falsamente atribuido a Virgilio de *in girum imus nocte et consumimur igni*.

⁶⁷² Estas dos palabras proceden de un verso del propio Horacio (*Odas*, I, 1, 12).

⁶⁷³ parezca bien por estar bien hablado *pr.* esté bien hablado *sub.*

⁶⁷⁴ que sea dulce *subf.* que dé gusto *sub.*

⁶⁷⁵ mostrando con viveza *vol.* representando al vivo en sí mismo *sub* vivamente *vol* vistiéndose de *vol.*

⁶⁷⁶ a dar cabezadas *pr.* a dormir *sub.*

⁶⁷⁷ alegre *pr.* chancero *sub.*

⁶⁷⁸ entretenidas *pr.* graciosas *sub.*

afectos o movimientos su intérprete,⁶⁷⁹ la lengua. Si las palabras del que habla no corresponden a su estado o fortuna, reirán a carcajadas⁶⁸⁰ los caballeros romanos. Y
165 así, es preciso que haga hablar a cada uno su lengua según la calidad y estado de la persona, la edad, el sexo, el oficio, nación y patria; pues se distinguen mucho en el hablar un esclavo y un sujeto de distinción (hombre principal),⁶⁸¹ y el viejo machucho y el que le hierve la sangre por estar en lo mejor de su mocedad,⁶⁸² una señora matrona y un ama cuidadosa, un mercader que anda comerciando por esos
170 mundos⁶⁸³ y un labrador que cultiva un ameno⁶⁸⁴ campo. Hay mucha diferencia del de Colcos (fiero) o el asirio (delicado), del tebano (bobo) al de Argos (docto).

IX (VII)⁶⁸⁵

**Síguese la regla séptima, en que manda que no se haga novedad en las personas de la farsa, sino que se diga de ellas lo que publica la fama, si son
175 conocidas; pero si no lo son, atribuirles siempre el genio y modales que les convienen según/^{5v} su calidad.**

Y así, si introduces en la farsa al celebrado Aquiles, lo has de pintar pronto, colérico, atrevido, y que no admita ruegos. Diga que las leyes no hablan con él:⁶⁸⁶ todo lo remita a las armas. Píntese feroz a Medea, y que no de su brazo a torcer; a
180 Ino, llorosa; a Ixión, desleal; a Ío, perdida por el mundo; y a Orestes, melancólico. Si sacas al teatro asunto antes no tocado y te atreves a representar un nuevo personaje, guárdese en él hasta el cabo la calidad que al principio se le ha dado y vaya en todo conforme.

⁶⁷⁹ su intérprete *vol.*

⁶⁸⁰ reirán a carcajadas *pr.* echarán a reír *sub* soltarán la carcajada tendida *sub.*

⁶⁸¹ un esclavo y un sujeto de distinción *vol.* el amo y el criado *sub.*

⁶⁸² lo mejor de su mocedad *pr.* la flor de su edad *vol sub.*

⁶⁸³ por esos mundos *pr.* de arriba a abajo por el mundo *sub.*

⁶⁸⁴ ameno *vol.* verde *sub.*

⁶⁸⁵ En el manuscrito este capítulo aparece numerado por error como VII en el margen izquierdo, donde se consigna la numeración del resto de los capítulos. La razón de la confusión es el propio epígrafe, que señala que va a exponer la «séptima regla». En el margen derecho aparece el número correcto, IX.

⁶⁸⁶ no se hablan con él *pr.* no se hicieron para él *sub.*

X

185 **Habla ahora acerca del asunto. Y dice que es dificultoso tratarlo con propiedad y como corresponde, si es nuevo y nadie lo ha tocado:**

Y así, mejor será que tomes un pasaje de Homero por asunto de tu tragedia que no una historia o suceso que hasta ahora nadie sepa ni haya oído. Este pasaje, pues, o asunto, de que otros han tratado, parecerá tuyo si no sigues el orden de los
190 sucesos sin adorno y como han acaecido, ni como fiel intérprete lo trasladas palabra por palabra, ni por imitarlo te metieres en paso tan estrecho que de él no puedas salir sin atropellar con sonrojo tuyo las leyes del verso o poesía que has emprendido.⁶⁸⁷

XI

Habla ahora del principio o exordio del poema, y dice:

195 Que no sea tan retumbante y grandioso como aquel poeta de corrillo: «cantaré⁶⁸⁸ las desgracias⁶⁸⁹ de Príamo, aquella famosa gesta...» ¿Cómo proseguirá este baladrón, habiendo empezado/^{6r} tan alto? Sucederá lo que dice la fábula: que estando los montes de parto, al cabo nació un ratón. Cuánto mejor es este principio de aquél que nunca anda con despropósitos: «dime, Musa, los hechos⁶⁹⁰ de aquel varón que,
200 después de destruida Troya, anduvo muchas ciudades y notó las costumbres de muchos hombres». No piensa echar humo después de la llama, sino que salga la llama, o la luz, después del humo, empezando con alguna escuridad, para sacar después maravillas vistosas, como las de Antífates, Escila, Caribdis y Polifemo. Ni para contar la vuelta que dio Diómedes a su patria (y aquí pone la regla de la
205 narración) toma el cabo de la muerte de Meleagro, como hizo Antímaco para escribir la guerra de Tebas; ni empieza a contar la guerra de Troya desde los dos huevos que parió Leda. Siempre va derecho al desenlace de la acción principal y, como si hablara de cosas sabidas de todos, mete a los oyentes en medio de la narración, y pasa en silencio⁶⁹¹ lo que ve que dicho no ha de lucir, y de tal modo finge

⁶⁸⁷ emprendido *sobr.*: comenzado *sub.*

⁶⁸⁸ cantaré *pr.*: voy a escribir, cantando *vol.*

⁶⁸⁹ desgracias *pr.*: aventuras *sub.*

⁶⁹⁰ los hechos *sobr.*: «cuéntame los sucesos *sub.*

⁶⁹¹ pasa en silencio *pr.*: deja a un lado *sub.*

210 y mezcla la verdad con la mentira, que no desdiga el medio del principio ni el fin del medio.

XII

Repite ahora y dice más a la larga las modales que debe dar a cada uno según su edad:

215 Oye ahora lo que deseamos yo y el pueblo:⁶⁹² si quieres que los mirones se estén para hacerte/^{6v} aplauso hasta que se vayan o quitar las colgaduras y que no se muevan del sitio⁶⁹³ hasta que el cantor les diga «ya se pueden ir, que esto se acabó»⁶⁹⁴ (y respondan haciendo aplauso grandemente), debes tener en cuenta con las modales de cada uno según su edad, para representarlas con propiedad según el tiempo en
220 que se hallan las naturalezas, que se mudan con los años (de siete en siete años).

El niño que ya sabe hablar y anda por su pie gusta de jugar con sus iguales, y sin causa se enoja y se desenoja, y se muda⁶⁹⁵ a cada hora. El mancebo que aún no tiene barba, cuando ya,⁶⁹⁶ quitándole el ayo, lo dejan a su⁶⁹⁷ libertad, gusta de andar a caballo, de ir a cazar con perros y de ejercitarse, jugar, divertirse en un verde y
225 descubierto prado,⁶⁹⁸ se inclina fácilmente al vicio, con los que le aconsejan que mire por sí⁶⁹⁹ se muestra desabrido,⁷⁰⁰ cae tarde en la cuenta de lo que le está bien, no repara en gastar dinero⁷⁰¹ con exceso, anda muy sobre sí, tiene varios deseos, es antojadizo, y da presto de mano a lo que se había aficionado. Cuando llega la edad

⁶⁹² lo que deseamos yo y el pueblo *pr*: lo que deseo yo y el pueblo conmigo *sub*.

⁶⁹³ no se muevan del sitio *pr*: no se levanten *sub*.

⁶⁹⁴ ya se pueden ir, que esto se acabó *vol*: ustedes vean si les ha parecido bien *sub*.

⁶⁹⁵ y se muda *pr*: y está de distinto humor y semblante *sub*.

⁶⁹⁶ ya *pr*: le *sub*.

⁶⁹⁷ a su *subf*: con *dsub*.

⁶⁹⁸ en un verde y descubierto prado *vol*: al sol en el campo *sub*.

⁶⁹⁹ con los que le aconsejan que mire por sí *sobr*: con los que le reprenden *sub*.

⁷⁰⁰ desabrido *pr*: áspero *sub*.

⁷⁰¹ dinero *vol*.

y juicio de varón,⁷⁰² mudadas⁷⁰³ las inclinaciones⁷⁰⁴ se aplican los hombres a juntar
230 riquezas, a ganar amigos⁷⁰⁵ y adquirir honores; se guardan de ejecutar lo que después
quisieran no haber hecho. El viejo por todas partes se ve cercado de incomodidades
y, o porque su pensamiento sólo es⁷⁰⁶ adquirir y después por miseria lo guarda y nada
quiere/^{7r}re gastar, o porque todo lo dispone con miedo y con flema, todo lo deja para
adelante, es desconfiado,⁷⁰⁷ tiene poca maña,⁷⁰⁸ espera vivir mucho tiempo y teme⁷⁰⁹
235 lo que sucederá, es impertinente, quejumbroso, alaba el tiempo que pasó⁷¹⁰ cuando
él era muchacho, es amigo de poner faltas⁷¹¹ y reñir a los de menor edad. El tiempo
que va viniendo trae consigo muchos bienes, pero muchos más se lleva el que va
pasando. Y para que no se⁷¹² aplique a los mozos lo que hacen los ancianos, ni a los
muchachos lo que hacen los hombres hechos, siempre⁷¹³ atenderemos⁷¹⁴ a las
240 circunstancias y mañas que acompañan a cada edad.

XIII

**Ahora, suponiendo que muchas cosas no se pueden sacar al teatro⁷¹⁵
sin que los mirones se ofendan, manda que sólo se refieran las cosas que,
representadas y vistas, ofenderían. Dice pues:**

245 O la acción se representa en el teatro, o sólo se refiere como que se ejecutó.
Lo que entra por los oídos irrita mucho menos los ánimos que lo que se pone

⁷⁰² varón *subf.* hombre hecho *tach.*

⁷⁰³ mudadas *pr.* trocadas *sub.*

⁷⁰⁴ inclinaciones *vol.* aficiones *pr.*

⁷⁰⁵ ganar amigos *pr.* tener amistades *sub.*

⁷⁰⁶ sólo es *pr.* sólo piensa en *sub.*

⁷⁰⁷ es desconfiado *vol.* iene largas esperanzas *tach.*

⁷⁰⁸ maña *vol.* habilidad *sub.*

⁷⁰⁹ teme *vol.* desea con ansia ver *sub.*

⁷¹⁰ que pasó *vol.* la gente que había/vivía *sub.*

⁷¹¹ poner faltas *pr.* censurar *sub.*

⁷¹² Y para que no se *vol.* Tampoco se ha de *sub.*

⁷¹³ siempre *pr.* pues *tach.*

⁷¹⁴ atenderemos *vol.* habemos de atender *sub.*

⁷¹⁵ sacar al teatro *pr.* representar/salir en el teatro *sub.*

delante de los ojos de los que ven bien, y lo que el mirón por sí mismo conoce, no por ajena relación. Por eso no se debe representar en el teatro lo que se debe ejecutar dentro, detrás de las colgaduras; y se deben quitar de la vista muchas cosas que
250 después, en el teatro, refiera con elocuencia un representante.⁷¹⁶ Y así Medea no haga pedazos sus/^{7v} tres niños delante del pueblo, ni el sacrílego Atreo públicamente se ponga a cocer la carne humana, ni Progne se vuelva en ave, ni Cadmo en culebra, pues yo aborrezco y no creo todo lo que de esta calaña me representas⁷¹⁷.

XIV

255 **Trata ahora de las partes que debe tener la comedia, cómo o cuándo se han de introducir los dioses en ella, cuántas personas o farsantes han de hablar, y qué debe hacer el coro, qué y cómo debe hablar, qué música se usó y se debía usar. Dice pues:**

Ni la pieza, que quieres que después de vista pidan se vuelva a representar,
260 ha de ser mayor ni menor de cinco actos o jornadas; ni en ella se debe hallar dios alguno si no es que ocurra tal dificultad que sólo un dios la pueda desatar; ni hablen más de tres personas.

El coro debe hacer el papel de un personaje sólo y ayudar en cuanto pueda al personaje⁷¹⁸ principal, ni cante entre los dos actos alguna cosa que no vea y venga como nacida del invento. Favorezca en lo que canta, o muéstrese favorable, a los
265 hombres de bien, y dé buenos consejos a los amigos, aplaque a los enojados, procure sosegar a los que están alborotados⁷¹⁹ y muestre amor a los que cayeren en el pecado. Pondere lo provechoso que es comer con moderación, el hacer justicia, el guardar las leyes y el tener paz a puertas abiertas, y no descubrir secreto. Pida también y
270 ruegue a los dioses que la fortuna visite a los desgraciados y abandone a los soberbios.

Por lo que to/^{8r}ca a la música del coro, para recrear los oídos del auditorio, dice que las flautas no eran antes como ahora, guarnecidas de metal e iguales en el

⁷¹⁶ representante *sobr.* farsante *sub.*

⁷¹⁷ representas *pr.* muestras *sub.*

⁷¹⁸ personaje *sub.* farsante *pr.*

⁷¹⁹ procure sosegar a los que están alborotados *vol.*

sonido a las trompetas, sino delgadas, sencillas y de pocos agujeros (de cuatro), y
275 buenas para acompañar con su sonido al coro, y que se oían en todos los asientos,
que aún no eran muchos, pues los que entonces acudían a ver la comedia fácilmente
se podían contar,⁷²⁰ por ser pocos; y éstos eran hombres de bien, de honra y de
vergüenza. Mas después que los romanos, vencedores, comenzaron a extender los
280 términos y a echar muros más altos a la ciudad, y a permitirse que en las fiestas se
regalasen de día con vino en los convites, se dio a los versos y al modo de cantarlos
mayor licencia (pues ¿qué modo o cortesía había de tener un rústico ignorante el día
que no trabajaba, junto, entremezclado en el teatro con los ciudadanos honrados, un
hombre mal criado?). Así los flauteros añadieron al arte antiguo movimientos o
bailes descompuestos, y se pasearon por el teatro arrastrando la cola del vestido. Así
285 también el sonido grave del arpa se levantó de punto añadiéndole cuerdas, y de allí
a poco hablaron los representantes con rasgo⁷²¹ y elegancia no acostumbrada, y su
razonamiento, que antes exhortaba los hombres a la virtud y anunciaba a los viciosos
los peligros, se volvió tan oscuro como las suertes o respuestas del oráculo de Delfos.
Y los/^{8v} que antes se empeñaban en hacer mejor una tragedia por un chivo de no
290 nada, después también sacaron desnudos al teatro los sátiros del campo. Y para que
danzaran con más ligereza y a lo picante, juntaron el gracejo sin faltar en lo grave
aún, porque era menester con aquel atractivo y agradable novedad detener a los
mirones después que se había hecho el sacrificio y habían bebido, pues no lo impedía
ley alguna. Pero de tal modo se deben introducir estos sátiros mofadores y decidores,
295 de tal modo mezclar los chistes con las palabras, cosas, o acciones serias, que
cualquier dios o cualquier personaje ilustre que se introduzca⁷²² y que poco ha se
haya visto con ropa de oro y grana (como un rey),⁷²³ no salga luego hablando en el
lenguaje chabacano que se usa en las tiendas de la gente ordinaria, o por huir el estilo
bajo, se remonte y desvanezca demasiado. En⁷²⁴ la tragedia no⁷²⁵ se deben usar

⁷²⁰ fácilmente se podían contar *vol.*

⁷²¹ con rasgo *vol.*

⁷²² que se introduzca *vol.*

⁷²³ como un rey *vol.*

⁷²⁴ En *vol.* Pues *sub.*

⁷²⁵ no: donde no *sub.*

300 chanzas, porque es⁷²⁶ como una⁷²⁷ matrona a quien mandan salir a bailar los días de fiesta, que no debe usar de⁷²⁸ bufonadas, perdiendo su gravedad.

Yo, amigos Pisones, si escribiere lo que deben decir⁷²⁹ las sátiras, no usaría de palabras sin adorno y de nombres (y más si eran de cosas indecentes) en su significación propia y ordinaria, ni me empeñaría en apartarme tanto del estilo de la tragedia que no haya diferencia de lo que habla Davo o la atrevida cortesana⁷³⁰ Pitia (cuando con maña le pilló⁷³¹ a Simón un talento), a lo que habla Sileno, guarda y criado de su discí/⁹r

305 pulo Baco; sino que con tal arte pondré un asunto vulgar en verso, que cualquiera espera hacer lo mismo y, si se pone a ello, sude mucho y trabaje sin provecho, como el que hace un ramo de flores. ¡Tanto puede el orden y el enlace y tan vistosas hace las cosas, aunque sean vulgares!

También se ha de tener en cuenta (si se sigue mi parecer) de que los Faunos, cuando se introducen en el teatro como si vinieran de las selvas, no se repitan demasiado en el hablar, como si se hubieran criado en la ciudad o nacido en la plaza de Roma, o digan palabras indecentes y afrentosas, porque se enojan de oírlos los caballeros de Roma (que tienen caballo, padre y hacienda) y aunque les guste a los pobretones que compran garbanzos tostados⁷³² y nueces, no lo oyen ellos con gusto, ni les hacen aplausos.⁷³³

⁷²⁶ porque es *vol.*

⁷²⁷ una *vol.*

⁷²⁸ usar de *vol.* salir con dichos picantes *sub.*

⁷²⁹ lo que deben decir *vol.*

⁷³⁰ la atrevida cortesana *vol.*

⁷³¹ le pilló *pr.* le limpió/le dejó la bolsa sin blanca *vol.*

⁷³² tostados *vol.* fritos *sub.*

⁷³³ hacen aplausos *vol.* dan permio *sub.*

XV⁷³⁴

Una sílaba larga después de una breve se llama yambo, pie tan ligero que por
320 él los versos yámbicos, aunque tengan seis, como todos sean yambos, se llaman
trímetros; mas no mucho hace para que con más pausa y gravedad llegase a los
oídos, permitió por cortesía que entrasen en la que era como posesión suya los
espondeos, que sientan⁷³⁵ más, pero no se allanó⁷³⁶ a darles entrada⁷³⁷ en el segundo
y cuarto lugar. Este senario puro se encuentra pocas veces en los famosos⁷³⁸
325 trímetros de Accio, y condena los que Ennio con demasiada gravedad puso en sus
comedias, o de estar hechos muy de prisa y con poco cuidado,^{9v} o de la fea culpa de
no saber hacerlos.

No cualquiera de los que dan su parecer conoce la falta que, por lo que toca
al verso, tiene un poema: por esto se ha condescendido indignamente con los poetas
330 latinos, *nam nostri prorui, etc.*, como se prueba en que nuestros antepasados alabaron
los versos de Plauto y sus gracejos admirados de uno y otro con demasiada⁷³⁹
paciencia, por no decir ignorancia, si es que ustedes y yo sabemos distinguir las
bufonadas de los dichos graciosos y conocemos el sonido y pies del verso por los
dedos y el oído.

335 XVI

Trata ahora del principio que tuvieron la tragedia y la comedia, y de sus inventores. Y dice así:

Es opinión común que Tespis inventó un nuevo género de la poesía antes no
conocido,⁷⁴⁰ la tragedia, y que mandó a los representantes ir en carretas⁷⁴¹ y que con

⁷³⁴ Este capítulo carece de epígrafe.

⁷³⁵ sientan *pr.* pesan *sub.*

⁷³⁶ no se allanó *pr.* no los dejó *sub.*

⁷³⁷ a darles entrada *pr.* dejarlos *sub.*

⁷³⁸ famosos *pr.* nombrados *sub.*

⁷³⁹ demasiada *vol.* bastante *sub.*

⁷⁴⁰ de la poesía antes no conocido *vol.*

⁷⁴¹ caretas *pr.* en verso [ilegible] *vol.*

340 las caras untadas⁷⁴² (para no ser conocidos) con las heces del vino fuesen cantando
y representando. Después de éste, Esquilo, inventor de las máscaras o carátulas y de
la decente bata, dispuso que se hiciera un pequeño tablado y enseñó a hablar en
estilo elevado y a salir con chapines (borceguíes, calzado alto) al teatro. Después de
las tragedias se inventó la comedia antigua, que fue generalmente muy aplaudida,
345 pero por haberse tomado una libertad viciosa y perjudicial fue menester hacer leyes
para moderarla.⁷⁴³ Púsose la ley y el coro se vio obligado ignominiosamente a callar,
por haberle quitado la licencia de hablar/^{10r} mal.

XVII

Dice ahora que nosotros, a ejemplo de los latinos antiguos, debemos
350 **añadir algo a lo que ellos inventaron, pero no publicarlo hasta que esté**
acabado y muy limado:

Nuestros poetas —dice— no dejaron cosa por experimentar,⁷⁴⁴ y merecieron
no pequeña alabanza⁷⁴⁵ después que se determinaron a dejar a los griegos, que habían
imitado, y a celebrar o representar las acciones o hechos de los romanos, ya ilustres
355 en las que llamaron «fábulas pretextas», ya vulgares u ordinarias en las que intitularon
togadas. Ni la gloria que los romanos han adquirido por su valor y hazañas militares
sería mayor que la que tendrían por la elocuencia si los poetas latinos no se enfadaran
del trabajo y paciencia⁷⁴⁶ que es menester para limar las obras. Vosotros, oh Pisones,
descendientes de Numa Pompilio, no aprobéis aquel poema que no lo ha ido
360 amoldando el tiempo y el borrarse muchas cosas y que, después de acabado no lo
ha⁷⁴⁷ repasado diez veces, enmendándolo todo con mucho cuidado,⁷⁴⁸ no ha quedado
tan liso⁷⁴⁹ que, como si fuera mármol, en él no se detenga la uña (esto es, no tenga

⁷⁴² untadas *pr*: la representasen *vol*.

⁷⁴³ moderarla *sub*: moderarla con una la ley *sub*.

⁷⁴⁴ experimentar *vol*: tentar *sub*.

⁷⁴⁵ alabanza *pr*: «honra *sub*.

⁷⁴⁶ paciencia *pr*: «detención *sub*.

⁷⁴⁷ después de acabado no lo ha *vol*: habiéndolo *pr*.

⁷⁴⁸ enmendándolo todo con mucho cuidado *vol*: no lo ha dejado su autor *sub*.

⁷⁴⁹ liso *pr*: pulido *sub*.

cosa o falta que pueda notar el crítico más severo remirado).

XVIII

365 **Hace ahora una digresión en que da contra los que hacen ademanes de locos, porque los tengan por poetas. Y dice que el que no quiere ser poeta, si para serlo es menester volverse loco; pero que ya que no es poeta, quiere dar algunas reglas para que lo sean otros:**^{10v}

Porque Demócrito se persuadió que valía más para ser poeta el ingenio que
370 el triste arte, y dice que el que no tenga vena⁷⁵⁰ no puede ser poeta, hay muchos que,⁷⁵¹ para parecer locos y que los tengan por poetas, no quieren cortarse las uñas ni afeitarse: se andan por los sitios retirados,⁷⁵² donde no acude la gente, no van a los baños, porque piensan adquirir autoridad y fama de poetas si nunca se ponen en manos del barbero para que los afeite o les⁷⁵³ corte el pelo de la cabeza, que no la
375 sanara el eléboro de tres Anticiras, si tres hubiera, aunque hiedan.⁷⁵⁴ ¡Oh, ignorante⁷⁵⁵ de mí, que al entrar en tiempo de la primavera purgo la melancolía!⁷⁵⁶ A no hacerlo así, ninguno haría mejores poemas que yo, pero no es cosa que me importa tanto,⁷⁵⁷ y así, haré el oficio de la piedra de amolar, que suele afilar⁷⁵⁸ el hierro, sin saber ella cortar.⁷⁵⁹ Yo, pues, sin escribir o componer poema alguno, diré⁷⁶⁰ a cada uno lo que
380 debe hacer y cómo se ha de portar, ingeniar, bandear, de dónde ha de sacar los materiales, qué es lo que hace y perficciona a un poeta. Pero, ¿éste ha de ser motivo para que yo escriba como me dé la gana y sin regla alguna? ¿o he de hacer cuenta que

⁷⁵⁰ vena *pr.* un ramo de loco *sub.*

⁷⁵¹ hay muchos que *vol.* buena parte *sub.*

⁷⁵² sitios retirados *pr.* andurriales *sub.*

⁷⁵³ los afeite o les *vol.*

⁷⁵⁴ si tres hubiera, aunque hiedan *vol.*

⁷⁵⁵ ignorante *pr.* necio *sub.*

⁷⁵⁶ purgo la melancolía *pr.* tomo para purgarla *sub.*

⁷⁵⁷ que me importa tanto *pr.* para empeñarme tanto *sub.*

⁷⁵⁸ suele afilar *pr.* afila *sub.*

⁷⁵⁹ cortar *pr.* poder *sub.*

⁷⁶⁰ diré *pr.* enseñaré *sub.*

todos han de ver mis faltas⁷⁶¹ para estar sobre el seguro y con la prevención de que no las han de disimular? Y, aunque escribiendo con esta precaución evite la culpa, quizá no mereceré alabanza. Para esto/^{11r} es menester no dejar de la mano de día ni de noche la leyenda griega, qué parece y qué no parece bien, dónde irá a dar el que sabe y dónde el que ignora el arte, o qué le sucederá, qué aplausos o qué burlas le harán.

XIX

390 **Dice ahora que los materiales para componer se deben tomar de la Filosofía, especialmente Moral, la cual el que quiera ser poeta debe aprender cuando niño, en la edad tierna:**

El saber, o la Filosofía Moral, es el principio y fuente para componer bien. Esto lo podrás aprender⁷⁶² en los libros de Sócrates. Pues si estás bien prevenido de lo que has de decir, las palabras para explicarte se te vendrán rodadas.⁷⁶³ Sabrá hacer hablar a cada uno en su lengua y acomodarle las modales propias el que sabe la obligación en que está con su patria y con sus amigos; el amor que debe tener a su padre, a su hermano y a su huésped; cuál es la obligación⁷⁶⁴ del senado, cuál la del juez; qué es lo que toca a un general cuando lo envían⁷⁶⁵ a la guerra. Debe, pues, el poeta docto tomar por dechado el tenor de vida y costumbres que tienen comúnmente los hombres, para poder así explicarlas con propiedad en sus versos.

A veces el poema en que está bien repartido el asunto⁷⁶⁶ y explicadas con viveza las modales, aunque los versos tengan poca gracia y poca gravedad y arte, da más gusto y entretiene más/^{11v} al pueblo⁷⁶⁷ que los versos sonoros, si son boberías sin meollo.⁷⁶⁸

⁷⁶¹ faltas *sub*: descuidos *pr*.

⁷⁶² Esto lo podrás aprender *vol*: Ésta la aprenderás *sub*.

⁷⁶³ rodadas *pr*: sin dificultad *sub* sin mucho trabajo las encontrarás *sub*.

⁷⁶⁴ la obligación *pr*: el empleo *sub*.

⁷⁶⁵ lo envían *pr*: cuando va *sub*.

⁷⁶⁶ en que está bien repartido el asunto *vol*: en que están bien repartidos los asuntos *sub*.

⁷⁶⁷ entretiene más al pueblo *pr*: tiene más atento al pueblo *sub*.

⁷⁶⁸ boberías sin meollo *pr*: fruslerías sin sustancia *sub*.

Las Musas concedieron ingenio y hablar con elegancia a los griegos, que nada desean con ansia sino la alabanza. Pero los romanos desde niños aprenden a dividir por haciendo largas cuentas, sacando el caudal⁷⁶⁹ en 100 partes. Y, si no, para que esto se vea, diga el hijo de Albino: si de 5 onzas se quita 1, ¿cuántas quedan? ¿A qué
410 te detienes en responder? Ya podrías haber dicho: «quedan 4». ¡Hola, bien dices! Ya se te puede entregar tu hacienda, ya puedes tener cuenta con ella. Y si a las 5 onzas se añade una, ¿cuántas son? Dirás: «6, o la mitad de la suma del principal». ¿Y qué? Cuando se llega a apoderar del alma esta ansia⁷⁷⁰ y cuidado de aumentar el caudal, ¿esperamos que se podrán hacer versos dignos de que se les dé con aceite de cedro
415 para que duren mucho tiempo y de que se guarden escritos en gavetas lisas de ciprés?⁷⁷¹

XX

**Propone ahora el fin del poeta en escribir, que debe ser divertir, entretener, dar gusto y enseñar; cosa que se debe hacer con brevedad,
420 contando las cosas de modo que, aunque sean falsas, parezcan verdaderas, si quiere tener aplauso o ganancia:**

Diré, pues, que los poetas o quieren aprovechar o divertir, o decir juntamente lo que da gusto y lo que es bueno.⁷⁷² Los consejos,^{/12r} pues, que dieres han de ser breves, para que el que los aprenda los entienda presto y los conserve mucho tiempo
425 en la memoria como los enseñas. Porque todo lo excusado se va de la memoria, que tiene bastante con lo necesario. Lo que se finge por divertir ha de ser de modo que parezca verdad: ni el farsante ha de pretender que se le crea todo lo que le dé la gana de representar (como si hace que saca vivo un niño del vientre de una bruja, que se lo había comido). Los viejos machuchos no aprueban el poema de que no se puede
430 sacar algún fruto; los mozos engreídos no hacen caso del que es desabrido. Y así, el que quiere que unos y otros le aplaudan, debe juntar lo útil con lo gustoso,

⁷⁶⁹ el caudal *pr*: la libra *sub*.

⁷⁷⁰ ansia *pr*: comezón *sub* picazón *sub*.

⁷⁷¹ en gavetas lisas de ciprés *pr*: en tablas de ciprés acepilladas *sub*.

⁷⁷² los poetas o quieren aprovechar o divertir, o decir juntamente lo que da gusto y lo que es bueno *vol*: los poetas deben escribir las cosas que aprovechan o dan gusto, o unas y otras que hacen uno y otro al mismo tiempo *sub*. Al ser un pasaje crucial parece esperable la presencia de varias alternativas.

divirtiendo al lector y, juntamente, dándole buenos consejos. Con el libro o poema del que así lo hace, ganan sus cientos cuantos los libreros que lo venden (pongo por ejemplo, los Socios) y también suelen pasar la mar y hacen a su autor famoso, 435 dándole larga vida aun después de muerto.

Mas porque aun los mejores poetas suelen tener algunos descuidos por la frágil condición de nuestra naturaleza, es preciso (si no son muchos) disimularlos. Hay, pues, algunas faltas que es razón tolerarlas, porque aun las cuerdas de un instrumento suelen no sonar como uno quiere, por bien que las temple, pues muchas 440 veces, en lugar de hacer el sonido grave, lo hacen agudo; ni siempre por bien que/^{12v} apunte el que dispara una saeta da en el blanco. Mas cuando en el poema hay muchos pasajes vistosos, no me ofenderé yo de algunas manchas⁷⁷³ que, o por descuido cayeron, o no pudo evitar el poeta, por ser tal la condición de la humana naturaleza.⁷⁷⁴ También, pues, como no se puede tolerar que el que traslada algún 445 escrito cometa muchas veces el mismo yerro (y más si se le ha avisado)⁷⁷⁵ y al modo que se ríen del que toca un arpa u otro instrumento, si siempre hace sonar mal una cuerda, así yo tengo por mal poeta al que comete muchos yerros,⁷⁷⁶ como sucedía a Quérilo, de quien sin poder detener la risa me admiro que haga dos o tres versos buenos; como también me indigno siempre que se descuida un poeta bueno como 450 Homero. Mas, no obstante, si la obra es larga se puede tolerar que se dé una u otra cabezada, se cometa una u otra falta, haya algunas motas, caiga alguna mancha.

XXI

Explica ahora la diferencia que hay entre las obras de poesía, con el ejemplo de la pintura. Y dice:

455 Hay poemas que son como pinturas,⁷⁷⁷ pues una pintura gusta más vista

⁷⁷³ manchas *pr.* motas *sub.*

⁷⁷⁴ Y al cabo, ¿en qué quedamos? Digo que: Quid g^o. statuit? *vol.* Esta anotación volada es como un autocomentario del propio Sampere durante el proceso mismo de la traducción

⁷⁷⁵ avisado *pr.* advertido *sub.*

⁷⁷⁶ al que comete muchos yerros *pr.* al que muchas veces yerra *dsub.*

⁷⁷⁷ Quae pro quaedam te capiet *vol.*

desde cerca, otra desde lejos,⁷⁷⁸ una parece bien mirada donde hay poca luz,⁷⁷⁹ otra donde está bien claro.⁷⁸⁰ Mas, como la buena pintura (la que no teme que le pongan faltas) el que la ve, por inteligente y hábil que sea y aguda que tenga la vista, no le da cuidado de que/^{13r} la vean a la luz del sol de mediodía: dio gusto una vez y lo hará
460 aunque diez veces la vuelvan a ver o a representar.

XXII

Exhorta ahora a los poetas a que sean perfectos con la comparación y distinción de los abogados y convites:

Tú, el mayor de los hermanos,⁷⁸¹ aunque tu padre te enseña bien con sus
465 palabras y por ti mismo tienes bastante caudal de doctrina, no echés en olvido lo que te voy a decir: y es que hay cosas que aunque no pasen de una medianía⁷⁸² se pueden tolerar, como se ve en algunos abogados y agentes procuradores, que aunque no son tan prácticos⁷⁸³ como Mesala, ni saben tanto como Caselio Aulo, no obstante, se hace de ellos algún aprecio. Pero ni los hombres ni los dioses permiten esa medianía
470 a los poetas, ni los que son medianos contentan a los libreros. Así como en un convite espléndido enfada⁷⁸⁴ la música poco acorde y⁷⁸⁵ el unguento que no es oloroso,⁷⁸⁶ ni la semilla de adormideras con miel de Cerdeña (porque sin dichas cosas se podría acabar de cenar),⁷⁸⁷ así el poema que se hizo y se inventó para divertir el ánimo da por esos suelos por poco que le falte para su perfección.

⁷⁷⁸ otra desde lejos *pr*: la que no es muy buena *sub*.

⁷⁷⁹ donde hay poca luz *pr*: la sombra *sub*.

⁷⁸⁰ donde está bien claro *sub*: hay mucha, bastante luz *sub*.

⁷⁸¹ Si hasta aquí ha hablado con los dos, ¿ha de decir ahora a uno lo que conviene a ambos? *vol*. De nuevo, un autocomentario de Sampere.

⁷⁸² no pasen de una medianía *pr*: sean solamente medianas *sub*.

⁷⁸³ prácticos *pr*: doctos *sub*.

⁷⁸⁴ enfada *vol*: disgusta, no da gusto *sub*.

⁷⁸⁵ y *pr*: ni *sub*.

⁷⁸⁶ que no es oloroso *pr*: que no está bien hecho *sub*.

⁷⁸⁷ acabar de cenar *pr*: hacer la cena *sub*.

XXIII

Reprende ahora a los que con pretextos frívolos se meten a poetas sin saber hacer versos. Y dice así:

El que no sabe jugar en el campo Marcio no toma en su mano los instrumentos para el juego; y el que no sabe jugar a la pelota, a la vara o a/^{13v} la
 480 peonza se está quedo, no sea que la mucha gente que está alrededor viendo se ría a su costa⁷⁸⁸ sin que lo pueda remediar.⁷⁸⁹ Con todo eso, el que no sabe hacer versos se atreve a hacerlos. Y, ¿por qué no (dirá alguno), siendo hombre libre, hidalgo y bien nacido,⁷⁹⁰ y más estando encabezado por tener renta de caballero, y no siendo hombre vicioso? Pero esto no ha de ser motivo para que tu hagas o digas cosa
 485 alguna, si el genio o la habilidad no te ayuda. Y aunque así lo juzgas, y estás en hacerlo así, no obstante, si en adelante compones algún poema, pase antes de echarlo al público por la censura de Mecio, por la de tu padre y por la mía, y tenlo guardado nueve años: porque mientras nadie lo ha visto,⁷⁹¹ puedes borrar o enmendar lo que no hayas publicado, pues no se vuelve⁷⁹² la voz una vez echada a volar.

XXIV

Ahora, para que el poeta, haciendo el debido juicio de la poesía, se aplique a ella, propone lo útil que es la poesía, y cómo por ella han sido honrados los buenos poetas:

495 Primeramente Orfeo, sacerdote de las Musas e intérprete de los dioses, apartó a los hombres que como fieras vivían en las selvas de matarse y comerse unos a otros, del cual por esto se dijo de él que «amansaba a los tigres y los rabiosos leones». También se dijo de Anfión, que fabricó el castillo de Tebas, que movía con el son de su violín las piedras, y que con blandos ruegos las llevaba donde le daba gana. Y esto
 500 se dijo porque la Filosofía de aquellos/^{14r} tiempos la enseñaban los poetas en sus

⁷⁸⁸ a su costa *vol.* de él *pr.*

⁷⁸⁹ lo pueda remediar *vol.* pueda desplicarse *sobr.*

⁷⁹⁰ hidalgo y bien nacido *vol.* e hijo de padres libres *sub.*

⁷⁹¹ mientras nadie lo ha visto *pr.* mientras nadie ha visto tus escritos *sub.*

⁷⁹² no se vuelve *pr.* no sabe volverse *sub.*

versos y se reducía a distinguir lo público de lo particular, lo sagrado de lo profano, poner freno a la liviandad, decir a los casados cómo se debían portar, fundar ciudades y darles para gobernarse leyes escritas en tablas de madera. De esta suerte, los poetas y los versos, tenidos por cosas divinas, adquirieron honores y nombradía.

505 Después de estos poetas, Orfeo y Anfión, el insigne Homero y el poeta Tirteo avivaron con sus versos los ánimos varoniles a ser como un Marte en la guerra. También las suertes o las respuestas de los oráculos se dieron en versos, y en ellos se escribió la Filosofía Moral, o el modo que cada uno debía tener de vida. Últimamente, con los versos se procuró caer en gracia con los reyes o ganarles la
510 voluntad, y en ellos se escribieron las comedias y tragedias para divertir el ánimo después de los largos trabajos: en vista de lo cual,⁷⁹³ ninguno tiene motivo para dejar por vergüenza de tratar con⁷⁹⁴ las Musas y Apolo, aplicándose seriamente a la música y poesía, especialmente lírica.

XXV

515 **Dice ahora que para ser buen poeta es menester tener genio, habilidad y ejercicio, y así, reprende a los que faltándoles algo de esto quieren ser (o que los tengan por) poetas:**

Es antigua disputa si para ser buen poeta es menester genio, o doctrina. Yo no puedo persuadirme (dice Horacio)⁷⁹⁵ que la doctrina sin genio y vena de poeta,
520 ni la vena en este particular sirva/^{14v} por sí sola mucho para la poesía;⁷⁹⁶ y así, deben ayudarse la una a la otra, y unirse⁷⁹⁷ como amigas. El muchacho que corriendo pretende llegar al término que desea, sufre mucho, y se aplica, suda y tiritita de frío,⁷⁹⁸ no se da a deleites⁷⁹⁹ ni bebe vino.⁸⁰⁰ El flautero que no hace el son en los juegos o

⁷⁹³ en vista de lo cual *sobr.* lo cual considerado *sub.*

⁷⁹⁴ de tratar con *vol.* de cultivar *sub.*

⁷⁹⁵ dice Horacio *vol.*

⁷⁹⁶ la poesía *vol.* para esto *sub.*

⁷⁹⁷ unirse *pr.* aunarse *sub.*

⁷⁹⁸ suda y tiritita de frío *pr.* pasa calores y fríos *sub.*

⁷⁹⁹ deleites *pr.* placeres *sub.*

⁸⁰⁰ no se da a deleites ni bebe vino *pr.* no usa de la Venus ni del vino *sub.*

canciones de Apolo, primero fue a aprender y tuvo miedo al que le enseñó. Ahora
525 basta para pasar plaza de poeta que cualquiera diga que sabe hacer versos, un poema
a las maravillas, y añada «sarna al postrero: para mí sería una afrenta el quedarme
atrás y confesar de plano que no sé lo que no he estudiado».

XXVI

**Dice ahora, o señala, las calidades que deben tener aquellos a quienes
530 el poeta da a examinar sus versos:**

El poeta que está rico, porque tiene heredades y dineros dados a ganancia,
convida a los aduladores con interés a que oigan y alaben sus poesías,⁸⁰¹ como el
pregonero que hace venir la gente al almoneda. Y si es de tal calidad que pueda darles
una buena cena y salir por fiador de un pobre de corto caudal y sacarlo de pleitos
535 enfadosos, será mucho para admirar que el dichoso sepa distinguir el amigo falso del
verdadero. Y así, si tú a alguno has dado o quieres dar algo, no lo traigas lleno de
alegría a que oiga⁸⁰² los versos que hubieres⁸⁰³ hecho porque, aunque no estén
buenos, dirá a voces que están guapos, lindos y hermosos. Mudará también de color
y, haciendo que es amigo, se le saltarán/^{15r} las lágrimas de los ojos, bailará y dará
540 patadas en el suelo, al modo que los que alquilados van de luto en un entierro dicen
y hacen casi más extremos que los que de verdad lloran. Así, el que hace burlas,⁸⁰⁴
hace más ademanes que el que en realidad alaba. Se dice que los reyes hacen que
beba mucho y dan tormento con vino a quien quieren ver si es bueno para amigo.
Y así tú, si compones algún poema, no te dejes engañar de quien con disimulo se
545 quiere burlar de tí⁸⁰⁵ como zorra astuta. Sea, pues, el censor tuyo como Quintilio, a
quien si le leías tus poesías decía: «corrige esto y aquello por tu bien». Si le
respondías⁸⁰⁶ que, habiéndolo intentado varias veces, no podías mejorarlo, te
mandaba borrar los versos mal hechos y hacer otros de nuevo. Pero si querías más

⁸⁰¹ a que oigan y alaben sus poesías *vol.*

⁸⁰² que oiga *pr.* a oír *sub.*

⁸⁰³ hubieres *pr.* has *sub.*

⁸⁰⁴ burlas *pr.* mofa *sub.*

⁸⁰⁵ con disimulo *vol.* disimulando *sub.*

⁸⁰⁶ respondías *pr.* decías *sub.*

bien defenderlos que enmendarlos, no volvía a hablar sobre ellos ni a cansarse sin
550 provecho, sino dejaba que tú solo y sin competidor te pagaras de tus versos y de tu
ciencia.⁸⁰⁷ Debe, pues, el censor bien intencionado e inteligente notar los versos de
poca sustancia y los que suenan mal, y borrar los que no tienen elegancia, echándoles
por cima rasgos con la pluma de medio lado, quitar el adorno superfluo, hacer que
los que estén oscuros se les dé claridad, advertirá lo que se puede tomar en dos
555 sentidos, y señalará lo que se debe mudar. En fin, se hará Aristarco, usando de toda
severidad, sin decir:/^{15v} «¿por qué yo he de enojar a un amigo por bagatelas?» Porque
esas bagatelas le pueden ocasionar graves males de verdad, una vez que den en reírse
de él y tratarle mal, pues los hombres prudentes temen acercarse⁸⁰⁸ y huyen de un
poeta desatinado⁸⁰⁹ como del que tiene mal de sarna o de tericia, o se le ha vuelto el
560 juicio, o se ha puesto de lunático furioso; pero los muchachos dan tras de él y le
siguen los inadvertidos.

Otro mal muy grave es que si el mal poeta, cuando lleno de presunción⁸¹⁰
anda echando versos por todas partes sin concierto, sin ver dónde pone los pies,
como a veces sucede al que anda cazando aves, que por mirar a las mirlas,⁸¹¹ cae en
565 un pozo o barranco, aunque esté largo rato diciendo a voces «sáquenme de aquí, ay
señores paisanos»,⁸¹² no habrá quien lo saque. Y si alguno quiere socorrerlo
echándole una maroma⁸¹³ para tirar de él,⁸¹⁴ no faltará quien, sabiendo que es poeta,
le diga: «no lo saques, ¿qué sabes si a sabiendas⁸¹⁵ se ha echado él aquí y no quiere
vivir?»⁸¹⁶ Me explicaré⁸¹⁷ contando cómo murió un poeta siciliano: éste fue

⁸⁰⁷ te pagaras de tus versos y de tu habilidad *vol:* ciencia *vol* te contentaras de ti y de tus cosas
pr.

⁸⁰⁸ acercarse *pr:* tocar *sub.*

⁸⁰⁹ poeta desatinado *pr:* mal poeta *sub.*

⁸¹⁰ lleno de presunción *pr:* desvanecido *sub.*

⁸¹¹ que por mirar a las mirlas *vol:* que por mirar a las mirlas y no dónde pone los pies *vol sub.*

⁸¹² a voces «sáquenme de aquí» *pr:* a gritos socórranme» *sub.*

⁸¹³ maroma *vol:* cuerda *sub*

⁸¹⁴ tirar de él *pr:* sacarlo *sub.*

⁸¹⁵ a sabiendas *pr:* adrede, de propósito *vol sub.*

⁸¹⁶ vivir *vol:* que lo saquen *vol sub* y se quiere morir *sub.*

⁸¹⁷ Me explicaré *pr:* daré la razón de lo que digo *sub.*

570 Empédocles, quien queriendo que le tuvieren por dios inmortal, a sangre fría se echó⁸¹⁸ de un salto por⁸¹⁹ un bocarón ardiendo⁸²⁰ como estaba en el monte Etna. Tengan, pues, los poetas, derecho y licencia para quitarse la vida. En fin, usted no lo saque de ahí, porque el que da la vida al que/^{16r} no la quiere, hace lo mismo que el que a otro se la quita; ni hay que pensar que es ésta la primera vez que ha hecho esto
575 o que, si lo sacan, en adelante se ha de portar⁸²¹ como un hombre, ha de tener juicio y ha de dejar el deseo que tiene de que sea nombrada su muerte.

Ni se sabe bien cuál es la causa de que hace versos, la locura de haberse hecho poeta, si el haberse meado en los huesos⁸²² de su padre, o si se ha metido (sin respeto a la religión) en algún sitio donde ha caído algún rayo. Lo cierto es que él está
580 rematado de loco, y cuando se pone a relatar sus desabridos versos, hace que huyan de él ignorantes y doctos, como huyen de un oso si alguna vez puede llegar a romper las rejas de la jaula donde está encerrado. Pero si llega a agarrar a alguno, no lo deja ir⁸²³ hasta que lo medio mata leyendo, como sanguijuela que, hasta que se llena de sangre, no suelta el pellejo donde se ha agarrado.⁸²⁴

⁸¹⁸ se echó *pr.* se dejó caer *sub.*

⁸¹⁹ por *pr.* en *sub.*

⁸²⁰ ardiendo *pr.* echando llamas *sub.*

⁸²¹ se ha de portar *pr.* ha de ser *sub.*

⁸²² los huesos *pr.* el sepulcro *sub.*

⁸²³ deja ir *pr.* lo suelta *sub.*

⁸²⁴ hasta que se llena de sangre, no suelta el pellejo donde se ha agarrado *pr.* quiere reventar hasta que está llena de la sangre que ha chupado *sub* pegado *sub.*

3.9 FERNANDO DE VALLEJO (PSEUDO JOAQUÍN DE VILLASEÑOR) (s. XVII)

Terminamos el conjunto de traducciones completas de la *Epistula ad Pisones* de Horacio con un caso cuya datación dentro del siglo XVII, así como su autoría, resultan ciertamente curiosas a causa de la azarosa historia en la que se vio envuelto. Esta obra se encuentra manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Ms. 7200, está consignada como «HORACIO, *Odas, sermones y epístolas, traducción anónima*» y contiene una traducción completa de las obras del poeta romano. El volumen cuenta con 326 fols. y presenta unas dimensiones de 200 x 140 mm. La datación que se ofrece en el *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid* corresponde al siglo XVIII,⁸²⁵ pero ése es sólo el momento de su usurpación por parte de un tal Joaquín de Villaseñor, probablemente pseudónimo. El texto —en realidad— corresponde a finales del XVII. Menéndez Pelayo, al final de su relación de traducciones de Horacio en los Siglos de Oro da un resumen de esta circunstancia:

A todas las versiones y comentarios hasta aquí registrados, de los siglos XVI y XVII, debe agregarse un Horacio completo en verso suelto, trabajado, a lo que parece, por un Jesuita, y, según Iriarte, de todo punto absurdo. Vió D. Juan Gualberto González este manuscrito en la biblioteca del consejero D. Fernando La-Serna. Hoy se ignora el paradero de tal versión. Distinta de ella debe de ser la que poseyó D. Luis Usoz y Río, y se conserva hoy en la Biblioteca Nacional. Es un manuscrito (de 376 páginas en 8º) que había pertenecido a Gayoso, y está rubricado en todas sus páginas por Vallejo, escribano del Consejo. Un D. Joaquín de Villaseñor, familiar del Colegio Mayor de Cuenca, en Salamanca, había intentado apropiarse este trabajo, mudando las portadas y principios. Así consta en una nota de Palomares (8 de diciembre del año 1788), quien lo compró en la almoneda de Gayoso.⁸²⁶

Efectivamente, el manuscrito del que hablamos fue escrito por una persona distinta a aquélla que lo firma, que hizo desaparecer de manera bastante burda —al parecer, arrancó las primeras páginas— el nombre del verdadero autor, para añadir

⁸²⁵ Cfr. *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, *op. cit.*, vol. XII, p. 47.

⁸²⁶ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina...*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 109-110.

posteriormente el suyo, así como una serie de versos laudatorios hacia su propia labor de traductor de Horacio, según podrá verse en la edición que aquí se presenta. No sabemos si dicha sustitución pudiera deberse a la voluntad real del usurpador de apropiarse definitivamente de la obra para darla a la imprenta con su nombre, o más bien nos encontramos ante la humorada de un estudiante, como pudiera parecer más bien por el tono de los versos que hemos mencionado.⁸²⁷

Hasta que Menéndez Pelayo recogió en su obra la noticia de este hecho, varios de los sucesivos poseedores del manuscrito dejaron escrito en él su parecer sobre el asunto. El primer dueño conocido tras el paso por las manos de Villaseñor fue Benito Martínez Gayoso (1700-1787), Archivero de la Primera Secretaría del Despacho de Estado, quien escribió en la primera página del libro la siguiente anotación, en la que atribuía la autoría del texto al F. Vallejo que firma la última página del manuscrito.

Este Horacio manuscrito no es del que se llama Villaseñor, sino de don F. Vallejo que, o le tenía para imprimir, según la rúbrica, o le imprimió y se ignora en qué año.⁸²⁸

A la muerte de Gayoso, el tomo fue adquirido por el diplomático Francisco Javier Santiago Palomares (1718-1796), experto erudito en cuestiones paleográficas, que quiso aportar sus conocimientos a la historia:

NOTA: Esta traducción de Q. Horacio es original, está rubricada y firmada por el escribano de cámara D. Fernando de Vallejo para la impresión. No consta quién es el autor, porque el libro tuvo la desgracia de caer en poder de un estudiante llamado don Joaquín de Villaseñor (que se intitula familiar del Colegio Mayor de Cuenca en la ciudad de Salamanca) y, deseoso de apropiarse la gloria de este trabajo, quitó las portadas y principios, en donde estaría el nombre del verdadero traductor, las copió de su mala letra, añadió al principio algunos versos latinos, que a su parecer venían al asunto, y se aprovechó de otros en que sin violencia cupo el apellido «Villaseñor», y con este infame trabajo obscureció la obra. La letra y el papel pertenece al siglo próximo pasado de 1600 y los remiendos del falso autor se hicieron en el año de 1742.

Don Benito Gayoso, archivero de la Secretaría de Estado (le compré en la almoneda que se hizo después de su muerte) creyó que el escribano Vallejo fue el autor de la traducción, pero se engañó.

⁸²⁷ Joaquín de Villaseñor, además, firma varias veces a lo largo del libro. En la correspondiente a la *Epistula ad Pisones*, tal como podemos comprobar en nuestra edición, Villaseñor añade a su nombre el epíteto de «Calderón de la Barca». Aunque pudiera tratarse de un apellido real, el contexto jocoso del resto de sus intervenciones nos lleva a pensar que es un dato más a favor de la idea de que la apropiación del texto es una broma despreocupada y desmitificadora de un universitario de Salamanca.

⁸²⁸ Cfr. Biblioteca Nacional, Ms. 7200, fol. I^o. Sobre Gayoso y su labor, cfr. R. BALDAQUÍ ESCANDELL y J. PRADELLS NADAL, «Los archiveros de la primera Secretaría de Estado (Siglo XVIII)», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 6-7, 1986-1987, pp. 117-134.

He juzgado conveniente poner esta nota en obsequio de la verdad.
Madrid, 8 de diciembre de 1788.
Francisco Xavier de Santiago Palomares.⁸²⁹

El siguiente poseedor del manuscrito fue otro erudito, el hebraísta don Luis de Usoz y Río (1805-1865), tras cuya defunción pasó a formar parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde fue examinado por Menéndez Pelayo —entre cuyas obras se encuentra una biografía del propio Usoz⁸³⁰—, que realizó finalmente las apreciaciones con las que hemos comenzado este capítulo.

Tanto las palabras de Palomares como un examen visual de la escritura del manuscrito nos llevan a datar el texto, efectivamente, dentro del marco del siglo XVII y no del XVIII, momento en el que se produce la deturpación que ha llevado a distorsionar su catalogación. Ahora bien, en todas las consideraciones a las que acabamos de pasar revista existe un dato que ha venido arrastrándose de una en otra que, bien examinado puede arrojarnos un poco más de luz. Gayoso interpretó que el don Fernando Vallejo firmante se correspondía —modernización onomástica mediante— con don Hernando de Vallejo, el escribano de la cámara «más antiguo» de la corte de los Austrias, como él mismo se denominaba,⁸³¹ y atribuyó la autoría del texto a este alto funcionario. Hernando de Vallejo firmó, entre otras, las tasas que acompañan a varias obras de Miguel de Cervantes —entre ellas, *El Quijote*— o a *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, y la presencia de su firma en los manuscritos era señal de que éstos ya estaban listos para entregar a la imprenta, llegaran o no a publicarse realmente después. Palomares apuntó que ésa era la razón de la presencia de la firma del tal Vallejo al final del manuscrito que nos ocupa, y no tanto el hecho de que fuera el autor

⁸²⁹ Cfr. Biblioteca Nacional, Ms. 7200, fol. III^r.

⁸³⁰ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los Heterodoxos españoles*, ed. E. Sánchez Reyes, vol. VI, Madrid, CSIC, 1948, pp. 316-325.

⁸³¹ Así se autodenomina, por ejemplo, en la tasa que precede a la *Segunda Parte de Alonso, mozo de muchos amos* de Gerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, de 1626 (recientemente editada por M. Donoso Rodríguez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, p. 476). En esas fechas reinaba Felipe IV, pero la actividad de Hernando de Vallejo como escribano puede rastrearse hacia el pasado hasta el reinado de Felipe II, en obras como los Concilios de las provincias de Santa Rosa de Lima. Cfr. G. LAGOS CARMONA, *Historia de las fronteras de Chile IV: Los títulos históricos*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1985, p. 464.

del mismo.⁸³² Sin embargo, la firma del escribano Hernando de Vallejo presenta claramente una hache inicial,⁸³³ mientras que el nombre que aparece al final del manuscrito de traducciones horacianas que nos ocupa es «Fernando»,⁸³⁴ por lo que quizá sea más conveniente pensar —como Gayoso— que el Fernando Vallejo firmante es el verdadero autor de la traducción, si bien dicho Fernando de Vallejo no se corresponde con el escribano de cámara Hernando de Vallejo.

La confusión entre los dos Vallejos es entendible dadas las similitudes fonéticas de los nombres y la presencia más conocida del escribano de cámara —aunque sea en los preliminares— en las obras de finales del XVI y durante el primer tercio del siglo XVII. Es más, el propio Hernando veía ya en su propia época alterado su nombre con una efe inicial en no pocas de sus intervenciones escritas, como puede comprobarse en este mismo trabajo en los textos preliminares de la traducción de la *Poética* de Aristóteles de Alonso Ordóñez das Seijas, cuya tasa está suscrita por este Vallejo.⁸³⁵ Todo ello hace entendible, por ejemplo, que los dos autores hayan aparecido también confundidos en una edición de la *Dorotea* de Lope de Vega de 1980.⁸³⁶ Pese a todo —y pese a la poca

⁸³² Estos fueron los datos que pasaron al *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, *op. cit.*, vol. XII, p. 47, cuya ficha correspondiente reproducimos a continuación:

«Horacio, *Odas, sermones y epístolas, traducción anónima*. — s. XVIII, in., papel, 150x100 mm., 326 fols. Están todas las hojas firmadas y rubricadas por Fernando de Vallejo, escribano de la cámara real. En 1742 cayó en poder de Joaquín de Villaseñor, quien se apropió de la autoría de la versión y añadió algunas composiciones propias y versiones horacianas en lugar de las hojas arrancadas, como lo advierte F. X. Santiago de Palomares en 1788 en la hoja preliminar.

Poss. Benito Gayoso, F. X. Santiago de Palomares, Luis de Usoz. *Cfr.* Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VI, Madrid, 1951, pp. 109-110.»

⁸³³ *Cfr.* P. E. BARREDA, «Notas sobre la tradición textual de *La Tebaida* de Arjona», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 8, 1995, p. 264.

⁸³⁴ *Cfr.* Biblioteca Nacional, Ms. 7200, fol. 326^r.

⁸³⁵ *Cfr.* A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS, *La poética de Aristóteles...*, *op. cit.*, fol. 7^r.

⁸³⁶ *Cfr.* F. LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, p. 55. A propósito de la tasa firmada por Hernando de Vallejo, Morby apunta: «a don Fernando de Vallejo, colegial del colegio mayor de San Bartolomé, [...] le dedica el autor [Lope de Vega] su comedia la Campana de Aragón de la parte XVIII (1623).»

En realidad Lope dedica su comedia al Vallejo autor de la traducción que nos ocupa. Da noticia de la confusión de *La Dorotea* L. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ en su edición de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso DE MOLINA (Madrid, Castalia, 1996, p. 93) cuando, a propósito de la tasa firmada por don Hernando de Vallejo, apunta en nota al pie:

No debe confundirse este don *Fernando de Vallejo*, «secretario del rey, escribano de Cámara más antiguo del Consejo», que firma ya la tasa de *La ingeniosa Elena* de Alonso de Salas Barbadillo (1614), hijo de Félix Vallejo y de doña Mariana de Gálvez, casado con doña Gerónima de Peñalosa, con su homónimo, todavía Colegial Mayor de San Bartolomé cuando Lope le dedica la *Campana de Aragón* (1623). Éste era hijo del señor Gaspar de Vallejo: muere

información que en general se dispone de ambos— creemos conveniente esclarecer la diferencia y asignar la autoría de esta traducción al «otro» Vallejo. Este Fernando de Vallejo —probablemente emparentado con el primero, de quien podría ser bisnieto— era hijo de don Gaspar de Vallejo, caballero del hábito de Santiago, y provenía de una noble familia vallisoletana. Nació en Sevilla y fue colegial del Colegio Mayor de San Bartolomé de Salamanca, el más antiguo de la ciudad, donde debió destacar por su ingenio e intelecto. En 1623 Lope de Vega le dedicó la comedia titulada *La Campana de Aragón*⁸³⁷ y, al parecer, murió de muerte prematura en noviembre del siguiente año.⁸³⁸ Pueden encontrarse algunos detalles de su vida en la *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis colegios mayores*, en la que, traduciendo y ampliando la entrada correspondiente de la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, se dice:

VALLEJO (D. Fernando), natural de Sevilla, fue electo en el colegio de San Bartolomé en 1º de Febrero de 1623. La temprana muerte que le asaltó en Noviembre del año siguiente frustró las esperanzas que hizo concebir su perspicaz talento, dexando un testimonio nada equívoco de su instrucción en ambos Derechos en las varias Lecturas, que quedaron M. SS. según afirma Diego Ortiz de Zúñiga en sus Anales de Sevilla, pág. 587, y en el Comentario que escribió sobre el capítulo fin. *De Donationibus inter virum et uxorem*, que elogia D. Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Nova*, 1ª parte, pág. 295: el que dice Martín Lipenio en su *Biblioteca Real*, pág. 590, que se imprimió en Salamanca en 1624.⁸³⁹

No habiendo dejado descendencia, con él se extinguió la línea de sucesión de su

prematuramente en 1634. Edwin S. Morby, en su edición de la *Dorotea* [...], parece identificarlos.

⁸³⁷ Cfr. F. LOPE DE VEGA, *Décima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, 1623, fol. 298^r.

⁸³⁸ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, p. 391. L. VÁZQUEZ FERNÁNDEZ lleva —probablemente por error— su muerte hasta 1634. Cfr. T. DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, *op. cit.*, p. 93, n. 1.

⁸³⁹ Cfr. J. DE REZABAL Y UGARTE, *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis colegios mayores*, Madrid, Sancha, 1805, pp. 398-399. La noticia que da Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid, Imprenta Real, 1677, p. 587) es escueta: «Don Fernando Vallexo. Colegial de San Bartolomé en la Universidad de Salamanca, mal logrado en temprana muerte, avía ya dado algunas lecturas sobre capítulos de Derecho».

Por su parte Nicolás ANTONIO, en su *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, p. 391, presenta los datos fundamentales que Rezabal y Ugarte recopila:

D. FERDINANDUS DE VALLEJO. Gasparis filius, Hispali natus, Salmanticae ad Sancti Bartholomaei collegium sodalis, intempestiva morte viam laudis egregiae a se muniri coeptam in eodem ipso collegio terminavit, cum perspicuum quidem doctrinae suae testimonium dedisset in commentario, typis jam alicubi comisso: *Ad Caput ultimum de Donationibus inter virum & uxorem*: ut legitur in *Libro memoriali Sodalium Collegii istius*. Obiit anno MDCXXIII [sic].

familia, y su casa de Valladolid pasó a ser posesión del mencionado Colegio Mayor de San Bartolomé, al cual también había pertenecido don Gaspar, lo que evidencia la fuerte vinculación de la familia a dicha institución universitaria.⁸⁴⁰ Es el mismo Nicolás Antonio el que recalca que la muerte alcanzó a Fernando de Vallejo *in eodem ipso collegio*,⁸⁴¹ lugar en donde debió quedarse el manuscrito que contenía sus traducciones, así como el lugar de donde debieron salir, raptadas en la primera mitad del siglo XVIII⁸⁴² por la mano usurpadora del estudiante que se escondía tras el seudónimo de Joaquín de Villaseñor,⁸⁴³ perteneciente al cercano Colegio Mayor de Cuenca (quien sabe si espoleado por rivalidades entre ambas instituciones estudiantiles), hoy desaparecido.

La corta vida de Fernando de Vallejo nos hace poder datar su traducción de Horacio en el breve espacio que disfrutó de los estudios universitarios salmantinos, es decir, *circa* 1623, lo que nos permitiría situarla dentro del panorama de traducciones de la *Epistula ad Pisones* en un lugar posterior a la contenida en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (1617) y antes de la también fragmentaria traducción de Juan de Robles en *El culto sevillano* (c. 1631).

Dentro del manuscrito de Vallejo, la *Epistula ad Pisones* se encuentra en los folios 309^r-326^r, al final del volumen, con lo que con dicho texto se da fin a la traducción de las obras de Horacio. El hecho de que ese poema ocupe ese lugar en el orden de presentación de la poesía horaciana da idea —por un lado— de la difícil clasificación que ofrecía ese texto a los receptores, desde el momento en que dejaba de ser

⁸⁴⁰ Cfr. M^a A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, «Notas sobre arquitectura doméstica clasicista en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pp. 419.

⁸⁴¹ Cfr. N. ANTONIO, *op. cit.*, p. 391.

⁸⁴² Los libros manuscritos de la biblioteca del Colegio Mayor de San Bartolomé —si es que la traducción de Fernando de Vallejo llegó alguna vez a reposar en ella— fueron indexados en diferentes documentos durante la segunda mitad del siglo. J. C. GALENDE DÍAZ ofrece una completa relación de los mismos en «La biblioteca del colegio mayor salmantino de San Bartolomé en el siglo XVIII», *Revista general de información y documentación*, 10, 2, 2000, pp. 33-69.

⁸⁴³ Aparte del tono de chanza de las intervenciones manuscritas de este Villaseñor, ya comentado, de haber existido realmente con ese nombre una persona dedicada al mundo de las letras que manifestase necesidad de apropiarse de una obra como esta traducción de las obras de Horacio con verdadera intención de darla a la imprenta con su nombre para así engrosar su currículum, sería esperable encontrar alguna referencia a su nombre en el catálogo que ofrece J. REZABAL Y UGARTE en su *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis colegios mayores*, *op. cit.* En ella se consignan numerosísimos autores menores y, sin embargo, no puede encontrarse referencia a un Joaquín de Villaseñor, ni siquiera aceptando el jocoso epíteto de «Calderón de la Barca» con el que se presenta como apellido real. Otros catálogos de autores, como el de Nicolás Antonio, tampoco recogen este nombre.

interpretado como una pieza más de las epístolas; y —por otro— de la importancia gnómica que se le confería en el sentido de compendio de consejos de una gran autoridad poética, casi su «testamento literario», lo que favorece que se le reservase ese lugar destacado como cierre de toda su obra. Vallejo se une así a una larga tradición que podemos observar en otros autores de este mismo trabajo.

Esta importancia viene subrayada por la presencia de un prólogo introductorio del que carecen el resto de poemas del manuscrito. En él, como ya hemos avanzado en la introducción general de este estudio, uno de los detalles más significativos es la declaración explícita de la proyección de los versos horacianos —más «directos», más aforísticos— sobre la *Poética* de Aristóteles —considerada en todo momento como un texto más oscuro, más «teórico/filosófico»—, llegándose a establecer una relación genética entre ambos textos según la cual Horacio sería, en lo tocante a teoría literaria, una especie de «distinguido seguidor de Aristóteles». Así se declara esto al comienzo mismo del prólogo:

Horacio, a influencia de ciertos amigos suyos, escribió este *Arte poética* siguiendo en todo a Aristóteles, que primero escribió de ella, si bien dificultoso.⁸⁴⁴

El prólogo continúa diciendo que la *Epistula ad Pisones* —entendida siempre como *Ars poetica*— fue compuesta para educar la parte que de *ars* tiene la poesía, en tanto el *ingenium* es una cualidad nata que debe poseer el poeta. Después, reconoce la importancia del poema dentro de las obras de Horacio y hace recaer en dicha importancia el hecho de presentarla —según hemos apuntado— como colofón de las mismas.

Pese a que Horacio no resultaba tan «dificultoso» como Aristóteles, la complicada estructura interna del poema hace que el autor de la traducción se vea en la necesidad de establecer tres grandes puntos de interés sobre los que pivotaría el discurso teórico del texto, a saber:

- a) Dictaminar preceptos para una «perfecta compostura» literaria.
- b) Hablar de los episodios, digresiones y/o adornos que pueden acabar

⁸⁴⁴ *Cfr.* Biblioteca Nacional, Ms. 7200, fol. 310^r. En este sentido resulta revelador no sólo encontrarnos con una afirmación como esta, sino comprobar un poco más adelante cómo el autor ha interiorizado el discurso aristotélico y lo usa en la propia explicación de la *Epistula ad Pisones*, llegando a usar en el fol. 310^v, como aposición explicativa del término «fábula» la expresión «alma de toda la obra», idea claramente expresada en esos mismos términos en la *Poética* de Aristóteles (1450a 38-39, según la edición de V. GARCÍA YEBRA).

de perfilar un poema.

c) Criticar a los malos poetas que escriben sin arte.

Todo ello —prosigue— vendría adornado con ejemplificaciones y digresiones que ilustran los diferentes aspectos literarios (asuntos léxicos, estilísticos, genéricos, etc.), con el fin último de salvaguardar el orden, la proporción y la verosimilitud de la fábula, «alma de toda la obra»⁸⁴⁵ y pintura imitativa de lo real, de cualquier despropósito que atentase contra ella. Acaba con el prólogo una apreciación humorística basada en una interpretación dilógica del *praenomen* y del *cognomen* de Horacio (Quinto y Flacco, respectivamente) que ironiza sobre la existencia contemporánea de aquellos a quienes el venusino tanto zahería en la *Epistula ad Pisones*, los malos literatos que, pese a declararse herederos de los sabios consejos del poeta romano, no son sino personajes de «quinta» fila, en el mejor de los casos, que no hacen más que «enflaquecer»⁸⁴⁶ y desangrar el arte que dicen cultivar magistralmente.

La traducción que sigue a este prólogo vierte en 758 endecasílabos castellanos el total de los 476 hexámetros latinos del original, situándose algo por debajo de la habitual *ratio* de traducción de dos endecasílabos por hexámetro. De no ser por la sabrosa historia que la rodea, la traducción puede considerarse cualitativamente como pobre, con un uso tosco del castellano a la hora de acomodarlo al verso, lo que puede comprobarse desde el mismo inicio del poema en la traducción de los versos 6-9 de la *Epistula ad pisones* (*credite, Pisones, isti tabulae fore librum*, etc.) como «Creed, Pisones,/ser semejante a esta pintura el libro». En la versión castellana se peca, por tanto, de literalidad, de calco, de estilo y «agramaticalidad», dejándonos la impresión de ser un trabajo propio de un estudiante —como era el malogrado Vallejo— que quisiese ejercitarse en la traducción en lengua latina. De la calidad de la traducción (aunque quizá de forma excesivamente virulenta debido al enfado que provocaba en él el asunto del

⁸⁴⁵ En este punto es el propio traductor y autor del prólogo el que está no siguiendo, sino casi citando directamente a ARISTÓTELES cuando en el capítulo sexto de su *Poética* (1450a 38-39) declara que: «La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia». El pensamiento se extrapola del campo de la descripción de la tragedia como género dramático y se acaba aplicando a toda la extensión de lo literario, con especial énfasis en lo poético, que era el objetivo que podríamos considerar como «recto» de los versos de la *Epistula ad Pisones* en su recepción en los Siglos de Oro. (trad. de V. GARCÍA YEBRA).

⁸⁴⁶ La interpretación de «Flaccus» en el sentido del adjetivo español «flaco» puede llegar a considerarse un caso de «falso amigo» léxico, en el sentido de que el *cognomen* de Horacio —frecuente en la ilustre *gens* Fulvia, así como en las *gentes* Aviana y Valeria— parecía referirse, como otros *cognomina*, a un rasgo físico, aludiendo a unas grandes orejas o a unas orejas «de soplillo».

rapto del texto) ya dejaba constancia Menéndez Pelayo en la descripción que realizaba del manuscrito:

Al principio hay quintillas, décimas y otra porción de versos ridículos del citado D. Joaquín de Villaseñor Calderón de la Barca. La traducción es completa, y parece del siglo XVII. Generalmente está en versos cortos (malos) la parte lírica. En versos sueltos las epístolas y sátiras, con breves argumentos al principio de cada composición. Del ningún mérito de este trabajo, se juzgará por los siguientes versos, que quieren parecer traducción del *Phaune, Nympharum*.

Y así de las Nymphas que huyen,
Amador, pasa con tiento
Por mis términos y campos
Frondosos, y vete luego.
Para las pequeñas plantas
Pacífico, pues, un tierno
Cordero, en tu reverencia
Al año cumplido ofrezco.⁸⁴⁷

Para nuestra edición, aparte del texto de la traducción en sí, conservamos las intervenciones textuales de Pseudo Joaquín de Villaseñor situadas a comienzo del conjunto de las traducciones, debido a que forman parte inherente de la historia que rodea el manuscrito. Siglos más tarde de su broma, «Joaquín de Villaseñor, Calderón de la Barca», obtendrá así un poco de la atención que quizá pretendía con su calaverada.

El tal Villaseñor se provee —como decimos— de todo un paratexto de poemas previos laudatorios hacia su labor. En las páginas que quedaban en blanco antes de que comenzase la traducción de Vallejo, el usurpador aprovechó para insertar una serie de quintillas «al traductor», una serie de décimas, un epigrama en latín con su correspondiente traducción en un soneto castellano y una serie de cuartetos asonantados «al lector». En estos poemas señala que ha traducido los versos del poeta romano tan bien que si quita su propio nombre el texto resultante parecerá del propio Horacio. Incluso llega a realizar un juego de palabras análogo al que Vallejo dejó en su prólogo al contraponer el «Quinto» y el «Flaco» de Horacio con el ordinal «primero» y el adjetivo «medrado» en cuanto a la ganancia obtenida con la traducción para las obras del venusino.

El último poema de la serie es especialmente sintomático de las intenciones de este secuestrador de textos: en sus cuartetos deja claro que su voluntad ha sido la de divertirse y que nadie podrá ponerle falta alguna, ya que lo traducido «manuscrito/siempre quedará» puesto que no ha sido nunca su intención darlo a la

⁸⁴⁷ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina...*, op. cit., vol. 6, p. 110.

imprensa. En cualquier caso —termina jocosamente— declara en los últimos versos que seguirá siendo pobre tras la broma, ya que no habrá obtenido ningún rendimiento económico de la misma.

/IV^r **AL TRADUCTOR**

QUINTILLAS

5 La quintaesencia apurada
de Quinto Horacio aquí veo
tan de sus huesos sacada
que, a puro Flacco, creo
que no nos encubre nada.

10 Mas si Quinto y Flacco han dado
en Italia a lo latino,
a Castilla ya ha llegado.
Aunque Quinto y Flacco vino,
sale primero y medrado.

15 No es mucho que con primor
en España más lucido
veamos lucir al autor,
cuando tan bien traducido
le tiene Villaseñor.⁸⁴⁸ /IV^v

20 Hoy, Villaseñor,⁸⁴⁹ mostráis
cuán bien a Horacio entendéis,
y tanto le declaráis,
que el mismo Horacio seréis
si vuestro nombre quitáis.

⁸⁴⁸ Esta estrofa aparece tachada.

⁸⁴⁹ «Hoy Villaseñor», tachado: «En la traducción».

25 Pero vos juntos, más luce
el ingenio de los dos,
pues así apenas se induce
si a Horacio traducís vos
o a vos Horacio traduce.

30 Dala a la imprenta: verá
el ignorante que el mundo
te apellida ya segundo
Horacio, en que creerá
35 verlo pero sin segundo./^{Vr}

DÉCIMAS

Si Venusia por vos viera
así su Horacio explicado
creo que resucitado
ser en Castilla creyera.
5 Si Roma también oyera
su sepulcro visitara,
y, caso que en él le hallara
en sus cenizas resuelto
con vos, Villaseñor, vuelto
10 otro Horacio contemplara./^{Vv}

Habéis tan bien traducido,
Villaseñor, a Horacio,
que de Ciego es cartapacio
aun al menos entendido.
15 Hasta ese flaco apellido
hoy queda por vos ufano,
viendo de patria extranjera
cuanto en ella flaco era
20 en la nuestra es castellano./^{Vtr}

*Velles vi caelum Musarum scandere
(Quodque Helicon mons est) versibus ipse tuis
Tu mi Heliconadum sacrarum tempora lauro
5 Nunc tua Phabea cingere nite velis.
Formosis hederis, sacro dictamine Nymphas
Inter Pierides Castalidesque eas
Calliope surget iam inventrix ipsa poesis
Atque haec illarum nomina aetas canet:
10 Hanc tibi sacramus, vates dilecte coronam
Quam meruit magnum quod modo condis opus.
Noster erit nunc venam nostra ad sydera Flaccus:
Ad vitam redigis qui moribundus erat
Tu sequeris Flaccum quaerit te Flaccus ut ipse
15 Gloria vis illi et iam quoque dictamini./^{Viv}*

IDEM, EIUDEM DECODE HISPANE

Si del musaico cielo y elocuente
que es Helicón, Villaseñor, quisieras
con tus versos subir, si pretendieras
con el febeo lauro ornar tu frente,

5 de las sagradas diosas la potente
Calíope misma levantarse vieras
y entre sus ninfas, y en su nombre oyeras
que habla amorosa la canción presente.

10 Recibe, amigo, la corona, advierte
que es premio en tu trabajo que has sacado
agora, pues le libras de la muerte.

Vendrá Horacio a mis cielos coronado
si tú le sigues, él procura verte
y es por su honor el que también me has dado./^{VIIIr}

AL LECTOR

Hoy, lector mío
quiere que veas
qué a ti te parece
de estas tareas.

5 Supongo muy bien
 que serán muy pocos
 los que me censuren,
 ni vanos ni locos.

10 Ni que algún discreto
 faltas me pondrá,
 cuando manuscrito
 siempre quedará.

15 Porque aquí mi intento
 no fue de imprimir,
 mas de trabajar
 sólo en construir.

20 Día que construía,
 no ha sido jactancia,
 ahí mediana mena
 le hice consonancia.^{VIIv}

Otra quise hacer
para divertirme
que así, divertido,
quedaría firme

25 en poder hablar
 y entender latín:
 créelo o no lo creas,
 no ha sido otro el fin.

30 Pues bien ve que Horacio
 aunque no he podido
 verlo, en castellano
 está traducido.

35 Mas, con todo eso,
 este castellano
 le pongo en otro estilo
 algo más galano.

40 Más ufano cree
 que en todo él fuera
 cuanto hasta mi parte
 estamparlo he breva.

 Mas créeme, por Dios,
 con el cual te queda
 que queda mi bolsa
 virgen de moneda.

^{/309r}ARTE POÉTICA DE
Q. HORACIO FLACCO,
POETA LÍRICO LATINO.

su traducción en verso castellano

Por

D. Joaquín de Vi
ñaseñor, Calderón

de la Barca &

Año 1742. ^{/310r}

LIBRO A LOS PISONES

Horacio, a influencia de ciertos amigos suyos, escribió este *Arte poética* siguiendo en todo a Aristóteles, que primero escribió de ella admirablemente, si bien dificultoso. Dos maneras hay de poesía: una natural, con que los hombres suelen aventajar a los más doctos, y es un don particular, gratuito del Cielo, no alcanzado acá en la tierra con cuidado ni artificio, u los que en él lo pretenden por arte, aunque hagan versos, no alcanzarán los conceptos poéticos.^{/310v} De ésta no trata Horacio, sino de otra que hay artificial (presuponiendo la primera), que consiste en la concordia y orden de las palabras que con buen estilo declaran los conceptos del poeta, ayudándole, si es bueno, a parecer siempre mejor. Por lo que dice Horacio que ni el arte sin la vena ni la vena sin el arte aprovecha.

Aunque todas las obras de Horacio son excelentemente profundas y artificiosas, muy mucho más ésta (que por eso debió de reservarla para el último lugar), porque siguiendo varios y diversos inventos para declararla, infiere, dice, y señala según el propósito a que habla. Lo prime^{/311r}ro, enseña leyes y preceptos por fundamentos de la perfecta compostura. Lo segundo, trata de los episodios o digresiones, adornos de la obra. Lo tercero, reprehende a los que quieren ser estimados por poetas sin guardar los preceptos y requisitos para serlo. Todo lo demás que hace en este discurso es ejemplificar lo que dice con digresiones, y por los ornatos da a conocer la bondad de las palabras, locuciones, versos, historias, grandes obras, comedias, tragedias y todo género de compostura. Advierte cómo se ha de ordenar la fábula principal, alma de toda la obra, y que siendo una pintura y retrato de los acontecimientos humanos, aunque sea ficción, parezca verdad, y si le faltase eso, sería seme^{/311v}jante a un monstruo compuesto de varios disparates, como el que por ejemplo pone al principio, para los que no guardan esta correspondencia y orden, de los cuales últimamente, en remuneración de tanto como componen sin arte, se burla Horacio, de quien, aunque tan sin él estoy seguro, si bien no de algunos que pretendiendo serle universales herederos (como de poeta y tan fino), le suceden sólo en el remanente del Quinto y ese Flaco, de quienes su corta sucesión me desangraría.^{/312r}

ARTE POÉTICA DE Q. HORACIO FLACO

LIBRO A LOS PISONES⁸⁵⁰

Si a una cabeza humana una cerviz
de caballo juntar un pintor quiera
y a miembros puestos de una y otra parte
aplicar varias plumas, de tal suerte
5 que una mujer hermosa sumamente
remate torpemente en un pez negro,
amigos, admitidos a mirarlo,
¿resistiréis la risa? Creed, Pisones,
ser semejante a esta pintura el libro
10 de quien varias especies se fingieren
como sueños de enfermo, que ni pies
ni cabeza a una forma corresponde.
Los poetas tuvieron y pintores
igual licencia siempre de atreverse
15 a cualquier cosa que les pareciese:
sabémoslo, y pedimos esta venia
y la damos a veces, mas no para/^{312v}
que a suaves cosas ásperas se junten,
no para que con aves se acompañen
20 las serpientes, con tigres los corderos,
y en las empresas por la mayor parte
graves, y que prometen grandes cosas,
se acostumbre uno y otro diferente
digreso, como cuando de Dïana
25 el bosque se describe y el altar
y del agua corriente por los campos

⁸⁵⁰ «Pisones»: «Pisanos» tachado.

amenos el rodeo, o el río Reno,
o el lluvioso arco, empero no había
lugar para aquestas cosas.
30 ¿Y acaso sabes un ciprés fingir?
¿Qué es esto si, las naves derrotadas,
nada sin esperanza el que se pinta,
entregado el dinero? Comenzó
un cántaro a formarse, ¿por qué sale
35 pequeño jarro en la corriente rueda?
Últimamente sea lo que quieres
simple tan solamente y una cosa.
Padre y mancebos dignos de tal padre,
la parte muy mayor de los poetas
40 nos engañamos con el apariencia
de lo bueno. Procuro breve ser:
hágome más obscuro. Fuerzas y ánimos
faltan al que ligeras cosas sigue:/^{313r}
hínchase el que profesa grandes cosas;
45 el muy seguro, de la tempestad
temeroso, ratero va por tierra;
el que una cosa prodigiosamente
desea variar un delfín pinta
en las montañas, un jabalí en las olas.
50 La huida de la culpa mete en vicio
si carece de arte. Imo, escritor
junto al Emilio juego, sacará
en metal unas uñas y los blandos
imitará cabellos; lo restante
55 de la obra, infeliz, porque no sabe
ponerlo todo. No quería yo ser
éste, si componer procuro algo,
más que vivir con una nariz mala
aunque me puedan ver de negros ojos

60 y de negro cabello. Igual materia
los que escribís tomad a vuestras fuerzas
y ponderad despacio qué rehúsen,
qué los hombros llevar puedan. De quien
fuere cosa elegida capazmente
65 no le faltará a éste la elocuencia
ni el claro orden. Ésta la virtud
será del orden y la gracia, o yo
me engaño: que el autor del verso heroico
ya ahora diga, ya difiera ahora
70 algunas cosas que debían decirse
y deje para tiempo acomodado./^{313v}
Aquesto ame, menosprecie aquesto.
También serás sutil y circunspecto
en el sembrar palabras. Habrás dicho
75 maravillosamente si una junta
astuta, una palabra conocida
diere mena. Si acaso es necesario
mostrar con nuevos modos lo encubierto
de las cosas, fingir acaecerá
80 los no oídos de los cuidadosos
cetegos, y licencia se dará
tomada castamente, y las modernas
palabras y fingidas nuevamente
tendrán aprobación si de la griega
85 fuente derivaren deducidas
derechamente. Porque, ¿qué a Cecilio
y a Plauto le dará el pueblo romano
a Virgilio y a Vario denegado?
¿Por qué soy yo envidiado si adquirir
90 puedo pocas, supuesto que la lengua
de Catón y de Ennio enriquecido
haya la patria lengua, y nuevos nombres

de cosas producido? Siempre lícito
fue, y lo será, acuñar el señalado
95 nombre de la edad presente. Como
se mudan por los años inclinados
las selvas de las hojas, las primeras caen,
así la edad antigua de las palabras
muere y, a la manera de mancebos,
100 florecen las nacidas de presente/^{314r}
y prevalecen. Nosotros obligados
estamos a la muerte y nuestras cosas:
ora Neptuno, recogido en tierra,
flotas abriga de los aquilones
105 (obra de rey), ora la laguna,
por mucho tiempo estéril y apta a remos,
sustenta las ciudades comarcanas
y el grave arado siente o, guiado el río
por camino mejor, mudará el curso
110 a los frutos contrario. Los mortales
hechos perecerán, ¡cuánto más menos
la honra durará y donaire vivo
de las palabras! Perecerán muchas
que ya cayeron, y caerán vocablos
115 que ahora están en estima, si quisiere
el uso, en quien está el arbitrio y fuerza
y el término de hablar. Y de los reyes
y capitanes las hazañas hechas
y guerras lamentables, con qué verso
120 se puedan escribir, mostrólo Homero
en versos desigualmente tratados.
Fue la lamentación en su principio
comprendida, después fue la opinión
del parecer capaz. Con todo esto,
125 qué autor haya los élegos pueriles

inventado disputan los gramáticos/^{314v}
y hasta ahora pendiente se está el pleito.
Con proprio yambo armó la rabia a Arquíloco:
comenzaron los cómicos a usar
130 y los trágicos grandes este verso
para discursos de entre otros bueno
y que a los populares vence aplausos,
nacido para cosas manüales.
Concedióles a líricos la Musa
135 los dioses y personas excelentes
y el vencedor por fuerzas de sus brazos
y el primer caballero en la pelea
y los desasosiegos de mancebos
y los libres banquetes referir.
140 ¿Por qué soy yo por poeta saludado
si no puedo e ignoro los preceptos
escritos observar y de las obras
los colores? ¿Por qué quiero yo más
no saber, vergonzoso, torpemente,
145 que aprender? Explicada ser no quiere
la cómica materia en versos trágicos,
demás que la tragedia de Tieste
se agravia ser en versos referida
humildes y tocantes más al cómico,
150 los cuales, sorteados cada uno
decentemente, tengan su lugar.
Y, con todo, a las veces la comedia
la voz levanta, y un airado Cremes/^{315r}
grita con voz hinchada, y muchas veces
155 con bajo estilo se lamenta el trágico.
La tragedia de Télefo y Peleo,
el uno y otro pobre y desterrado,
¿por qué arroja hinchazones, si pretende

de quien le mira el corazón tocar
160 con su queja? No basta las poesías
ser elegantes: dulces sean y atraigan
adonde quieran del oyente el ánimo.
Como con quienes ríen los humanos
semblantes ríen, así con los que lloran
165 corresponden. Si quieres yo llorar,
primero has de llorar tú mismo: entonces
tus infortunios me lastimarán.
Representante Télefo o Peleo,
si hablares mal las cosas decoradas
170 o yo dormiré, o reiré: al semblante
triste, palabras tristes pertenecen;
al airado, las llenas de amenazas;
al gracioso, amorosas; al severo,
consideradas con muy gran reposo.
175 Porque primero la naturaleza
interiormente nos enseña a todo
hábito de pasiones, aprovecha
o le fuerza a la ira, o, con tristeza
grave le trae a tierra y le atormenta;
180 después, siendo intérprete la lengua,
los impulsos del ánimo echa afuera.
Si las palabras fueren disonantes/^{315v}
a las perturbaciones del que dice,
caballeros romanos y plebeyos
185 alzarán risa. Mucho importará
si acaso Davo habla, o si su amo,
o un viejo venerable, o un brioso
aún en la juventud florida, o si
diligente criada, o viandante
190 mercader, u hortelano de algún verde
hortezuelo, si es colco, o si es asirio,

o si criado en Tebas, o en los campos.
Si al valeroso Aquiles otra vez
acaso escribes, escritor, o sigue
195 la fama, o finge cosas convenientes
entre sí: que parezca diligente,
airado, inexorable, temerario,
que niegue para él leyes haber
y todo lo sujete con las armas;
200 así, feroz Medea e invencible;
llorosa, Ino; desleal, Ixión;
Ío, vagamunda; triste, Orestes.
Si algo das no tocado a la comedia
y te atreves formar nueva persona,
205 guárdese hasta lo último cual haya
desde el principio procedido, y conste
en sí misma. Es difícil decir cosas
comunes propiamente. Y tú el troyano
verso pones en práctica mejor
210 que si incógnitas cosas y no dichas/^{316r}
sacases el primero. Del derecho
particular será el sujeto público
si no te detuvieses dentro un término
vil y patente, ni procurarás
215 palabra por palabra traducir,
intérprete fiel; ni, imitador,
te meterás en estrechura donde
sacar el pie te vede la vergüenza
o la ley de la obra. Ni así empieces
220 como el escritor Cíclico otro tiempo:
«Cantaré la fortuna y la famosa
guerra de Príamo...». Éste que promete,
¿qué dirá digno de tan gran boato?
Los montes parirán y nacerá,

225 ridículo, un ratón. ¡Cuánto mejor
 éste que nada intenta neciamente!:
 «Dime el varón, oh Musa, que después
 de los tiempos de Troya sujeta
 las costumbres de muchos vicio, y ciudades...».

230 No humo piensa dar del resplandor,
 sino del humo luz, para que saque
 milagros desde aquí maravillosos,
 a un Antífates, y a Escila, y a Caribdis
 con Cíclope; ni empieza de la muerte

235 de Meleagro la vuelta de Diomedes,
 ni la guerra troyana desde el parto
 de los dos huevos; siempre se apresura/^{316v}
 al suceso y, en medio de las cosas,
 no de otra suerte que a las conocidas

240 al oyente arrebatada y menosprecia
 las que poder resplandecer tratadas
 no espera. Y así miente, y así mezcla,
 con verdaderas cosas, falsas, porque
 el medio no discrepe del principio

245 ni del medio el final. Tú lo que yo
 y conmigo desee el pueblo escucha.
 Si necesitas de un aplaudidor
 desde la colgadura permanente
 y sentado hasta tanto que el cantor

250 diga «aplaudid vosotros», han de ser
 de ti advertidas de cualquiera edad
 las costumbres, y se ha de dar decoro
 a las movibles condiciones y años:
 el niño que las voces ya conoce

255 y con seguro pie pisa la tierra,
 apetece jugar con sus iguales,
 toma ira, deséchala, y se muda

por horas fácilmente; el desbarbado
mozo, dejado el ayo finalmente,
260 con caballos y perros se entretiene
y con la yerba del vestido campo,
de cera al inclinarse para el vicio,
áspero a consejos, proveedor/^{317r}
tardo de útiles cosas, de dinero
265 gastador, levantado, deseoso,
y fácil a dejar cosas amadas;
la edad y viril ánimo procura
riquezas y amistades, los cuidados
trocados, a honra atiende, de haber hecho
270 lo que después trabaje de mudar
se guarda; al viejo cercan muchos males
o porque allega y de adquiridas cosas,
miserable, se abstiene y teme usarlas,
o porque temerosa y tibiamente
275 todas cosas gobierna, trampeador,
en la esperanza largo, perezoso
y cudicioso de lo porvenir,
enojoso, quejoso y del pasado
tiempo encarecedor (siendo él muchacho),
280 juez y castigador de los menores.
Los años, cuando vienen, traen consigo
muchos provechos; muchos, apartándose,
se llevan. Porque acaso no se den
propiedades de viejos al mancebo
285 y varoniles al muchacho, siempre
nos detendremos en las allegadas
y a la edad convenientes. O se trata
la cosa en los teatros, o se cuenta
sucedida. Las cosas enviadas
290 a la oreja los ánimos provocan

más perezosamente que las que
son ofrecidas a los fieles ojos/^{317v}
y que el que mira, él mismo así se entrega.
Empero, no al teatro sacarás
295 las dignas de ser hechas allá dentro,
y muchas de los ojos quitarás
que luego las refiera una elocuencia
presente. Ni ante el pueblo despedace
Medea los niños, ni el nefando Atreo
300 cueza públicamente las humanas
asaduras, o en ave se convierta
Progne, en serpiente Cadmo: lo que a mí
así me muestras, lo aborrecí incrédulo.
O ni menor, ni más larga sea,
305 del quinto acto la fábula que quiere
pedida ser y, vista, ser repuesta.
Ni se introduzca dios si no acaeciére
digna dificultad de su favor
divino, ni trabaje de hablar cuarta
310 persona. El coro del autor las partes
defienda, y el oficio varonil;
ni cante cosa en medio de los actos
que no venga al propósito y que no cuadre
cómodamente. Favorezca el coro
315 a los buenos y dése a los amigos
y a los airados risa, y los que temen
errar ame; él alabe los manjares
de la mesa pobre; él la útil justicia
y leyes y ocios con abiertas puertas;/^{318r}
320 él encubra las cosas encargadas
y suplique a los dioses y les ruegue
que vuelva por los pobres la Fortuna
y a los soberbios falte. No la flauta

era como ahora, de alatón ceñida,
325 émula de trompeta, mas delgada,
simple, y para sonar con pocos puntos,
y para acompañar las cosas era
útil, y para hinchar con su sonido
los asientos, aún no muy apretados.
330 En el cual tiempo, ciertamente el pueblo
como pequeño, numerable y bueno,
y casto y vergonzoso se juntaba;
después que comenzó a extender los campos,
vencedor, y mayor muro a cercar
335 la ciudad, y con vino libremente
diurno en días festivos a aplacarse
Genio, mayor licencia se allegó
para versos y tonos. Porque, ¿qué
sabría el ignorante, y de trabajos
340 el inexperto, el rústico mezclado
con el urbano, y con el honesto
el torpe? Así añadió a la antigua arte
movimiento y lascivia el tañedor,
y vagamundo trajo por teatros
345 la vestidura. Así también crecieron/^{318v}
las voces a las cítaras severas
y la elocuencia fácil inventó
modo de hablar no usado, y la sentencia
de las útiles cosas, advertida
350 y de lo porvenir divinadora,
no discrepó de las consultas délficas.
Quien por un cabrón vil batalleó
con el trágico verso descubrió
también después los sátiros campestres
355 y, la gravedad salva, intentó el juego
porque se había con gracias el oyente

y grata novedad de entretener
después que hubiese hecho sacrificios
y bebido, y sin ley. Mas convendrá
360 de tal manera a los que causan risa
alabar, y de tal los decidores
sátiros, y de tal entremeter
cosas graves con juego, que no hará
cualquiera un dios, cualquiera un valeroso
365 que, poco antes mirado en su real pompa
y su púrpura pase con humilde
lenguaje a las tabernas indecentes,
o la tragedia, indigna de decir
mal los ligeros versos, mientras huye
370 la bajeza, a las nubes y a las vanas
cosas se desvanezca, como una
señora principal, forzada en días/^{319r}
festivos a bailar, asistirá
un poco vergonzosa a los molestos
375 sátiros. Yo, Pisones, no los nombres
desordenados y predominantes
amaré, y las palabras solamente,
siendo escritor de sátiros, ni así
procuraré del trágico lenguaje
380 apartarme, que nada diferencie
si Davo habla, o la atrevida Pitias
(estafado Simón, granjeado habiendo
el talento), o Sileno, del dios Baco
guarda y criado. De lo conocido
385 el fingido poema seguiré,
que cualquiera de sí lo mismo espere
que, atrevido a lo mismo, mucho sude
y que en vano trabaje: tanto el orden
puede y la trabazón, tanto de honra

390 allega a estas cosas del común tomadas.
Los sátiros sacados de las selvas
guárdense alguna vez, que no festejen,
siendo yo juez, con muy lascivos versos
como en las calles públicas nacidos
395 y del todo mundanos, o que hablen
deshonestas palabras y afrentosas,
porque los que caballo y padre tienen,
y riquezas, se ofenden; ni con ánimos/^{319v}
iguales los reciben o laurean
400 con la corona, si es que alguna cosa
aprueba el comprador de un quebrantado
garbanzo, o de una nuez. La larga sílaba
a una breve sujeta, pie ligero,
«yambo» se llama: en sus lugares propios
405 acomodado recibió y paciente
los espondeos estables, para que
poco más espacioso a los oídos
viniese, y grave; de que sucedió
aumentarle a los trímetros también
410 nombre de yambos; no así antiguamente
cuando seis pies tenía, semejante
a sí mismo, primero hasta el postrero,
no para que cediese del segundo
o del cuarto lugar en compañía
415 (y éste raro parece en los famosos
trímetros de Accio y Ennio). De delito
torpe apremió los versos enviados
con grande peso al teatro, o de ser obra
demasiado apresurada y que
420 carece de cuidado y falta de arte.
No ve cualquiera juez los malos versos
y a los poetas romanos está dada

indigna venia. Por aquesto, ¿acaso
descuidaréme o licenciosamente
425 escribiré? ¿O entenderé que todos
han de ver mis descuidos? Finalmente,^{/320r}
seguro, entre esperanza de perdón
apercibido, habré evitado el cargo.
No merecí alabanza. Traed vosotros
430 en la mano de día, traed de noche
los ejemplares griegos. Mas de Plauto
nuestros antepasados alabaron
los versos y donaires, admirados
muy flemáticamente de uno y otro,
435 porque no diga yo muy neciamente
si del regocijado dicho ahora
sabemos yo y vosotros dividir
el indecente, y el sonido justo
con los dedos y oídos penetramos.
440 Tespes se dice haber hallado el género
no conocido de la Musa trágica
y haber traído en carros poesías
que los rostros con heces muy untados
las cantasen e hiciesen. Después de esto
445 fue el inventor Esquilo de la máscara
y su decente vestidura, e hizo
teatros con medianos materiales,
y cosas enseñó grandes de hablar
y usar el borceguí. Sucedió a éstas
450 (no sin mucha alabanza) la comedia
antigua, mas paró la libertad
en vicio y en violencia, de regirse
con ley digna. La ley fue recibida
y calló el coro vergonzosamente,^{/320v}
455 quitada la licencia de ofender.

Nada dejaron no intentado
nuestros poetas, ni merecieron menor honra,
habiéndose atrevido a las pisadas
griegas desamparar, y a celebrar
460 los hechos suyos, o los que enseñaron
las fábulas pretextas o togadas,
ni más pujante Italia hubiera sido
en la virtud o en las esclarecidas
armas, que en lengua, si de los poetas
465 ofendido no hubiera a cada uno
el trabajo y tardanza de la lima.
Vosotros, oh pompílea sangre, el verso
a quien el mucho tiempo y mucha enmienda
no corrigió, y a quien hasta la uña
470 diez veces acabado no enmendó,
reprehended. Porque cree Demócrito
por más bueno al ingenio que la arte
miserable, y excluye del Helicón
al poeta con juicio: buena parte
475 de que no cuida de cortar las uñas,
no la barba; a secretos va lugares,
excusa baños, porque alcanzará
la estimación y nombre de poeta
si jamás entregare la cabeza
480 (no curable con tres veces Anticira)
a Licino, barbero. ¡Oh desvariado
yo que purgo la cólera después/^{321r}
del tiempo del invierno! No otro hiciera
mejores poesías. Pero nada
485 es de tanta importancia, pues haré
de piedra oficio, que ella misma puede
volver agudo al hierro, no siendo apta
para cortar. El arte y el oficio

yo mismo enseñaré, nada escribiendo,
490 de dónde se granjeen las riquezas
qué le haga e informe a uno poeta,
lo que le convendrá, lo que no, a dónde
le lleve la virtud, dónde el error.
El principio y la fuente de escribir
495 bien el saber es. Podrán mostrarte
esta ciencia diálogos de Sócrates
y la aprendida ciencia las palabras
seguirán no forzadas. De verdad
aquél le sabe dar lo que conviene
500 a cada cual persona, qué aprendió,
qué le deba a la patria, y qué a amigos,
con qué amor ha de ser el padre amado
y la madre, con qué el hermano y huésped,
cuál el oficio del senador sea,
505 cuál el del juez, cuáles sean las partes
de un capitán para la guerra enviado.
Mandaré el docto imitador mirar
un ejemplar de vida y de costumbres,
y de aquí sacar voces verdaderas.
510 Una hermosa mentira algunas veces/^{321v}
y bien entretenida con discursos
sin peso y arte de ninguna gracia
deleita al pueblo más valientemente
y mejor lo entretiene que los versos
515 pobres de cosas, y que sonoras
chocarrerías. Dio la Musa a los griegos
ingenio, dio a los griegos el hablar
con perfecta elocuencia, de ninguna
cosa fuera de lo ser avaros.
520 Partir aprenden los romanos niños
la moneda en cien partes, por maneras

muchas. El hijo de Albino diga:
¿qué resta si es quitada de cinco onzas
una onza? Pudieras haber dicho:
525 «el triente». ¡Oh, guardar puedes tu hacienda!
Añádese una onza, ¿qué será?
«La mitad». Cuando el moho y el cuidado
de ganancia una vez llenado hubiere
los ánimos, ¿poder versos hacer
530 esperamos, de ser en cedro escritos
dignos, y de guardarse en ciprés liso?
O aprovechar o deleitar los poetas
quieren, o juntamente decir cosas
gratas y necesarias a la vida.
535 Cualquier cosa que digas, breve seas,
porque presto los ánimos capaces
aperciban lo dicho y lo retengan
fieles: procede todo demasiado/^{322r}
de pecho lleno, las fingidas cosas
540 por causa de deleite sean cercanas
a verdaderas. Ni cuanto quisiere
pida crédito dársele la fábula:
ni del vientre de Lamia, después que haya
comídole, el muchacho vivo saque.
545 Desechan las centurias de los viejos
las cosas que carecen de provecho;
los nobles Ramnes pasan las poesías
ásperas: todo el punto se llevó
el que mezcló lo útil con lo dulce,
550 deleitando al lector y, juntamente,
moniéndole. Merece aqueste libro
para darle a los socios los dineros,
y éste el mar pasa, y un muy largo siglo
alarga al escritor que es conocido.

555 Con todo esto, hay delitos a los cuales
queríamos haberse perdonado,
porque ni aun el sonido que la mano
y entendimiento quiere da la cuerda,
y a quien le pide grave, muchas veces,
560 agudo le responde; ni herirá
el arco siempre cuanto amenazare.
Pero, en el verso donde muchas cosas
resplandecen, yo no me ofenderé
de pocas faltas que, o causó el descuido
565 o la naturaleza humana poco
guardó. ¿Qué, pues, se hará? Como el librero/^{322v}
escritor, de perdón carece sí, aunque
es avisado, aún en lo mismo peca,
y el tañedor que en una misma cuerda
570 siempre yerra es reído: así, se me hace
Querilo aquél que falta mucho, a quien
por dos veces y tres como a un buen hombre
con risa admiro y yo me indigno mismo.
Tal vez el buen Homero se descuida,
575 empero, cosa permitida es
sobresaltar el sueño en obra larga.
La poesía será como la pintura:
cuál más te agradará si estás más cerca,
y otra si estás más lejos; ésta pide
580 lo obscuro, quiere verse a la luz ésta
que el ingenio del juez no teme agudo;
ésta agradó una vez, ésta diez veces
agradará mirada. Oh tú, el mayor
de los mancebos, y aunque con paterna
585 voz eres a lo bueno dirigido,
y por ti sabes, para ti acordándote
toma este dicho: permitirse bien

el medio y tolerable a ciertas cosas.
Lejos está un consulto del derecho
590 y razonable defensor de pleitos
del valor de Mesala, el elocuente,
ni tanto sabe cuanto Caselio Aulo,
mas tiene estimación con todo eso.
No a los poetas permitieron ser/^{323r}
595 razonables los hombres, no los dioses,
no los teatros, como entre las mesas
agradables ofenden la discorde
música, el mal perfume y, con la miel
de Cerdeña, la yerba adormidera,
600 porque la cena se pudiera hacer
sin estas cosas: así la poesía,
para ayudar a los ánimos compuesta
e inventada, si se aparta un poco
de lo perfecto, por el suelo cae.
605 El que jugar no sabe de las armas
en el campo se abstiene, y el no diestro
de la pelota, de la barra o truco,
estáse quieto, porque no levanten
las populosas juntas libremente
610 risa. Con todo, el que no sabe hacer versos
se atreve a componerlos. ¿Por qué no
él, libre y noble, particularmente
teniendo de dineros cantidad
para la orden de los caballeros
615 y apartado de todo vicio? Tú
nada dirás, el natural forzado,
y harás. Tú tienes este parecer,
esta intención, pero si alguna cosa
algún tiempo escribieres, venga a oídos/^{323v}
620 de Mecio, juez y padre, y a los nuestros,

y sea detenida por nueve años.
Permitiráse, puestos los escritos,
borrar secretamente lo que no
sacado hubieres: no sabe volver,
625 enviada, la voz. El Orfeo, sagrado
e intérprete de los dioses, espantó
a los silvestres hombres de las muertes
y del mantenimiento campesino,
dicho por esto sujetar los tigres
630 y furiosos leones; y Anfión, dicho
el fundador de la ciudad de Tebas,
mover con el sonido de su lira
las peñas, y guiarlas do quisiese
con su ruego amoroso. En otro tiempo
635 hubo esta sabiduría: cosas públicas
de las particulares apartarlas;
de las profanas, las sagradas, para
prohibir el comercio vagamundo,
darles a los maridos estatutos,
640 fundar ciudades, escribir en tablas
leyes: así el honor y el nombre vino
a los poetas divinos y a los versos.
Después de aquestos, el famoso Homero
y Tirteo con versos incitó
645 los varoniles ánimos a guerras
marciales. Por los versos publicados
las suertes y el camino de la vida/^{324r}
mostrado fue, y la gracia de los reyes
con los versos pierios adquirida,
650 y el juego hallado, y fin de largas obras
(porque no te sea acaso a ti a vergüenza
la Musa cuidadosa de la lira
y Apolo el músico). Hase ventilado

si por naturaleza o por el arte
655 se hiciese el verso digno de alabanza:
yo ni el estudio sin la rica vena
ni el rudo ingenio que aproveche veo,
así pide una cosa el favor de la otra
y se coadunan amigablemente.
660 El que alcanzar desea en la carrera
el premio deseado, sufrió e hizo
mucho; muchacho, sudó y resfrióse,
abstúvose de Venus y del vino;
el músico que canta juegos pitios
665 aprendiólos primero, y al maestro
temió. Ahora es bastante el haber dicho:
«yo compongo admirables poesías,
ocupe sarna el último, feo es
para mí ser dejado y confesar
670 no saber cierto lo que no aprendí».
El poeta rico, con las posesiones
y con dineros puestos en el logro,^{/324v}
a los aduladores manda ir
a la ganancia, como el pregonero
675 que a comprar fuerza las mercaderías
a la turba, más si hay quien la comida
poner bien pueda y por un pobre hambriento
ser fiador, y de los negros pleitos
sacar a un entrampado. Admiraréme
680 si el rico distinguir sabrá al fingido
y al verdadero amigo. Tú, o has dado
o alguna cosa quieres dar a alguno:
no quieras a los versos por ti hechos
a un lleno de alegría traer, porque
685 clamará: «¡hermosamente bien, muy bien!»,
demudaráse sobre aquestas cosas,

destilará de los amigos ojos
también rocío, saltará, herirá
la tierra con el pie, como en entierro
690 los que alquilados lloran dicen y hacen
más cosas casi que los que se duelen
de corazón; así el adulador
se mueve mucho más que el que de veras
alaba. Dícese apremiar los reyes
695 con muchos vasos y con vino al que
trabajan conocer si digno sea
de su amistad. Los encubiertos ánimos
debajo del pellejo de la zorra/^{325v}
nunca te engañen. Si a Quintilio algo
700 recitaras, «corrige, por tu vida,
esto y esto», decía. Tu negaras
poderlo hacer mejor, y que lo habías
dos y tres veces procurado en vano:
borrar mandaba, y los mal torneados
705 versos volver al yunque. Si quisieses
más defender la falta que limallos,
ninguna más palabra o vana obra
interponía, sino que sin otro
aficionado solo a ti te amases
710 y a tus cosas. El buen varón, y cuerdo,
reprenderá los versos sin el arte,
los duros culpará, a los no pulidos
negra señal pondrá, vuelta la pluma,
los ornatos superfluos cortará,
715 a los poco entendidos forzará
dar luz, a lo ambiguamente dicho
argüirá, notará las cosas que
se hubieren de mudar: será Aristarco.
Ni dirá: «¿por qué yo al amigo en burlas

720 ofenderé?». Traerán aquestas burlas
en importarles males al burlado
una vez y siniestramente echado.
Temen, y llegar huyen los que saben,
a un poeta loco, como a quien la mala/^{325v}
725 sarna o enfermedad real⁸⁵¹ aprieta,
o frenético mal, y la Diana
embravecida. Acósanle muchachos
e inadvertidos siguen. Éste, mientras
regüelda altivo versos y anda errado,
730 si como cazador embebecido
en los merlos, cayere en pozo u hoya,
aunque prolijamente clame: «¡eo,
socorred, ciudadanos, ¿no haya quien
cuide sacarme?», si cuidare alguno
735 darle ayuda y echarle alguna cuerda,
diréle: «¿cómo sabes si, mañoso,
aquí se haya arrojado y ser no quiera
socorrido?». Y del poeta siciliano
la muerte contaré: mientras cudicia
740 ser por dios inmortal tenido Empédocles
en el Etna encendido saltó frío.
Tengan derecho y séales lícito
a los poetas perecer. El que
al forzado socorre, hace lo mismo
745 que al que a otro mata: ni una sola vez
esto hizo ni, si fuere retirado,
ya volverá a ser hombre, ni el amor
de morir muerte infame dejará,
ni acabo de entender por qué haga versos,
750 si por ventura en las cenizas haya/^{326r}

⁸⁵¹ «real»: «tiricia» tachado.

de su padre meado, o si manchado
haya movido alguna triste víctima.
Ciertamente está loco y, como un oso,
si romper pudo las opuestas rejas
de la prisión, recitador molesto
al no docto y al docto de sí ahuyenta,
antes cual sanguijuela, que no piensa,
si no es llena de sangre, dar el cuero,
al que coge, leyendo tiene y mata.

FIN DE TODAS LAS OBRAS DE HORACIO

[Firma: don Fernando Vallejo]

3.10 FRAGMENTOS MENORES

El conjunto de traducciones disponibles de la *Epistula ad Pisones* se ve completado, como hemos señalado en las páginas introductorias, por la presencia de una serie de fragmentos de menor extensión. Ya Menéndez Pelayo reservaba un capítulo de la parte de su *Bibliografía hispano-latina clásica* dedicada a Horacio a lo que él llamó «traducciones ocasionales»,⁸⁵² en el que recopilaba versos o pasajes sueltos que los diversos autores españoles habían traducido para incluir en sus obras, normalmente como recurso de autoridad.⁸⁵³ Menéndez Pelayo ya había recogido en otros lugares de su obra la noticia de algunas traducciones menores del *Ars poetica*, tomadas sobre todo de fuentes compilatorias e indirectas (como el *Parnaso* de López de Sedano)⁸⁵⁴ y, en este capítulo, se limita a recoger —entre versos traducidos de las odas, los epodos y las epístolas del Venusino— dos muestras de esta parcela de la actividad traductora: las referidas a Juan de Mal Lara y Antonio Pérez Ramírez.

Habida cuenta del uso generalizado del *Ars* como fuente de máximas sobre el proceso de creación artística, eludir esta dimensión de la recepción del poema en nuestra lengua sería en buena ley falsear la realidad en pos únicamente de piezas más extensas de calidad presuntamente mayor. Igualmente, recoger aquí todas las muestras de la amplia huella de Horacio en el discurso teórico que traducen en mayor o menor

⁸⁵² Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op. cit.*, vol. 6, pp.443-454

⁸⁵³ Cfr. M. I. OSUNA RODRÍGUEZ, *Las traducciones poéticas...*, *op. cit.*, p. 5. Este estudio hace radicar la poca atención prestada a este tipo de muestras traductoras en «el extremado fragmentarismo de la mayoría de estas traducciones y su presumible carácter ancilar», a pesar de que buena parte de las traducciones poéticas que proliferan en los círculos humanistas y literarios de la segunda mitad del XVI se desarrollasen en cauces especialmente desatendidos, a saber:

aquellas obras eruditas de temática diversa (poéticas y retóricas, comentarios, misceláneas, etc.) que entre sus páginas incluían traducciones castellanas en verso de los poetas que, a modo de autoridades, se traían a colación.

⁸⁵⁴ De ahí, por ejemplo, extrae la traducción de Antonio Ortiz Melgarejo, que recogemos en este capítulo, contenida en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, que contiene otras traducciones que también presentamos aquí, pero que Menéndez Pelayo no menciona, lo que evidencia que no acudió a ese tratado directamente.

medida pasajes del *Ars* sería una tarea que excede ampliamente los límites de este estudio. Horacio era moneda de curso común en la citación de autoridades —ésas que tanto parodiaba el prólogo de *El Quijote*⁸⁵⁵—, y son numerosos los textos de ficción y de no ficción que introducen referencias a modo de apotegmas del poema que tratamos. Remitimos, pues, a la obra de García Berrio⁸⁵⁶ a modo de guía pra rastrear esa influencia en los textos más diversos.

Aunque ya hemos recogido alguna de esas traducciones insertas a modo de cita en un discurso mayor —como han sido los casos de Francisco Cascales y de Juan de Robles—, en este capítulo nos dedicaremos a recoger otra serie de muestras traducidas en verso que no alcanzan la extensión de éstas. En las páginas siguientes daremos cabida a los fragmentos menores correspondientes a los siete autores que mencionábamos al final del epígrafe 1.3: Juan de Mal Lara, Lupercio Leonardo de Argensola, Francisco Pacheco, Antonio Ortiz Melgarejo, Antonio de Solís y Rivadeneira, Antonio Pérez Ramírez y un «incierto autor». La brevedad de los textos que aquí presentamos impiden observaciones significativas en cuanto a los problemas relativos al proceso traductor, por lo que lo más procedente es dedicar nuestro estudio a presentar los detalles del contexto en el que se hallan y en el que fueron producidos.

Como ya señalamos en otra ocasión,⁸⁵⁷ sería muy interesante poder recopilar en el futuro algún «fragmento menor» más como los que aquí incluimos. Es esperable que, en el inmenso y variado catálogo de obras generadas en los Siglos de Oro, pueda haber más pasajes que añadir a esta última parte del corpus traductor con los que ir completando aún más el panorama de la recepción y transmisión de la *Epistula ad Pisones* en nuestra literatura.

⁸⁵⁵ Acerca de esta «erudición de acarreo» tan típicamente presente en multitud de textos y de su presencia en el mencionado prólogo de *El Quijote*, cfr. P. CONDE PARRADO y J. GARCÍA RODRÍGUEZ, «Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos digital*, 4, 2002, en <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravasio.htm>>.

⁸⁵⁶ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna I: la tónica horaciana en Europa*, *op. cit.*

⁸⁵⁷ Cfr. J. L. PÉREZ PASTOR, «(1591-1684) Siete traducciones...», *art. cit.*

3.10.1 JUAN DE MAL LARA (1568)

Dentro de las obras escritas en los Siglos de Oro con un afán enciclopédico-sapiencial como el *Reloj de Príncipes* (1529) de Fray Antonio de Guevara o la *Silva de varia lección* (1540) de Pero Mexía —cada una con sus características y particularidades—, resulta ineludible la presencia de la *Philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara, en la que se recogían, a partir de la premisa de la ilustración explicativa de los refranes populares, abundantes datos del «saber antiguo» del que se disponía en la época como material al que se podía acudir para acometer la redacción de obras de nuevo cuño.

De su autor conocemos, principalmente, los detalles biográficos que él mismo se encargó de hacer explícitos en su propia producción editorial que, aparte de la citada *Philosophía vulgar*,⁸⁵⁸ incluye una traducción comentada de los *progymnasmata* de Aftonio,⁸⁵⁹ otro acerca de cuestiones sintácticas y gramaticales,⁸⁶⁰ una serie de epigramas latinos dedicados a Juan de Austria,⁸⁶¹ y —por último— un panegírico a la ciudad de Sevilla a propósito de una visita real titulado *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal*

⁸⁵⁸ Cfr. J. DE MAL LARA, *La Philosophía vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568. Existe edición actual llevada a cabo por M. BERNAL RODRÍGUEZ, Madrid, José Antonio de Castro, 1996.

⁸⁵⁹ Cfr. J. DE MAL LARA, *Ioannis Mallarae in Aphthonii Progymnasmata scholia*, Sevilla, Alonso Escribano, 1567. Asimismo, cfr. los artículos de T. ARCOS PEREIRA y M^a E. CUYÁS DE TORRES, «Los *Scholia* de Juan de Mal Lara al progymnasma de la fábula de Aftonio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 2008, pp. 115-137; «Los comentarios a los Progymnasmata de Aftonio de Francisco Escobar y Juan de Mal Lara: estudio preliminar», en *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del mundo clásico. Homenaje a Antonio Prieto (Alcañiz, 2005)*, coords. J. M^a Maestre Maestre et al., Alcañiz-Madrid, IEH-CSIC, 2008, vol. 2, pp. 651-662; y «La narración y el elogio en los *Scholia in Aphthonii Progymnasmata* de Juan de Mal Lara», en *Pectora Mulcet' Estudios de Retórica y Oratoria latinas*, eds. T. Arcos Pereira et al., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 731-742.

⁸⁶⁰ Cfr. J. DE MAL LARA, *Ioannis Mallarae hispalensis in Syntaxin Scholia*, Sevilla, Alonso Escribano, 1567.

⁸⁶¹ Cfr. R. CARANDÉ HERRERO, *Mal-Lara y Lepanto. Los epigramas latinos de la Galera Real de Don Juan de Austria*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990.

*Ciudad de Sevilla, a la C.R.M. del Rey D. Philipe.*⁸⁶² Todas estas obras se imprimieron en un apretado lapso de tiempo (los años 1567-1570) poco antes de su muerte, acaecida en 1571. No obstante Juan de Mal Lara dejó inéditos un buen número de trabajos de entre los que hoy conservamos dos extensos poemas: la *Psyche* y el *Hércules animoso*.⁸⁶³ María Inmaculada Osuna señala en su monografía dedicada a las traducciones poéticas contenidas en la *Philosophía vulgar* que quizá fuera su temprana muerte la causa de que a esa hipotética nómina de escritos se le añadiesen multitud de títulos atribuidos.⁸⁶⁴

Sin descender demasiado en los aspectos biográficos,⁸⁶⁵ lo que parece seguro es que Juan de Mal Lara adquirió una sólida formación clásica durante sus años de estudiante en Salamanca y Barcelona hasta que motivos familiares y pecuniarios le obligaron a interrumpir su carrera académica y a volver a su Sevilla natal, donde abrió una escuela de gramática y humanidades que le proporcionase sustento. Desde ella y desde los círculos y academias literarias de la ciudad desarrolló su labor en el campo de las letras, la cual le llevaría a estar en contacto con otros humanistas de la época como

⁸⁶² Cfr. J. DE MAL LARA, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C.R.M. del Rey D. Philipe. N.S. Va todo Figurado. Con una breve descripción de la Ciudad y su tierra*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570.

⁸⁶³ Los manuscritos se encuentran, respectivamente, en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca de Ajuda (Lisboa). Sobre estas obras, cfr. M. BERNAL RODRÍGUEZ, «Bibliografía y fuentes de la *Psyche* de Juan de Mal Lara», *Cauce*, 1, 1978, pp. 101-113; y J. CEBRIÁN GARCÍA, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércules Animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin hispanique*, 91 (2), 1989, pp. 365-394.

⁸⁶⁴ Cfr. M. I. OSUNA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 32-33. Allí se mencionan más obras del sevillano, así como sus participaciones en florilegios colectivos. El asunto de las atribuciones de obras llevó a N. ANTONIO a incluir algunas de ellas en su entrada correspondiente de la *Bibliotheca Hispana Nova*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 730-731. En el ámbito teatral, el fenómeno llegó a tales extremos que J. DE LA CUEVA pintó a Mal Lara como un segundo Fénix de los Ingenios en los versos 697-702 de la primera epístola de su *Ejemplar Poético* (c. 1606), Madrid, Espasa-Calpe, 1965. Este tratado puede consultarse también de forma electrónica en <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=256&idGrupo=Todo>>:

El maestro Malara fue loado
porque en alguna cosa alteró el uso
antiguo, con el nuestro conformado.

En el teatro mil tragedias puso
con que dio nueva luz a la rudeza
della apartando el término confuso.

⁸⁶⁵ Para este propósito hay que acudir a los trabajos de F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1941; y «Una biografía desconocida de Juan de Mal Lara», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 348-350; así como a la monografía de M. I. OSUNA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, 28-30; y al estudio introductorio M. BERNAL RODRÍGUEZ coloca al frente de su de la *Philosophía vulgar*, *op. cit.*, pp. IX-XIII.

Francisco de Herrera y Francisco Sánchez de las Brozas,⁸⁶⁶ y le traerían algún que otro disgusto inquisitorial.⁸⁶⁷

Sea como fuere, Juan de Mal Lara fue conformando al hilo del desempeño de estas ocupaciones una biblioteca que sería su fuente de materiales para su trabajo erudito y enciclopédico. Entre los títulos que poblaban sus anaqueles se encontraría un conjunto de notas publicadas como borrador en Salamanca en 1555 titulado *Refranes y proverbios*, realizado por el ya fallecido Hernán Núñez, más conocido por «el Comendador Griego» o «el Pinciano», que había sido, a la sazón, profesor del propio Mal Lara, que decidió continuar los esfuerzos de su maestro hasta dar forma, una década larga después, a la *Philosophía vulgar*.⁸⁶⁸

En esta obra, el humanista sevillano se plantea la descripción del saber contenido en los refranes que circulan popularmente, el cual —nos dice— puede ser retrotraído hasta el legado cultural de los antiguos. Tras una introducción teórica al campo de la paremiología, Mal Lara dispone diez centurias de refranes que glosa profusamente acudiendo por sistema al bagaje de autoridades del que disponía. De esta forma construye una especie de enciclopedia del saber cuyas entradas están conformadas por refranes «vulgares» y cuyo contenido es, como decimos, propio de la erudición humanística del momento.⁸⁶⁹

De todo ello se desprende que en las páginas de esta obra pueden encontrarse —y de hecho se encuentran— multitud de referencias y citas de figuras de la Antigüedad como Homero, Hesíodo, Aristóteles, Virgilio, Estacio, Marcial, Catulo, etc.,

⁸⁶⁶ Cfr. F. J. ESCOBAR BORREGO, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia Sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos: revista de filología*, 16, 2000, pp. 133-156; y L. MERINO JEREZ, «El Brocense y Juan de Mal Lara: una amistad inexplorada», *Revista de estudios latinos*, 2, 2002, pp. 149-168. En éste último artículo se describe cómo Mal Lara redactó algunas de las glosas que conforman su obra en colaboración con otros humanistas, como el mencionado Sánchez de las Brozas.

⁸⁶⁷ El origen del proceso estuvo en la atribución a Mal Lara de la autoría de una composición anticlerical. La Inquisición fue obstáculo frecuente en las vidas de muchos humanistas, tal como puede verse en J. LÓPEZ RUEDA, *Helenistas...*, *op. cit.*, pp.411-420; y E. DE ANDRÉS, *Helenistas...*, *op. cit.*, pp. 389-394.

⁸⁶⁸ Cfr. M. BERNAL RODRÍGUEZ, «La biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia hispalensis*, 4/1, 1989, pp. 391-406; y la p. XVII de su edición de la *Philosophía...*, *op. cit.* Acerca de Hernán Núñez, remitimos nuevamente a J. SIGNES CODOÑER *et al.*, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán...*, *op. cit.*

⁸⁶⁹ Cfr. M. BERNAL RODRÍGUEZ, *Cultura popular y humanismo: estudio de la Philosophía vulgar de Juan Mal de Lara*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

así como de las Sagradas Escrituras, los padres de la Iglesia, y otros autores más cercanos como Boscán y Garcilaso, Covarrubias o —naturalmente— el propio Comendador Griego.⁸⁷⁰ Por supuesto, las expresiones citadas son siempre traducidas por Mal Lara, dada su voluntad divulgativa, aunque en el caso de textos latinos muchas veces inserte también la versión original. El resultado es una taracea textual caracterizada por un ritmo fragmentario en el que el autor cede su lugar en el discurso a estas otras voces con una altísima frecuencia. Acerca de este modo de escritura, Inmaculada Osuna opina que este fragmentarismo está ligado de forma natural, por una parte, al tono sentencioso requerido para este tipo de obras sapienciales y, por otra, a la búsqueda de una variedad que servía tanto de alarde erudito como de modo de amenización del discurso. Estos rasgos pueden ser aplicados perfectamente no sólo a la *Philosophía vulgar*, sino a la mayor parte de las obras que contienen las traducciones menores que recogemos en este apartado de nuestro estudio:

El fragmentarismo resulta casi inherente al propio ritmo de la exposición y, de hecho, es la tónica dominante en este tipo de obras: es evidente que ciertos textos, dada su extensión, únicamente podían ser traídos a colación de este modo; por otra parte, la cita erudita suele presentar sólo un interés muy localizado, lo cual hace desechar la traducción completa, aun en poemas relativamente breves. En el caso concreto de la *Filosofía Vulgar* es cierto que influye, sobre todo, este problema de extensión; de lo contrario, la traducción fragmentaria de composiciones breves no sería tan escasa. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que el fragmentarismo a veces viene impuesto por las fuentes inmediatas utilizadas por Mal Lara para determinados autores.⁸⁷¹

De entre todos los autores mencionados, Horacio aparece en la *Philosophía vulgar* treinta y una veces, y se citan pasajes suyos hasta en diecisiete ocasiones, cuatro de las cuales pertenecen a la *Epistula ad Pisones*. Con ello, Horacio es un autor al que se recurre con mediana frecuencia en esta obra, por debajo de las sesenta y una veces que es traído a colación Aristóteles, las cincuenta y cinco de Plutarco y de Cicerón, las treinta y cuatro de Marcial y de Virgilio y las treinta y tres de Ovidio. Tras ellos, Horacio queda por encima de Plinio, Plauto, Juvenal, Terencio, Séneca, Aulo Gelio, Quintiliano... e incluso de Homero.

⁸⁷⁰ El propio Mal Lara introduce un nutrido índice onomástico de las autoridades citadas en la tabla quinta de los preámbulos a su obra, lo cual es de importante ayuda a la hora de encarar estudios monográficos sobre la presencia de cada autor en el conjunto. Así, por ejemplo, el uso de Marcial puede seguirse en O. Í. FLORIDO GRIMA, «Pervivencia de Marcial en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara», *Alazet*, 14, 2002, pp. 233-242.

⁸⁷¹ *Cfr.* M. I. OSUNA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 92.

Independientemente de estas cifras, el caso es que la *Epistula ad Pisones*, así como el propio Horacio, quedan reducidos en la *Philosophía vulgar* a un mero recurso de autoridad en el que, si bien se nos provee de algunos versos traducidos para nuestro estudio, los versos citados se insertan totalmente descontextualizados de su poema de origen, y son traídos a colación de forma extremadamente tangencial, como podemos ver a continuación.

Los primeros dos fragmentos traducidos proceden de la explicación que acompaña al refrán número setenta y dos de la primera centuria: «Del agua mansa me guarde Dios, que de la brava yo me guardaré». Para ilustrar el sentido del dicho —esto es, el que los peligros menos aparentes son los peores— Mal Lara acude al verso 437 de la *Epistula*, que vierte en dos endecasílabos.

Jamás te engañen corazones falsos
debajo de raposas encubiertas.⁸⁷²

Inmediatamente después, por si no hubiera quedado claro, Mal Lara añade la traducción de la mitad del verso 25 del poema horaciano, si bien advierte —consciente de la considerable extrapolación que está efectuando— que Horacio lo presenta «a otro propósito»:

Engañanos la imagen de lo bueno.⁸⁷³

La siguiente muestra traductora se halla bastante más adelante del libro, en las aclaraciones relacionadas con el refrán sesenta y tres de la décima centuria paremiológica, que es el que reza «Gran tocado y chico recaudo», y que se aplica «a todos los que en la ostentación y muestra de sí son grandes, y a la obra muy pequeños». A este respecto se insertan como apoyo los versos 138 y 139 del poema latino, que corresponden al célebre pasaje del parto de los montes, basado a su vez en una fábula esópica. Nuevamente se conserva la proporción de un hexámetro/dos endecasílabos:

Este prometedor con tanta boca
y tal abrir, ¿qué tiene?, ¿qué merece?
Los montes parirán al cabo: al cabo

⁸⁷² Cfr. J. de MAL LARA, *La Philosophía vulgar*, op. cit., p. 215. Curiosamente estos dos versos no son citados por Menéndez Pelayo, que sí recoge el siguiente endecasílabo, lo que nos lleva a pensar que el bibliógrafo tampoco consultó directamente la *Philosophía vulgar* para la redacción de sus notas al respecto.

⁸⁷³ Cfr. *Ibid.*

nacerá de este parto un ratoncillo.⁸⁷⁴

Por último, encontramos el cuarto de los fragmentos traducidos en las disquisiciones que acompañan al refrán setenta y ocho de misma centuria: «Huye la memoria del varón como el esclavo de su señor». Siendo su significado bastante transparente, éste es uno de los refranes que más arropados se ven por autoridades del mundo clásico. A la manera de un Covarrubias, Mal Lara llega a explicar el correlato mitológico de la memoria en la musa Mnemósine. Casi al final de la enumeración de autoridades, y tras citar el *omnia fert aetas* de la novena *Bucólica* de Virgilio, Mal Lara cierra su exposición con los versos 175 y 176 de la *Epistula ad Pisones*, referidos al mismo asunto, esta vez vertidos en tres endecasílabos:

Provechos muchos traen juntamente
los años, cuando vienen, y consigo
se llevan muchas cosas apartándose.⁸⁷⁵

En Mal Lara podemos observar, por consiguiente, un Horacio apotegmático y fragmentario que nos marca la pauta de lo que se irá desgranando en este capítulo dedicado a los fragmentos menores de traducción del poema latino, percibido por los autores de la época —como hemos indicado antes— como una reserva de consejos a los que acudir, a modo de prontuario, no sólo en los asuntos relativos a la Literatura, sino también —en consonancia con el halo moral que acompañaba a su autor⁸⁷⁶— en cualquier otra ocasión que la extrapolación de los distintos tópicos pudieran permitir.

⁸⁷⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 928.

⁸⁷⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 940.

⁸⁷⁶ Como podremos ver también, por ejemplo, en el caso de Antonio de Solís y Rivadeneira los límites entre el *decorum* estético presumiblemente presente en los versos de Horacio y el *decorum* moral llegaban a ser decididamente difusos en este autor, fecundo en tópicos muy apreciados en este sentido (el *carpe diem*, el *beatus ille*, etc.).

3.10.2 LUPERCIO LEONARDO DE ARGENSOLA (c. 1606)

Hablar de Lupercio Leonardo de Argensola supone siempre hablar de Bartolomé Leonardo de Argensola, su hermano, puesto que las vidas y las obras de ambos poetas aragoneses se entrecruzan hasta tal punto que ciertos poemas se han venido atribuyendo indistintamente tanto a uno como a otro. Es por ello por lo que también aquí haremos determinadas referencias a Bartolomé para poder situar mejor el caso de Lupercio.

El mayor de los Argensola nació en Huesca en 1559 y murió en Nápoles en 1613.⁸⁷⁷ Hay coincidencia de pareceres en señalar que estudió Derecho en la recién creada Universidad de Zaragoza, donde debió tener como profesores a los humanistas Andreas Schott y Pedro Simón Abril, entre otros. Su hermano Bartolomé, nacido en 1531, estudió en Salamanca. La diferencia de edad y de lugar de formación no fue problema para que los dos hermanos desarrollasen desde bien temprano un marcado gusto por lo clasicista, lo cual tendría su consecuente reflejo en su práctica de la literatura y en el ideario poético que esgrimían, que les colocó —junto con Cascales— en el epicentro del clasicismo español. Los Argensola, en una época de cambios e innovaciones poéticas, veían en los clásicos un paradigma probado para avalar la calidad de las obras literarias, bien mediante el uso de las distintas autoridades, bien mediante la disponibilidad de un repertorio de temas y motivos entre los que —como en Jáuregui— la mitología jugaba un importante papel como elemento constructor e imbricador de textos.⁸⁷⁸ Una buena muestra de este intento de mantenerse cerca de una concepción clasicizante de la escritura es el hecho de que Lupercio había escrito ya a

⁸⁷⁷ El más completo estudio biográfico de Lupercio Leonardo de Argensola sigue siendo el de O. T. GREEN, *Vida y obra de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1945, que traduce la edición inglesa de 1927. Una versión más reducida puede hallarse en el estudio introductorio de J. M. BLECUA al libro de las *Rimas*: *cf.* L. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. VII-XLII.

⁸⁷⁸ *Cfr.* N. MUÑOZ TORRIJOS, «La presencia de la mitología clásica en las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola», *Alazet*, 14, 2002, pp. 323-331.

una temprana edad tres tragedias de corte senequíst que, si bien están fundadas en los patrones clásicos, no desdeñan tampoco alguna innovación —siguiendo a Juan de la Cueva— como el uso de cuatro actos, el prescindir de las unidades aristotélicas y la mezcla de versos largo y corto.⁸⁷⁹ Nos referimos a la *Filís*, a la *Isabela* y a la *Alejandra*, elogiadas por Cervantes en su *Quijote*⁸⁸⁰ y compuestas en torno a 1581, cuando apenas contaba su autor con veinte años.

Este clasicismo «flexible» se plasmaba sobre todo en una profunda influencia de Marcial, Juvenal y Persio sobre su obra poética, pero es Horacio y su *topica* la fuente de la que probablemente más bebieron tanto Lupericio como Bartolomé, siendo este último gran deudor del Venusino no sólo por las traducciones que realizó de sus *Odas*, sino por los fuertes ecos de la *Epístula ad Pisones* que deslizó en la composición de muchas de sus piezas.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Cfr. L. SÁNCHEZ LAÍLLA, «Los Argensola y el drama. Apuntes de reflexión literaria», *Alazet*, 11, 1999, pp. 99-115. En cuanto al ascendiente de Séneca en nuestros dramaturgos, cfr los trabajos de E DEL RÍO SANZ, «Horacio en la tragedia española del XVI», en *Bimilenario de Horacio*, eds. J. C. Fernández Corte *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 421-431; y *La influencia del teatro de Séneca en la Literatura Española*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1995.

⁸⁸⁰ Cfr. M. de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, Madrid, Cátedra, 1995, vol. 1, p. 557. En este fragmento del capítulo 48 de la primera parte el cura relata cómo defendió ante un adepto a las nuevas comedias la necesidad de guardar los preceptos en el teatro.

Acuérdome que un día dije a uno de estos pertinaces: «Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta de estos reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?» «Sin duda —respondió el autor que digo—, que debe de decir vuestra merced por la *Isabela*, la *Filís* y la *Alejandra*. «Por ésas digo —le repliqué yo—; y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo. Así que no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa».

⁸⁸¹ A este respecto cfr. los trabajos de R. M. MARINA SÁEZ, «Las traducciones de las odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 13, 2001, pp. 47-64; «Horacio en los tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola», en VV.AA., *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002, pp. 93-226; y «La traducción de Villegas de la Oda I 35 de Horacio y su relación con la versión de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Cuadernos de investigación filológica*, 27-28, 2001-2002, pp. 323-338; así como el estudio de J. C. PUEO DOMÍNGUEZ, «La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola» en VV.AA., *El horacianismo en Bartolomé...*, *op. cit.*, pp. 35-87. En éste último (p. 41) se inserta un texto procedente de su «Carta al conde de Lemos» revelador de la actitud respetuosa pero flexible de Bartolomé hacia los preceptos clásicos, extensible también a su hermano Lupericio por todo lo dicho:

Yo, señor, toda la vida he respetado estas leyes por ser justas y por la autoridad de sus autores; pero he procurado que este mi respeto no lleguya a la superstición, porque, por una parte, es cierto que el sumo derecho es una injuria, y, por otra, algunas veces el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella, etc.

Dentro de este marco, Lupercio Leonardo desarrolló durante toda su vida una intensa actividad intelectual que le llevó a ocupar diversos cargos de importancia como el de Secretario del Duque de Villahermosa, el de Secretario de la Emperatriz María —momento el que tradujo los *Annales* de Tácito, aparte de componer varios textos sobre la Historia de Aragón— y el de Cronista del Rey —desde el que compuso la *Conquista de las islas Molucas* (1608). Al hilo del desempeño de estas ocupaciones, su participación en la vida cultural fue intensa y estuvo muy relacionado con otros escritores de su época, como el ya tratado Vicente Espinel (la relación entre ambos es perceptible en el soneto laudatorio que Lupercio colocó al frente de las *Diversas rimas* (1591) del poeta rondeño, cuya traducción del *Ars poetica* debió, sin duda, conocer).⁸⁸²

En esta dedicación al cultivo de las letras fue un eje vertebrador su pertenencia y su participación —junto con su hermano Bartolomé— en diversas academias literarias del momento, como la llamada «Academia Imitatoria» de Madrid, que fue el primer círculo cultural de esta clase en la villa, la denominada «Academia de los Humildes» y la que mantuvo en la misma ciudad el conde de Saldaña, a la que al parecer asistía Lope de Vega.⁸⁸³ Su experiencia en estos círculos llevó a los Argensola a fundar en Nápoles —próximo a morir ya Lupercio— la «Academia de los Ociosos», que tuvo gran repercusión en Italia durante los comienzos del siglo XVII.⁸⁸⁴

Fue en otra de estas academias, la «de los Anhelantes», dirigida por Andrés de Uztarroz y con sede en Zaragoza, donde Lupercio Leonardo pronunció dos discursos en días sucesivos hacia 1606.⁸⁸⁵ Según Green, esta academia no debía ser muy conocida

⁸⁸² Cfr. V. ESPINEL, *Diversas rimas, op. cit.*, p. 412.

⁸⁸³ Sobre la participación de los Argensola en el circuito de academias literarias, cfr. P. PEIRÉ SANTAS y E. PUYUELO ORTÍZ, «La figura de Bartolomé Leonardo de Argensola», en VV.AA., *El horacianismo en Bartolomé...*, *op. cit.*, pp. 17-18. Para un acercamiento a la realidad y funcionamiento de estas academias, cfr. J. SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; W. F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963; y A. EGIDO, «Una introducción a la poesía en las Academias Literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26. Aparte de estos estudios generales, se dispone de trabajos más concretos que centran su atención en la actividad de las academias en ciudades determinadas, como Madrid, Sevilla o Valencia.

⁸⁸⁴ Cfr. O. H. GREEN, *op. cit.*, pp. 92-94.

⁸⁸⁵ *Ibid.* p. 73. La clave nos la da la alusión a la muerte de Justo Lipsio, ocurrida ese mismo año, con el que mantuvo cierta correspondencia epistolar. Sobre la relación por carta de este humanista de los Países Bajos con diversas personalidades de nuestro país, cfr. A. RAMÍREZ, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.

todavía y aunque posteriormente acabara congregando a varios ilustres literatos de Aragón,⁸⁸⁶ en esos momentos bien podría necesitar la presencia de un autor consagrado que apadrinase algunas de sus sesiones. Ésta es la razón por la que el contenido de los discursos está dirigido a exponer una serie de consideraciones generales sobre los propósitos que debe tener en sus actividades una academia de este corte.

Los dos discursos se encuentran manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid, en los fols. 135^v-146^v de un volumen de 200 x 140 mm. con un total de 488 hojas, encuadernado en pergamino y catalogado con la signatura 8755.⁸⁸⁷ Fue la mano de Bartolomé Leonardo de Argensola la encargada de haberlos recogido allí. Bajo los títulos de «Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza, primero día» y «A la Academia de Zaragoza, 2º día», el propósito central de estos textos es el de promover la idea de que la academia debe cultivar un ocio cultural y productivo, ya que —según Lupercio— de la ociosidad estéril nacen todos los vicios. Dice Lupercio:

No es el intento de los que aquí se juntan con nombre de académicos, solamente ocupar en conversaciones apacibles y sin perjuicio las horas que más peligrosas suelen ser para la juventud, aunque éste fuera rico fruto y que pudiera enamorar a cualquier gentil espíritu, sino también sacar materia para que en ninguna ocasión les falte apacible ejercicio con que librarse de la ociosidad, fuente de donde se derivan los vicios. [...] En estas juntas y conversaciones, todos somos maestros y discípulos, todos mandamos y todos obedecemos, comunicando las profesiones diversas y tomando cada uno aquello que a menester para la suya. [...] Digo, pues, que el intento de esta Academia es hacer una confección, o masa de diversas profesiones, no ruda ni indigesta como la que dice Ovidio, sino odorífera, cual los médicos suelen

⁸⁸⁶ Formaron parte de esta academia nombres como Juan Nadal, Martín Batista de Lanuza, Bartolomé Claudio o Gaspar Alberto de Enciso, tal como puede comprobarse en las respectivas entradas de M. GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, 3 vols., Zaragoza, Calisto Ariño, 1884-1886. Esta «Biblioteca» tiene desde el año 1999 una edición electrónica <<http://fyl.unizar.es/latassa/latassa.html>> a cargo de M. J. PEDRAZA GRACIA *et al.* En la entrada referida a Juan Nadal se dice que esta academia fue «muy floreciente en su siglo». Esta *Biblioteca* de Latassa fue iniciada en buena medida como continuación de los esfuerzos que el cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz puso en su *Bibliotheca de los Escritores del Reyno de Aragón*, proyecto que quedó truncado por la muerte de su autor. Si traemos a colación este dato es porque Juan Francisco era hijo, precisamente, de Baltasar Andrés de Uztarroz, fundador de la citada Academia de los Anhelantes.

⁸⁸⁷ *Cfr.* Biblioteca Nacional, Ms. 8755. s. XVIII. VV. AA., *Libro de varias cosas en prosa de hombres insignes en letras y política y de razón de estado*, fols. 135v-146v. Los discursos fueron publicados en el siglo XIX en los dos volúmenes en los que el Conde de la Viñaza recopiló textos de los Argensola, y pueden encontrarse en L. LEONARDO DE ARGENSOLA, «Discursos pronunciados en una academia de Zaragoza», en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. C. Muñoz y Manzano, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1889, vol. 1, pp. 309-326. Esta última es la referencia a la que acude Bleuca para mencionar los discursos en su estudio introductorio, en cuyo apartado relativo a las ediciones y manuscritos del poeta aragonés no menciona el que hemos utilizado aquí. *Cfr.* L. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII y XLIV-XLIX.

aconsejar que se use en tiempo de peste. Peste es la ociosidad, y más rigurosa peste es la ignorancia.⁸⁸⁸

En esa línea, la literatura y el ejercicio de las letras son objeto de sana ocupación en la que los textos producidos, bajo un virtuosismo formal como es el de la poesía, llevan aparejado un virtuosismo moral, al ser portadores de preceptos y modelos de imitación moral. Como vemos, la dicotomía conceptual horaciana del *docere/delectare* constituye la columna vertebral de este razonamiento:

Todo esto, pues, se aprende aquí sin trabajo por medio de esta conversación apacible. Alguna vez también se pone la mano (como se a visto) en la Poesía Latina y Española, siguiendo a veces, y a veces luchando con la naturaleza, bien que todo esto templadamente, porque ninguno aquí pretende el nombre de Poeta [...]. Mas no por esto deben abstenerse de hacer algunos versos para ejercitar el ingenio ni dejar de entender los Poetas, porque (como al principio dije) enseñan deleitando.⁸⁸⁹

Los dos discursos van apoyando sus ideas en un continuo jalonar de citas de autoridades clásicas, cristianas y renacentistas (San Pablo, Lucrecio, Taso, Ariosto, Platón, Boecio, Prudencio...) en las que predomina notablemente —como ya señalaba Otis H. Green— la doctrina horaciana contenida en la *Epistula ad Pisones*.⁸⁹⁰ En el primer discurso, que es el que nos interesa ahora, se cita a Horacio hasta cuatro veces, mientras que a las demás autoridades sólo se acude en una ocasión.

Es en una de estas citas, hacia la mitad del discurso, donde Lupercio inserta veintisiete endecasílabos que traducen los versos 391-400 del poema horaciano, esto es, los referidos al valor educativo y moral de la poesía (significado en los ejemplos de Orfeo y Anfión), y a la anterioridad de este arte con respecto a la Filosofía. Dentro del desarrollo del discurso, la cita se introduce para apoyar la tesis de que la poesía, por su fuerza persuasiva, es un adecuado vehículo para la enseñanza filosófica, no en vano —nos dice Lupercio— precedió a ésta históricamente y le allanó el camino. Para exponer esta idea, Lupercio primero presenta unos versos de Tasso que presentan al antiguo tópico de comparar la poesía con un suave licor que envuelve el mensaje de un texto para hacerlo más accesible. Lupercio continúa esta idea con el ejemplo que a continuación incluimos:

⁸⁸⁸ Cfr. Biblioteca Nacional, Ms. 8755, *op. cit.*, fols. 135v-139v.

⁸⁸⁹ Cfr. *Ibid.* fol. 138v.

⁸⁹⁰ Cfr. O. H. GREEN, *op. cit.*, pp. 151.

La verdadera y legítima Poesía es quien mejor que nadie sabe hacer estos engaños, la cual abrió camino a la Filosofía Moral para que introdujese en el mundo sus preceptos. Así lo dijo cierto autor en estos versos:

Antes que la Moral Filosofía
públicamente al mundo se mostrase
disimulada anduvo en la Poesía,
5 porque con sus regalos obligase
al ánimo del hombre no domado
a que sus duras leyes aceptase
10 (así el caballo el áspero bocado
suele admitir del espumoso freno
con la sal que lo aplican engañado),
15 porque al sentido es áspero lo bueno
con lo dulce engañarle es comúnmente
en cuanto de lo justo no es ajeno:
20 así al enfermo el médico prudente
en las cosas de gusto que le pide
le da las que aborrece y no consiente;
25 así del hijo tierno el padre mide
los juegos con la edad y, en la primera,
los que en otra negara no le impide.
30 Orfeo y Anfión, de esta manera,
hicieron leyes y pudieron tanto,
reduciendo a quietud la gente fiera.
35 Fingió la Antigüedad que con su canto
pudo el uno bajar al reino oscuro
y suspender las furias entretanto;
y el otro, con su lira, el alto muro
de Tebas fabricar, yendo llamadas
las piedras sin herirlas hierro duro.⁸⁹¹

Resulta curioso que a la hora de introducir esta traducción del *Ars* se refiera a su autor de una manera vaga, en la que el consabido Horacio se presenta como «cierto autor». Suponemos que la procedencia de las ideas expuestas en el texto resultaban suficientemente reconocibles para la concurrencia que asistió a aquella sesión de la Academia de los Anhelantes, como para que Lupercio se permitiese la licencia de velar el nombre del autor, cuya presencia en el discurso —por otra parte— es constante,

⁸⁹¹ *Cfr.* Biblioteca Nacional, Ms. 8755. *op. cit.*, fols. 135r-136v.

puesto que se acude a él por su nombre, antes y después de este pasaje, tres veces más.

La traducción, como puede verse, está realizada de forma un tanto libre y amplificatoria, y recoge algunas ideas y ecos de otros pasajes del poema latino (como lo contenido en el célebre hexámetro 323 acerca de la dicotomía *prodesse/delectare*, o la alusión al decoro de las edades). El resultado es un texto que, sin seguir línea a línea el poema original, resulta inconfundiblemente horaciano, dentro de las maneras expresivas propias de la época y dentro de la forma estrófica habitual —tercetos encadenados— para redacción de epístolas literarias, lo que supone una diferencia con respecto a las soluciones adoptadas por los demás autores y casos que estudiamos en este trabajo: endecasílabos blancos (la más habitual), silvas o estrofas de arte menor para pasajes pequeños.

Es este último aspecto el que arroja una sugerente hipótesis sobre la traducción que acabamos de presentar. Es de sobra conocida la familiaridad con el latín de su autor, gracias a la cual Lupercio Leonardo podía acceder sin problemas al texto original de la *Epistula ad Pisones*, cuyo nivel de conocimiento queda patente en la cantidad de alusiones a este poema que impregnan la obra del aragonés. Por otra parte, Lupercio disponía, a buen seguro, de la traducción de Vicente Espinel (al frente de la cual colocó un poema dedicado al rondeño, como hemos dicho). Sin embargo, el remate de una serie de tercetos encadenados era canónicamente un serventesio, mientras que el fragmento que recogemos aquí termina de forma «abierta», pudiendo admitir más tercetos antes y después del segmento traído a colación para el discurso ante los Anhelantes. Por tanto, queda presente la razonable duda de si Lupercio llegó a traducir más por extenso —o incluso de forma completa— la *Epistula ad Pisones* a la que tanto acudía, o de si lo que nos queda de ello no es más que este resto de un proyecto abortado.

3.10.3 FRANCISCO PACHECO (1649)

La comparación de la poesía con el ejercicio de la pintura constituye un tópico acuñado desde la propia Antigüedad clásica.⁸⁹² Como ya nos señalaba Plutarco en su obra *Sobre la fama de los atenienses*, Simónides de Ceos (c.556-468 a.C.) había declarado que la poesía no era sino una «pintura parlante», mientras que a la pintura correspondía ser una «poesía muda».⁸⁹³ De esta forma, se establecía una analogía entre dos artes que básicamente se diferenciaban —según lo dicho por Aristóteles— por los materiales con los que imitaban la realidad, pero que coincidían en lo esencial del proceso «poiético», esto es, en ser artes imitantes.⁸⁹⁴

La relación entre pintores y poetas aparecía también en Platón, quien desterraba a los primeros junto con los segundos de su república ideal, ya que ambas clases de artistas eran fuente de subversión del orden social, al proponer imágenes engañosas en un mundo que ya era de por sí imagen secundaria de otro superior. Tanto pintores como poetas, en cuanto artistas imitativos, eran artífices de obras que, bajo una apariencia de verdad, escondían una verdad de tercera mano, altamente tergiversada conforme al mundo de las ideas. Estas obras, con su gran poder de atracción, eran una tentación continua para las partes volitiva y concupiscente del alma del hombre, y le apartaban de esta manera de las rectas funciones que marcaba a la persona la parte

⁸⁹² Para una revisión de la historia del tópico y sus implicaciones a lo largo de la Historia y Teoría del Arte *cfr.* R. W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; Este trabajo encuentra un perfecto complemento en el trabajo de A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988; así como el artículo de J. GRAHAM, «Ut Pictura Poesis», en *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. P. P. Wiener, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1973-1974, vol. 4, pp. 465-476, que puede consultarse electrónicamente en <<http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-63>>.

⁸⁹³ *Cfr.* PLUTARCO, *Sobre la fama de los atenienses*, III, 346.

⁸⁹⁴ Esta analogía es relativamente fácil de establecer en el arte occidental, que es esencialmente figurativo desde sus orígenes. Otro tipo de pintura, como la tibetana —piénsese en la abstracción de los Mandalas— hubiera hecho más difícil el éxito de la comparación. *Cfr.* G. R. CARDONA, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 17.

racional.⁸⁹⁵

Lejos de seguir ese camino de pensamiento, Aristóteles recogió en su *Poética* la didácticamente rentable comparación entre poesía/poetas y pintura/pintores. Como acabamos de señalar, las diferencias entre los dos ámbitos radicarían en materiales y procedimientos, y no en la concepción del oficio. Por tanto, resulta natural encontrar una constante puesta en paralelo: así, los poetas son comparados con los pintores en el sentido de que unos presentan a los personajes mejorándolos (como el pintor Polignoto), o empeorándolos (como el pintor Pausón) o describiéndolos tal cual son (como el pintor Dionisio). Más adelante, Zeuxis y Polignoto son propuestos como dos modelos de saber dibujar bien o mal los caracteres. Finalmente, la construcción de la fábula y los caracteres de forma correcta es comparada con saber utilizar adecuadamente los colores.⁸⁹⁶

Siglos más tarde, la *Epistula ad Pisones* de Horacio, como en otras tantas ocasiones, tuvo el acierto de sintetizar este tópico en una expresión afortunada que la proyectaría así codificada sobre la teoría literaria posterior:

*ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*⁸⁹⁷

Como es natural, este discurso comparativo sobre la emisión y recepción de las obras literarias y pictóricas tuvo su eco en el Renacimiento europeo, en un proceso que también tomó prestada parte de la terminología y de las categorías de la Retórica, adaptando las operaciones de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, tal como estaban expresadas en Cicerón y Quintiliano, a la labor de los pintores. En la obra de Leon Battista Alberti *Della Pittura* (1436), podemos encontrar, así, la aplicación de la *inventio* para referirse a los materiales generales (tanto en lo tocante a las ideas como a los motivos visuales) de los que parte el pintor; de la *dispositio*, para referirse a aspectos de la distribución compositiva; y de la *elocutio*, para referirse a la obra en sí misma ya terminada. Todo ello

⁸⁹⁵ Cfr. PLATÓN, *República*, 650a-c.

⁸⁹⁶ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a y 1450a-b.

⁸⁹⁷ Cfr. HORACIO, *Ars poetica*, 361-365. Horacio también pone en paralelo la pintura y la poesía al comienzo de su poema, cuando dice en los vv. 9-10: *pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*.

tuvo continuidad en tratados como *La Poetica* (1536) de Bernardino Daniello y el *Dialogo della Pittura, intitolato L'Areino* (1557) de Lodovico Dolce.⁸⁹⁸

Con estos antecedentes, apareció en España el *Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco,⁸⁹⁹ a la sazón suegro de Diego de Velázquez, sobre quien tuvo cierta ascendencia artística. Pacheco, además de su actividad como pintor, ejerció de literato, si bien su fortuna editorial se limita —por un lado— a la publicación de un puñado de poemas en algún pliego suelto o en libros compilatorios (como el *Jardín de flores curiosas* de Pedro de Espinosa, de 1605) y —por otro— al *Elogio* de Lope de Vega que sirvió de prólogo de la *Jerusalén liberada* (1609) de éste.⁹⁰⁰ Sin embargo, su preocupación por promover la actividad cultural y artística fue una constante en toda su vida, y debido a ello se embarcó en la compilación y edición de obras de otros autores, como Fernando de Herrera, Francisco de Rioja, Baltasar del Alcázar y Pablo de Céspedes.⁹⁰¹

Después de un intento de llegar a ser pintor real, Pacheco retorna a Sevilla y acomete la tarea de redactar el *Arte de la Pintura*, con una intención no muy distinta a

⁸⁹⁸ Cfr. J. GRAHAM, «Ut pictura poesis», *art. cit.*, p. 468. Sobre el préstamo la terminología retórica para la teorización pictórica (y para otras ramas del arte, como la Música), cfr. G. A. KENNEDY, *La Retórica clásica...*, *op. cit.*, p. 281.

⁸⁹⁹ Cfr. F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649. Disponemos de una reciente edición de este tratado, con un completo estudio previo y profusa anotación textual, realizada por B. BASSEGODA I HUGAS, Madrid, Cátedra, 1990. Ésta es la edición por la que citaremos aquí.

⁹⁰⁰ La amistad entre Francisco Pacheco y Lope de Vega fue estrecha, como en el caso de otros autores también recogidos en este trabajo. El pintor realizó uno de los retratos que conservamos del Fénix de los ingenios y participó en la *Expostulatio Spongiae* en defensa de éste. Cfr. J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Una guerra literaria...*, *op. cit.*, pp. 183-184. Por su parte, LOPE no se olvidó de él en su *Jerusalén conquistada*, en la que le dedica unos versos, ni en su *Laurel de Apolo*, *op. cit.*, pp. 211-212 (silva II, 460-467):

*De Francisco Pacheco los pinceles
y la pluma famosa
iguales con la tabla verso y prosa;
sea bético Apeles
y, como rayo de su misma esfera
sea el planeta con que nazca Herrera,
que, viniendo con él y dentro de ella,
a donde Herrera es sol, Pacheco estrella.*

⁹⁰¹ B. BASSEGODA I HUGAS dice a su favor en el estudio previo de su edición de el *Arte de la pintura*, *ibid.*, pp. 11-12:

Pacheco no fue un genio, ni para la pintura ni para la teoría de la pintura. Si fue, en cambio, un observador curioso, despierto, y sobre todo honesto. Un amigo de la cultura y de los hombres cultos, un infatigable trabajador, un notario fiel y pulcro. Su mirada, su testimonio, es hoy insustituible para comprender la sensibilidad artística de nuestro Siglo de Oro.

aquella con la cual Francisco Cascales emprendió sus *Tablas poéticas*, esto es, dotar a la pintura española de un manual de referencia como el que existe en otras naciones para que así pueda salir del descuido en el que —según él— se hallaba sumida. No hay que olvidar que el *Arte de la Pintura*, iniciado más de veinte años antes de su publicación, constituye también para su autor un último intento de reivindicar su valía como erudito en la materia. Con este fin, Pacheco fue elaborando su tratado a partir del material contenido en su biblioteca. Bassegoda i Hugas nos resume así su método de trabajo:

El hábito laborioso y ordenado de Pacheco le ha llevado a recopilar desde antiguo numerosos escritos relacionados con sus diversas aficiones literarias y artísticas. Este material antiguo es el que se inserta ahora en las páginas del *Arte*, dándole frescura y vivacidad, convirtiéndolo en suma en una obra multiforme y de registro temporal amplio, en la más completa imagen de nuestra cultura artística de las primeras cuatro décadas del siglo XVII. [...] Un rápido recorrido por las notas marginales del *Arte* sugiere un amplio catálogo de autores de todo tipo, desde los clásicos greco-latinos hasta los manuscritos de sus consultores y amigos.⁹⁰²

El *Arte de la Pintura*, efectivamente, se halla jalonado de citas de diversas autoridades y de alusiones a otras obras, que en ocasiones traduce directamente. En lo relativo al objeto de nuestro estudio, la presencia de Horacio y su *Epistula ad Pisones*, por todo lo dicho anteriormente, es algo esperable. De esta forma, en el capítulo II de la segunda parte del tratado, dedicado íntegramente al asunto del decoro, Pacheco expone:

Oigamos lo que escribe doctamente Ludovico Dolce, por estas palabras:
«Comenzando de la invención, digo, que tiene muchas partes, entre las cuales son de las principales la orden y la conveniencia, porque si el pintor (pongo por ejemplo) ha de pintar a Cristo o a S. Pablo predicando, no hará bien en pintarlo desnudo, o vestido como soldado, o marinero; porque es necesario que considere un hábito conveniente al uno y al otro. [...] Por esto dijo Horacio: que en una comedia importa mucho se considere cómo ha de hablar el siervo o el señor; y toca las condiciones que se han de observar en Aquiles, y las que en Orestes, y en Medea y otros.»⁹⁰³

El fragmento —como señala Bassegoda en su edición— es reflejo literal del pasaje correspondiente del citado *Diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce.⁹⁰⁴ Lo mismo sucede más adelante, en el que, siguiendo nuevamente a Dolce, habla acerca si conviene o no pintar las cosas en todo su detalle. En este pasaje, a la par que se nos da una

⁹⁰² Cfr. F. PACHECO, *ibid.*, pp. 31-32.

⁹⁰³ Cfr. F. PACHECO, *ibid.*, pp. 294-295.

⁹⁰⁴ Lo referente a la obra de DOLCE puede cotejarse en, «*Diálogo della Pittura, intitolato L'Arechino*», en *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, ed. P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960-62, vol. 1, pp. 143-206.

traducción en prosa de los versos 361-365 de la *Epistula*, en los que se encuentra la expresión *ut pictura poesis*, se recogen también las expresiones provenientes de Simónides acerca del tópico:

Y no es mucho pintar las rayas del rostro, pues ha habido quien pintase el sutilísimo vello del cuerpo humano, y hasta los poros de la misma carne. Y porque será ya tiempo de acabar este capítulo y de pasar adelante, en comprobación de cosa tan clara dice, divinamente Horacio: *Ut pictura poesis, erit*. La poesía será como la pintura (que antes del Simónides, por ser tan parecidas estas dos artes, llamó a la pintura *Poesía muda* y a la poesía *Pintura que habla*). Prosigue, pues, Horacio y dice: «*Hay una que te deleitará más si estás más cerca, y hay otra que te parecerá bien, si estás de lejos. Ésta última ama la oscuridad, pero la que es hecha para de cerca, quiere ser vista a la luz; porque no teme ni rebuye al ingenio agudo del juez que la mira: aquella, basta mirarla una vez; ésta puesta a lo claro, vista muchas veces, agradará*». Hasta aquí Horacio, y concluye, que hay poesías que son para de lejos, para oídas de paso y no consideradas; y otras, que el mayor examen las engrandece más, por tener en sí mucho bueno que considerar, de manera que la pintura hecha para de cerca, porque sus partes sufren mayor prueba, es aquí la más alabada del poeta, y comparada a la buena poesía con mucha razón; pero no le ha de faltar fuerza ni relieve ni la consideración del sitio para donde es, que con esto será buena para ambas partes.⁹⁰⁵

En estas dos ocasiones, como decimos, Pacheco no hace más que volcar una fuente italiana en su tratado. Ahora bien, en el *Arte de la Pintura*, hay un lugar (capítulo noveno de la primera parte) en el que su autor, tratando la antigüedad y grandezas de la Pintura, nos sorprende con un sexteto-lira de producción propia que vuelca al castellano los versos 180-181 de la *Epistula*. En este pasaje no sólo se vuelve a aludir a Simónides, sino que se explica la relación conceptual y procedimental establecida entre Pintura-Literatura-Retórica:

La parte no sólo propia, pero más principal a que se encamina la pintura, es mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto. Que si el orador (como ya se tocó) por saber, con la facultad del decir, volver los ajenos afectos a esta o aquella parte merece eterna alabanza, ¿quién duda que la pintura cristiana acompañada de la belleza y consideración espiritual, tanto más eficaz y noblemente podrá conseguir este efecto respecto de la muchedumbre, que es universalmente indocta? y el fin a que ella mira es más sublime y glorioso dijo el poeta lírico en esta sentencia:

*Segnius irritant animum demissa per aures,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*

Que yo volví de esta suerte:

Las cosas percibidas
de los oídos, mueven lentamente;
pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente,
más poderoso efeto

⁹⁰⁵ Cfr. F. PACHECO, *op. cit.*, pp. 419-420.

para moverse, el ánimo quieto.

Por donde podemos decir que representa la pintura a la vista las cosas en el modo propio que pasaron, mejor que por la lección las que oímos contar. Por donde la llamaron los griegos, como vimos, viva escritura. De manera que, si vemos varios ejemplos de personas que habiendo leído un solo libro de repente mudaron la vida, ¿por qué no nos persuadiremos que mucho más eficazmente procederá de una imáGINE hecha devotamente.⁹⁰⁶

Esta breve traducción —la única «auténtica» del *Arte de la Pintura*— no pasa de ser una pobre versificación de la idea contenida en Horacio, pero es muy ilustrativa del uso de una cita de un autor antiguo para refrendar no sólo una exposición de una materia dada (en este caso, la Pintura), sino también para introducir una argumentación de cariz religioso que entronca directamente con los recursos utilizados por la oratoria sagrada en aras de la conversión de almas tanto desde el púlpito como desde la iconografía y el arte sacro del momento.

La obra de Pacheco contiene un cuarto fragmento traducido de la poética horaciana, pero la autoría de éste corresponde al poeta Antonio Ortiz Melgarejo, a quien dedicamos el epígrafe siguiente.

⁹⁰⁶ Cfr. F. PACHECO, *ibid.*, p. 254. Esta traducción no es recogida por Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*, que sí recoge —como hemos dicho en la introducción de este capítulo— la de Antonio Ortiz Melgarejo (véase el apartado siguiente), puesto que toma como fuente el *Parnaso* de López de Sedano en vez del *Arte de la Pintura* en sí.

3.10.4 ANTONIO ORTIZ MELGAREJO (1649)

Como hemos señalado en el epígrafe anterior, en el *Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco se inserta, amén de las ya comentadas, una última traducción de un fragmento de la *Epistula ad Pisones* realizada por Antonio Ortiz Melgarejo, el cual fue una persona destacada dentro de los círculos artísticos del momento. Caballero de la orden de san Juan, fue Secretario de la ciudad de Sevilla y participó en la tertulia de Juan de Arguijo, al cual dedicó su única obra en prosa conocida, la novela corta titulada *La casa de los locos de Amor*, de 1608, que durante mucho tiempo estuvo atribuida a Quevedo.⁹⁰⁷ Luis Vélez de Guevara, en el «tranco nono» de *El diablo cojuelo* nos lo presenta en el selecto grupo de intelectuales y artistas andaluces de la academia sevillana en el que también figuraban personalidades como Álvaro Cubillo de Aragón, Blas de las Casas, Cristóbal de Rozas, Diego de Rosas o García de Salcedo y Coronel. En ese capítulo se nos dice:

El presidente era Antonio Ortiz Melgarejo, de la insignia de San Juan, ingenio eminente de la Música y de la Poesía, cuya casa fue siempre el museo de la Poesía y de la Música.⁹⁰⁸

Lo cierto es que poco se sabe de este sevillano, aparte de lo que Méndez Bejarano recoge en su *Diccionario* de autores de esta región, en el que nos lo presenta como un típico miembro de los círculos artísticos de la época, entregado a las actividades culturales propias de estos cenáculos.⁹⁰⁹ En cualquier caso, lo que más nos

⁹⁰⁷ Y así aparece en las *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Bruselas, Francisco Foppens, 1660, y se mantiene en las ediciones quevedianas hasta incluso el siglo XIX.

⁹⁰⁸ Cfr. L. VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, eds. A. R. Fernández et al., Madrid, Castalia, 1988, p. 211.

⁹⁰⁹ Cfr. M. MÉNDEZ BEJARANO, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y de su actual provincia*, Tip. Gironés, 1922-1925, pp.171-173. El autor de esta semblanza reconoce lo «poco especial» de la figura de Melgarejo, lo que hace asimilable su vida y su obra a la de tantos otros literatos del momento:

Este carácter, en cierto modo impersonal, de la producción de Ortiz de Melgarejo lo presentaba a la posteridad como una figura secundaria, borrosa e indistinta.

importa aquí es que Melgarejo fue amigo de Francisco Pacheco, lo cual explica que en la obra de éste aparecieran algunas muestras de su escueta obra poética en los dos libros del pintor, esto es, el *Libro de retratos* y —sobre todo— el *Arte de la Pintura*, donde se incluyen cuatro piezas suyas, la más importante de las cuales es la «Silva al cuadro del Juicio», en la que traduce al castellano un poema latino del maestro Francisco de Medina acerca del cuadro sobre el Juicio Final pintado por el propio Pacheco.⁹¹⁰

En otra de esas ocasiones, el texto inserto corresponde a una traducción de los cinco primeros versos del *Ars poetica*, a la que Pacheco nuevamente acude para refrendar sus observaciones acerca del decoro, dentro del segundo capítulo de la segunda parte del *Arte de la Pintura* en el que ya había introducido —en prosa— sentencias provenientes del poema horaciano, como hemos señalado en el apartado anterior.

La traducción de Pacheco se nos presenta así:

No menos debe imaginar el pintor los sitios y los edificios semejantes a la calidad de las provincias; de manera que no atribuya a unas lo que es propio de otras. [...] Y por esto es necesario que el pintor tenga florido ingenio, y no se duerma en la propiedad. ¡Cuán bien Horacio, en el principio de su *Poética*, queriendo hablar de la invención, y tomando la semejanza del pintor, por ser la poesía y la pintura hermanas, representa la desconveniencia en estos versos que hizo castellanos Antonio Ortiz Melgarejo!

5 Si al cuello de caballo unir quisiese
algún pintor una cabeza humana
y de diversas plumas la cubriera,
haciendo el cuerpo en forma tan extraña
que entre otros varios miembros rematase
en una cola de disforme pece,
la faz acompañando de un semblante
de dulce y hermosísima doncella;
10 ¿podríades llamados a ver esto,
caros amigos, detener la risa?⁹¹¹

La cercanía entre Pacheco y Melgarejo es tal que éste sigue las fuentes y procedimientos de aquél y nos ofrece una traducción efectuada no sobre la base latina, sino —al igual que el pintor— sobre la versión italiana que da del mismo fragmento Lodovico Dolce en su propio *Dialogo della Pittura*.⁹¹² Aun con todo López de Sedano,

⁹¹⁰ Cfr. F. PACHECO, *op. cit.*, pp. 338-340.

⁹¹¹ Cfr. F. PACHECO, *ibid.*, pp. 296-297.

⁹¹² Cfr. PACHECO, *ibid.*, p. 297n. Basseguda i Hugas, como editor, nos provee en la propia nota a pie de página de la traducción italiana de Dolce que estarían siguiendo tanto Pacheco como Melgarejo. Ésta puede hallarse también en L. DOLCE, *op. cit.*, pp. 166-168:

Bisogna certamente che'l pittore abbia un fiorito ingegno e non dorma punto nella invenzione. Vedete come bene Orazio nel principio della sua Poetica, scritta ai Pisoni, volendo favellar pur della invenzione e

que lo incluye en el tomo séptimo de su *Parnaso*, dio a esta traducción el ambiguo título de «madrigal» y opinó:

[...] se halla tan bien desempeñada por este ingenio sevillano, por su viveza y puntualidad, que ojalá se hubiese extendido y dedicado a traducir toda la obra por el gusto con que supo sólo trasladar este corto fragmento.⁹¹³

Pese a tal encomiástica crítica, no puede dejar de reconocerse la facilidad del verso sexto, producto de un proceso de calco de la fuente italiana, que Melgarejo apenas elabora para construir su poema. Aunque, por supuesto, sería deseable disponer de una versión más larga, que pudiera darnos más detalles sobre otro autor enfrentándose al poema latino, la traducción de Melgarejo no deja de ser un mero ejemplo más de la autoridad con la que era recibido la *Epistula ad Pisones*, así como de la frecuencia con la que el mundo antiguo penetraba en España a través de la cultura italiana. Posiblemente el propio Pacheco podía haber vertido él mismo dicho fragmento al castellano (al igual que en otros pasajes de su tratado, y con igual o mayor fortuna), pero es probable que prefiriera dar una oportunidad más a su amigo Antonio Ortiz de aparecer mencionado en su libro, en el que quiso volcar también su experiencia como pintor y dejar reflejada en buena medida la nómina de intelectuales que frecuentaba.

prendendo la similitudine dal pittore, per essere il poeta e'l pittore, como s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima invenzione: il senso dei cui versi può esser tale:

*Se collo di cavallo a capo umano
alcun pittor per suo capriccio aggiunga,
quello di varie piume ricoprendo;
e porga al corpo suo forma sì strana,
che fra diverse qualità di membra
abbia la coda di difforme pesce
e la testa accompagni un dolce aspetto
di vaga e leggiandriissima donzella:
a veder cosa tal sendo chiamati,
potreste, amici, ritener il riso?*

⁹¹³ Cfr. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso...*, *op. cit.*, vol. 7, p. X. El poema se encuentra en la p. 132 del mismo volumen. M. MENÉNDEZ PELAYO lo menciona en *Bibliografía...*, *op. cit.*, vol. 6, p. 74. Méndez Bejarano, *op. cit.*, p. 173, también dice apreciar el fragmento traducido:

Debe también incluirse a Ortiz de Melgarejo entre los traductores de Horacio, siquiera lo haya sido en mínima parte, pues puso en verso libre y con notoria felicidad el principio del *Arte poética*, fragmento publicado por Sedano en el tomo VII del *Parnaso español*.

3.10.5 ANTONIO DE SOLÍS Y RIVADENEIRA (1692)

Aunque la fecha de aparición del volumen titulado *Varias poesías sagradas y profanas* nos lleve a 1692,⁹¹⁴ los poemas que recopila fueron escritos necesariamente antes de 1686, año en que murió su autor, el jesuita Antonio de Solís y Rivadeneira. Este dato nos lleva a situar estos poemas en las cercanías de la obra del también jesuita José Morell, que guarda ciertas concomitancias con los fragmentos que presentamos en este apartado. La publicación del libro de Solís y Rivadeneira fue realizada de forma póstuma gracias al interés de Juan de Goyaneche, que se preocupó de recopilar todos los poemas posibles del difunto Antonio y de ponerlos en orden tras unas páginas introductorias en las que colocó una semblanza panegírica del mismo, así como una serie de poemas laudatorios de otros autores.⁹¹⁵

Es en estas páginas primeras donde podemos encontrar la reseña biobibliográfica más completo de Antonio de Solís, aunque ya antes de él había sido incluido por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*. Posteriormente, ya en el el siglo XVIII, Gregorio Mayans también trataría de este autor en la introducción a su edición de las cartas familiares y políticas que se cruzaron los citados Antonio de Solís y Nicolás Antonio. A partir de estas tres referencias Marcelino Menéndez Pelayo elaboró la entrada correspondiente de su *Bibliografía hispano-latina clásica*.⁹¹⁶

Según la semblanza de Goyaneche, Antonio de Solís y Rivadeneira nació en Alcalá de Henares en 1610 y antes de estudiar en la universidad de su ciudad natal Retórica y Dialéctica —en las cuales debió destacar pronto, aparte de en el conocimiento de la lengua latina— ya debía dar grandes muestras de ingenio, puesto

⁹¹⁴ Cfr. A. DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692.

⁹¹⁵ *Ibid.*, hh. 4^v-5^v y pp. 11-13.

⁹¹⁶ Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 162; N. ANTONIO, *Cartas de Don Nicolás Antonio i de Don Antonio de Solís. Añádese una de Don Christóbal Crespi de Valdaura*, ed. G. Mayans y Siscar, León, Hermanos Deville, 1733, pp. I-XXIV; y M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía...*, *op. cit.*, pp. 254-258.

que de él se dice que «antes de haber aprendido, enseñaba».⁹¹⁷ Más tarde estudió Leyes en Salamanca, a lo que añadió estudios en Ética y Política. A los diecisiete años ya había compuesto una primera comedia, *Amor y obligación*. Al poco se acogió al patronazgo del Conde de Oropesa, don Duarte de Toledo y Portugal, virrey de Navarra y luego de Valencia, para quien siguió escribiendo comedias, alguna de las cuales se tradujo al francés, como es el caso de *Amor al uso*.⁹¹⁸ Su fama llegó hasta la Casa Real, puesto que Felipe IV lo nombró Secretario de Estado y la reina madre, Mariana de Austria, le designó como Cronista Oficial de Indias, cargo desde el que escribió su *Historia de la Nueva España*.⁹¹⁹

Fue en el cenit de su vida cuando, con 57 años, las noticias que tenemos lo sitúan ordenándose sacerdote de la Compañía de Jesús y abandonando el cultivo del teatro y de la poesía, negándose incluso a componer Autos Sacramentales cuando murió Calderón de la Barca, para así no producir más teatro, aunque fuera de signo religioso. Juan de Goyaneche recoge así la renuncia de Solís por la literatura en aras de una vida más piadosa:

No se acordó de lo que había sido mas que para dolerse y arrepentirse. Del todo abandonó las musas profanas. Quiso borrar sus comedias con llanto, aunque tan cuerdas y tan decentes. Hallan los ojos de la virtud qué llorar donde otros sólo ven qué reír.⁹²⁰

Antonio de Solís murió en 1686 dejando inconclusa la segunda parte de su *Historia de la Nueva España*, así como la comedia *Amor es arte de amar*. Las páginas que nos quedan de esa comedia, junto con todos los poemas sueltos que se pudieron reunir, fueron publicadas por Juan de Goyaneche en el volumen compilatorio al que nos estamos refiriendo, *Varias poesías sagradas y profanas*. En este libro podemos encontrar poemas de tema y corte variado, muy vinculados a la práctica habitual de los poetas en la Corte de la época, en los que se hallan los esperables poemas morales acerca de la

⁹¹⁷ Cfr. A. DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *op. cit.*, p. 4.

⁹¹⁸ Un tomo de las piezas teatrales de Antonio de Solís fueron publicadas como *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, Melchor Álvarez, 1681.

⁹¹⁹ Cfr. A. DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1684. Esta obra fue reeditada en múltiples ocasiones a lo largo del siglo XVIII.

⁹²⁰ Cfr. A. DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *Varias poesías...*, *op. cit.*, p. 11. Nicolás Antonio no recoge este episodio ya que su ficha fue escrita antes de la entrada de Antonio de Solís en religión. Cfr. N. ANTONIO, *Bibliotheca...*, *op. cit.*, p. 162.

muerte y la brevedad de la vida, romances, motes, epístolas elegíacas, décimas, redondillas, seguidillas, loas, jácaras... Tampoco faltan los poemas de circunstancias tales como «A la muerte del infante don Carlos» o «Al haber muerto el Rey un toro en la Priora con un arcabuz».⁹²¹

En este libro pueden encontrarse también unas pocas páginas dedicadas a la traducción de fragmentos de poemas latinos, generalmente breves (de entre dos a ocho versos), bajo el título de «varios fragmentos de poetas latinos traducidos».⁹²² En total son quince muestras, provenientes de Juvenal, Ovidio, Horacio, Sedulio, Cornelio Galo y san Gregorio Nacianceno, Séneca en las que el texto latino original aparece seguido de su traducción castellana, realizada casi siempre en versos de arte menor con tendencia a la quintilla y a la cuarteta. De este conjunto, el mayor número de traducciones —seis— procede de Horacio, tres de las cuales pertenecen a versos de la *Epistula ad Pisones*, citada en este libro como *Liber de arte poetica ad Pisones*, que no es sino un cruce entre las denominaciones habituales de este texto (*Epistula ad Pisones* y *Liber de Arte Poetica*), como si fuera una especie de solución de compromiso entre la modalidad enunciativa del texto (una misiva a una familia romana) y su carácter preceptivo de tratado sobre asuntos literarios.

En estas tres traducciones puede observarse claramente el uso de los versos del poema horaciano como fuente de consejos extractados de una autoridad en forma de «píldoras sapienciales» de concentrada expresión. Tanto el tipo de versos elegidos como el hecho de que se les dé a los textos resultantes un título resumidor de su contenido acaban conformando la apariencia epigramática que presentan estas piezas, que son reflejo de tres pequeñas porciones del original latino, del cual recogen, en dos de las ocasiones, dos versos, y en la ocasión restante, seis. En cualquiera de los tres casos Horacio no es sino la fuente para la creación de un poema autónomo en el que se parte del planteamiento que brinda algún pasaje horaciano para ofrecer una reflexión general, de corte moralizante, sobre el tema tratado.

El primer fragmento vuelca dos versos latinos (180-181) en dos redondillas castellanas, y tanto el título como el poemita resultante utilizan una observación tangencial de Horacio sobre la impostura de los aduladores hacia el poema para

⁹²¹ Cfr. A. DE SOLÍS Y RIVADENEIRA, *Varias poesías...*, *op. cit.*, pp. 31 y 39, respectivamente.

⁹²² *Ibid.*, pp. 265-274.

desarrollar el tema de las falsas plañideras, ya muy presente tanto en la literatura del período (por ejemplo, en *Los sueños* de Quevedo) como en los resabios barrocos posteriores (tal como puede comprobarse en *El periquillo sarniento* de Lizardi, en el XVIII hispanoamericano). La rima aguda utilizada en las redondillas contribuye a realzar el carácter de máxima/reflexión en verso destinada quizá a la memorización.

Al margen de la segunda redondilla, una nota nos remite a un pasaje de Séneca (*Epistolas*, 99), con la siguiente cita: *Plus ostentatio doloris exigit quam dolor*. Estaríamos, por tanto, más que ante una traducción en sí, ante un poema inspirado por pasajes de los dos autores, Horacio y Séneca, percibidos ambos como fuentes autorizadas de apotegmas.

SUELE EL DOLOR MENOR SONAR MÁS

5 En las muertes más lloradas
calla el dolor, y verás
que corren y suenan más
las lágrimas alquiladas.
Y es que, en la pena mayor
o mayor adversidad,
pide más que la verdad
la ostentación del dolor.

El segundo fragmento nos devuelve al pasaje sobre el poder educativo y persuasivo de la poesía, ejemplificado en los episodios legendarios de Orfeo y Anfión, que también traducía Lupercio Leonardo de Argensola, como acabamos de ver. En esta ocasión la forma elegida para la traducción de seis versos de la *Epistula ad Pisonem* (391-396) vuelve a ser la silva, como sucedía en Juan de Robles y —sobre todo— en el caso del padre Morell, que también era jesuita y cuyo libro, publicado unos años antes, bien pudo conocer Rivadeneira, aunque no haya una relación directa entre esta versión y los versos 844-869 del texto de Morell, ya que la intención de ambos traductores es claramente distinta (Morell quería ofrecer una traducción didáctica al lector, mientras que Rivadeneira compone pequeñas piezas propias a partir de la base clásica).

Para este fragmento, el giro temático que se opera es el de trasladar un ejemplo aplicado a la poesía a las posibilidades psicagógicas de la retórica/elocuencia, entendida ésta como un uso planificado del lenguaje.⁹²³ El remate del poema contiene una

⁹²³ La identificación entre Orfeo y el arte de la elocuencia se encuentra ya en *Genealogia deorum* de Bocaccio, compuesta a mediados del siglo XIV. Desde esa base, la analogía se extiende muchísimo a lo largo del Renacimiento y de épocas posteriores.

pensamiento entre moral y filosófico sobre la naturaleza primaria del hombre, muy en consonancia con el espíritu barroco.

**CON LA ELOCUENCIA SE HACE BLANDO
EL CORAZÓN DEL HOMBRE**

A los hombres de duros corazones
pudo el sagrado Orfeo
las mentes disuadir con las razones:
del manjar torpe y del delito feo
5 los redujo a concordia y policía,
de que nació el decir que la armonía
de su lira, su voz y sus canciones
amansaba los tigres y leones.
Y, por la misma acción, al dulce encanto
10 de la voz de Anfión atribuyeron
el atraer las piedras que, obedientes,
la muralla de Tebas erigieron,
siendo entre aquellas gentes
hazaña fabulosa de su canto,
15 la verdadera gloria de su nombre.
¡Oh corazón del hombre
como prodigio se trató el llamarte
a la razón! ¡Oh cuánto
acertó aquél que, para retratarte,
20 puso tu semejanza en que estuvieras
comparado a los riscos y a las fieras!

El tercer y último fragmento que nos presenta Rivadeneira contrapone lo expuesto en el texto que acabamos de presentar (esto es, la persuasión de la palabra) con la persuasión que impone la propia experiencia de las cosas a través de la observación. Como en el primer caso, dos versos de Horacio (431-432) encuentran acomodo en dos redondillas octosilábicas con predominancia de rimas agudas, en la segunda de las cuales encontramos nuevamente una meditación de formulación ingeniosa.

Resulta curioso comprobar que, así como el poema anterior era un pasaje que encontrábamos en Leonardo Lupercio de Argensola, este fragmento recoge los mismos versos que encontramos traducidos por Franciso Pacheco en el *Arte de la Pintura*. Ello nos llevaría a pensar que dentro del *Epistula ad Pisones* de Horacio habría una serie de segmentos particularmente preferidos por los autores de la época, aunque las muestras disponibles no son suficientes para establecer algún tipo de conclusión al respecto.

**QUE MUEVE MÁS LO QUE SE VE
QUE LO QUE SE OYE. Y POR QUÉ**

5 Aunque la elocuencia insista
exagere y persuada,
cualquiera acción escuchada
conmueve menos que vista.
O los ojos han nacido
más cerca del corazón,
o rodea la razón
cuando va por el oído.

Al igual que Menéndez Pelayo decía al referirse al padre Morell, encontramos en Antonio de Solís y Rivadeneira un hábil versificador con una sólida formación clásica que le lleva a buscar en el panorama grecolatino la materia prima a partir de la cual elaborar unas traducciones que tienen más de propio (tanto en sentido como en expresión) que de ajeno en su confección. Lo más característico de los tres fragmentos del *Arx* traducidos (así como las otras poesías latinas que versiona en el capítulo correspondiente de su libro), aparte del ingenio con el que están resueltos, es que el recurso de autoridad que supone acudir a la fuente clásica no responde a la necesidad de apoyar o ilustrar una tesis, como vemos en los demás «fragmentos menores» de este apartado de nuestro estudio, sino que es un sustento prestigioso para dar pie a un aforismo versificado, que lleva a la práctica el ideal horaciano de una enseñanza deleitosa.

3.10.6 ANTONIO PÉREZ RAMÍREZ (1698)

Poco sabemos de este autor que vivió en el quicio de los siglos XVII y XVIII, salvo que su vida estuvo ligada como clérigo a la diócesis de Palencia, en la que ejerció como racionero de la Colegiata de San Miguel de Ampudia bajo la protección del Marqués del Zenete. Él mismo reconoce en el prólogo de su obra *Armas contra la Fortuna* (1698), dentro de las convenciones propias de la *captatio benevolentiae*, ser «un hombre illiterato y no conocido»⁹²⁴. El resto de su producción conservada se reduce a una *Oración evangélica* (1703) dedicada al Cristo de Torre-Martre, de la localidad palentina de Astudillo, devoción que se sigue conservando en la actualidad en forma de romería.⁹²⁵

En las *Armas contra la Fortuna*, Antonio Pérez se propone compendiar una serie de consejos de orden político y moral que ayuden a las personas a sobrellevar las adversidades e imprevistos de la vida. Para ello, toma como base el *De consolacione Philosophiae* de Boecio, que vierte al castellano en el tratado. Sin embargo, en las palabras que dirige al lector en el prólogo declara saber que antes de él han traducido con gran acierto a Boecio tanto el padre fray Agustín López, de la Orden de San Bernardo, como el humanista Esteban Manuel de Villegas, por lo que la suya no será una traducción que intente competir con las ya existentes, sino que irá encaminada a ser más bien una serie de reflexiones digresivas que toman como hilo conductor y organizativo los distintos pasajes de esta obra del siglo VI. De hecho, el propio Antonio Pérez reconoce que las digresiones no sólo son el cuerpo principal de las *Armas...*, sino que son de tal extensión que en las casi seiscientas páginas de las que consta el volumen no pudo sino tomar pasajes del primer libro del *De consolacione...*, sin que hubiese posteriormente continuación alguna para esa labor comentarística que Menéndez Pelayo tildó de

⁹²⁴ Cfr. A. PÉREZ RAMÍREZ, *Armas contra la Fortuna, fábula temida de los hombres*, Valladolid, Antonio Rodríguez Figueroa, 1698, fol. 1r.

⁹²⁵ Cfr. A. PÉREZ RAMÍREZ, *Oración evangélica que predicó en la Villa de Astudillo al Santo Christo de Torre-Martre Antonio Pérez Ramírez*, Valladolid, Antonio Rodríguez Figueroa, 1703.

«enorme e impertinente», dada la mezcolanza de asuntos y autoridades que se daban cita en abrumadora y abigarrada profusión.⁹²⁶

Efectivamente, son muchos los nombres que podemos encontrar en las páginas de este tratado, mas, en lo relativo a lo que nos interesa en este estudio, podemos hallar en él una traducción de un fragmento de la *Epistula ad Pisones* horaciana, que —como en los casos de Lupercio Leonardo de Argensola y el segundo de los pertenecientes a Antonio de Solís y Rivadeneira—, vuelve a ser el referido a Orfeo, Anfión y el poder de la poesía como persuasivo cauce del impulso civilizador. Nuevamente, lo que se busca con la inclusión de este pasaje es ilustrar la importancia de la Filosofía Moral, apoyada en sus orígenes por la expresión poética, en el cometido de elevar al hombre del estado salvaje y animal y encaminarlo al perfeccionamiento y la virtud.

5 La rusticidad más dura
 miró su fuerza rendida
 a las voces con que Orfeo
 dulcemente la movía.

10 Sosegó de los humanos
 ánimos las crudas iras,
 que a los estragos y muertes
 lastimosamente incitan.

15 La música fue su labio
 y la elocuencia su lira,
 con que dicen que a los tigres
 y leones suspendía.

20 Del tebano fundador
 a las voces atractivas
 los peñascos sujetaron
 la dureza empedernida;

 por peñas, de los oídos
 la dureza está entendida,
 a quien con razones blandas
 a su voluntad traía.⁹²⁷

Esta traducción de los versos 391-396 del poema horaciano está realizada, a diferencia de otras soluciones métricas adoptadas por los demás traductores que revisamos aquí, en cuartetos de romance, en un tono que parece anunciar la nueva sensibilidad poética del ya próximo siglo XVIII, en un momento en el que los excesos

⁹²⁶ Cfr. M. MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, vol. 1, p. 330.

⁹²⁷ Cfr. A. PÉREZ RAMÍREZ, *Armas...*, *op. cit.*, pp. 224-225.

gongorinos ya daban muestras de franco decaimiento. El resultado, como puede verse, es una pieza sencilla, no especialmente expresiva, que recoge la idea fundamental de los versos de Horacio con la precaución de evitar mencionar a Orfeo como *interpres deorum* y escamoteando el nombre de Anfión tras el alusivo epíteto de «el tebanos fundador».

3.10.7 DE UN «INCIERTO AUTOR» (S. XVII)

A raíz de la polémica con Iriarte a propósito de la traducción de la *Epistula ad Pisones* realizada por Vicente Espinel (asunto que ya hemos tratado en el capítulo correspondiente al poeta rondeño) López de Sedano deslizó en su *Parnaso español* dos versiones castellanas de los primeros versos del poema horaciano, no tanto porque estas piezas pudieran valer como poemas autónomos dignos de ser recogidos en una antología, sino más bien —a nuestro entender— como una excusa para mantener abierta la polémica a partir de las declaraciones que vertió en las notas que cerraban cada volumen del mencionado *Parnaso*, dedicadas a comentar brevemente diversos aspectos de cada uno de los textos antologados o de sus respectivos autores. La primera de esas versiones es la perteneciente a Antonio Ortiz Melgarejo, de la cual acabamos de hablar en el apartado 5.10.3. La segunda, aparecida en el tomo noveno de la compilación de Sedano (el último de los doce en el que aparece algo relacionado con la polémica) está atribuida a un «incierto autor», y es la que recogemos a continuación, también bajo el título —como en el caso de Melgarejo— de «madrigal».

MADRIGAL

Si a la cabeza de una hermosa dama
le aplicase un pintor cuello de yegua
y los miembros de varios animales,
aves y fieras, rematando todo
5 en pece horrible: al ver tal monstruo, amigos,
¿contuvierais la risa? Pues, Pisones,
creed que esta pintura es todo escrito
que como en sueño de hombre delirante
se fingen monstruos de conceptos vanos,
10 sin tener proporción, pies ni cabeza.⁹²⁸

Al comienzo de las notas referidas a este texto, López de Sedano declara haberlo obtenido de un manuscrito que dice haber citado muchas veces a lo largo de la

⁹²⁸ Cfr. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso...*, *op. cit.*, vol. 9, p. 370.

antología,⁹²⁹ sin añadir nada más acerca de este poema ni de su posible autor. En cambio, el antólogo dedica las ocho páginas siguientes a continuar la polémica contra Iriarte, aduciendo ejemplos de las traducciones de Vicente Espinel y del padre José Morell para apoyar sus argumentos en los términos que hemos descrito al tratar dicha polémica.

Nosotros no hemos sido capaces de localizar dicha fuente. Si prestamos carta de credibilidad a López de Sedano y aceptamos este texto como proveniente del periodo áureo, simplemente podemos decir que esta traducción, sin presentar ningún problema en especial, está realizada con soltura y propiedad en endecasílabos (algo generalizado, como hemos visto en las traducciones anteriores) y conserva una paridad casi total con los versos latinos. Mientras que Dolce/Pacheco/Melgarejo habían empleado el mismo número de versos —diez— para traducir los primeros cinco hexámetros del *Ary*, en esta ocasión el traductor ha sido capaz de volcar al castellano nueve versos del original, sin que el resultado dé impresión de abigarramiento, a pesar de que se haya renunciado a matices como la transición *spectatum admissi* del verso 5.

Otra posibilidad que no hay que dejar de lado es que esta traducción sea obra del propio López de Sedano o de algún colaborador suyo, ya que es un poema que no tiene especial importancia para ser incluido en una antología, y su presencia se encuentra algo desgajada del conjunto. El espacio que se le dedica en las notas finales, como decimos, es desproporcionado en comparación con otras piezas de autores conocidos. De esta forma, el antólogo habría hecho pasar una traducción coetánea por un texto del siglo anterior para poder tener la oportunidad de mantener abierta la polémica con Iriarte.

El propio López de Sedano admite haber obrado así en sus notas:

Incluimos esta poesía de incierto autor, hecha a modo de madrigalete que existía en un manuscrito, citado varias veces en esta obra, y es traducción del primer símil o argumento con que Horacio estableció su inmortal *Poética*, o *Epístola a los Písones*, como lo ejecutamos en el tomo VII con otra semejante del sevillano Antonio Ortiz Melgarejo. Y aunque lo practicamos en todas las de su clase con el fin de que no se oscurezcan por su pequeñez, nos mueve a ejecutarlo para ejemplo con la presente, la intrépida, cruda y rigurosa censura que se estampó en el prólogo de una nueva llamada *Traducción de la Poética de Horacio* publicada en el año pasado de 1777 contra la de Vicente Espinel, que insertamos para dar principio a la colección del *Parnaso* y contra el Colector, porque la insertó con «tan desmesurados elogios» (como

⁹²⁹ Cfr. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *ibid.*, pp. XLVI-LIV.

afirma el nuevo traductor).⁹³⁰

Por lo demás, este fragmento, pese a estar mejor conseguido, —como hemos señalado— que el de Melgarejo, no aporta mucho más ni al *Parnaso español* ni a nuestro propio panorama. Sea cual fuere su autor, la función de este madrigal es clara dentro de la polémica: lanzar nuevamente el guantelete a los pies de Iriarte, atacándole con las propias palabras de Horacio, cuya traducción era precisamente el objeto de la disputa. Los últimos versos, si se aplican a las opiniones de Iriarte parecen claros en este sentido: en ellas no habría más que «monstruos de conceptos vanos / sin tener proporción, pies ni cabeza».

⁹³⁰ Cfr. J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *ibid.*, pp. XLVI-XLVII.

4. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Hasta aquí el estudio, recopilación y edición de las traducciones de las poéticas clásicas producidas durante nuestros Siglos de Oro. El hecho de verlas por fin reunidas y adecentadas bajo unos mismos criterios filológicos —más allá de su interés para la Historia de la Literatura y de la teoría literaria— es ya de por sí un cumplido homenaje al humanismo hispano de ese periodo y a las personas que lo alentaron.

En este trabajo —como decimos— no sólo se han recopilado las traducciones de la *Poética* de Aristóteles y de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, entendidas ambas en los términos prescriptivos que señalábamos en la introducción, sino que también se ha reunido el panorama crítico pertinente para la correcta contextualización e interpretación de las mismas.

En el proceso de investigación que ha precedido y acompañado la redacción de este trabajo, se ha tenido acceso directo a las fuentes primarias de todos los textos editados, bien sea a través de los manuscritos autógrafos de sus autores, bien sea a través de las respectivas *editiones principes* de las obras que llegaron a pasar por imprenta, evitando de esta manera la excesiva confianza en fuentes indirectas, que en bastantes ocasiones han arrastrado errores de apreciación de otras fuentes, a veces también indirectas.

La tradición de la crítica textual, con base en el ingente trabajo desarrollado por el fecundo polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo (cuya labor, dicho sea de paso, sufre tan frecuentemente los dardos de los estudiosos actuales, sin la distancia de enfoque que debiera tenerse con los más de cien años de distancia que existen ya con respecto a su obra), ha ido conformando lo que podría considerarse el «canon» cerrado de las traducciones de Aristóteles y Horacio hasta el siglo XIX.

Si descartamos la traducción de Pablo Mártir Rizo (que Valentín García Yebra, recordemos, calificaba de «traducción inexistente»,⁹³¹ por tratarse de otro tipo de obra en realidad), y si damos por perdida —o también por inexistente— la traducción de Juan Páez de Castro, según se apuntaba en el capítulo introductorio, en este trabajo

⁹³¹ *Cfr.* el estudio introductorio de este autor a su traducción de la *Poética*, *op. cit.*, pp. 69-73.

editamos por primera vez desde el siglo XVII la traducción Alonso Ordóñez das Seijas, que tantas modificaciones había sufrido en sus reimpresiones en los siglos XVIII y XX, así como también ofrecemos el atropellado *tour de force* traductor del humanista Vicente Mariner de Alagón, que había permanecido manuscrito hasta ahora.

Si a pesar de ser una falsa traducción de Aristóteles hemos incluido en este estudio el texto de Juan Pablo Mártir Rizo ha sido por sus especiales características en cuanto a elocuente ejemplo de la historia de la recepción de este difícil tratado griego. El aura de prestigio que rodeaba ya a la *Poética* —gracias a las traducciones latinas e italianas, así como a los comentarios existentes en esas lenguas— pareció ser suficiente para que un humanista ávido de reconocimiento en el ámbito literario (en el que no se había desenvuelto hasta entonces, salvo para verse implicado en la polémica de la *Spongia* contra Lope) intentase significarse en 1623 en ser el primero en traducirla al castellano, motivado tanto por adquirir algo de ese prestigio como por afianzar dialécticamente su posición en el bando de los presuntos «preceptistas» contra el bando de Lope de Vega. Como pudimos ver, dicho intento tuvo que conformarse con la pretensión de ser una traducción indirecta del latín que era en realidad una traducción del italiano del comentario de Giason Denores. Aunque quedase inédita por las razones que se han expuesto en el capítulo correspondiente, no sabemos el alcance privado que pudo tener el manuscrito en el círculo de amistades de Mártir Rizo, aunque el mero hecho de su existencia en el ambiente descrito es un claro indicador de una cierta «ansia» de aristotelismo que no llegó a fructificar del todo. A pesar de estar ante una traducción «inexistente», hemos decidido presentar en el marco de nuestro estudio una edición de la pseudo *Poética de Aristóteles traducida de latín* de Pablo Mártir Rizo a fin de divulgar mejor este episodio, proveer de un contexto lo más completo posible al resto de traducciones que recogemos y poder ofrecer una revisión más actualizada y corregida del mismo, despojada de las deficiencias de la edición de Newels.

Es con la traducción publicada en 1626 por Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar Ordóñez con la que se inicia la historia de las traducciones de la *Poética* de Aristóteles a nuestro idioma. El señor de San Payo —como pudimos ver— era una persona cultivada que conocía la tradición textual del texto aristotélico y había estado en contacto con la crítica producida sobre él en latín e italiano. Además, tenía fundado conocimiento del estado de la literatura española del momento y, con el propósito de dotarla de la base teórica que proporcionaba esta obra, de la cual todavía carecía,

emprendió la tarea de vertirla al castellano consciente de la complejidad de la misma. Por ello sometió el texto a una doble división en partes y capítulos en base a criterios temáticos de tal modo que la traducción resultante pusiera cierto orden en la exposición de los conceptos y pudiera ser más comprensible —a la postre— al público lector. Su traducción, tal como señala Valentín García Yebra, presenta ciertas imprecisiones a la hora de traducir algunos términos griegos, lo cual le hace presentar una cierta distensión semántica, manifiesta en palabras un tanto alejadas del sentido, en paráfrasis un tanto dilatadas y en los habituales dobletes léxicos de las traducciones del período.⁹³² Sin embargo, ya señalamos que —más allá de esas consideraciones propias del mayor conocimiento actual sobre el tema— la traducción de Ordóñez das Seijas logra, a nuestro entender, capturar y transmitir el significado del tratado de forma bastante fidedigna en unas fechas bastante tempranas con respecto a otros países europeos como Francia o Inglaterra. Otra asunto distinto es la escasa repercusión que acabó obteniendo dicho trabajo, y las alteraciones a las que se vio sometido en las mencionadas reimpressiones de los siglos XVIII y XX.

Por nuestra parte, hemos podido recopilar la escasa información de la que se disponía acerca de este autor y la hemos completado con los datos obtenidos por nuestras propias pesquisas de cara a poder ubicar mejor la génesis de este texto. Como consecuencia puede afirmarse que se ha ampliado el conocimiento que se tenía sobre Ordoñez das Seijas, su procedencia, estatus y actividad política y humanística, a la par que se ha revisado la *editio princeps* de su traducción para ser recogida en estas páginas.

En tercer y último lugar, tenemos la versión de la *Poética* de Aristóteles que salió de la pluma del enfervorecido polígrafo Vicente Mariner de Alagón a mediados del mes de abril de 1630. Mariner, que conocía a Ordóñez das Seijas y la labor de traductor de éste, se había embarcado a su vez en la afanosa tarea de traducir cuanto texto griego estaba a su alcance, tanto al castellano como al latín, en una incesante actividad de la que alardeaba mientras compaginaba su trabajo como preceptor con la búsqueda de mecenazgos más favorecedores. De esta forma, fue traduciendo las obras de Aristóteles en orden hasta llegar en último lugar a la *Poética*, que agrupó en un mismo volumen con la *Retórica* y la *Retórica para Alejandro*. A juzgar por el ritmo de progresión de sus traducciones y el lugar reservado para ello dentro del corpus, la *Poética* no parecía tener

⁹³² *Ibid.*, pp. 55-60.

especial relevancia para el humanista valenciano, que la «procesó» como un eslabón más de su urgencia traductora. A causa de esta misma premura, su soltura en el dominio de las lenguas clásicas —algo innegable a la vista de su correspondencia en latín con Francisco de Quevedo, por ejemplo, o de los pasajes de su traducción de la *Poética* en los que aborda asuntos gramaticales de la lengua griega— no vino acompañada del acierto en el proceso de verter a nuestra lengua el tratado del Estagirita. Su versión está definitivamente caracterizada por la excesiva literalidad en la traslación de los términos, descuidando el sentido contextual de los mismos y llegando a veces hasta la ininteligibilidad. A pesar de sus conocimientos, Mariner dedicó menos de una semana a esta traducción, lo cual devino en un texto que presenta un uso del idioma muy propio, deliberadamente arcaizante en cuanto a castellano y crudo en la traducción de los términos del original griego.

Como hemos señalado, en este estudio hemos dado por primera vez a la luz desde el siglo XVII el texto completo de esta curiosa muestra de la obra de este humanista. Las peculiaridades de la misma nos han llevado a ofrecer una edición más bien paleográfica de la misma, en contraste con la modernización a la que se han sometido las versiones de los demás autores.

Las diferencias entre estas tres obras de Mártir Rizo, Ordóñez das Seijas y Mariner son tan grandes y evidentes que carece de demasiado sentido plantear una comparación fructífera entre ellas. Una vez estudiadas las tres, baste recordar que la única que llegó a pasar por la imprenta fue la que mejores condiciones presentaba para ello, y que las dos restantes nos sirven de diapasón para obtener —juntamente con los datos referidos a la vida de sus respectivos autores— una medición de la vibrante transición cultural hacia el Barroco.

En resumen, la breve nómina de las traducciones de la *Poética* de Aristóteles en los siglos XVI y XVII quedaría fijada en los términos contenidos en la siguiente tabla:

TRADUCCIONES DE LA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES			
Año	Autor	Obra en la que se encuentra	¿Publicada en la época?
1623	Juan Pablo Mártir Rizo	<i>[Pseudo] Poética de Aristóteles traducida de latín</i>	No
1626	Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar	<i>La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana</i>	Sí
1630	Vicente Mariner	<i>El libro de la Poética de Aristóteles</i>	No

En cuanto al más amplio panorama que dibujan las traducciones de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, el «canon» de textos ha ido aquilatándose en la tradición de los estudios hispánicos desde la base de Menéndez Pelayo hasta constituir el corpus que Luis Sánchez Laílla mencionaba en el estudio introductorio a su edición de la *Nueva idea de la tragedia antigua*:

Un índice de traductores del *Ars poetica* a lo largo de los siglos XVI y XVII debe incluir a Vicente Espinel, Luis Zapata, Tamayo de Vargas, José Morell y Antonio Solís y Rivadeneira, además del doctor Villén de Biedma y de Francisco Cascales.⁹³³

Es en esta secuencia de obras que menciona la cita anterior en la que el desarrollo del presente trabajo ha podido efectuar un notable avance, puesto que, a partir de ella, se han recogido todas las obras mencionadas y se han añadido dos traducciones completas de las que poco o nada se sabía (la de Fernando de Vallejo, a la que hemos rescatado por fin de la usurpación del pseudo Joaquín de Villaseñor, y la que atribuimos a Francisco Sampere); se han recopilado, además, los pasajes diseminados en *El culto sevillano* de Juan de Robles. Así mismo, en la sección dedicada a los «fragmentos menores» de la *Epistula ad Pisones* en castellano, hemos añadido a los versos traducidos por Solís y Rivadeneira otras seis muestras similares de traducción parcial del poema latino. En todas las ocasiones se ha intentado situar cada texto en sus coordenadas de producción más precisas y se han aportado —como ya se hizo con las traducciones de Aristóteles— los datos más pertinentes referidos a los distintos autores a fin de contextualizar lo mejor posible cada uno de los casos.

A la hora de pasar revista a los autores y traducciones estudiadas —y habida cuenta de la presencia de dos traducciones incompletas— hemos creído conveniente reproducir el único pasaje común a todas ellas, a fin de poder establecer una mínima comparación entre las distintas versiones que, en lo referido a las traducciones de Horacio sí que resulta posible, dados los similares presupuestos de los que parten los textos. Dicho pasaje corresponde a los hexámetros 46-59 de la *Epistula ad Pisones*, y en él se trata la idea de que el poeta puede perfectamente crear nuevas expresiones verbales⁹³⁴ siempre que dicha operación se haga con ciertas garantías (con inteligencia, fidelidad al espíritu de los términos griegos y adaptación a los usos del presente), puesto

⁹³³ Cfr. J. A. GONZÁLEZ DE SALAS, *op. cit.*, vol. 1, pp. 173-174.

⁹³⁴ Lo expuesto en esos versos, como podrá comprobarse, sobrepasa el concepto y los límites de la simple «palabra».

que así lo hicieron otros con anterioridad (Cecilio y Plauto) o en la misma coetaneidad de Horacio (Virgilio y Varo). El pasaje es especialmente afortunado para la comparación, si tenemos en cuenta la presencia en el mismo de uno de los tópicos más importantes del poema —el de la *callida iunctura*⁹³⁵— unido al hecho de ser uno de los grupos de versos menos sometidos a *amplificatio* en las traducciones, que lo recogen en un espacio muy similar y ceñido al original que oscila entre los 21 y los 23 versos, en el caso de las traducciones en endecasílabos, y entre los 32 y los 35, en el caso de las dos traducciones que escogen la silva como forma en la lengua de destino. Aunque cada uno de ellos ya ha aparecido inserto en la edición que ofrecen los capítulos correspondientes de este trabajo, reproduciremos de nuevo cada fragmento para mayor comodidad del lector.

Por el mismo motivo adjuntamos a continuación el pasaje original en latín, según la lectura que propone en su edición Niall Rudd:⁹³⁶

*in verbis etiam tenuis cantusque serendis
dixeris egregie, notum si callida verbum
reddiderit iunctura novum. si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
continget dabiturque licentia sumpta pudenter;
et nova factaque nuper habebunt verba fidem si
Graeco fonte cadent, parce detorta. quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum
Vergilio Varoque? ego cur, acquirere pauca
si possum, invidior, cum lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit? licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen.*

Antes de proseguir, debe advertirse que para el último verso de este fragmento existe otra lectura seguida por Luisinus, Lambinus y otros, que sustituye la expresión *producere nomen* ('producir una palabra') por *procludere nummum* ('acuñar una moneda'). A partir de ellas, debemos tener en cuenta la posibilidad de una lectura mixta de ambas

⁹³⁵ Acerca del tópico de la *callida iunctura* (sintagma que a la letra significa 'inteligente combinación') *cfr.* P. GRIMAL, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, París, S.E.D.E.S., 1968; y F. CUPAIUOLO, Fabio, *A proposito della «callida iunctura» oraziana*, Nápoles, Torella, 1942. V. CRISTÓBAL, por su parte, en su introducción a las *Odas y Epodos* de Horacio, cifra este concepto en una mixtilínea combinación de recursos que se apoyan en la movilidad interna de la sintaxis latina, la cual favorece la aparición de asociaciones coyunturales de palabras de gran rendimiento expresivo. *Cfr.* HORACIO, *Odas y Epodos*, eds. M. Fernández-Galiano *et al.*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 40-41.

⁹³⁶ *Cfr.* HORACIO, *Epistles II & 'Ars Poetica'*, ed. N. Rudd, *op. cit.*

15 Y las palabras nuevas inventadas
 tendrán autoridad, si escasamente
 de la fuente de Grecia se cogieren,
 que si pudo inventar Cecilio y Plauto,
 ¿por qué no le dará el romano propio
 a Virgilio y a Vario esta licencia?
 Si yo puedo buscar también un poco,
 20 ¿por qué tengo que ser del vulgo odiado?
 Pues que la lengua de Catón y de Ennio
 enriqueció el lenguaje de su patria,
 lícito fue y será sacar vocablos
 siempre sellados del presente sello.

Al igual que el resto de los autores aquí tratados, Vicente Espinel traduce bien, en términos generales, las estructuras verbales del pasaje, si bien desliza algunos epítetos un tanto desconcertantes (el «romano propio» del verso dieciséis, en traducción de *ademptum*). En cuanto a los momentos «tensos» del significado, tendremos en cuenta cuatro, que nos servirán para el resto de los autores: el doblete de adjetivos del hexámetro 46 (*tenuis cautusque*), la expresión del mencionado tópico de la *callida iunctura* de los hexámetros 47-48, la calificación de la fidelidad con respecto a la fuente griega del hexámetro 53 de donde se supone que deben provenir las innovaciones léxicas (más concretamente la especificación adjetival *parce detorta*) y —finalmente— la traducción de los hexámetros 58-59 del original latino (con los que finaliza el pasaje seleccionado), acerca de la siempre existente posibilidad de crear nuevos vocablos.

En primer lugar Espinel nos confirma esa tendencia a la inexactitud léxica cuando emplea «templado y corto». Podemos aceptar perfectamente el primero de los dos adjetivos, como equivalente al latino *tenuis*, pero ninguna de las acepciones que recoge el *Diccionario de Autoridades* para «corto» lo relaciona con el concepto de ‘prudente, cauto’ que tendría que reflejarse, salvo en sentidos muy indirectos. Por su parte, la traducción de *notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum* no parece andar desacertada en el sentido, mas la sintaxis utilizada revela un apego quizá excesivo al original latino, que acaba lastrando un poco la fluidez de la expresión en castellano. Por último, para el *licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen* de los versos finales del pasaje —con esa lectura concreta de las dos palabras con que se cierra el mismo—, puede observarse una solución en la que Espinel coloca el adverbio «siempre» en una posición un tanto ambigua, puesto que en el original se refiere claramente a la posibilidad de acuñar nuevas palabras, mientras que en la traducción del poeta rondeño acaba transfiriéndose a una necesaria actualidad de la nueva acuñación

léxica. Aunque la revisión de este fragmento no nos debe llevar a una extrapolación sistemática a la traducción completa, podemos decir que la versión de Espinel, a la luz de estos ejemplos, permitía seguir el desarrollo general del poema latino, aunque se mostraba algo descuidada en los matices, más preocupada —según parece— en encajar los contenidos del original en el nuevo molde métrico que supone el endecasílabo.

La segunda de las traducciones de la *Epistula ad Pisones*, muy cercana en el tiempo a la anterior, fue publicada en 1592 por Luis Zapata, que decidió acompañar el texto del poema con el de la sátira I, 9 del mismo autor romano, que podía interpretarse en cierto modo como un «complemento» de la primera, en los términos que se han descrito en el capítulo correspondiente. Zapata, por otra parte, podía pensar perfectamente en estar alumbrando una primicia en nuestro idioma, y coloca antes de su traducción un interesante prólogo en el que se expresa por primera vez en esta serie —entre los esperables lugares comunes sobre la dificultad de la actividad traductora descritos, eso sí, con notable plasticidad y gracejo— la voluntad de que esta versión sirva para apuntalar un conjunto sólido de normas que sean de utilidad para nuestra literatura y que ayuden a los poetas a someterse a un cierto método compositivo. La traducción que sigue a estos propósitos acentúa la interpretación de la *Epistula* como *Ars*, es decir, como manual de técnica literaria, en la medida en que divide el poema en cinco partes que intentan presentar explícitamente una organización temática dentro de la confusa organización del original latino. La traducción en sí —como hemos apuntado en su momento— atiende más al sentido que a la forma y, aunque en ocasiones parezca la «tapicería del revés» de la que hablaba el propio Zapata en su prólogo, no podemos dejar de reconocer su acierto general a la hora de transmitir las ideas del poema de Horacio, a pesar de las críticas que llovieron en su día sobre este texto por parte de Nicolás Antonio y Menéndez Pelayo, apoyadas en buena parte por la desidia editorial que le acarreó el aparecer plagado de erratas. Estas apreciaciones pueden constatarse en el pasaje que nos sirve de ejemplo para estas traducciones:

5 Mira que seas sutil y recatado
 si hubieres de injerir palabras nuevas
 (y habrás hablado bien si viene a cuento
 de un antiguo vocablo hacer nuevo);
 y si acaeciére de arte que convenga
 mostrar cosas incógnitas no oídas
 por los más remotísimos cetegos
 darásete licencia con que sea
 tomada vergonzosa y cuerdamente.

10 Y para tú fingir palabras nuevas
tendrás autoridad si descendieren
muy bien, con poca premia, de su fuente.
 ¿Y por qué, o cuál razón, las libertades
que tuvieron Cecilio, y Plauto, y Ennio,
15 a Virgilio y a Varo han de negarse?;
¿y por qué de ser debo yo envidiado
si conquistó por mí algo de nuevo
como Ennio y Catón, que con su lengua
nuestro patrio lenguaje enriquecieron?
20 Siempre será muy lícito —y lo ha sido—
producir nuevo nombre señalado
con el cuño presente de este tiempo.

Como puede verse, la traducción de los adjetivos *tenuis cautusque* es más simple y acertada que en el caso de Espinel, y Zapata decide proseguir en los endecasílabos tercero y cuarto con una versión aligerada del tópico de la *callida innectura*, que rehuye una traducción directa de dicha expresión y optando por una explicación general del concepto reforzada gnómicamente por una asonancia que da al resultado la apariencia de un pareado típico de lo paremiológico. Más adelante, en el verso doce, encontramos una solución parecida en cuanto a la preminencia del *sensum* sobre el *verbum*, puesto que a la metáfora de la fuente griega de la que deben surgir los vocablos no corresponde el término también metafórico *parve detorta* (esto es ‘escasamente desviada’), sino que se opta por una expresión más llana con un campo referencial más genérico: el «con poca premia» (‘con poca violencia’). Siguiendo estas mismas pautas de actuación, Zapata remata la secuencia con tres versos que traducen de forma fidedigna el último punto de atención que nos hemos propuesto para el pasaje. En ellos se parte de la lectura latina que termina *producere nomen* y se opta por una sintaxis castellana clara que facilite la comprensión lectora, aunque también aparece de forma bastante elocuente a la hora de describir las características de esta traducción una expresión redundante que sirve exclusivamente como relleno para un verso en general poco trabajado (el inciso «y lo ha sido» del verso 20).

En el caso de la versión de Juan Villén de Biedma, contenida en su *Declaración magistral* de las obras de Horacio, publicada en 1599, nos encontramos con la primera de las dos traducciones en prosa de la *Epistula ad Pisones* de las que disponemos. La *Declaración magistral* constituye la primera traducción de la poesía completa del Venusino a nuestro idioma y, según palabras del propio autor, pretendía ser una ayuda que permitiese comprender el sentido de los términos latinos del poema a la vez que

ayudase a apreciar su forma literaria. De esta forma, la *Declaración* actuaría como una vía intermedia que, más que proponer una traducción cuya lectura sustituyese de forma subsidiaria la del original, quería ofrecer un apoyo para que el lector pudiese acceder al disfrute y aprendizaje del texto fuente, dada la opinión de Villén de Biedma de la imposibilidad de expresar con total acierto en una lengua lo que otro autor ha escrito en la suya. En este marco, la *Epistula ad Pisones* nos es presentada como una pieza singular dentro de la producción horaciana. En primer lugar, Villén de Biedma establece una comparación entre las distintas etapas de la vida y las diferentes obras del Venusino que sitúa este poema en el punto culminante de la biografía del poeta romano, de tal forma que —gracias a las experiencias vividas— se encuentra en el momento justo de poder desempeñar el indiscutible magisterio que se percibiría en estos versos. Por otra parte, Villén de Biedma, que también coloca la *Epistula ad Pisones* al final de su *Declaración*, dedica un prólogo particular a estos versos, cosa que no había hecho con ninguna de las piezas anteriores. En él, subraya el carácter programático de este poema y propone una división en tres partes a modo de orientación lectora, consciente como otros autores de la dificultad que entraña la compleja estructura del mismo. Resulta sintomático comprobar en este mismo prólogo que Villén de Biedma cree firmemente que Horacio sigue punto por punto en sus consejos la doctrina literaria expuesta por Aristóteles.

Como pudimos comprobar en el capítulo correspondiente, la *Declaración magistral* se inserta en la tradición medieval de la glosa-comentario y va disponiendo en sus páginas materiales diversos en los que se alternan el texto original, el texto original reordenado de cara a una mejor comprensión sintáctica, la traducción del mismo, la paráfrasis, glosas y comentarios pertinentes y las notas marginales. En este trabajo espigamos entre tal taracea textual para ofrecer por primera vez las partes correspondientes a la traducción de forma continuada, ya que, independientemente de los propósitos didácticos antes expuestos, Juan Villén de Biedma acaba articulando sus explicaciones (que, paradójicamente, nos interesan menos hoy en día) en torno a una traducción completa del poema horaciano. Comprobemos los resultados:

También será sutil y circunspecto emplazar y sembrar palabras de las cuales nazcan nuevas significaciones. Habrás dicho maravillosamente si una astuta junta de vocablos diere una palabra conocida y nueva, si acaso es necesario mostrar lo encubierto de las cosas con nuevas palabras.

5 Y de esta manera acontecerá fingir que no hayan sido oídas del cuidadoso y circunspecto cetego; y concederáse tal licencia, tomándola con moderación y respecto

cuando sea más necesaria; y las palabras que nuevamente fueren fingidas tendrán crédito y serán aprobadas si se deriven de la lengua griega derechamente sacadas.

- 10 ¿Qué concederá el pueblo romano a los poetas Cecilio y Plauto que le sea quitado y negado a Virgilio y a Vario? ¿Por qué soy odioso y murmurado si puedo adquirir algunas pocas palabras a mi propia lengua, siendo verdad que la lengua de Catón y de Ennio haya enriquecido la lengua de la patria y producido nuevos nombres de cosas? Digo que fue lícito y siempre lo será acuñar nombre señalado de señal nueva.

En el pasaje seleccionado, liberado del «yugo» de la métrica, puede percibirse una mayor comodidad en la traslación de las expresiones latinas. La prosa, aparte de refozar una interpretación preceptiva del poema horaciano, permite a Villén de Biedma centrar su atención en una traducción más orientada a al significado que a la consecución de un nuevo poema en castellano. Podemos observar, por tanto, una buena elección en el par de adjetivos «sutil y circunspecto» que tiene continuidad en la presencia de otros dobles léxicos que no figuraban como tales en el texto fuente, sino que obedecen a la voluntad explicativa del traductor («emplazar y sembrar», «moderación y respeto», «quitado y negado», «odioso y mururado»). La expresión de la *callida inunctura*, por su parte, es resuelta con soltura con la introducción del sintagma «astuta junta de vocablos», mientras que para el *parve detorta* referido a la fuente griega de donde se han de derivar los términos nuevos, Villén de Biedma decide deshacer la lítotes y emplear una expresión más directa que elimina por completo la metáfora acuática y restituye el término real de la misma. Por último, puede comprobarse que el final del pasaje parece partir de esa «lectura mixta» que mencionábamos páginas atrás entre *producere nomen* y *procudere nummum*, puesto que la versión que ofrece Villén de Biedma claramente traduce *procudere nomen*, lo que supone el uso de una metáfora que equipara las palabras a las monedas (conservada, por cierto, hasta hoy en día en el ámbito de la lexicología) que no ofrece problemas de interpretación y cuyo significado recoge con la misma sencillez con la que se desarrolla el resto del fragmento. Resulta curioso que el texto latino original que Villén de Biedma aporta como referencia en la parte central de las páginas de su *Declaración* recoge la lectura «*producere*» *nomen*, mientras que en los fragmentos que va disponiendo en la glosa del mismo para su paulatina traducción aparece, en cambio, «*procudere*», que es lo que finalmente se traduce. El propio Villén se pronuncia acerca de esta diferencia de lecciones en el comentario que introduce a continuación. En él demuestra tener buen conocimiento de los problemas textuales del original, si bien su interpretación del fragmento discurre más hacia

terrenos de interpretación cualitativa en lugar de hacia el reconocimiento que los versos de Horacio sobre el valor del uso contemporáneo de un idioma:

Algunos textos tienen en lugar de *procudere*, *producere*, pero más propios de lo que Horacio quiso significar es el nombre de acuñar, aludiendo a que el lenguaje es como la moneda, que tiene su valor limitado y corre por donde puede; además de que así como entre las monedas hay unas de mayor valor que otras, así entre las palabras hay algunas que, siendo pocas, dicen más que otras, aunque muchas, de las cuales es el hablar de Horacio con tanto valor de significación, que no se iguala por justo trueque de ellas esta declaración.⁹³⁷

La cuarta traducción completa de la *Epistula ad Pisones* que presentamos en nuestro estudio data aproximadamente de 1616 y es debida a la labor del humanista toledano Tomás Tamayo de Vargas. Este autor, que compuso una extensa obra en latín y castellano, principalmente sobre temas históricos y hagiográficos, dedicó también sus esfuerzos a la traducción de textos antiguos, fruto de la cual surgió una versión castellana de una serie de epigramas selectos del poeta romano Marcial. Junto a ésta podemos encontrar su *Traducción de la Arte Poética de Q. Horacio Flacco*, que acompañó de los *Discursos sobre el poema heroico* de Torquato Tasso, también vertidos al español y presentados como complemento en el mismo volumen manuscrito. La incursión en el ámbito de la teoría literaria que supone esta obra está en consonancia con el activo papel que desempeñó este humanista en la polémica iniciada por la *Spongia* de Pedro Torres Rámila, en la que Tamayo de Vargas se alineó con el grupo de los defensores de Lope de Vega, colaborando con su dominio de la lengua latina en la redacción de la *Expostulatio Spongiae*. Esta traducción de la *Epistula ad Pisones* recibió duras críticas por parte de Menéndez Pelayo, y permaneció manuscrita hasta 1997, momento en el que Jesús Alemán Illán la dio a conocer en las páginas de la revista *Criticón*, como se ha indicado en el capítulo correspondiente. Para estas páginas, hemos acudido al manuscrito original para ofrecer una edición revisada de la misma a la luz de los criterios generales que hemos adoptado para el resto de textos.

La versión castellana elaborada por Tamayo de Vargas continúa con la tradición establecida por Vicente Espinel y Luis Zapata de elegir el endecasílabo blanco como molde métrico en la lengua de destino, si bien difiere de ellos —especialmente del segundo— en plantear una traducción más *ad sententiam* que *ad sensum*, con un empleo poco flexible de la sintaxis castellana. En otros pasajes distintos del elegido para la

⁹³⁷ Cfr. J. VILLÉN DE BIEDMA, *Declaración magistral*, *op. cit.*, fol 311^v.

comparación, este planteamiento es compensado con una tendencia a la *amplificatio* que supera al resto de las traducciones áureas de este poema, como puede comprobarse por el número de versos. En el fragmento propuesto reproducimos en cursiva el contenido de los versos inmediatamente anteriores, dada la dependencia sintáctica con ellos:

Será diestro el que escribe doctos versos
en escoger y desechar las cosas
con ingenio maduro y buen juicio;
y cauto, y aun cobarde en las palabras
5 que no fueren usadas o son raras;
con mucha cuenta en las que compusiere
(y hará muy bien si, las que son comunes,
las da por nuevas con lo que juntare).
Y si es, por ventura, necesario
10 mostrar algunas hasta aquí encubiertas
con ciertas señas y con nuevo indicio,
licencia se dará al que la tomare
con modestia, y harán fe las palabras
sacadas de la fuente de los griegos
15 poco turbada: que razón hay mucha
para darse a Virgilio, y darse a Varo,
lo que Cecilio y Plauto hacer pudieron;
¿por qué he de ser en esto yo envidiado
si puedo por mi parte adquirir algo,
20 habiendo enriquecido nuestra lengua,
de Catón y de Ennio la elocuencia,
dando a las cosas nuevas nombres nuevos?
Lícito ha sido siempre, y debe serlo,
fingir nuevos vocablos, señalados
25 con cierta nota porque se conozcan.

Como puede comprobarse, el pasaje muestra nada más empezar algo más que un desliz en los matices del adjetivo *tenuis*, que pasa de designar la sutileza a indicar una inopinada cobardía. Este poco tiento recoge más o menos los elementos que forman en latín los versos que expresan el tópico de la *callida iunctura*, pero acaban dejando de lado el importante adjetivo *callida*, en el que radica precisamente la técnica y el trabajo consciente —el *ars*— del poeta, para acabar cifrando el éxito de la operación creadora en la mera combinatoria de palabras y no tanto en la idea que sustenta el plan compositivo de las obras y que opera en el sustrato de la solidaridad fondo/forma. Por otra parte, la metáfora relativa a la fuente griega, si bien un tanto empañada por la literalidad del «harán fe» que la precede, está resuelta fielmente con el latín y aceptablemente en castellano; no así el final del pasaje, que opta por el uso técnico del verbo «fingir» (por ‘crear/inventar/elaborar’) para traducir una lectura indeterminada entre *producere/procudere nomen*, a la que se añade un confuso verso 25 que resta valor al

uso coetáneo de las palabras —*signatum praesente nota*— y que, al igual que ocurría con *callida*, parece conformarse con un mero extrañamiento en los vocablos en lugar de con una operación creativa más meditada.

En cuanto al uso del endecasílabo —aunque este tipo de consideraciones rayen en lo subjetivo— no puede dejarse de notar la gran diferencia de tratamiento entre la poca agilidad de los versos 17 a 21 y la bien resuelta solución del verso siguiente, el 22, que muestra una relativa felicidad expresiva en contraste con lo anterior. En general, podemos percibir en esta traducción una cierta torpeza interpretativa y expresiva que —a juzgar, además, por las marcas y anotaciones del manuscrito— acaba haciéndola parecer más un primer borrador en proceso de revisión que una traducción preparada para ser presentada al público por alguien respetado por su latinidad como Tamayo de Vargas. Como apuntábamos, esta versión podría haber estado reservada al simple uso personal como un texto subsidiario que sirviese de apoyo a su autor en los círculos literarios que frecuentaba y en las polémicas que durante los años en los que lo compuso tenían lugar en su entorno más cercano.

Muy cercana en el tiempo a esta obra de Tamayo de Vargas se sitúa la traducción realizada por Francisco Cascales, que en sus *Tablas poéticas*, publicadas en 1617, fue deslizándose a modo de citas numerosos fragmentos de la *Epistula ad Pisones* que ya hicieron sospechar a Menéndez Pelayo de la posibilidad de que este humanista murciano la hubiera traducido entera. Lamentablemente, aunque tal hipótesis sea perfectamente verosímil, lo único que nos queda de ese supuesto trabajo son estos pasajes que mencionamos, que traducen 170 de los 476 hexámetros del poema latino con bastante concisión y apego al original, muy poco sometido a la *amplificatio*, salvo en ocasiones muy puntuales. El propósito de las *Tablas poéticas* —y por ende, de las citas de Horacio introducidas para ilustrar y apoyar el discurso de esta obra— era el de ofrecer una vía de salvación, una «tabla» a la que pudieran asirse los «náufragos» de la Literatura, perdidos como se hallaban a juicio de Cascales debido a la falta de método y de normas para la poesía. Como se indicó en el capítulo correspondiente, este enfoque hace explícita la percepción ya comentada de la *Epistula ad Pisones* como *Ars poetica*. Cascales —eso sí— conocía bien el poema horaciano, y era consciente de los problemas interpretativos que planteaba su estructura: de ahí que aparte de este conjunto de versos, este humanista fuera también autor de una reorganización integral de los mismos bajo el título de *Epistola Horatii Flacci de Arte poetica in methodum redacta*,

operación similar a la realizada en 1591 por Francisco Sánchez de las Brozas en sus *Annotationes*.

Una relación de los pasajes citados en las *Tablas poéticas* ordenada de acuerdo con el poema original vio por primera vez la luz en el artículo que avanzamos en las páginas de la revista *Criticón*, que fueron la base del capítulo actual. Para nuestra edición acudimos a la *editio princeps* de esta obra de Cascales, que cotejamos en paralelo con las ediciones que realizaron de ella Antonio de Sancha en el siglo XVIII y Benito Brancaforte en el XX. El fragmento seleccionado para la comparación quizá no parezca el más agraciado para valorar en su justa medida las virtudes de la traducción de Cascales, mas se puede percibir en él una voluntad de transformación de los materiales originales no presente en los autores anteriores, de tal forma que las posibles pérdidas de términos y matices han de ser interpretadas de distinta manera que en ellos, pues obedecen a una mayor —y más propia— elaboración del resultado en la lengua de destino.

5 Podrá también hacer nuevos vocablos
 con que argentar el ordinario estilo;
 podrá discreta y muy escasamente,
 si se ofreciere a caso alguna cosa
 oculta de las viejas, refrescarla.
10 Modesta libertad se da que pueda
 fingir palabras en su coyuntura
 de los rancios cetegos aun no oídas;
 y serán admitidas y aprobadas
 si de la fuente de los griegos nacen,
 en nuestro idioma usadas pocas veces.
 ¿Por qué el romano dio licencia en esto
 a Cecilio y a Plauto y se la niega
 a Virgilio y a Vario? Y si yo puedo
15 algo innovar, ¿conmigo se escrupula,
 habiendo enriquecido Catón y Ennio
 con su lengua el lenguaje de la patria
 y dado nuevos nombres a las cosas?
 Lícito fue y será lícito siempre
20 el forjar y decir nuevos vocablos,
 con las armas del uso señalados.

A la hora de introducir este pasaje a modo de cita en sus *Tablas poéticas*, Francisco Cascales está pensando en la aplicación directa de los contenidos del mismo en el terreno de la preceptiva literaria, lo cual le lleva a actualizar el sentido de estos versos a la situación del lector castellano del siglo XVII, de tal modo que los adjetivos *tenuis cautusque* parecen asumidos a la par por el adverbio «discreta[mente]» para luego

poder dedicar la segunda parte del doblete a una cierta reorientación del consejo hacia términos de frecuencia en la invención de los nuevos vocablos. En el fondo de esta cuestión se halla un asunto contemporáneo: la oposición de Cascales al culteranismo gongorino, cultivado por su propio amigo Luis Carrillo y Sotomayor, que recorre buena parte del discurso de las *Tablas*. Continuando con el pasaje, comprobamos que pese al buen ritmo que se le imprime al endecasílabo y la elegante construcción del mismo en castellano, la solución que se aporta para la *callida iunctura* resulta algo opaca —como sucedía en el caso de Tamayo de Vargas—, en primer lugar por el uso del tecnicismo «fingir» y, después, por la pérdida en el paso al castellano del adjetivo *callida*, en el que radica la inteligencia autorial, si bien la interpretación del resultado queda menos cercana a lo casual que en su predecesor. Igualmente, podemos observar un cambio en el *parce detorta* referido a la fuente griega: Cascales prefiere aprovechar su lugar para realizar una actualización del poema al punto de vista del lector castellanohablante, y reorienta nuevamente el pasaje para introducir una aclaración acerca de la poca presencia de los helenismos en nuestro idioma en aquel momento. Quizá el humanista murciano veía en dichos términos otro de los modos de proceder del culteranismo, cuya «oscuridad» reprobaba. Finalmente, es precisamente ese uso habitual del idioma —que sólo hay que «argentar», según ha deslizado él mismo al comienzo del pasaje— el que queda vindicado gracias a las palabras del propio Horacio en los últimos versos de esta muestra, en los que Cascales parte de la lectura *procudere nomen* y desarrolla la metáfora del «acuñar», trasladándola al campo de la forja con una bimembración («forjar y decir») que elimina cualquier duda que el alejamiento del término real pudiera causar en su interpretación, a la que añade en el verso siguiente un correlato que identifica el uso idiomático con las «armas» (en el sentido de ‘blasón’) que distinguen lo bien forjado.

Muy similar al caso anterior es el del humanista andaluz Juan de Robles, que citó recurrentemente la *Epistula ad Pisones* en el desarrollo de su obra, *El culto sevillano*, título bajo el cual se encuentra «la mejor escrita de todas las retóricas castellanas»—en palabras de Menéndez Pelayo—, al menos en lo referente al período áureo. La presencia de las citas del poema de Horacio en apoyo de las distintas disquisiciones retóricas que se van sucediendo en este tratado es una muestra más de las múltiples concomitancias existentes entre las disciplinas de la Poética y la Retórica que hemos mencionado en el capítulo introductorio. El libro, escrito en forma de diálogo al uso renacentista, fue compuesto alrededor de 1631, pero no llegó a ser publicado hasta 1883. La presencia

en él de pasajes extraídos del poema de Horacio es menor que en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, puesto que en los ocho fragmentos traducidos que aparecen sólo se llegan a traducir 79 de los 476 hexámetros originales. Una de las peculiaridades que nos aporta la labor traductora de Juan de Robles es la aparición de un molde métrico distinto para acoger la versión castellana del poema: la silva. Esta elección modifica la proporción entre número de versos originales y número de versos traducidos que habíamos visto hasta este texto, puesto que la presencia de heptasílabos hace que dicha proporción deba ser necesariamente mayor, lo que este humanista andaluz une a un uso desigual de la *amplificatio*, según pasajes. Aun así, el empleo que Juan de Robles hace de esta forma métrica para traducir la *Epistula*, aun impregnado como está del inconfundible brillo del Barroco, no acaba de aprovechar la flexibilidad que podría haber aportado al resultado. Veamos el fragmento elegido:

Serás también escaso y recatado
en los vocablos cuando los dispones
y habrás dicho muy bien sí, cuando fuere
alguno muy antiguo o muy trillado,
5 con tan grande artificio se pusiere
que con el dulce cebo
del estilo parezca como nuevo.
Y si acaso te fuere necesario
declarar los secretos de las cosas
10 con términos modernos nunca oídos
de los cetegos málites ceñidos,
bien sin nota podrás de temerario
sus voces inventar maravillosas,
empero has de tomar esta licencia
15 con gran moderación y gran prudencia.
Y entonces los vocablos nuevamente
compuestos tendrán crédito bastante,
cuando se saquen de la griega fuente,
y con moderación no repugnante.
20 Porque, ¿qué le dará el pueblo romano
a Plauto y a Cecilio,
que le hubiere negado al gran Virgilio,
y a Vario, con su ingenio soberano?
O si yo adquirir puedo algún poquillo
25 a fuerza de mi ingenio,
¿por qué ha de entrar la invidia a prohibillo?
¿Pues qué la lengua de Catón y de Ennio,
sin recibir ultraje,
de nuestra patria enriqueció el lenguaje,
30 y con la autoridad de tales hombres
les dio a todas las cosas nuevos nombres?
Y sé que siempre ha sido
y será para siempre permitido
formar vocablos nuevos a la gente,

con la señal que se usa de presente,

Al igual que en el caso de Cascales, la prudencia y medida aconsejadas a la hora de introducir nuevos vocablos es llevada por Juan de Robles un paso más allá con los matices admonitorios que revisten el adjetivo «recatado», sobre todo en el contexto de *El culto sevillano*, que reserva esa operación creadora a los ingenios más destacados. A continuación, se traduce el tópico de la *callida iunctura* simplificando por generalización dicho procedimiento, que queda resumido en una mención al uso de artificios —sin mayor precisión— para renovar el «brillo» de las palabras. Un poco más adelante, a la hora de referirse a la fuente griega, Juan de Robles decide aprovechar la expresión *parce detorta*, referida a dicha fuente, para subrayar de nuevo la moderación con la que se desea que se use esta facultad de invención de palabras, en lugar de para recomendar un mayor respeto hacia la etimología. Pese a tal insistencia, el final del pasaje —que, como en el caso de Tamayo de Vargas, parte de una lectura no determinada entre *producere/procudere nomen*— concluye con la afirmación general de la existencia de la posibilidad de crear palabras y para ello se traduce el verso horaciano correspondiente de forma fidedigna.

La silva como forma métrica en la que traducir la *Epistula ad Pisones* volvería a ser utilizada —esta vez en una traducción que conservamos completa— por el jesuita José Morell, que en 1683 publicó sus *Poesías selectas de varios autores latinos*, en las que este profesor de filosofía catalán coronó una serie de versiones castellanas de poemas en latín escritos tanto por autores «gentiles» como «católicos», con una edición bilingüe del *Arte poetica de Quinto Horacio Flacco escrita a los Pisones*. A través de su trabajo, Morell sobre todo quiere poner en contacto al lector con el significado del poema original, y desde sus propias palabras en el prólogo se decanta por una traducción *ad sensum*, que en el caso de la *Epistula* horaciana adquiere tintes marcadamente docentes, tanto por el prólogo particular con el que acompaña este último poema de su libro como por las notas enciclopédicas que añade al pie de sus páginas. En la polémica mantenida entre Iriarte y López de Sedano a propósito de la traducción de Vicente Espinel, el fabulista también estableció puntos de comparación con la obra de José Morell en el prólogo a su propia versión castellana del poema. En términos generales, Iriarte consideraba que la traducción de Morell era superior a la de Espinel, aunque no dejó de señalar por ello múltiples imperfecciones. Posteriormente, Menéndez Pelayo argumentó que tales

defectos eran achacables en su mayor parte al mencionado origen catalanoparlante del traductor. En cualquier caso, lo que sí se puede percibir en esta traducción centrada en la explicación del contenido de su texto fuente, es un uso poco imaginativo de la forma métrica elegida, ya que las rimas de la silva se distribuyen en pareados, lo cual, si bien puede favorecer la memorización de determinados pasajes y refuerza el aspecto «gnómico» de algunos de ellos, acaba lastrando la agilidad discursiva de una versión que supera los mil versos. El texto que hemos presentado en este trabajo procede de la única edición que conoció la obra. Veamos el fragmento elegido:

Módico y cauto seas
en las palabras que inventar deseas:
dirás bien, si a la voz nueva y reciente
clara la hace, y patente,
5 una composición ingeniosa.
Si es forzoso mostrar de alguna cosa
con recientes indicios lo escondido
hasta entonces de nadie conocido,
así sucederá fingir dicciones
10 que en otras ocasiones
los ceñidos cetegos nunca oyeron
ni los antepasados las supieron.
Y habrá de ello licencia
si se toma con modo y con decencia.
15 Y las voces de nuevo así fingidas
serán bien recibidas
si del origen griego dimanaren
y hacia al latino idioma declinaren.
Supuesto a Plauto y a Cecilio ha dado
20 el romano poder no limitado
de hallar tanta voz nueva,
¿por qué en Virgilio, y Vario lo reprueba?
Y yo algunas dicciones si hallar puedo,
¿por qué la emulación me pone miedo,
25 siendo así que, sin mengua,
de Ennio y Catón la lengua
al idioma romano ha enriquecido
y de nuevo palabras ha fingido?
Lícito fue, y así siempre ha de serlo
30 al que supiera hacerlo,
con la advertencia dada,
publicar la palabra de sí hallada.

Al comienzo del fragmento, sorprende un tanto el inesperado cultismo «módico», quizá motivado por necesidades métricas, como traducción de *tenuis*. Sin embargo, su sentido cuadra en cierto modo con el original, al igual que el del sintagma «composición ingeniosa» que Morell utiliza como traducción de *callida iunctura*, en el que

—a pesar de la generalización que supone el sustantivo «composición»— no se olvida de las dos dimensiones de la idea (el hallazgo por medio de la construcción verbal y el plan compositivo que subyace a la misma). La misma voluntad de producir una versión *ad sensum*, hace que este traductor recoja el campo metafórico del *graeco fonte cadent* original en el verbo «dimanaren», para seguidamente actualizar el pensamiento del poema de Horacio a un contexto castellano. Si un romano podía encontrar renovación verbal en las etimologías griegas, Morell siente que el español se encuentra «a un idioma de distancia» con respecto a la situación enunciativa de la *Epistula ad Pisones*, por lo que debe contemplar el latín —a su vez— como fuente etimológica de vocablos, de ahí que acabe amplificando dichos versos en «si del origen griego dimanaren / y hacia al latino idioma declinaren», dejando de lado la expresión *parve detorta*. Esto último, que podría considerarse una simplificación del discurso, ocurre también al final del pasaje, lugar que Morell parece preferir para realizar un resumen del mismo e incluir anafóricamente unos versos de carácter totalizador («con la advertencia dada / publicar la palabra de sí hallada») antes que recoger en su silva pareada la idea de la importancia que tiene la adaptación de los neologismos al uso lingüístico contemporáneo para que éstos puedan fructificar. Por otro lado, como en el caso de Villén de Biedma, volvemos a encontrar en el texto latino que acompaña a la traducción de Morell la presencia de *producere nomen* como fuente para la traducción «de nuevo palabras ha fingido», que nos llevaría a pensar que tal podría haber sido también el texto fuente de las versiones de Tamayo de Vargas y de Juan de Robles, que optan por la misma solución en castellano que el padre Morell con la elección del verbo «fingir». Tras el examen de este pasaje, podemos decir que este jesuita propone en su traducción una versión del poema horaciano que permite un claro seguimiento del desarrollo del mismo, subrayado por la rotundidad de los pareados, en el que se opta por seguir la línea discursiva principal y se renuncia a información que se considera «tangencial» a ella.

En un momento indeterminado del quicio de los siglos XVII y XVIII, pero inmerso espiritualmente a todas luces en el Barroco, se encuentra una de las aportaciones inéditas de este trabajo: un mal catalogado «comentario al *Arte poética* de Horacio», atribuible —según hemos expuesto en el capítulo 3.8— a Francisco Sampere, maestro de gramática de las escuelas mínimas de la Universidad de Salamanca. El texto que recogemos aquí por primera vez no es, en efecto, un comentario, sino una traducción completa en prosa de la *Epistula ad Pisones* dividida en veintiséis capítulos

—el mismo número que, curiosamente, se ha distinguido tradicionalmente en la *Poética* de Aristóteles— precedido cada uno de ellos por unas pocas líneas que los resumen. El manuscrito que contiene dicha traducción posee, además, la peculiaridad de presentar en muchos puntos de la misma varias soluciones alternativas al castellano, mediante el uso de subrayados, sobrrayados, palabras voladas, números, etc.

El texto así dispuesto quiere trasladar a nuestro idioma principalmente el sentido de las palabras del poema latino, puesto que su autor pretende ante todo transformar los versos de Horacio en un manual de teoría literaria, no sólo por la elección de la prosa como forma de destino, sino por los paréntesis aclaratorios sobre aspectos culturales o históricos, así como por la actualización de referencias del texto fuente, todo ello apoyado por recursos a autoridades de origen romano entre los que llega a encontrarse —como señalábamos— el propio Horacio. Para la edición que se ofrece en este trabajo, hemos transcrito el manuscrito en el que se hallaba intentando reflejar en el aparato crítico las variantes que presenta, a fin de recoger la riqueza que posee este documento como fiel testigo *in itinere* de la actividad traductora de su autor. Comprobemos algunas de sus características:

5 Hablarás, pues, con primor, si el astuto enlace hace que parezcan nuevas las palabras usadas y conocidas. Si acaso fuere menester dar a entender cosas ocultas con palabras nuevas, se forjarán tales que no las hayan oído los cetegos más receñidos (romanos antiguos), y esta licencia de inventar voces nuevas se concederá tomada con miramiento. Y las palabras nuevas y recién inventadas tendrán autoridad si se toman de la lengua griega, mudándoles sólo la terminación, pues no hay razón para que los romanos nieguen a los poetas modernos como a Virgilio y a Vario, lo que concedieron a los antiguos como a Cecilio y a Plauto, que fue inventar nuevos vocablos. ¿Por qué, pues, en mí ha de ser mal visto, si puedo inventar algunos términos nuevos de nuevo? Pues el elocuente Catón y Ennio enriquecieron la lengua de su patria poniendo nombres nuevos a las cosas nuevas, lícito fue, y siempre lo será, forjar nombres nuevos y marcarlos, como si fueran moneda, con el sello que se usa de presente.

En el comienzo del pasaje puede observarse que Francisco Sempere efectúa una cierta organización de los materiales del texto fuente a fin de recoger su significado en una sintaxis más apropiada para una prosa «tratadística». Los adjetivos *tenuis cautusque*, se dejan de lado en la medida en que resultan redundantes con el «miramiento» que se recomienda en la línea 5, que traduce a su vez el adverbio latino *prudenter*. El traductor quiere centrarse en la línea discursiva principal: la creación de palabras. Para ello llega a una solución muy similar a la de Villén de Biedma —cuya *Declaración* pudo haber consultado— para *callida iunctura* como «astuto enlace». Poco después, podemos ver una

muestra de la voluntad didáctica a la que hemos aludido en el paréntesis explicativo referido a los cetegos. A dicha muestra sigue otra en la que se actualiza la referencia original latina del *parve detorta* referido a la fuente griega con una concreción de cómo ha de utilizarse dicha fuente para adaptarse a cada nuevo idioma, esto es, flexionando morfológicamente los étimos «mudándoles sólo la terminación». El final del pasaje constituye de nuevo un ejemplo de este espíritu docente a la vez que ofrece una solución de compromiso entre las variantes posibles en la medida en que, partiendo probablemente de la lectura *procudere nomen*, extiende su explicación de la metáfora implícita en el uso del verbo «acuñar» referido a las palabras hasta incluir en dicha explicación la lectura alternativa de *procudere nummum*.

Aunque anterior al trabajo de Juan de Robles —dado que la muerte de su autor tuvo lugar en 1624— hemos dejado para el final de las traducciones «mayores» del poema de Horacio la elaborada por Fernando de Vallejo, debido a que la usurpación de su trabajo por parte de un pseudo Joaquín de Villaseñor retrasó la datación del manuscrito que lo contenía hasta el siglo XVIII. Este secuestro autorial (revestido de rasgos propios de una humorada estudiantil, según puede percibirse del tono de las estrofas añadidas por este Villaseñor) vino secundado en los siglos posteriores por una continua confusión entre el malogrado y verdadero Fernando de Vallejo, firmante del manuscrito, y su parónimo Hernando de Vallejo, escribano de la casa real, que pese a presentar una hache en su firma era ya en su época objeto de actualización onomástica a «Fernando».

Una vez reivindicada desde estas páginas la verdadera autoría de este manuscrito comprobamos el interés que presentaba el prólogo con el que Fernando de Vallejo introducía su versión al castellano del poema de Horacio, muy revelador de la historia de la recepción de las poéticas clásicas. En él se declaraba explícitamente la complementariedad con la que se percibían la *Poética* de Aristóteles y la *Epistula ad Pisones*, siendo la primera entendida como un texto más oscuro y filosófico y la segunda como una concreción más directa y fácil de entender. Pese a esta facilidad, Vallejo ofrecía una orientación interpretativa de la misma proponiendo una división en tres partes del poema en consonancia con lo observado por la tradición crítica del mismo.

La traducción en sí no presenta grandes virtudes y parece más bien un trabajo de entrenamiento traductor/versificador. En ella abunda la literalidad, el calco léxico, un uso un tanto tosco del endecasílabo e incluso podemos encontrar en ella algunas

construcciones rayanas en lo agramatical. Sin embargo —y dejando aparte el valor de su intrigante historia textual y del mencionado prólogo— es por derecho propio un eslabón más, desconocido hasta ahora, del panorama de traducciones áureas de la *Epistula ad Pisones*. Pasemos a revisar, como hemos venido haciendo en el resto de versiones, el pasaje elegido para la comparación:

5 También serás sutil y circunspecto
 en el sembrar palabras. Habrás dicho
 maravillosamente si una junta
 astuta, una palabra conocida
 diere mena. Si acaso es necesario
 mostrar con nuevos modos lo encubierto
 de las cosas, fingir acaecerá
 los no oídos de los cuidadosos
 cetegos, y licencia se dará
 10 tomada castamente, y las modernas
 palabras y fingidas nuevamente
 tendrán aprobación si de la griega
 fuente derivaren deducidas
 derechamente. Porque, ¿qué a Cecilio
 15 y a Plauto le dará el pueblo romano
 a Virgilio y a Vario denegado?
 ¿Por qué soy yo envidiado si adquirir
 puedo pocas, supuesto que la lengua
 de Catón y de Ennio enriquecido
 20 haya la patria lengua, y nuevos nombres
 de cosas producido? Siempre lícito
 fue, y lo será, acuñar el señalado
 nombre de la edad presente.

El primer rasgo que llama la atención de estos versos es la alta presencia del hipérbaton en las construcciones, motivado por la mencionada literalidad con la que se acomete esta traducción, debido a la cual encontramos prácticamente el mismo orden de palabras que en el original latino en bastantes lugares del texto. Dicha literalidad no ofrece ningún problema cuando el texto fuente es sencillo, como es el caso del *tenuis cautusque* con el que empieza el fragmento o incluso en el caso de la *callida iunctura* en el que encontramos nuevamente una solución parecida a la aportada por Villén de Biedma; pero en los momentos en los que el texto —o, simplemente, la sintaxis latina— se complica un poco más, la traslación *ad pedem litterae* acaba deviniendo en un texto castellano ciertamente enrevesado, como puede comprobarse en los versos 5-10, por ejemplo. En otros casos, como en la expresión *parve detorta*, se ha optado por una traducción más directa en el sentido («deducidas derechamente») que junto con la presencia de la «junta astuta» refuerzan la idea de que Vallejo pudiera manejar la

Declaración magistral de Villén de Biedma como guía de apoyo, dadas las concomitancias en la elección de palabras. Una traducción de los versos finales que evidencia una lectura de *producere nomen* del original latino reincide en esta misma idea. En cualquier caso, la traducción *ad sententiam* puede percibirse incluso hasta en ese mismo final del pasaje, de escasa claridad.

Los fragmentos menores con los que coronábamos la serie de traducciones de la *Epistula* horaciana constituyen —finalmente— la demostración palpable de la atomización a la que se vio sometido el poema latino, en los términos que expusimos en las páginas introductorias de este trabajo. Ante la difícil tarea de organizar tratadísticamente unos versos que tenían más de *satura* que de ensayo, y ante la rotundidad y concisión de muchas de las expresiones del original, la *Epistula* fue usada en incontables ocasiones como el «centón» de consejos que precisamente intentaba satirizar. Horacio se convirtió así en una autoridad recurrente de fácil inserción en prólogos, tratados y demás dialécticas. Aunque recopilar cada una de las apariciones en forma de cita que esta obra tuvo en los Siglos de Oro sea una tarea prácticamente sin fin, en el capítulo que hemos dedicado a estos fragmentos hemos ampliado el panorama de pasajes que superan los dos versos latinos de traducción y hemos pasado del único ejemplo que mencionaba Sánchez Laílla (el de Antonio de Solís y Rivadeneira) a un conjunto más completo de siete autores que traducen puntos concretos del poema como ilustración y refrendo autorizado de sus propios discursos dentro de una dinámica más inmediata y extendida de la aplicación de normas concretas al ámbito de lo literario —e incluso de lo moral, como se ha podido comprobar— que los planes de reforma que perseguían obras más ambiciosas como las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales.

En base a todo lo dicho, el conjunto de las traducciones de la *Epistula ad Pisones* de Horacio en los siglos XVI y XVII quedaría ampliado y detallado en los términos que presentamos a continuación:

TRADUCCIONES DE LA EPISTULA AD PISONES HORACIANA					
Año	Autor	Título de la obra en la que aparece	extensión	¿Completa?	¿Publicada en la época?
1591	Vicente Espinel	<i>Diversas rimas de Vicente Espinel</i>	818 vv.	Sí	Sí
1592	Luis Zapata	<i>El Arte Poética de Horatio traduzida de latín en español</i>	733 vv.	Sí	Sí
1599	Juan Villén de Biedma	<i>Q. Horacio Flacco, poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua castellana</i>	(prosa)	Sí	Sí
c. 1616	Tomás Tamayo de Vargas	<i>Traducción de la Arte Poética de Q. Horacio F., Príncipe de los Poetas Líricos i de los tres discursos sobre el Poema heroico de Torquato Tasso</i>	1.008-1.015 vv.	Sí	No
1617	Francisco Cascales	<i>Tablas poéticas</i>	272 vv.	170 vv. del original	Sí
c. 1631	Juan de Robles	<i>El culto sevillano</i>	216 vv.	79 vv. del original	No
1683	José Morell	<i>Poesías selectas de varios autores latinos</i>	1.033 vv.	Sí	Sí
s. XVII	¿Francisco Sampere?	<i>Comentario sobre el Arte poética de Horacio</i>	(prosa)	Sí	No
s. XVII (c. 1623)	Fernando de Vallejo (Pseudo Joaquín de Villaseñor)	<i>Odas, sermones y epístolas de Horacio</i>	758 vv.	Sí	No
[fragmentos menores]					
1568	Juan de Mal Lara	<i>Philosophía vulgar</i>	10 vv.	6 vv. del original	Sí
c. 1606	Lupercio Leonardo de Argensola	<i>Discurso de Lupercio Leonardo de Argensola en la Academia de Zaragoza, primero día</i>	27 vv.	± 11 vv. del original	No
c. 1649	Antonio Ortiz Melgarejo	<i>Arte de la Pintura</i>	10 vv.	5 vv. del original	Sí
1649	Francisco Pacheco	<i>Arte de la Pintura</i>	6 vv.	2 vv. del original	Sí
1692	Antonio de Solís y Rivadeneira	<i>Varias poesías sagradas y profanas</i>	37 vv.	10 vv. del original	Sí
1698	Antonio Pérez Ramírez	<i>Armas contra la fortuna</i>	20 vv.	6 vv. del original	Sí
s. XVII	Anónimo	<i>Parnaso español, vol. 9</i>	10 vv.	9 vv. del original	No

Llegados a este punto, podemos confirmar algunas de las ideas señaladas en el capítulo introductorio. En primer lugar, hemos podido comprobar la cercanía existente entre los ámbitos de la Retórica y de la Poética, si bien en estas traducciones puede empezarse a percibir —propiciado, en buena medida por el rico sustrato que suponía

la efervescente contemporaneidad literaria de los Siglos de Oro— un cierto despegue de la segunda, que acabará desembocando, con el empuje definitivo de las poéticas dieciochescas, en el nacimiento de la moderna Teoría de la Literatura como disciplina filológica en sí.

En segundo lugar, el corpus de traducciones aquí presentado confirma en el caso español la tendencia europea existente desde la Edad Media de interpretar las poéticas clásicas como *artes*, es decir, tratados de carácter declaradamente preceptivo a los cuales se podía acudir en busca de reglas concretas con las que abordar tanto el proceso creativo de textos literarios como el ejercicio de la crítica a partir de los mismos. La situación de despegue y autoconsciencia de la literatura española tras la renovación italianizante producida en el Renacimiento, así como la eclosión de los nuevos subgéneros (la novela, la narrativa breve, el entremés...), su mixtificación durante el manierismo y la posterior reinención barroca de los mismos hicieron sentir a estos autores que hemos venido estudiando la necesidad de proponer un marco preceptivo, enraizado en la autoridad que proporcionaban los clásicos grecolatinos, gracias al cual poder encarar de una forma algo más ordenada el proteico fenómeno literario de aquel periodo. De ahí la recurrente expresión de necesidad de reglas para nuestra literatura que hemos podido observar explícitamente en los prólogos de varias de las traducciones.

A esta voluntad de aportar un reservorio normativo a la literatura española se unía el propio desarrollo de la «prosa de ideas» durante estos dos siglos, que constituía en sí otra oportunidad paralela que algunos humanistas podían aprovechar para destacarse como autores de estos «tratados fundacionales» cuyo origen grecolatino destilaba un prestigio apriorístico del cual podían también verse beneficiados socialmente. No debemos olvidar —por acercarnos a estas obras desde la complejidad sociocultural intrínseca de estos siglos— que, en una dimensión más pragmática, buena parte de estos autores podía utilizar estas obras como carta de presentación en el mundo de la cultura y de la política áureas y que dicha razón podía hallarse incluso en la misma génesis de los textos, como parece ser en el caso de Vicente Mariner.

Una vez puesta en marcha la actividad traductora sobre las poéticas clásicas, se ha podido comprobar igualmente la continua interconexión que se establecía entre la *Poética* de Aristóteles y la *Epistula ad Pisones* de Horacio, según la cual el texto latino se interpretaba como una concreción de la obra griega más directamente aplicable a la

praxis literaria y más fácil de comprender para el público en general. El texto original de Aristóteles, más especializado, más conceptual que técnico, resultaba a todas luces más difícil de entender, tanto por razones idiomáticas (*Graecum est...*), como por la lejana correspondencia entre las obras comentadas en dicho tratado y la realidad literaria del momento. Pese a todo, la existencia de traducciones latinas e italianas y el gran prestigio conferido al Estagirita como filósofo eran suficientes para poder seguir haciendo de él un foco de atención en materia de teoría literaria. Aun así, el corpus de traducciones aportado en este trabajo revela una mayor y más continua atención sobre el poema de Horacio que sobre el sugerente tratado aristotélico. No sólo se tradujo el primero más veces que éste, sino que llegó en más ocasiones a ser publicado en imprenta y por tanto, más difundido entre el público y más citado en textos de muy diverso calado, como pudimos comprobar también en el capítulo dedicado a los «fragmentos menores».

En cuanto a la incidencia real de esta preceptiva en la práctica literaria, ya hemos avanzado varias veces desde estas líneas la idea de que las disquisiciones propias de estas poéticas pertenecieron más al caldo de cultivo del ambiente de academias y cenáculos que a una implantación real y efectiva en los modos de creación literaria, que a lo sumo participaban de los temas y tópicos expuestos en las poéticas clásicas como si estos fueran un sustrato, una referencia cultural más —como la mitología— que poder utilizar en el proceso de escritura, tal como Mercedes Rodríguez Pequeño señala que puede percibirse en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en el que el sustrato horaciano constituye la base para toda la ironía de este *contrafactum* de la preceptiva.⁹³⁸ Aunque Alberto Porqueras Mayo señalase en su tiempo que tanto preceptistas como dramaturgos áureos «se basan conscientemente en la *Poética* de Aristóteles y en sus comentaristas (Horacio [sic], preceptistas de los siglos XVI y XVII)» y que «en general, preceptistas y dramaturgos se ciñen y captan ciegamente ciertas afirmaciones de la *Poética* del Estagirita»,⁹³⁹ nosotros estamos más de acuerdo con la visión que planteaba Margarete Newels en su prólogo a la pseudo traducción de

⁹³⁸ Cfr. M. RODRÍGUEZ PEQUEÑO, «Retórica y Poética: teoría y modelos literarios», en J. SIGNES CODONER y B. ANTÓN MARTÍNEZ *et al.* (eds.), *Antiquae lectiones, op. cit.*, pp. 412-418. Para una monografía sobre el *Arte nuevo*, cfr. J. M. ROZAS LÓPEZ, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, disponible en formato electrónico en <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=8314>>.

⁹³⁹ Cfr. F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, op. cit.*, p. 47.

Mártir Rizo —que ya citamos en la introducción de este trabajo—, en la que se subrayaba la distancia entre preceptiva y creación a nivel de causa-efecto de los textos literarios del Renacimiento y del Barroco.⁹⁴⁰

Con este planteamiento no queremos restar importancia a estas traducciones ni al trabajo de sus autores, sino ubicarlas de forma un poco más precisa en nuestro conocimiento de los Siglos de Oro. Antes bien, queremos señalar que el papel de estos textos resulta fundamental en la recuperación que durante aquellos siglos se realizaba del pasado grecolatino, hecho jirones —entre otras causas— por la desatención, el tiempo y la pérdida paulatina de obras y documentos de la Antigüedad. Las traducciones de estas poéticas clásicas son un eslabón fundamental para el estudio de la historia de la Teoría de la Literatura que, desde su posición actual de disciplina independiente se erige irrenunciablemente como digno objeto de estudio en sí misma, afianzada como está en una «riquísima tradición textual [...] a partir de los textos fundacionales de Aristóteles y Horacio», según apunta Javier García Rodríguez.⁹⁴¹

Este estudioso indica también que la tarea de acercarse a la propia historia de esta disciplina no puede conformarse con ser tan sólo «una recuperación arqueológica, meramente documental y acumulativa»,⁹⁴² necesaria en un primer término, pero insuficiente de cara a un conocimiento más completo de dicha teoría literaria. Por ello con el presente trabajo, en el que se ofrece —al hilo de la recopilación de las mismas— un análisis general de las distintas traducciones de las poéticas clásicas a nuestro idioma llevadas a cabo durante los Siglos de Oro, se abre —según lo dicho— la tarea más minuciosa del examen pormenorizado de la actividad traductora ejercida sobre cada uno de los textos, así como de otros aspectos de los mismos más relacionados con la teoría literaria, algunos de ellos apuntados en este mismo capítulo de conclusión.

Con estas páginas, que ya llegan a su final, tan sólo esperamos haber contribuido a la inacabable tarea de documentación y descubrimiento de las hondas e intrincadas raíces que nos ligan a griegos y romanos y que constituyen esa hermosa parcela del conocimiento que es la tradición clásica. En este campo, hemos podido comprobar la existencia de una actividad traductora en nuestro país sobre las poéticas de Aristóteles

⁹⁴⁰ Cfr. J. P. MÁRTIR RIZO, *Poética de Aristóteles traducida de latín. Ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, ed. M. Newels, *op. cit.*, p. VII.

⁹⁴¹ Cfr. B. WEINBERG, *Estudios de Poética clasicista*, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴² *Ibid.*

y Horacio que lo sitúa activamente —junto con el conjunto de obras originales que enumerábamos en la introducción— en el marco europeo de reflexión sobre preceptiva literaria. Confiamos haber cumplido así el *desideratum* expresado por Carlos García Gual:

Los traductores son los intermediarios en nuestro conocimiento de los clásicos. Cuando leemos sus versiones debemos contentarnos con sus palabras y sus estilos —a excepción de los filólogos, esos *happy few*, que pueden degustar los frescos textos originales. Una historia completa de la tradición clásica debería dar cabida ahora a esos traductores, modestos pero imprescindibles obreros en la construcción de la gran tradición clásica, y a una perspectiva crítica de sus logros dentro del marco de la literatura.⁹⁴³

⁹⁴³ Cfr. C. GARCÍA GUAL, «Apuntes sobre la tradición de la cultura clásica», en J. SIGNES CODOÑER y B. ANTÓN MARTÍNEZ *et al.* (eds.), *Antiquae lectiones, op. cit.*, p. 28.

BIBLIOGRAFÍA

A) MANUSCRITOS

MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL

- 602 — 1 Aristóteles: *Poética* ... traducida de latin ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo. — 2 Daniel Heinsio: *Epilogo de la Poética de Aristóteles*, compuesto en latín por Daniel Heinsio, a quien llamó *ordo Aristotelis*, y traducida en castellano por Juan Mártir Rizo. — S. XVII, papel, 68 fols. -f- 2 de portada y dedicatoria y 4 en blanco, 247 x 175 mm. 30 líneas, caja, 195 x 111 mm. - enc. pergamino de la época, 248 x 180 mm.
- 3715 — Quinto Horacio Flaco: *Traducciones de varias piezas de Horacio hechas por diversos autores en verso castellano*. [Recogidas y anotadas por D. Juan de Dios Gil de Lara]. — S. XVIII y XIX, papel, vol. 1, 288 pp., 215 x 210 mm.
- 3716 — Quinto Horacio Flaco: *Traducciones de varias piezas de Horacio hechas por diversos autores en verso castellano*. [Recogidas y anotadas por D. Juan de Dios Gil de Lara]. — S. XVIII y XIX, papel, vol. 2, 287 fols., 215 x 210 mm.
- 3745 — *Traducciones de Horacio en verso castellano por varios autores*. — S. XIX, papel, 402 pp., 210 x 145 mm.
- 5830 — 1 (fols. 1-44) Fedro: *Varios cuentos que compuso Pedro, esclavo que fue de Tiberio Augusto, repartidos en cinco libros e interpretados en lengua castellana por un maestrillo de Gramática en Salamanca*. — 2 (fols. 45-205) Publio Ovidio Nasón: [*Elegías y epístolas*]. — 3 (fols. 205-304) Cornelio Nepote: *Vidas de los generales*. — S. XVIII, papel, 205 x 145 mm., 304 fols.
- 5881 — 1 (fols. 1-16) *Comentario anónimo sobre el Arte Poética de Horacio*. — 2 (fols. 19-207) [Cicerón: *Discursos* (13)]. - 3 (fols. 208-275) [Horacio: *Odas, libros I-IV y el Epodon*]. — S. XVII-XVIII, papel, 200 x 146 mm., 275 fols.
- 6903 — 1 (fols. 1-27) Horacio: *Arte poética*, traducida en verso por Tomás Tamayo de Vargas . — 2 (fols. 28-84) Torcuato Tasso: *Tres discursos sobre el poema heroicovertidos al romance por T. Tamayo de Vargas*. — S. XVII, papel, 195 x 137 mm., 84 fols.
- 7200 — Horacio: *Odas, sermones y epístolas, traducción anónima*. — S. XVIII, in., papel, 326 fols., 150 x 100 mm.
- 8755 — *Libro de varias cosas en prosa, de hombres insignes en letras y política, y de razón de Estado* — S. XVII, in., papel, 1h + 202 fols. enc. pergamino, 200 x 140 mm.
- 8940 — José Tamayo de Vargas: *Cifra, contracifra, antigua y moderna, de Don Thomás Tamaio de Vargas, fecundísimo ingenio toledano, luz de la antigüedad y buenas letras*. — S. XVII, papel, 3 h.+ 485 fols., enc. tafilete rojo con hierros dorados, 210 x 140 mm..
- 9752 — José Tamayo de Vargas: *Junta de libros: la maior que España ha visto hasta el año MDCXXXIV / por Don Thomas Tamaio de Vargas, Chronista de Su Magestad*. — S. XVII, papel, vol. 1, 258 pp., 290 x 210 mm.

- 9753 — José Tamayo de Vargas: *Junta de libros: la maior que España ha visto hasta el año MDCXXIV / por Don Thomas Tamaio de Vargas, Chronista de Su Magestad.* — S. XVII, papel, vol. 2, 143 h., 290 x 210 mm.
- 9802 — Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana: *Fabula Phaethonis ab illustrissimo et nobilissimo D. Iohanne Tassio, Comite de Villamediana, et Hisp. et Ind. Regum Archidromeo, carmine hispano hendecasyllabo composita, et in latinum sermonem hexametro versa versu / Vincentio Marinerio Valentino interprete.* — S. XVII, papel, XXIII h. + 105 pp., 210 x 150 mm.
- 9809 — Aristóteles: *La arte Rethórica de Aristóteles* (p. 1-358); *La Rhetórica de Aristóteles para Alexandro* (p. 359-503); *El libro de la Poética de Aristóteles* (p. 505-581) vertidas a la verdad de la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinerio Valentino. — 1630, papel, VII h. + 581 pp., 220 x 160 mm.
- 9810 — Vicente Mariner: *Opera varia latina et graeca / Vincentii Marinerii Valentini.* — S. XVII, papel, III h. + 374 h., 220 x 160 mm.
- 9811 — Flavio Arriano: *De la historia de las hazañas y milicia de Alexandro, rey de Macedonia / compuesta por Arriano Griego en ocho libros; traducidos del texto griego en lenguaje castellano por el maestro Vicente Marinerio.* — 1633, papel, 835 pp., 200 x 150 mm.
- 9872 — Aristóteles: *La philosophia de Aristóteles Stagirita / traducida a la verdad de la letra del texto griego en lenguaje castellano / por el maestro Vicente Marinerio Valentino.* — 1628-1630, papel, vol. 1, VII h. + 871 pp., 310 x 220 mm.
- 9873 — Aristóteles: *La philosophia de Aristóteles Stagirita / traducida a la verdad de la letra del texto griego en lenguaje castellano / por el maestro Vicente Marinerio Valentino.* — 1628-1630, papel, vol. 2, X h. + 657 pp., 310 x 220 mm.
- 9934 — *Papeles varios.* — S. XVIII, papel, 168 h., 320 x 220 mm.
- 9971 — Vicente Mariner: *Opera varia.* — S. XVII, papel, 580 h., 310 x 210 mm.
- 9973 — Aristóteles: *La Arte de Rhetórica* (p. 1-389); *La Rethórica que Aristóteles dedicó a Alexandro Magno* (pp. 390-542); *El libro de la Poética de Aristóteles* (pp. 543-624) / vertido a la verdad de la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinerio Valentino. — S. XVIII, papel, 624 pp., 320 x 210 mm.
- 10926 — *Papeles curiosos manuscritos, Tomo 41* — S. XVIII, papel, 230 h., 210 x 150 mm.
- 11419 — *Papeles y árboles genealógicos de las familias Sarmiento, Fuenmayor, Seijas, y Castejón.* — S. XVIII, papel, 115 h. 310 x 220 mm.

B) FUENTES

B1) EDICIONES ANTIGUAS

Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Berós, 1617.

———, *Epistola Horatii Flacci de Arte poetica in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translati*, Valencia, Silvestre Esparza, 1639.

- , *Tablas poéticas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779.
- Espinel, Vicente, *Diversas rimas de Vicente Espinel*, Madrid, Luis Sánchez, 1591.
- Mal Lara, Juan de, *La Philosophía vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, 1568.
- Morell, Joseph, *Poesías selectas de varios autores latinos traducidas en verso castellano, e ilustradas con notas de la Erudición que encierran*, Tarragona, José Soler, 1683.
- Ordóñez das Seijas y Tobar, Alonso, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626.
- , *Poética de Aristóteles traducida directamente del griego en 1626*, ed. Antonio Zozaya, Madrid, Sociedad General Española de librería, 19??
- Ordóñez das Seijas y Tobar, Alonso y Casimiro Flórez Canseco, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana. Añádese nuevamente el texto griego, la versión latina y notas de Daniel Heinsio y las del abad Batteaux, traducidas del francés, y se ha suplido y corregido la versión castellana por el licenciado D. Casimiro Flórez Canseco*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.
- Pérez Ramírez, Antonio, *Armas contra la Fortuna, fábula temida de los hombres*, Valladolid, Antonio Rodríguez Figueroa, 1698.
- Robles, Juan de, *Primera parte del culto sevillano*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces (imprenta de *El Mercantil Sevillano*), 1883.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio, *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692.
- Villén de Biedma, Juan, *Q. Horacio Flacco, poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua castellana*, Granada, Sebastián de Mena, 1599.
- Zapata, Luis, *El Arte Poética de Horatio traduzida de latín en español*, Lisboa, Alexandre de Syqueira, 1592.

B2) EDICIONES MODERNAS

- Aristóteles, *Arte poética - Arte retórica*, México, Porrúa, 1999.
- , *Arte poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- , *Poética*, trad. Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002.
- , *Poética*, trad. Juan David García Bacca, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1982.
- , *Poética*, trad. José Alsina Cota, Barcelona, Icaria, 1998.
- , *Poética de Aristóteles, edición en griego, latín y castellano*, ed. Fernando Báez, Mérida, Universidad de Los Andes, 2003.
- Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, trad. Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Espinel, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2001.

- , *Diversas rimas*, eds. Alberto Navarro González *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- Horacio, *Odas y Epodos*, eds. Manuel Fernández-Galiano *et al.*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Robles, Juan de, *El culto sevillano*, ed. Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- Mal Lara, Juan de, *Obras completas I: Filosofía vulgar*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, José Antonio de Castro, 1996.
- Rudd, Niall (ed.), *Horace: Epistles II & 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- VV. AA., *Anónimo - Sobre lo sublime / Aristóteles - Poética*, trad. José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1985.
- VV. AA., *Aristotle - Poetics / Longinus - On the sublime / Demetrius - On style*, eds. S. Halliwell *et al.*, Londres, Harvard University Press, 1995.
- Zapata, Luis, *El Arte Poética de Horacio traducido por don Luis Zapata (Lisboa, 1592)*, Madrid, RAE, 1954.

C) ESTUDIOS Y OBRAS DE REFERENCIA

C1) ESTUDIOS Y OBRAS ANTERIORES A 1900

- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Juan de Ibarra, 1783.
- Álvarez y Baena, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, vol. 3, Madrid, Benito Cano, 1790.
- Burgos y del Olmo, Francisco Javier de, *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos con notas y observaciones críticas por Javier de Burgos*, 4 vols., Madrid, Imprentas de Collado y León Amarita, 1821-1823.
- Campos, Urbano, *Horacio español, esto es, obras de Quinto Horacio Flaco, traducidas en prosa española e ilustradas con argumentos, epítomes y notas en el mismo idioma*, Lión, Anisson y Posuel, 1682.
- Campos, Urbano y Luis Mínguez, *Horacio español, nueva edición revista, corregida y aumentada por el padre Luis Mínguez*, Madrid, Antonio de Sancha, 1783.
- Chavero y Eslava, Juan M^a, *Coloquios de la espina entre D. Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda y un amanuense natural de la Villa del Espinar, sobre la Traducción de la Poética de Horacio hecha por el Licenciado Vicente Espinel y otras espigas y flores del Parnaso Español*, Málaga, Félix de Casas y Martínez, 1785.
- Corminas y Alen, Juan, *Suplemento a las memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Burgos, Imprenta de Arnaiz, 1849.
- Correas, Gonzalo, *Ortografía Kastellana nueva i perfeta*, Salamanca, Jacinto Tabernier, 1630.
- Diccionario histórico, ó Biografía universal compendiada*, ed. Narciso Oliva, vol. 11, Barcelona, Imprenta de los editores A. y F. Oliva, 1834.

- Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618.
- Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1866.
- , *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, Manuel Tello, 1888.
- Gómez Uriel, Miguel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*, 3 vols., Zaragoza, Calisto Ariño, 1884-1886.
- Heinsius, Daniel, *De poetica liber. Daniel Heinsius recensuit, ordini suo restituit, latine vertit, notas addidit; accedit eiusdem De tragica constitutione liber: in quo praeter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, Juan Balduino, 1611.
- Iriarte, Juan de, *Regiae Bibliothecae Matritensis Codices Graeci manuscripti*, Madrid, Antonio Pérez de Soto, 1769.
- Iriarte, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte*, 6 vols., Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.
- , *Donde las dan las toman: diálogo joco-serio sobre la traducción del Arte poética de Horacio que dio a luz D. Tomas de Yriarte y sobre la impugnacion que de aquella obra ha publicado D. Juan Joseph López de Sedano*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1778.
- , *El arte poética de Horacio o epístola a los Pisones*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- Leonardo de Argensola, Lupericio, «Discursos pronunciados en una academia de Zaragoza», en *Obras sueltas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. C. Muñoz y Manzano, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1889, vol. 1, pp. 309-326.
- Lope de Vega Carpio, Félix, *Decima octava parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan González, 1623.
- , *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1620.
- López de Sedano, Juan José, *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, 9 vols., Madrid, Joaquín Ibarra, 1768-1778.
- Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 16, Madrid, Impr. de Madoz, 1850.
- Mal Lara, Juan de, *Ioannis Mallarae hispalensis in Syntaxin Scholia*, Sevilla, Alonso Escribano, 1567.
- , *Ioannis Mallarae in Aphthonii Progymnasmata scholia*, Sevilla, Alonso Escribano, 1567.
- , *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C.R.M. del Rey D. Philipe. N.S. Va todo Figurado. Con una breve descripción de la Ciudad y su tierra*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570.
- Marcillo, Manuel, *Crisi de Cataluña hecha por las naciones estrangeras*, Barcelona, Imprenta de Mathevat, 1685.
- Mártir Rizo, Juan Pablo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, Herederos de la Viuda de P. de Madrigal, 1629.
- Mas y Casas, Josep M^a de, *Ensayos históricos sobre Manresa*, Barcelona, Imprenta de M. Trullás, 1836.
- Mor de Fuentes, José, «Elogio de Cervantes», en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, París, Lefevre, 1838, vol. 1, pp. IX-X.
- Oliva, Narciso, *Diccionario histórico o biografía universal compendiada*, vol. 7, Barcelona, Imprenta de Oliva,

1832.

- Ordóñez das Seijas y Tobar, Alonso, *Tratado del gobierno de los príncipes*, ed. Ismael Quiles, Buenos Aires, Editora Cultural, 1945.
- , *Tratado del gobierno de los príncipes del angélico doctor santo Tomás de Aquino traducido en nuestra lengua castellana. Nueva impresion corregida por Don Vicente Garcia de la Huerta*, Madrid, Benito Cano, 1786.
- , *Tratado del gobierno de los príncipes del angélico doctor santo Tomás de Aquino traducido en nuestra lengua castellana*, Madrid, Juan González, 1625.
- Ordóñez de Villaquirán, Baltasar, *Colección de muestras de varias letras grabadas en madera*, 2 vols., Madrid, [s. n.], 1583.
- Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Madrid, Imprenta Real, 1677.
- Pérez Ramírez, Antonio, *Oración evangélica que predicó en la Villa de Astudillo al Santo Christo de Torre-Marté Antonio Pérez Ramírez*, Valladolid, Antonio Rodríguez Figueroa, 1703.
- Puig Torralva, Josep M^a y Francisco Martí Grajales, *Estudio histórico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valencia, Viuda de Ayoldi, 1883.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Bruselas, Francisco Foppens, 1660.
- , *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, eds. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe *et al.*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1859.
- Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, 1791.
- Rezabal y Ugarte, José de, *Biblioteca de los escritores que han sido individuos de los seis colegios mayores*, Madrid, Sancha, 1805.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas. Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, Milán, [s. n.], 1642.
- Sánchez de las Brozas, Francisco, *Francisci Sanctii Brocensis in Artem Poeticam Horatii Annotationes*, Salamanca, Juan & Andrea Renaut, 1591.
- Seixas y Lobera, Francisco, *Descripción geográfica y derrotero de la región austral magallánica, compuesto por el capitán don Francisco de Seixas y Lovera, Natural de la Diócesis de la ciudad y Obispado de Mondoñedo, en el Antigo y Noble Reyno de Galicia*, Madrid, Antonio de Zafra, 1690.
- Seixas y Vasconcelos, Gaspar, *Corona imperial conseguida en la mayor victoria y firmada con el mejor triunfo, espinas rigurosas, mostradores de la ingratitud humana y desempeños del amor divino*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1656.
- , *Trofeos de la paciencia Cristiana y reglas que deven observar los ministros supremos en las audiencias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1656.
- Torres Amat, Félix, *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer, 1836.
- Villalón, Cristóbal de, *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1898.
- Ximeno, Vicente, «Vicente Mariner de Alagón», en *Escritores del reyno de Valencia, chronológicamente*

ordenados desde el año MCCXXXVIII hasta el de MDCCXLVII, Valencia, Joseph Esteban Dolz, 1747, vol. I, pp. 333-338.

Zapata, Luis, *Miscelánea de Zapata*, Madrid, Imprenta Nacional, 1859.

C2) ESTUDIOS Y OBRAS EN EDICIONES MODERNAS

Alarcos Llorach, Emilio, «De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. M. Ariza *et al.*, Madrid, Arco, 1988, pp. 47-60.

Albaladejo Mayordomo, Tomás, «Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario», *Koiné*, II,1-2, 1992, pp. 179-200.

Alcalá Yáñez, Gerónimo de, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. Miguel Donoso Rodríguez, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005.

Alcina Rovira, Juan Francisco, «La poesía latina del humanismo español: un esbozo», en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo: IV Simposio de Filología Clásica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, pp. 13-33.

———, «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Excerpta Philologica*, 1, 1993, pp. 19-34.

———, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Alcañiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, vol. 1, pp. 3-28.

———, «Literatura neolatina y cultura española en el Siglo de Oro: un balance», *Ínsula*, 725, 2007, pp. 10-12.

Alemán Illán, Jesús, *El Ars Poetica de Horacio en Cascales: edición, traducción y comentario*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 1998.

———, *Epístola de Horacio Flaco sobre el Arte Poética dispuesta en método con presencia de los versos horacianos aunque trasladados de unos lugares a otros diferentes*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000.

———, «La traducción por Tamayo de Vargas del *Ars Poetica*: estudio y valoración», *Criticón*, 73, 1998, pp. 5-22.

———, «Plutarco y Aristóteles en Francisco Cascales: evolución del concepto de *diánoia* en la teoría literaria del Humanismo», *Myrtia*, 20, 2005, pp. 255-264.

———, «Una traducción inédita del *Ars Poetica* de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas», *Criticón*, 70, 1997, pp. 117-148.

Alonso de Carvalho, Luis, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

Andrés, Enriqueta de, *Helenistas españoles del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

Andrés, Gregorio de, «Cronología de las obras del polígrafo Vicente Mariner», *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 1979, pp. 139-152.

Anónimo, *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988.

Arcos Pereira, Trinidad y M^a Elisa Cuyás de Torres, «La narración y el elogio en los *Scholia in Aphtonii Progymnasmata* de Juan de Mal Lara», en *'Pectora Mulcet' Estudios de Retórica y Oratoria latinas*, eds.

- Trinidad Arcos Pereira *et al.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 731-742.
- , «Los comentarios a los *Progymnasmata* de Aftonio de Francisco Escobar y Juan de Mal Lara: estudio preliminar», en *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del mundo clásico. Homenaje a Antonio Prieto (Alcañiz, 2005)*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Alcañiz-Madrid, IEH-CSIC, 2008, vol. 2, pp. 651-662.
- , «Los *Scholía* de Juan de Mal Lara al progymnasma de la fábula de Aftonio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 2008, pp. 115-137.
- Arellano, Ignacio, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano *et al.*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 563-586.
- , *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 1999.
- Arias Vilas, Felipe, «El museo etnográfico e histórico de San Paio de Narla, Friol (Lugo)», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 2, 1984, pp. 211-228.
- Asensio, Eugenio, «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija», *Revista de Filología Española*, 43, 1960, pp. 399-413.
- Baena, Juan Alfonso, *Cancionero de Baena*, eds. Brian Dutton *et al.*, Madrid, Visor, 1993.
- Báez, Fernando, *El Tractatus Coislinianus*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2000.
- , *Historia universal de la destrucción de los libros*, Barcelona, Destino, 2004.
- , «Los escritos perdidos de Aristóteles», *A Parte Rei. Revista de filosofía*, 24, 2002, en <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/perdido.pdf>>.
- Baldaquí Escandell, Ramón y Jesús Pradells Nadal, «Los archiveros de la primera Secretaría de Estado (Siglo XVIII)», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 6-7, 1986-1987, pp. 117-134.
- Baranguán Tixeront, Juana M^a, *Vicente Mariner de Alagón. Sus epigramas*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1946.
- Barbeito Díez, Pilar, «Impresos de Pedro Juan Núñez: estudio bibliográfico», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 335-386.
- , *Pedro Juan Núñez, humanista valenciano*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Barreda, Pere-Enric, «Notas sobre la tradición textual de *La Tebaida* de Arjona», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 8, 1995, pp. 255-279.
- Barroso Castro, José y Joaquín Sánchez de Bustos, «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 161-178.
- Batllore i Munné, Miquel, *Humanismo y Renacimiento: estudios hispano-europeos*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Beardsley Jr., Theodore S., «The classics in Spain: the sixteenth versus the seventeenth century», en *Studies in Honor of Gustavo Correa*, eds. Charles B. Faulhaber *et al.*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 11-27.
- , *Hispano classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.

- Beltrán, Lucas, «El padre Juan de Mariana», *La ilustración liberal*, 11, 2002, pp. 120-131.
- Bennassar, Bartolomé y Bernard Vincent, *España: los Siglos de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Bernal Rodríguez, Manuel, «Bibliografía y fuentes de *la Psyche* de Juan de Mal Lara», *Cauce*, 1, 1978, pp. 101-113.
- , *Cultura popular y humanismo: estudio de la Philosophía vulgar de Juan Mal de Lara*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.
- , «La biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia hispalensis*, 4, 1989, pp. 391-406.
- Bernays, Ludwig, «Zur Textgliederung in der *Ars Poetica* des Horaz», *Mnemosyne*, 52, 1999, pp. 277-285.
- Bleuca, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1990.
- Borrego Pérez, Manuel, «Las tardes del alcázar, un dialogue érasmistre», *Tiempos modernos, revista electrónica de Historia Moderna* vol. 6, 17, 2008, en <<http://www.tiemposmodernos.org>>.
- Bouza Álvarez, Fernando Jesús, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001.
- Brams, Jozef, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milán, Jaca Book, 2003.
- Bravo de Laguna Romero, Francisco, «Elogio al Conde-Duque de Olivares en el Libro I de los *Gusmancidos Libri Quinque* de Vicente Mariner», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 17, 1999, pp. 239-251.
- Bravo García, Antonio, «Aristóteles en la España del s. XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia», *Revista española de filosofía medieval*, 4, 1997, pp. 203-249.
- Brink, Charles O., *Horace on Poetry: Prolegomena to the literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- , *Horace on Poetry: the Ars Poetica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- Briscoe, Marianne G., *Artes praedicandi*, Turnhout, Brepols, 1992.
- Bruzzi Costas, Narciso, «Una carta latina de Juan de Robles», *Archivo hispalense*, 210, 1986, pp. 113-126.
- Budd, Frederick E., «A minor Italian critic of the sixteenth century: Jason Denores», *The modern language review*, 22, 1927, pp. 421-434.
- Burckhardt, Jakob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1982.
- Burke, Peter, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Campetella, Moreno, «Les traductions du latin en italien des XVe-XVIe siècles», *Traduire*, 221-223, 2009, pp. 86-103.
- Campo López, Enrique Javier del, «Fuentes mitográficas en el comentario de Villén de Biedma sobre las *Odas* de Horacio», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, ed. Antonio Alvar Ezquerro, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, vol. 3, pp. 453-462.
- , «La *Declaración magistral* de Villén de Biedma sobre las obras de Horacio», en *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*, eds. A. Espigares et al., Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 2002, vol. 2, pp. 907-917.

- Canfora, Luciano, *Filologia e libertà*, Milán, Mondadori, 2008.
- Cano Aguilar, Rafael «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en *Historia de la Lengua Española*, ed. Rafael Cano Aguilar, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-858.
- Cañedo, Jesús e Ignacio Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, eds. Jesús Cañedo *et al.*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 339-355.
- Cañigral Cortés, Luis de, «Notas críticas a una epístola latina de Juan de Robles», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 73, 223, 1990, pp. 183-188.
- , «Un entusiasta admirador de Fco. de Quevedo: Vicente Mariner», en *Homenaje a Quevedo*, Ciudad Real, CSIC, 1980, pp. 13-21.
- Carande Herrero, Rocío, *Mal-Lara y Lepanto. Los epigramas latinos de la Galera Real de Don Juan de Austria*, Sevilla, Caja San Fernando, 1990.
- Cardona, Giorgio Raimondo, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- Carlson, Marvin A., *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*, Nueva York, Cornell University Press, 1993.
- Cátedra García, Pedro Manuel, «Arte y partes en la predicación medieval», en *Literatura y cristiandad. Homenaje al Prof. Jesús Montoya*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 649-662.
- Cascales, Francisco de, *Cartas Filológicas*, ed. Justo García Soriano, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1968.
- , *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*, Cartagena, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1980.
- , *Discurso de la ciudad de Cartagena. Edición notas y comentarios en el IV centenario de su publicación*, ed. José M^a Rubio Paredes, Cartagena, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1998.
- , *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre Gramática. Florilegio de versificación*, ed. Sandra I. Ramos Maldonado, Madrid, Akal, 2004.
- Castro de Castro, José David, «La traducción de los escolios a los *Idilios* de Teócrito de Vicente Mariner: algunas consideraciones», *Myrtia*, 11, 1996, pp. 71-85.
- , *La traducción latina de los Idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 1998.
- , «La versión latina de los *Idilios* de Teócrito por Eobanus Hessus (1530) y su presencia en la de Vicente Mariner (1625)», *Myrtia*, 14, 1999, pp. 171-185.
- , *La traducción latina de los idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- Castro de Castro, José David y Francisca Moya del Baño, «Traducción filológica y tradición clásica: Mariner y los *Idilios* de Teócrito», *Livius*, 10, 1997, pp. 17-29.
- Cebrián García, José, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércules Animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin hispanique*, 91, 1989, pp. 365-394.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1981.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1995.
- Charland, Thomas Marie, *Artes praedicandi. Contribution a l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge.*, Ottawa, Institut d'Études Médiévales, 1936.

- Chartes, École Nationale des, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux, fasc. I: Conseils généraux, fasc. II: Actes et documents d'archives*, París, École nationale des chartes et Comité des travaux historiques et scientifiques, 2001.
- Clavería, Carlos, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI», *Criticón*, 65, 1995, pp. 5-15.
- Cooper, Lane, *An Aristotelian theory of comedy, with an adaptation of the 'Poetics' and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., 1922.
- , *The Poetics of Aristotle: its meaning and influence*, Westport (CN), Greenwood Press, 1923.
- Conde Parrado, Pedro, «El saber enciclopédico», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer et al., Madrid, Cátedra, 2005, pp. 260-266.
- , «La difusión de los clásicos: imprenta y enciclopedismo», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer et al., Madrid, Cátedra, 2005, pp. 318-324.
- Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez, «Raviso Tórtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos digital*, 4, 2002, en <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/raviso.htm>>.
- Coronel Ramos, Marco Antonio, «Apuntes para el estudio de la semántica del hexámetro humanístico: el ejemplo de Vicente Mariner», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. Maurilio Pérez González, León, Universidad de León: Secretariado de publicaciones, 1998, vol. 1, pp. 263-277.
- , «Ausiàs March recreé en latín por l'humaniste Vicente Mariner», en *Ausiàs March (1400-1459). Premier poète en langue catalane*, eds. Georges Martin et al., París, Klincksieck, 2000, pp. 339-344.
- , «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner: el caso de su traducción latina de la obra de Ausiàs March», en *De roma al siglo XX*, ed. Ana M^a Aldama, Madrid, UNED, 1996, vol. 2, pp. 677-687.
- , *La traducción latina en verso de la obra completa de Ausiàs March realizada por Vicente Mariner (Tournon, 1633)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1993.
- Cortés Alonso, Vicenta, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
- Cossío, José María de, «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 428-454.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- Courcelles, Dominique de, «Des *Artes poétiques* dans l'Espagne du XVI^e siècle: la belle échappée de la parole poétique», *Nouvelle revue du seizième siècle*, 18, 2000, pp. 131-155.
- Cranz, F. Edward. y Charles B. Schmitt, *A Bibliography of Aristotle editions 1501-1600*, Baden-Baden, Koerner, 1984.
- Crespo, Emilio, «Reseña a la traducción y edición de la *Poética* de Aristóteles realizada por A. López Eire», *Estudios Clásicos*, 124, 2003, pp. 112-114.
- Cristóbal López, Vicente, «Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 11, 1996, pp. 235-254.
- , «Sobre el concepto de tradición clásica», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer et al., Madrid, Cátedra, 2005, pp. 29-34.

- Cristobal Rodríguez, Alonso, «La poesía lírica en griego del humanista Vicente Mariner», en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1985, vol. 2, pp. 435-445.
- Cuesta Domingo, Mariano «Los cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo», *Revista complutense de historia de América*, 33, 2007, pp. 115-150.
- Cueva, Juan de la, *Ejemplar Poético*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- Cupaiuolo, Fabio, *A proposito della «callida iunctura» oraziana*, Nápoles, Torella, 1942.
- Díaz Tejera, Alberto, «Lo trágico en Aristóteles, Hegel y Karl Jaspers», en *Ayer y hoy de la tragedia. Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico*, Sevilla, Alfar, 1989, pp. 49-60.
- Díaz-Pimienta, Alexis, «La décima como estrofa para la improvisación», en *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid & Fundación Joaquín Díaz, 2008, pp. 106-127.
- Díez Coronado, M^a Ángeles, «El decoro según la teoría retórica de Quintiliano», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos: (21-25 de septiembre de 1999)*, eds. Emilio Crespo *et al.*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2001, vol. 2, pp. 341-346.
- , «La *actio* retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 429-436.
- , «La *actio* retórica en la oratoria sagrada de los siglos XVI Y XVII», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2002, vol. 2 (Las artes literarias en el Renacimiento), pp. 691-696.
- , *Retórica y representación: historia y teoría de la «Actio»*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- Díez Fernández, José Ignacio, «Marcos de Obregón en tres epístolas de Vicente Espinel», *Dicenda*, 11, 1993, pp. 71-111.
- Dolce, Ludovico, «Dialogo della Pittura, intitolato L'Aretino», en *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, ed. Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-62, vol. 1, pp. 143-206.
- Doležel, Lubomír, *Historia breve de la Poética*, Trad. de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997.
- Domínguez Caparrós, José, «González de Salas (1588-1651), comentarista de Aristóteles», en *Lengua y discurso: estudios dedicados al profesor Vidal Lamiquiz*, eds. Pedro Carboner *et al.*, Madrid, Arco, 1999, pp. 241-254.
- Egido, Aurora, «Una introducción a la poesía en las Academias Literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26.
- Encina, Juan del, *Obras completas I*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- Entrambasaguas y Peña, Joaquín, *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de archivos, 1932.
- Entrambasaguas y Peña, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de archivos, 1932.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia

- Sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», *Epos: revista de filología*, 16, 2000, pp. 133-156.
- Escobar Chico, Ángel, «Sobre la fortuna de Aristóteles en España», *Revista española de filosofía medieval*, 1, 1994, pp. 141-148.
- Escuela de Estudios Medievales, *Normas de transcripción y edición de textos y documentos*, Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1944.
- Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, eds. Esteban González *et al.*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008.
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia, «Notas sobre arquitectura doméstica clasicista en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pp. 415-435.
- Fernández Jiménez, Julio, «La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos», en *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Pablo Jauralde *et al.*, Londres, Tamesis, 1990, pp. 189-194.
- Fernández López, Jorge, «Rhetorical theory in sixteenth-century Spain: a Critical Survey», *Rhetorica*, 20, 2002, pp. 133-148.
- , «El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 24, 2005, pp. 47-64.
- , «Hacia una “Âge de l’eloquence” hispana: presupuestos, límites y perspectivas para el estudio de la retórica renacentista», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, eds. Javier San José Lera *et al.*, Salamanca, SEMYR, 2008, pp. 587-597.
- Fernández López, Jorge y Millán Lozano Rivera, «Acerca de Quintiliano en el Siglo de Oro: la *Institutio oratoria* en las *Cartas filológicas* de Francisco Cascales», *Berceo*, 152, 2007, pp. 153-168.
- Fernández-Prieto Domínguez y Losada, Enrique, *Nobleza de Zamora*, Madrid, CSIC-Instituto Jerónimo Zurita, 1953.
- Filgueira Valverde, Xosé, «A traducción dos clásicos no Rexurdimento galego», en *Primera Reunión Colégas de Estudos Clásicos*, ed. Manuel Díaz y Díaz, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1981, pp. 389-395.
- Florido Grima, Óscar Íñigo, «Pervivencia de Marcial en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara», *Alazet*, 14, 2002, pp. 233-242.
- Fowler, Don, *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Fradejas Rueda, José Manuel, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid, UNED, 1999.
- Frischer, Bernard, *Shifting paradigms: new approaches to Horace’s Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, 1991.
- Fuente Santo, Juan de la, *La versión latina de los himnos homéricos realizada por Vicente Mariner. Estudio introductorio, edición crítica, traducción, notas e índices*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2000.
- Gacto Fernández, Enrique, «Sobre la censura literaria en el s. XVII. Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1, 1991, pp. 11-61.
- Galende Díaz, Juan Carlos, «La biblioteca del colegio mayor salmantino de San Bartolomé en el siglo

XVIII», *Revista general de información y documentación*, 10, 2000, pp. 33-69.

Gallardo Moya, José «La *Varia Historia* de Luis Zapata desde la microhistoria y la historia oral», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, eds. Carlos Mata Induráin *et al.*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 739-752.

García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna I: la tónica boraciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.

———, *Formación de la teoría literaria moderna II: teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

———, *Introducción a la poética clasicista (comentario a las Tablas poéticas de Cascales)*, Madrid, Taurus, 1988.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

———, *Ut poiesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

García Cubero, Luis, *Bibliografía Heráldico-Genealógico-Nobiliaria de la Biblioteca Nacional (Manuscritos)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

García Gual, Carlos, «Apuntes sobre la tradición de la cultura clásica», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer *et al.*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 25-28.

García de Paso Carrasco, M^a Dolores, «Andrea Divo como fuente en la *Odyssea* de Vicente Mariner», *Excerpta philologica*, 6, 1996, pp. 133-143.

———, «Epítetos y fórmulas homéricas en la *Ilias* y la *Odyssea* de Vicente Mariner», *Habis*, 28, 1997, pp. 235-251.

———, *Estudio de la versión latina de la Odyssea de Vicente Mariner*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1993.

———, «Fuentes neolatinas de la *Odyssea* de Vicente Mariner: la posible existencia de una *Vulgata*», *Excerpta philologica*, VI, 1996, pp. 183-196.

———, *Una traducción latina de Vicente Mariner: La Odyssea*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1997.

García de Paso Carrasco, M^a Dolores y Gregorio Rodríguez Herrera, «El estilo epistolar de Vicente Mariner», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 3, pp. 1321-1330.

———, «La *Elegia in quendam Zoilvm* de Vicente Mariner y su versión latina del *Epigramma ad Momum* de Juan de Mariana», *Philologia Canariensis*, 2-3, 1996-1997, pp. 105-116.

———, *Vicente Mariner y sus traducciones de la Ilias y la Odyssea*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1996.

———, «Vicente Mariner y una polémica literaria del siglo XVII», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 1999, pp. 2129-2138.

García Garrosa, M^a Jesús y Francisco Lafarga, *El discurso sobre la traducción en España en el siglo XVIII: estudio y antología*, Kassel, Reichenberger, 2004.

García Martínez, Sebastián, «Pedro Juan Núñez et l'enseignement du grec a l'Université de Valencia (1547-1602)», en *De l'alphabetisation aux circuits du livre en Espagne XVI- XIX siècles*, Toulouse, Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pp. 205-238.

García Rodríguez, Javier y Pedro Conde Parrado, «Retórica y Poética: teoría y modelos literarios», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer *et al.*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 325-331.

- García Soriano, Justo, *El humanista Francisco Cascales. Su vida y sus obras. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.
- Garrote Bernal, Gaspar y Vicente Cristóbal López, «La poesía elegíaco-funeral latina de Espinel (Milán, 1581)», *Myrtia*, 4, 1989, pp. 13-43.
- , «La poesía neolatina de Espinel», *Canente*, 2, 2001, pp. 169-246.
- Gil Egea, M^a Elena, «Víctor de Cartena, Tomás Tamayo de Vargas y las falsificaciones del siglo XVII», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, eds. Emilio Crespo *et al.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2001, vol. 3, pp. 97-109.
- Gil Fernández, Luis, «Apuntamientos para un análisis sociológico del humanismo español», *Estudios Clásicos*, 22, 1979, pp. 143-171.
- , *Panorama social del humanismo español: (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- Giordano Orsini, Gian Napoleone, *Organic unity in ancient and later Poetics*, Carbondale (IL), Southern Illinois University Press, 1974.
- Girón Alconchel, José Luis «Cambios gramaticales en los Siglos de Oro», en *Historia de la Lengua Española*, ed. Rafael Cano Aguilar, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 859-894.
- Gómez Camacho, Alejandro, «El culto sevillano y la retórica española del Barroco», en *Encuentro interdisciplinar sobre retórica*, ed. Antonio Ruiz Castellanos, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 250-255.
- , «Los cuentos en la obra de Juan de Robles», *Etiópicas*, 2, 2006, pp. 202-254.
- Gómez Canseco, Luis María, «De Rodrigo Caro a Juan de Robles: una epístola inédita en verso latino», *Archivo hispalense*, tomo 71, 218, 1988, pp. 137-146.
- Gómez, Jesús, *El ensayo español I. Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Gómez Redondo, Fernando, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
- González de Salas, José Antonio, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. Luis Sánchez Laílla, 2 vols., Kassel, Reichenberger, 2003.
- González de San Segundo, Miguel Ángel, «Los consejeros de capa y espada en el Consejo de Aragón», en *Nobleza y Sociedad*, ed. Carmen Iglesias, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, vol. 3, pp. 158 y 176.
- González Palencia, Ángel, «Polémica entre Pedro Mantuano y Tomás Tamayo de Vargas con motivo de la *Historia* del Padre Mariana», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84, 1924, pp. 331-351.
- González Rolán, Tomás, «Horacio en el medievo hispánico», en *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. Dulce Estefanía, Madrid, Ediciones Clásicas-Universidad de Santiago, 1994, pp. 141-161.
- González Vázquez, Carmen, «El léxico teatral de la *Poetica* de Aristóteles en la versión latina de A. Riccoboni», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. Eustaquio Sánchez Salor *et al.*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 445-451.
- Graham, John, «Ut Pictura Poesis», en *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. Philip P. Wiener, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1973-1974, vol. 4, pp. 465-476.
- Green, Otis Howard, *Vida y obra de Lupericio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el

- Católico, 1945.
- Grimal, Pierre, *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, París, S.E.D.E.S., 1968.
- Gutiérrez Gómez, Carlos M., «Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, eds. M. L. Lobato *et al.*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 993-1002.
- Haley, George, «Hacia el canon poético de Vicente Espinel: atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperados», *Canente*, 2, 2001, pp. 13-82.
- , *Vicente Espinel and Marcos de Obregon. A life and its literary representation*, Providence, Brown University Press, 1959.
- , *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: biografía, autobiografía y novela*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1994.
- Hardison, Osborne B. y Leon Golden, *Horace for students of literature: the «Ars poetica» and its tradition*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.
- Hardwick, Lorna y Christopher Stray (eds.), *A companion to classical receptions*, Oxford, Blackwell, 2008.
- Heathcote, Antony, «*Selecta malacitana*: vida y época (de Vicente Espinel)», *Jábega*, 63, 1989, pp. 70-80.
- Herrera Montero, Rafael, «Los nueve líricos griegos y Vicente Mariner», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996, vol. II.1, pp. 91-96.
- Herrero Salgado, Rosa M^a, «Expedientes de hidalguía y limpieza de sangre de la catedral de Granada», *Hidalguía*, 237, 1993, pp. 275 y ss.
- Herrick, Marvin Theodore, *Comic theory in the sixteenth century*, Urbana, University of Illinois, 1950.
- , *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
- Highet, Gilbert, *La tradición clásica*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Higuera Maldonado, Juan, *Humanistas giennenses (ss. XIV-XVIII)*, Jaén, Obra Social y Cultural CajaSur, 1998.
- Iglesias Feijoo, Luis, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)», en *Serta Philologica. Homenaje a F. Lázaro Carreter. Vol. II. Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 259-274.
- , «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Pablo Jauralde *et al.*, Londres, Tamesis, 1990, pp. 237-244.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1987-20??
- Izquierdo Izquierdo, José Antonio, «Diego López, traductor de Virgilio: aproximación a un alumno del Brocense», en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, vol. 3, pp. 543-552.
- Jäger, Werner, *Aristóteles*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

- Janko, Richard, *Aristotle on comedy: towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- Jiménez Patón, Bartolomé, *Epítome de la ortografía latina y castellana (1614)*, eds. Antonio Quilis *et al.*, Madrid, CSIC, 1965.
- , *Epítome de la ortografía latina y castellana. Instituciones de la Gramática española*, eds. Antonio Quilis *et al.*, Madrid, CSIC, 1965.
- Kallendorf, Craig W. (ed.), *A companion to the classical tradition*, Oxford, Blackwell, 2007.
- Kennedy, George Alexander, «Is Horace's *Ars Poetica* a parody?», *American Journal of Philology*, 113, 1992, pp. 441-442.
- , *La Retórica clásica y su tradición cristiana y secular desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963.
- Kleymeyer, Ana M^a, *La décima: fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico*, Quito, Abya Yala, 2000.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1860.
- Lagos Carmona, Guillermo, *Historia de las fronteras de Chile IV: Los títulos históricos*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1985.
- Lanza Álvarez, Francisco, *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Ediciones Galicia-Centro Gallego de Buenos Aires, 1953.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Lara Garrido (coord.), José, *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- Lara Garrido, José, *Vicente Espinel*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993.
- Lara Garrido, José y Gaspar Garrote Bernal, *Vicente Espinel: historia y antología de la crítica*, 2 vols., Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993.
- Lee, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Leonardo de Argensola, Lupercio, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Lida de Malkiel, M^a Rosa, «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 1951, pp. 183-223.
- Llanos López, Rosa Ana, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- Longino, *Sobre lo sublime*, trad. José García López, Madrid, Gredos, 1979.

- Lope de Vega Carpio, Félix, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- , «Laurel de Apolo», en *Biblioteca de Autores Españoles: Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1950, vol. 38, pp. 187-229.
- , *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- López Bueno, Begoña, «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de Oro*, 11, 1992, pp. 99-112.
- López-Cañete Quiles, Daniel, «El *Ars Poetica* de Horacio como preceptiva épica en los *Scholía* de Jaime Juan Falcó», *Habis*, 28, 1997, pp. 227-234.
- López de Mendoza, Íñigo, *Cancionero del Marqués de Santillana*, ed. Pedro Manuel Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- , *Obras completas: poesía, prosa*, eds. Ángel Gómez Moreno *et al.*, Madrid, Biblioteca Castro, 2002.
- López de Toro, José, «Una crónica de los Reyes Católicos en versión poética-latina», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (cuarta época, año V)*, 57, 1951, pp. 553-578.
- López Eire, Antonio, «En torno al tratado *Sobre lo sublime* de Dionisio Longino», *Myrtia*, 17, 2002, pp. 175-190.
- , *Orígenes de la Poética*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- , *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid, Síntesis, 2002.
- López Grigera, Luisa, «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185, 1996, pp. 119-133.
- López Marcos, M^a Teresa, *Variiedad histórica y literaria en el Carlo famoso de Luis de Zapata*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- López Pinciano, Alonso, *Obras completas 1: Filosofía Antigua Poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- López Poza, Sagrario, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Críticón*, 49, 1990, pp. 61-76.
- López Rodríguez, Concepción, «Aristóteles y Escalígero», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. Eustaquio Sánchez Salor *et al.*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 461-466.
- López Rueda, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973.
- López-Cañete Quiles, Daniel, «Enmiendas del Brocense al texto del *Ars Poetica* de Horacio», *Philologia Hispalensis*, 8, 1993, pp. 37-53.
- Maestre Maestre, José M^a, «La edición crítica de textos latinos humanísticos. I», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II. Homenaje al profesor Luis Gil*, coords. José M^a Maestre Maestre *et al.*, Cádiz, Ayto. de Alcañiz-Universidad de Cádiz, 1997, vol. 3, pp. 1051-1106.
- , «Manierismos formales en la poesía latina humanista», *Excerpta philologica*, 2, 1992, pp. 219-232.
- Maestre Maestre, José M^a, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II: Homenaje al profesor Luis Gil*, Cádiz-Alcañiz, Universidad de Cádiz-Ayuntamiento de Alcañiz, 1997.
- , *Humanismo y pervivencia del mundo clásico III: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.

- Maestre Maestre, José M^a y Joaquín Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I*, 2 vols., Cádiz, Instituto de estudios turolenses y Universidad de Cádiz, 1990.
- Maggi, Vincenzo y Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes (1550)*, Múnich, Wilhelm Fink, 1969.
- Maldonado Fernández, Manuel, «D. Luis Zapata, consejero real, letrado de las Cortes y fundador del mayorazgo y señorío de Çehel de las Alpujarras», en *Actas de la II Jornada de historia de Llerena*, eds. Francisco J. Mateos Ascacibar *et al.*, 2001, pp. 95-116.
- , «Don Luis Zapata de Chaves, III Señor del Estado de Çehel de las Alpujarras y de las Villas de Jubrecelada (Llerena), Ulela y Ulula», *Revista de estudios extremeños*, 58, 3, 2002, pp. 991-1030.
- , «El señorío alpujarreño de Çéhel en el siglo XVI», *Chronica nova*, 30, 2003-2004, pp. 237-264.
- Maldonado y Cocat, Ramón José, *Crónica de la familia y linaje del capitán don Juan Maldonado y Ordóñez de Villaquirán, Fundador de la ciudad de San Cristóbal de Venezuela el año de gracia de 1561*, Venezuela, Grupo Juan Maldonado, 1961.
- Mañas Núñez, Manuel, «El *Arte poética* de Horatio de don Luis Zapata», en *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, eds. Trinidad Arcos Pereira *et al.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 1337-1358.
- , «La sátira *Ibam forte* de Horacio (*Serm.* 1.9) traducida por Luis Zapata», en *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, eds. Carlos Manuel Cabanillas Núñez *et al.*, 2008, pp. 297-322.
- , «*Poetica tempestas*: la *Eneida* de Virgilio en el *Carlo famoso* de Luis Zapata», en *Nulla dies sine linea: humanistas extremeños: de la fama al olvido*, eds. César Chaparro Gómez *et al.*, 2009, pp. 175-196.
- Mañero Lozano, David, «Del concepto de «decoro» a la «teoría de los estilos»: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin hispanique*, 111, 2009, pp. 357-385.
- Maravall, José Antonio, «Juan Pablo Mártir Rizo: estudio preliminar a una edición de sus obras», en *Estudios de Historia del pensamiento español, serie tercera: el siglo del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 387-436.
- March, Ausiàs, *L'Ausiàs March llatí de l'humanista Vicent Mariner* ed. Marco Antonio Coronel Ramos, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997.
- Marcos Marín, Francisco, *Reforma y modernización del español*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Marina Sáez, Rosa M^a, «Las traducciones de las odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 13, 2001, pp. 47-64.
- , «La traducción de Villegas de la Oda I 35 de Horacio y su relación con la versión de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Cuadernos de investigación filológica*, 27-28, 2001-2002, pp. 323-338.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 109-182.
- Marsá, María, *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2001.
- Martín Martín, Teodoro, *Juan Páez de Castro: aproximación a su vida y obra*, Madrid, La Ciudad de Dios, 1988.
- Martínez Benavides, M^a José, «Humanistas andaluces I», *Fortunatae*, 2, 1991, pp. 67-76.

- Martín-Gaitero, Rafael, «*El Pastor Fido*, dos versiones de Cristóbal Suárez de Figueroa: Nápoles, 1602 y Valencia, 1609.», *Hieronymus complutensis*, 2, 1995, pp. 115-119.
- Mártir Rizo, Juan Pablo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Barcelona, El Albir, 1979.
- , «J. P. Mártir Rizo: de la *Vida de Séneca*», *Documentos A: genealogía científica de la cultura*, 7, 1994, pp. 91-94.
- , *Norte de príncipes y Vida de Rómulo*, ed. José Antonio Maravall, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
- , *Poética de Aristóteles traducida de latín*, ed. Margarete Newels, Colonia, Westdeutscher, 1965.
- , *Vida de Séneca*, Madrid, Atlas, 1944.
- Mas Galvañ, Cayetano, «Aproximación a un hombre del Barroco: notas en torno a Francisco Cascales», *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 3, 1983, pp. 191-224.
- Merino Jerez, Luis, «El Brocense y Juan de Mal Lara: una amistad inexplorada», *Revista de estudios latinos*, 2, 2002, pp. 149-168.
- Méndez Bejarano, Mario, «Antonio Ortiz Melgarejo», en *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y de su actual provincia*, Sevilla, Tip. Gironés, 1922-1925, pp.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, ed. Enrique Sánchez Reyes, 10 vols., Santander, CSIC, 1953.
- , *Biblioteca de traductores españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, 4 vols., Santander, CSIC, 1952-1953.
- , *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1962.
- , *Historia de los Heterodoxos españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, vol. VI, Madrid, CSIC, 1948.
- Minio-Paluello (ed.), Lorenzo, *Aristoteles Latinus. Vol 33: De arte poetica, Guillelmo de Moerbeke interprete*, Brujas-Leiden, Desclée de Brouwer-Brill, 1953.
- Molina Sánchez, Manuel, «Poéticas latinas españolas de los siglos XVI y XVII: una aproximación a su estudio», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. Eustaquio Sánchez Salor et al., Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 497-506.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- Moll Roqueta, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59/216, 1979, pp. 49-108.
- Morreale de Castro, Margherita, *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC, 1949.
- Mortero y Simón, Conrado, *Apuntes de iniciación a la paleografía española de los siglos XII a XVII*, Madrid, Hidalguía, 1979.
- Muñoz Barberán, Manuel, *Nueva biografía del licenciado Cascales*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1992.
- Muñoz Torrijos, Nereida, «La presencia de la mitología clásica en las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola», *Alazet*, 14, 2002, pp. 323-331.
- Murphy, James J., *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la Retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Navarro González, Alberto, *Vicente Espinel: músico, poeta y novelista andaluz*, Salamanca, Universidad de

- Salamanca, 1977.
- Norden, Eduard, «Die Composition und Litteraturgattung der horazischen *Epistula ad Pisones*», *Hermes*, 40, 1905, pp. 481-528.
- Nowicki, Jürgen, «Juan Pablo Mártir Rizo, Plagiator des Giason Denores und Verteidiger Vergils», en *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*, eds. Horst Baader *et al.*, Fráncfort del Meno, Klostermann, 1973, pp. 357-393.
- Núñez, M^a Gracia, «Ilusión y realidad en la cueva de Montesinos del *Quijote*», *Espéculo*, 24, 2003.
- Ordóñez de Villaquirán, Valeriano, *La traslación de San Ildefonso (1496). Con dedicatorias al Cardenal Cisneros y a la ciudad de Zamora*, ed. Vicente Bécares Botas, Zamora, Ediciones Monte Casino, 1991.
- Osuna Lucena, M^a Isabel «Sobre un “Latinista, poeta y músico...” llamado Vicente Espinel», *Laboratorio de arte*, 4, 1991, pp. 129-148.
- Osuna Rodríguez, M^a Inmaculada, *Las traducciones poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1994.
- Padilla, Pedro de, *Tesoro de varias poesías*, ed. Virgilio López Lemus, México, Pablo de la Torriente, 2006.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pardo Tovar, Andrés, *Perfil y semblanza de Vicente Espinel*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1962.
- Pascual, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 37-57.
- Pastor del Castillo, Alejandro, «Epítetos, fórmulas y nombres propios en el canto IX de la *Iliada* de Vicente Mariner», *Boletín Millares Carlo*, 22, 2003, pp. 201-235.
- Pecellín Lancharro, Manuel, *Literatura en Extremadura (I)*, Badajoz, Universitas editorial, 1980.
- Peinador Marín, Luis Jesús, «Apuntes sobre la edición de un texto en latín del siglo XVI: los *Eremitae* de Juan Maldonado», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano *et al.*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 377-393.
- Pérez Pastor, José Luis, «Cascales y la inutilidad del Humanismo», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, eds. M^a L. Lobato *et al.*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1433-1442.
- , «La traducción del licenciado Francisco Cascales del *Ars poetica* de Horacio», *Criticón*, 86, 2002, pp. 21-39.
- , «Siete Traducciones del *Ars Poetica* horaciana en los Siglos de Oro: notas para una edición», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata Induráin *et al.*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, vol. 2, pp. 1361-1374.
- Pérez Pastor, José Luis y Jorge Sáenz Herrero, «Retórica y poética: dos disciplinas convergentes en la tradición humanística», en *'Pectora Mulcet' Estudios de Retórica y Oratoria latinas*, eds. Trinidad Arcos Pereira *et al.*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. 2, pp. 869-880.
- Pfeiffer, Rudolf, *Historia de la filología clásica*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1981.

- Pineda, Victoria, «El arte de traducir en el Renacimiento (La obra de Francisco de Támara)», *Criticón*, 73, 1998, pp. 23-35.
- Porphyrius, *Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, Leipzig, Teubner, 1874.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1961.
- , *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- , *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.
- , *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- Primorac, Berislav, «Luchas literarias y el estreno de *El Anticristo*», en *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, México, UACJ, 1993, pp. 167-175.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Obras completas en prosa I: obras crítico-literarias, obras satírico-morales.*, ed. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.
- Rallo Gruss, Asunción, *Misceláneas del siglo de Oro*, Barcelona, Aula, 1983.
- , «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 159-180.
- Ramírez, Alejandro, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966.
- Ramírez i Molas, Pere, *Utilitat de la traducció llatina de Vicent Mariner per a la interpretació textual d'Ausiàs March*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1970.
- Ramos Maldonado, Sandra Inés, «Los epigramas latinos del humanista murciano Francisco Cascales en el contexto de sus *Cartas filológicas*», *Excerpta philologica*, 1992, pp. 261-286.
- Rico, Francisco, «Temas y problemas del Renacimiento español», en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 2, pp. 1-27.
- Rico Verdú, José, «*De eruditione poetica*», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 239-255.
- Río Sanz, Emilio del, «Horacio en la tragedia española del XVI», en *Bimilenario de Horacio*, eds. José Carlos Fernández Corte *et al.*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 421-431.
- , *La influencia del teatro de Séneca en la Literatura Española*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1995.
- , «Quintiliano y su idea del *decorum*: estilo, ética y retórica», *Berceo*, 143, 2002, pp. 11-20.
- Robles, Juan de, *Tardes del Alcázar: doctrina para el perfeto vasallo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1948.
- Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis De Arte Poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte Poetica ad Pisonem inscribitur (1548)*, Múnich, Wilhelm Fink, 1968.
- Rodríguez Alonso, Cristóbal «La poesía lírica en griego del humanista Vicente Mariner», en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos & Universidad de Oviedo, 1985, vol. 2, pp. 435-446.
- Rodríguez Herrera, Gregorio, «Dos epigramas neolatinos anónimos a propósito de los amores de Carlos Estuardo, príncipe de Gales, con la infanta María de España», *Faventia*, 21, 1999, pp. 143-156.
- , «El tomo primero de la versión latina de la *Iliada* realizada por el humanista valenciano Vicente Mariner: un manuscrito recuperado», *Excerpta philologica*, 4-5, 1994-95, pp. 401-414.
- , «Notas para un catálogo del corpus epistolar del helenista Vicente Mariner», *Cuadernos de*

- , *Filología Clásica. Estudios latinos*, 9, 1995, pp. 197-204.
- , *Vicente Mariner y su versión latina de la Ilíada*, tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1993.
- Rodríguez Herrera, Gregorio y M^a Dolores García de Paso Carrasco, «La epistolografía de Vicente Mariner y la preceptiva epistolar», *Boletín Millares Carlo*, 17, 1998, pp. 295-315.
- Rodríguez Pequeño, Javier, «De la Retórica a la Poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 19, 2000, pp. 257-264.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes, «Retórica y Poética: teoría y modelos literarios», en *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, eds. Juan Signes Codoñer et al., Madrid, Cátedra, 2005, pp. 412-418.
- Rodríguez Peregrina, José Manuel, «Luis Vives y la retórica de su tiempo», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, eds. Eustaquio Sánchez Salor et al., Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 413-421.
- Rodríguez Rivas, Gregorio «Breves notas sobre el pensamiento moral de Vicente Espinel», *Entemu*, 11, 1999, pp. 231-246.
- Rozas López, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Rubio Fernández, Lisardo, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1984.
- Ruiz Castellanos, Antonio, «La tematización en el *Ars poetica* de Horacio», en *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. Dulce Estefanía, Madrid, Ediciones Clásicas-Universidad de Santiago, 1994, pp. 259-266.
- Ruiz Pérez, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- Salvador Plans, Antonio, «La adecuación entre grafía y fonema en los ortógrafos del Siglo de Oro», *Anuario de estudios filológicos*, 3, 1980, pp. 215-227.
- Sánchez Escribano, Federico, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1941.
- , «Una biografía desconocida de Juan de Mal Lara», *Hispanic Review*, 2, 1934, pp. 348-350.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- Sánchez Laílla, Luis, «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Criticón*, 79, 2000, pp. 9-36.
- , «Los Argensola y el drama. Apuntes de reflexión literaria», *Alazet*, 11, 1999, pp. 99-115.
- Sánchez Salor, Eustaquio, «La poética ¿disciplina independiente en el humanismo renacentista?», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I, 1*, coords. José M^a Maestre Maestre et al., Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 211-222.
- Sánchez Sánchez, Mercedes (coord.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano*

- de los siglos XVI y XVII, 6 vols., Madrid, Arco, 1998-2003.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, *Cómo editar los textos medievales: criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco, 1998.
- Schrier, Omert J., *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus: a bibliography from about 900 till 1996*, Leiden, Brill, 1998.
- Schwartz, Lía, «Las preciosas alhajas de los entendidos: un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 213-230.
- , «Un género historiográfico del siglo XVII: Las vidas de Pablo Mártir Rizo», *Studi Ispanici*, 1, 2005, pp. 85-102.
- Serrano Calderó, José, «Las obras del humanista Vicente Mariner: sus manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actas del Primer Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 1956)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1958, pp. 500-506.
- Serrano Cueto, Antonio, *El panegírico latino de Vicente Mariner a Juan Fernando de Pizarro*, tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 1990.
- , «La vena poética de Vicente Mariner: observaciones en torno a la composición de los panegíricos», en *Actas del VIII Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1994, vol. 3, pp. 579-584.
- Signes Codoñer, Juan, Beatriz Antón Martínez, Pedro Conde Parrado, Miguel Ángel González Manjarrés y José Izquierdo, *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Signes Codoñer, Juan, Carmen Codoñer Merino y Arantxa Domingo Malvadi, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano): una aproximación al humanismo español del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2001.
- Siles, Jaime, «Notas para un estudio sistemático de la Literatura Latina», *Cuadernos de investigación filológica*, 5, 1979, pp. 79-108.
- , «Prólogo», en *Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, eds. José M^a Micó et al., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 7-18.
- Steiger, Emile, *Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, Rialp, 1966.
- Steiner, George, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Stella, Francesco, «Antigüedades europeas», en *Introducción a la literatura comparada*, ed. Armando Gnisci, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 79-119.
- Strosetzki, Christoph, *La Literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Talavera Estesos, Francisco José, «Vicente Espinel, traductor de Horacio», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, ed. Pilar Palomo Vázquez, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, pp. 69-101.
- Tamayo de Vargas, Tomás, *Junta de libros*, ed. Belén Álvarez García, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007.
- Tavani, Giuseppe, «As Artes Poéticas Hispânicas do Século XIII e do Início do XIV, na Perspectiva das Teorizações Provençais», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura*

- Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 25-34.
- Taylor, Barry, «Iberian-latin bilingual editions, fifteen-eighteenth centuries», en *Latin and vernacular in Renaissance Iberia, II: translations and adaptations*, eds. Barry Taylor *et al.*, Manchester, Manchester Spanish & Portuguese studies, 2006, pp. 149-169.
- Terracini, Lore, «Crítica literaria. ¿Historia Literaria?», en *V Academia Literaria Renacentista. Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 37-51.
- Ticknor, George, *Historia de la literatura española traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por D. Pascual de Gayangos y D. Enrique de Vedia*, Barcelona, ETD Micropublicaciones, 1987.
- Tigerstedt, Eugène N., «Observations on the reception of the Aristotelian *Poetics* in the Latin West», *Studies in the Renaissance*, 15, 1968, pp. 7-24.
- Torné Teixidó, Ramón, (*Homer*) *La Batracomiomáquia*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1999.
- Torre, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Tubau, Xavier, «El *Appendix ad Expostulationem Spongiae* de Alfonso Sánchez. Edición y traducción», en «*Aún no dejó la pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Barcelona, Grupo Prolope-UAB, 2009, pp. 323-369.
- Vázquez Seixas, Manuel, *Fortalezas de Lugo y su provincia: notas arqueológicas, históricas y genealógicas*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 1997.
- Vega Ramos, M^a José, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, eds. A. R. Fernández *et al.*, Madrid, Castalia, 1988.
- Verdonk, Robert A., «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias», en *Historia de la Lengua Española*, ed. Rafael Cano Aguilar, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 895-918.
- Vettori, Pietro, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum (1560)*, Múnich, Wilhelm Fink, 1967.
- Vilanova, Antonio, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1935, vol. 3, pp. 587-685.
- Villena, Enrique de, *Obras completas I*, ed. Pedro M. Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- VV. AA., «José Morell», en *Gran Enciclopedia Universal Espasa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1908-1930, vol. 36, s. v.
- VV. AA., *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002.
- Weinberg, Bernard, *Estudios de Poética clasicista*, ed. Javier García Rodríguez, Madrid, Arco, 1961.
———, *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Zapata, Luis, *Carlo famoso*, ed. Manuel Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1981.
———, *Libro de cetrería: facsímil del manuscrito inédito 4.219 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. Manuel Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1979.

- , *Miscelánea*, ed. Isidoro Montiel, 2 vols., Madrid, Castilla, 1949.
- , *Miscelánea*, ed. Manuel Terrón Albarrán, Badajoz, Institución Pedro de Valencia, 1983.
- , *Miscelánea*, ed. Antonio Carrasco González, Sevilla, Muñoz Moya, 1983.
- , *Miscelánea o Varia Historia*, Llerena, Editores extremeños, 1999.

APÉNDICE:
LÁMINAS DE DOCUMENTOS

A.

Poética de Aristóteles
Traducida de Latín

Ilustrada y Comentada por.

Juan Pablo Martí Rizo

Si: *[illegible]*

Cree es que el autor verdadero
Pedro Torres Ramila, que escribió
la Spongia contra las obras de Lope
y de otros escritores, y en la respuesta
de Fran. de Guislar a esta Spongia
se dice que Ramila se oculta con el
nombre de Juan Pablo Martí Rizo
para no escribir contra Lope; y en efecto
para disimular se cita así mismo como
si fueran dos en el to. 31.



Pellucida

21 de Nov. de 1795.

BIBLIOTECA NACIONAL, MS. 602 — 1623
J. P. MÁRTIR RÍZO, Poética de Aristóteles traducida de latín, fol. 1^o.

LA POETICA
DE ARISTOTE-
LES DADA A NUESTRA
LENGVA CASTELLANA.

POR
DON ALONSO ORDÓÑEZ
das Seyjas y Tobar, señor de
San Payo.

ALEX^{mo} S^{or} DON MANVEL DE
Zuñiga, Fonseca y Arzedo, Conde de Mon-
terrey y de Fuentes, señor de la casa de Vlloa,
Gentilhombre de la Camara de su Magestad,
de su Consejo de Estado y Guerra, y su
Presidente de Italia, &c.

Año



1626.

CON PRIVILEGIO:

En Madrid, Por la viuda de Alonso
Martin.

A. ORDÓÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626, fol. 1^o.

El libro de la Poética de Aristóteles.

—


Vestido a la verdad de la letra del texto Griego
por

el maestro Vicente Marinero Valentino


—

que difieren las artes imitativas (de las que se
una la Poética) primeramente con esto que es imi-
tar a otros. cap. 1:

Tratemos de la misma Poética, y de los especies de ella,
que potencia conviene que tenga cada una, y de que
manera conviene saber, y conocer las fabulas, si
la poesía sea de verdad a ser perfecta, y buena, y tam-
bien de que partes, y quantos conte, y semejante men-
te de los otros. Todos quantos son de la misma mathe-
sis, y disciplina, y esto se hará comenzando segun la ma-
nera de la poesía primeramente por lo que es primero. La epico-
peia

 **AL CONDE**
DE CHINCHONDON
DIEGO DE BOVA.

dillo.

 *Soneto.*

Quisiera yo poner ô claro Conde
Aqui vuestro valor tan señalado,
Por â â esta aduocacion que soy llamado
Mi fuerza a mi querer no correspondo
Que donde sale, y donde el Sol se esconde
Y donde est a caliente, y donde el lado
Para entrar en tan alto, y donde vado
El ingenio a tal genio no responde.
Tratar de lo imposible no es buen ofiço.
Que quanto merecis (aun por escrito)
Caber en chico vaso es deuanço.
A questo pues a Horatio lo remito
Su ingenio y arte muestra tan gran peso
Basta en las cosas grandes el desseo.



DEL ARTE POE-
TICA DE HORATIO.

PRIMERA PARTE

de los vicios de vn

Poema.

Si a vna cabeça humana vn pintor nueuo
vn cuello de cauallo le pusiessc.
y sembradas por el diuerfas plumas.
de manera que vnos y otros miembros.
recogidos despues en solo vn cuerpo.
acabessc en pez negro vna donzella.
yo creo muy buen señor, que si llamado
fussedes para ver esta pintura.
que gran risa de verla os tomaria.
Asi podeis creer que semejanre
a esta tabla seria aquel mal libro
en quien pintadas van especies vanas
como los vanos sueños de vn doliente
que ni atan ni desatan y no llenan
en si pies ni cabeça las figuras.
Pintores y Poetas dira alguno

que les es quanto emprenden concedido.
Bien se que es esto assi. y esta licencia
la pediuos y damos muchas vexes:

B 2

mas

esto responde, que quando ay perseverancia en estos yerro, tanta reprehension merece el Poeta que los haze, y no se enmienda, como el que escriue, o sañe tropezado despues de averse lo advertido. { vt scriptor librarius si vsq; peccat idē, } como el librero q̄ escriue y traslada, si de cōtino pecca en vna misma cosa, { quāuis est monitus, } aunque es amonestado de la enmienda, { venia caret: } carece de venia, y no merece perdō:

Vt scriptor si peccat idē librarius vsq;
Quāuis est monitus, venia caret: & citharædus
Ridetur, chorda qui semper aberrat eadem:
Sic mihi qui multum cessat, sic Chærilus ille,
Quem bis, terq; bonum culti risis miror, & idem
Indignor. Quandoq; bonus dormitat Homerus,
Verum opere in longo fas est obrepere somnum.
Vt pictura, potius erit: que si proprius stes,
Te capiet magis, & quedam, si longius obstes.
Hæc amat obscurum: volet hæc sub luce videri,
Iudicis argutum que non formidat acumen.
Hæc placuit semel: hæc decies repetita placebit.

{ & citharædus qui semper obrat eadem chorda, } y el tañedor q̄ siempre yerra en vna misma cuerda, { ridetur: } es reydo y burlado: { sic } de la misma manera { ille mihi sic Chærilus, } así es para mi otro Cherilo, { qui tū cessat, } q̄ mucho yerra, { que bis, terq; bonū cum risu miror, } a quien dos y tres veces pareciendome vn buen hōbre me marauiello con risa, { & idē indignor. } y yo mismo me indigno. { quandoq; bonus dormitat Homerus, } todas las vezes q̄ se descuyda Homero { verū in lōgo operē fas est obrepere somnū. } mas en obra q̄ es larga licito es q̄ el sueño sobrosalte al mas auilado. Este Cherilo fue quiē escriuio los hechos de Alexandro Magno, de quiē ya auemos tratado: fue singular poeta de malo en sus obras. Y algunos dizen, q̄ por alentar lo a q̄ escriuiese bien le prometio Alexandro por cada verso bueno q̄ hiziese vna drama de oro: mas como no le aprouecharse quererlo, porque el ingenio no le ayudaua, ponele Horacio por comparacion del que yerra muchas vezes, sin poderse enmendar, por falta del natural: y dize, q̄ lo mira con gana de reyrse, teniendole por vn buen hombre, de buenos higados, y sana intencion: pero q̄ por el contrario se offende de q̄ yerre el q̄ tiene ingenio, aun q̄ en las grādes obras no es mucho q̄ suceda descuydo: y pone por exemplo a Homero, queriēdo significar los buenos poetas.

Trae luego la opinion de algunos q̄ dixeron, que la Poesia era semejante a la pin-

tura, y pone dos diferencias, vna q̄ es visio de lexos, y otra q̄ es buena para de cerca. Lo mismo dize A sill ore les chēt ex 80. de su Arte Poetica: { poesis ē it, vt pictura: } la poesia sera como la pintura: { que te capiet magis, } que te quadrara más { si stes propius, } si estes mas cerca, { & quæ idā, } y ay otra q̄ te parecera bien, { si longius obstes: } si estas de le xos. En nuestros tiempos la pintura de Tiranō tubo esto,

Poesia semejante a la pintura.

q̄ quilo ser mirada de lexos: y ay otras q̄ tiene toda su perfeccion de cerca, por q̄ la distacion de sus partes sufre mayor examen. { sic amat obscurū: } la vna requiere lo le-xos para sus sōbras, porque así parece me-

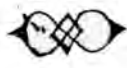
q̄ tenga faltas que encubrir, sino porque esta hecha con tal artificio que replandee de lexos. { volet hæc sub luce videri, } y esta otra que es para de cerca, quiere ser vista a la luz, { que nō formidat } que no tiene miedo, ni rehuye { iudicis argutum acumen. } al ingenio agudo de juez que la mira: porque quāto mas a lo claro se ve, tāto mejor parece, y lo obscuro su he-mo-sura amortigua. { hæc placuit semel: } esta segunda baste mirarla vna vez: { hæc decies repetita placebit. } esta otra a lo claro muchas vezes vista agrada: A si de la misma manera ay poelias que son para de lexos, miradas de relampago, como no se pueda reparar en ellas: no porque tengan el artificio que la pintura de lexos, sino porque son para ser oydas, y no consideradas. Otras ay que el māyor examen las engrandece mejor, por ser buenas, y tener en si mucho bueno que considerar: pero reprehende Horacio esta semejança. Y habla al mayor de los Pisanos, a quien dirige este libro, y dize, que la Poesia requiere toda perfeccion, y que para ser buena, no cumple con ser razonable, ni que como quiera agrade, sino que a de ser sumamente buena: porque en ella no ay mas, ni menos, como en otras cosas,

Poesia no sufre ser razonable.

Cherilo E-pist. 1. li. 2.

Mmm 2 { d

DE ORATIO EL
Arte Poetica



del informado

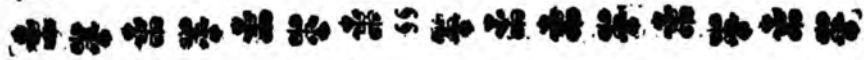
Siquiese un Pintor ^{arva} ~~en la~~ cabeza
~~haciera~~ ^{haciera} ~~asir~~ ^{en} ~~un~~ ^{un} ~~uello~~ ^{uello} ~~de~~ ^{de} ~~caballo~~ ^{caballo}
~~que~~ ^{que} ~~esta~~ ^{esta} ~~pintando~~ ^{pintando} ~~de~~ ^{de} ~~una~~ ^{una} ~~hermosa~~ ^{hermosa} ~~dama~~ ^{dama}
~~haber~~ ^{haber} ~~el~~ ^{el} ~~cuello~~ ^{cuello} ~~de~~ ^{de} ~~caualla~~ ^{caualla} ~~y~~ ^y ~~crines~~ ^{crines}
~~desde~~ ^{desde} ~~allí~~ ^{allí} ~~junta~~ ^{junta} ~~de~~ ^{de} ~~reversas~~ ^{reversas} ~~plumas~~ ^{plumas}
~~el~~ ^{el} ~~cuerpo~~ ^{cuerpo} ~~de~~ ^{de} ~~que~~ ^{que} ~~con~~ ^{con} ~~dixer~~ ^{dixer} ~~car~~ ^{car} ~~plumas~~ ^{plumas}
~~recapendo~~ ^{recapendo} ~~de~~ ^{de} ~~toda~~ ^{toda} ~~las~~ ^{las} ~~partes~~ ^{partes} ~~miembros~~ ^{miembros}
~~de~~ ^{de} ~~infinitas~~ ^{infinitas} ~~colores~~ ^{colores} ~~pintado~~ ^{pintado}
~~de~~ ^{de} ~~esta~~ ^{esta} ~~que~~ ^{que} ~~la~~ ^{la} ~~daria~~ ^{daria} ~~del~~ ^{del} ~~principio~~ ^{principio}
~~y~~ ^y ~~que~~ ^{que} ~~del~~ ^{del} ~~lo~~ ^{lo} ~~padre~~ ^{padre} ~~re~~ ^{re} ~~matase~~ ^{matase}
~~ser~~ ^{ser} ~~muera~~ ^{muera} ~~la~~ ^{la} ~~cabe~~ ^{cabe} ~~sea~~ ^{sea} ~~tor~~ ^{tor} ~~y~~ ^y ~~mente~~ ^{mente}
~~en~~ ^{en} ~~una~~ ^{una} ~~cota~~ ^{cota} ~~de~~ ^{de} ~~ligero~~ ^{ligero} ~~pelo~~ ^{pelo}
~~en~~ ^{en} ~~luz~~ ^{luz} ~~por~~ ^{por} ~~pongas~~ ^{pongas} ~~de~~ ^{de} ~~tend~~ ^{tend} ~~na~~ ^{na} ~~des~~ ^{des}
~~podri~~ ^{podri} ~~al~~ ^{al} ~~ter~~ ^{ter} ~~tenet~~ ^{tenet} ~~la~~ ^{la} ~~risa~~ ^{risa} ~~a~~ ^a ~~caso~~ ^{caso}
~~La~~ ^{La} ~~rica~~ ^{rica} ~~cond~~ ^{cond} ~~ador~~ ^{ador} ~~as~~ ^{as} ~~in~~ ⁱⁿ ~~lo~~ ^{lo}
~~Los~~ ^{Los} ~~amigos~~ ^{amigos} ~~q~~ ^q ~~auer~~ ^{auer} ~~la~~ ^{la} ~~auer~~ ^{auer} ~~ya~~ ^{ya} ~~u~~ ^u ~~er~~ ^{er} ~~ido~~ ^{ido}

creed, Pirones que la Poesia
sera muy semejante a esta pintura
si en ella se fingieren vanos sueños
como de algún enfermo de modorra
cuya cabeza y pies no correspondan
contoda la figura y proporciones



Verdad es q. Pintores y Poetas
tienen para fingir una licencia
(bien lo sabemos, y el perdón pedimos,
y otras veces tambien solemos darle)

A, mas



Q. HORATII FLACCI

DE

ARTE POETICA

AD PISONES.

Humano capiti cervicem pictor equinam
 Inungere si velis, et varias inducere plumas,
 Undique collatis membris, ut turpiter atrum
 Desinat in piscem mulier formosa superne:
 Spectatum admissi risum teneatis amici?
 Credite Pisones, isti tabulae fore librum
 Persimilem, cuius velut agri somnia, vanae
 Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
 Redatur forma. Pictoribus, atque Poëtis
 Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas:
 Scimus, et hanc veniam petimusque, dumusque vicissim,
 Sed non ut placidis coëant immitia, non ut
 Serpentes avibus gementur, tigribus agni.

TRADUCCION.

DEL ARTE POÉTICA DE QUINTO HORACIO FLACCO
 escrita à los Pisones.

VN Pintor si quisiera
 Injuntar à un rostro humano cerviz fiera
 De cavallo, en un lienço recogiendo
 Miembros varios de un monstruo y otro horrendo.

De

to al pueblo ce los beijos sonoros, si son obbeias ^{o assonancias} fus
 leias ^{o assonancias} sin ^{o assonancias} meollo. = Las Musas con rediecion
 4367. injenio i ablas con elegancia a los quies, ce nada
 desean con ansia sino la alabanza. Pero los 325
 Romanos desde niños aprenden a dividir, por a
 riende ^{o assonancias} largar cuentas, sacando la libra el cau
 dal en 100 partes. I vino ^{o assonancias} pasace esto se bea diga
 el hijo de Albino, si de 3 onzas se cita 1, cuantas
 1 cedan? Ace te detienes en responder, ya podias
 abea ditro, cedante ^{o assonancias} ola bien dices, ya se te pue
 de entregar tu arrieda, ya puedes tener cuen
 ta con ella. I ri a las 3 onzas se añade 1, cuantas
 300 son? dizeas 6, o la mitad de la onza del prin
 cipal. I ce cuando se llega a apoderar de el 330
 alma esta ^{o assonancias} comeron picaron ansia i cuidado
 de aumentar el caudal, esperamos, ce se podian
 2385 azer beijos dignos, de ce se les de con aceite de
 1 zedo, pasace ^{o assonancias} durien mucho tiempo, ide ce se qu
 arden escritos en tablas de ripas a ^{o assonancias} cepilladas, en
 opbetas lisas de ripas?
 XX. Propone aora el fin de el poeta en excaita,
 3428. ce debe ver dibeatir, con retenera da gusto, i en
 señar, con ce debe azer con obbedad, contando
 las cosas de modo, ce auzer sean falsas, para
 gan beidad para si ce se tener aplauso i gana
 957 ^{o assonancias} ua. I re pues ce los poetas deben escribir las
 cosas, ce aprobahan o da gusto, o unas i otras
 ce azer uno i otro al mismo tiempo. lo convejos 335 336

Supercio Leonardo de Argensola
 en la Academia de Zaragoza
 primer día.

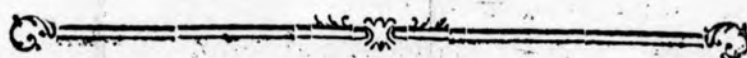
No es el intento de los q̄ aquí se juntan /
 con nombre de Académicos, solam^{te} ocupar en
 conversaciones apacibles y sin perjuicio, las
 horas q̄ mas peligrosas suelen ser para la ju
 ventud, aunq̄ este fuera rico fruto y q̄ pudieras
 enamorar à qualquier gentil espíritu, sino
 también sacar materia p. q̄ en ninguna ocu
 sion les falte apacible exercicio con q̄ librar
 se de la ociosidad fuente de donde se derivan
 los vicios. Esta es verdad tan conocida,
 q̄ no hay para q̄ probarla, pues cada qual da
 ra testimonio della si examinare su vida.
 Tampoco se contentan solo con huir de los
 vicios; como Horacio en la 1.^a Egloga q̄ dice
 Virtus est Vitium fugere. Sino con s.^t Pablo
 crecer q̄, Virtus est recedere à malo, et face
 re bonum. Pero no se trata aquí desta Vir
 tud alta p. hafer ostentacion della, sino solo
 de las armas q̄ tienen contra los vicios q̄ disfra
 cados en hábitos domésticos se nos mesen por las
 puertas.



(132)

duerme seguro, y goza de su tierra.

Ni deuda en plazo breve,
ni nave por la mar su paz impide,
ni a la fama se atreve,
con el relox del Sol sus horas mide,
y la incierta postrera
ni la teme cobarde, ni la espera.



ANTONIO ORTIZ

MELGAREJO.

MADRIGAL.

SI al cuello de caballo unir quisiese
algun pintor una cabeza humana,
y de diversas plumas la cubriera,
haciendo el cuerpo en forma tan estraña
que entre otros varios miembros rematáse
en una cola de disforme pece,
la faz acompañando de un semblante
de dulce y hermosísima doncella,
¿podriades, llamados a ver esto,
caros amigos, detener la risa?

PE-

AGRADECIMIENTOS

Hemos empezado este trabajo con la cita de un poeta y nos gustaría cerrarlo de la misma manera, pero acudiendo en este caso a Jorge Guillén, quien en su libro *Homenaje* recoge estos versos que resumen en muy buena medida nuestro propio sentir a la hora de redactar estos últimos párrafos:

Con la luz, con el aire, con los seres.
Vivir es convivir en compañía:
placer, dolor. Yo soy porque tú eres.

No de otra forma que en compañía hemos podido realizar el estudio que nos proponíamos, y por ello éste no puede terminar sin la expresión del más sincero agradecimiento a las personas que han brindado su apoyo, cuando no también su afecto.

Despojado ya del plural enunciativo, agradezco al doctor Jorge Fernández López los velos y desvelos que ha invertido en la dirección de esta tesis, gracias a los cuales ha llegado a buen término. Ha sido para mí un placer poder trabajar con alguien que ha tenido la generosidad de honrarme —junto con su rigor filológico— con la suerte de su amistad.

También quisiera mostrar mi gratitud a los miembros del Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad de La Rioja, de todos los cuales he aprendido algo. Especialmente quisiera mencionar a los doctores Emilio del Río Sanz, José Antonio Caballero López, Miguel Ángel Muro Munilla, así como al profesor Millán Lozano Rivera. No quisiera olvidar en este ámbito a mis sucesivos —y a veces simultáneos— compañeros de despacho universitario, que igualmente han sido modelo de *imitatio* y fuente de amabilidad: las doctoras Eva Marqués López y M^a Ángeles Díez Coronado, los doctores Manuel Prendes Guardiola y Ricardo Mora de Frutos, así como Óscar Robres Medel, que continúa manteniendo su estatus de compañero de fatigas gracias a la aventura que supone la revista *Belezos*.

De aquí y de allá, me gustaría recordar en este espacio al personal de la sala Cervantes de la Biblioteca Nacional; al de la biblioteca de la Real Academia de la Historia; al de la biblioteca de la Universidad de La Rioja y a los responsables del fondo

antiguo de la Biblioteca Pública de La Rioja, a Christoph Strosetzski, Olga Gaudioso y Rosa Lioba Escribano del *Romanisches Abteilung* de la Wilhelms-Universität de Münster-Westfallen (Alemania), a Tomás Albaladejo de la Universidad Autónoma de Madrid y su curso «Poética de la traducción», así como al padre Dionisio Cueva de la biblioteca de los Escolapios de Zaragoza.

Dejo para el final lo más cercano: mi familia. Sepan mi hermana, padres y abuelos que su respaldo no ha sido menos importante, tanto en este tramo académico que ahora termina, como a lo largo de toda la educación que he recibido. Junto a ellos quisiera colocar a mis suegros y a mi más cercana familia política que, junto con la mía propia han unido palabras y hechos de estímulo y ánimo.

Cierro —por último— estas líneas con una especial mención de una persona que sufrida y tenazmente ha seguido *ab ovo* y punto por punto todos los avatares de esta investigación: la doctora Patricia Pérez Matute, a la sazón esposa de quien suscribe. Vayan hacia ella, con todo mi agradecimiento y admiración hacia su propia labor científica, no sólo estas palabras, sino todos los pasos que emprenda en el futuro.



EX FLAMMIS ET UMBRA

2 0 1 0



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**