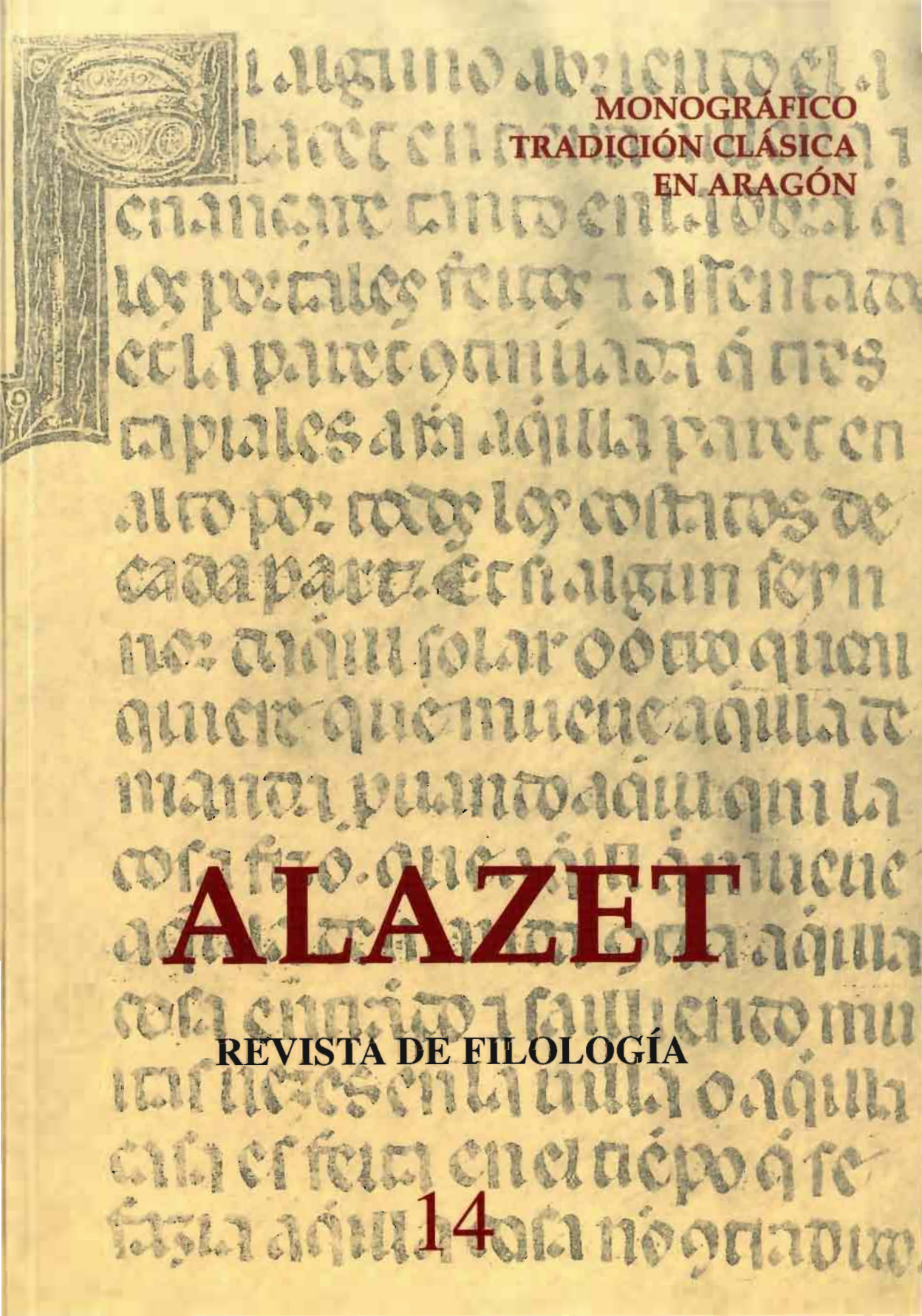


MONOGRÁFICO
TRADICIÓN CLÁSICA
EN ARAGÓN

ALAZET

REVISTA DE FILOLOGÍA

14

ALAZET

ALAZET

Revista de Filología

14

MONOGRÁFICO TRADICIÓN CLÁSICA EN ARAGÓN

Rosa Mª Marina Sáez (coord.)

Instituto de Estudios Altoaragoneses
(Diputación de Huesca)

Huesca, 2002

«Si alguno, abriendo el **alacet** en tierra aillena, et enançare tanto en la obra que, los portales feitos et assentados et la paret continuada, que tres tapiales aya aqueilla paret en alto por todos los costados de cada part, et si algún seynnor d'aqueill solar o otro quoal quiere que [sea] mueue aqueilla demanda...», Vidal de Canellas, *Vidal Maior,* traducción aragonesa de *In excelsis Dei thesauris,* libro III, cap. 6, lín. 2 (ed. de Tilander)

Alazet: voz aragonesa equivalente en castellano a 'fundamento de un edificio'. El nuestro se pretende construir sobre la pluralidad de lenguas y culturas del Altoaragón. *Alazet,* revista surgida de *Argensola* para acoger la investigación lingüística y literaria en estas tierras, abre sus páginas a cuantos deseen colaborar con estudios filológicos sobre temas vinculados con lo altoaragonés, sin menoscabo de los que abarquen Aragón en general o todo el ámbito pirenaico.

Consejo de Redacción:
Ramón Acín Fanlo, Juan Carlos Ara Torralba, Mª Luisa Arnal Purroy, Mª de los Ángeles Campo Guiral, Alberto del Río Nogueras, Gonzalo Fontana Elboj, Javier Fortacín Piedrafita, Fermín Gil Encabo, José Enrique Laplana Gil, Francho Nagore Laín, Chusé Inazio Navarro García, Carmen Nueno Carrera, Cristina Santolaria Solano, Teresa Sas Bernad (Secretaria) y Jesús Vázquez Obrador (Director).

Diseño de la portada: Vicente Badenes.

Corrección y coordinación: Ana Bescós y Elba Mairal.

Redacción y Administración: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Avda. del Parque, 10. E-22002 Huesca. Apartado de Correos 53. ☎ 974 29 41 20. Fax 974 29 41 22.
www.iea.es/iea@iea.es

Periodicidad: anual
Depósito Legal: HU-190/2003
ISSN: 0214-7602
Imprime: Grafic RM Color, S. L.
Polígono SEPES. Ganadería, parc. 27B, nave 2. Huesca

Muy gustosamente acoge la revista *Alazet* en sus páginas los estudios presentados en las diferentes sesiones de trabajo desarrolladas durante la celebración del Primer Congreso sobre Tradición Clásica en Aragón, de manera que este número que el lector tiene ahora en sus manos se convierte en un monográfico con el que se atiende una de las funciones para las que fue concebida nuestra revista: dar a conocer cuantos materiales contribuyan a analizar y divulgar el rico patrimonio filológico de Aragón.

Por ello, la posibilidad de editar este número monográfico (el segundo, después del realizado sobre R. J. Sender) fue bien recibida por el consejo de redacción, pues en los estudios a los que he aludido arriba son abundantes las referencias y menciones a autores aragoneses o a sus textos, con lo cual el hilo conductor de la temática característica de *Alazet* no se pierde.

Finalmente, quiero manifestar a cuantos participaron (ponentes, comunicantes o asistentes sin más) y a quienes hicieron posible la realización material del Congreso, especialmente a su coordinadora, la profesora Rosa Mª Marina, nuestro reconocimiento por su labor, y el deseo de que eventos como este tengan su continuidad en años venideros.

Jesús VÁZQUEZ
Director de *Alazet*

Índice

Presentación 9

Estudios generales

Arcaz Pozo, Juan Luis, *Pervivencia de Catulo en la poesía castellana* 13

Cristóbal, Vicente, *Dido y Eneas en la literatura española* 41

Cuartero Sancho, María Pilar, *La pervivencia de los autores clásicos en Gracián* 77

Cuevas Subías, Pablo, *Salinas y los clásicos: el autor epistolar* 103

Escobar, Ángel, *Presencia de Aristóteles en el fondo antiguo de las bibliotecas aragonesas. Apuntes para un repertorio sistemático* 123

Fontana Elboj, Gonzalo, *El* Genio de la Historia *de fray Jerónimo de San José en el marco de la tratadística histórica del Humanismo* 139

Maestre Maestre, José María, *Los humanistas como precursores de las actuales corrientes pedagógicas: en torno a Juan Lorenzo Palmireno* 157

Rodríguez de la Robla, Ana Belén, *La Antigüedad y el deseo: pervivencia de lo clásico en la poesía femenina aragonesa actual* 175

Cuestiones particulares

Campo Guiral, Mª Ángeles, *Influencia de la cultura clásica en la obra de Ana Francisca Abarca de Bolea* Vigilia y octavario de San Juan Baptista 187

Cardesa García, Teresa, y Esquiroz Matilla, María, *La reminiscencia clásica en el Arte Aragonés: algunos ejemplos* 193

Díez Coronado, Mª Ángeles, *Francisco José de Artiga y la retórica del siglo XVII: Epítome de la elocuencia española (1692)* 201

Espino Martín, Javier, *El influjo de la hispanización en las gramáticas latinas de la Corona de Aragón en el siglo XVIII: la* Sintaxis *de Torrella* 209

Ezpeleta Aguilar, Fermín, *Comentario de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola* 217

Fernández López, Jorge, *Carlos de Aragón, príncipe de Viana y su traducción de la* Ética Nicomáquea 223

Florido Grima, Óscar Íñigo, *Pervivencia de Marcial en la* Filosofía vulgar *de Juan de Mal Lara* 233

Garcés Manau, Carlos, *Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca. El mito sertoriano oscense* 243

GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *Aproximación a la retórica del siglo XVII:* actio *y* pronuntiatio *en el* Epítome de la elocuencia española *de Francisco de Artiga (1692)* 257

GIRAL VIU, Carmen, y SÁNCHEZ CASTRO, María, *La fábula mitológica en Juan de Moncayo* 267

GÓMEZ HEREDIA, Andrés, *Adonios en Horacio y en el humanista alcañizano Domingo Andrés: tipología verbal y otros aspectos métricos* 273

JARNE FERNÁNDEZ, Mª Jesús, *Epigramas de Marcial en la obra del poeta aragonés Martín Miguel Navarro (1600-1644)* 281

LIZANA SALAFRANCA, Joaquín G., *Noticias aragonesas sobre la Alejandría clásica* .. 291

MARQUÉS LÓPEZ, Eva, *Plauto y el teatro del siglo XVI: la obra del dramaturgo aragonés Jaime de Huete* 295

MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, Mª Teresa, *Marcial en Inglaterra* 303

MUÑOZ JIMÉNEZ, Mª José, *Los autores clásicos en la obra del neoclásico Rafael J. de Crespo* 317

MUÑOZ TORRIJOS, Nereida, *La presencia de la mitologóa clásica en las* Rimas *de Lupercio Leonardo de Argensola* 323

PARELLADA, Joaquín, *José Manuel Blecua Teijeiro, divulgador áureo o sobre el rigor crítico en don José Manuel* 333

PEIRÉ SANTAS, Pedro, *El tema literario de la mujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola* 343

PUYUELO ORTIZ, Estela, *La brevedad de la rosa en un soneto de fray Jerónimo de San José* 349

ROYO LARRAGAY, Mª Isabel, y VINACUA DIEGO, Orosia, *Motivos clásicos en algunos poemas de Martín Miguel Navarro* 359

SÁNCHEZ CASTRO, María, y GIRAL VIU, Carmen, *Sátiros y ninfas protagonistas de dos cuadros del Museo de Huesca* 369

TIERNO HERNÁNDEZ, Roberto, *La* Eneida, *un modelo para la* Aragonia *de Antonio Serón* 377

TURMO PALLÁS, Jorge, *Tradición clásica en la obra poética de Alberto Montaner Frutos* 385

VAL NAVAL, Paula, *La tradición fisiognómica en la obra de Juan Fernández de Heredia* 395

EL HORACIANISMO EN BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Introducción 409

PEIRÉ SANTAS, Pedro, y PUYUELO ORTIZ, Estela, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola: cuestiones previas* 411

PUEO, Juan Carlos, *La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola* 417

MARINA SÁEZ, Rosa Mª, *La imitación de Horacio en Bartolomé Leonardo de Argensola* 431

CONTENIDOS 445

SUMARIO DE LOS ANTERIORES NÚMEROS DE *ALAZET* 465

PRESENTACIÓN

Durante el mes de noviembre de 2000 se celebró en Huesca el 1er Congreso sobre Tradición Clásica en Aragón, organizado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses con la inestimable colaboración del Centro de Profesores y Recursos de Huesca y la Caja Rural de Huesca.

Dicha reunión se inserta en una línea de trabajo dentro del ámbito de los Estudios Clásicos que, aunque ya tradicional, viene despertando un creciente interés en los últimos años, consistente en el análisis de la recepción de las distintas manifestaciones de la Cultura Grecolatina en la Cultura Occidental. Dicho interés ha quedado plasmado por un lado en la proliferación de reuniones científicas dedicadas a estas cuestiones, como por ejemplo los Simposios sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico que se han celebrado en Alcañiz, con proyección internacional y y, por otro, en un notable incremento del número y de la calidad de las publicaciones sobre estos temas. Dentro de dichas publicaciones es preciso destacar la creciente importancia de aquellas dedicadas a personajes nacidos en Aragón, como los hermanos Argensola, el príncipe de Esquilache, Gracián o Lastanosa, algunas de las cuales han sido realizadas bajo los auspicios de instituciones aragonesas como el IEA, cuya labor en el conocimiento y difusión de nuestra cultura ha dado provechosos frutos hasta la fecha.

Así pues, dentro de este contexto de renacido interés por el estudio de la Tradición Clásica se planteó la organización del citado congreso, en el que se trato de ahondar en el tema de la presencia de la Cultura Grecolatina en Aragón en el pensamiento, en la literatura o en las artes figurativas, desde la Antigüedad Romana hasta nuestros días.

Los resultados de aquellas sesiones pueden verse plasmados en los diversos trabajos que forman parte de esta publicación, en la que se aprecia esa búsqueda de interdisciplinariedad que debe caracterizar los estudios sobre Tradición Clásica. Dado el interés de dichos trabajos, tanto de las ponencias, encargadas a especialistas de reconocido prestigio, como de las comunicaciones, presentadas por investigadores procedentes de diversas especialidades, filólogos clásicos, hispanistas y estudiosos de otras lenguas modernas, historiadores y, especialmente, jóvenes licen-

ciados en Humanidades de la antigua Facultad de Huesca (hoy Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación), cuyo entusiasmo por estas cuestiones aquí se pone de manifiesto, se ha preferido recogerlos en formato de volumen monográfico, dentro de la revista *Alazet*, en lugar del de actas. Por este motivo, y dada la diversidad de contenido de las aportaciones presentadas, que dificulta en gran medida una clasificación temática, las ponencias aparecen agrupadas en un apartado titulado «Estudios generales» y las comunicaciones en otro sobre «Cuestiones particulares». Dentro de estos dos subapartados los trabajos se han organizado alfabéticamente. Asimismo, se ha colocado al final del volumen el texto referente a la sesión informativa sobre el Proyecto de Investigación del IEA «El horacionismo en Bartolomé Leonardo de Argensola», cuyos diversos apartados se han dispuesto según el orden de intervención de los participantes en dicha sesión.

Para concluir, como organizadora del congreso deseo expresar mi más sincero agradecimiento a aquellas personas e instituciones que han posibilitado tanto la celebración del mismo como la publicación de la presente obra: al Instituto de Estudios Altoaragoneses, al Centro de Profesores y Recursos de Huesca, y la Caja Rural de Huesca. No puedo dejar de mencionar el apoyo ofrecido a esta reunión por Fermín Gil Encabo, asesor de Literatura en el IEA y compañero entonces en la antigua Facultad de Huesca, en la actualidad en la de Filosofía y Letras de Zaragoza, así como las facilidades ofrecidas para la publicación de los trabajos surgidos de la misma por Jesús Vázquez, director de la revista *Alazet*. Asimismo, he de agradecer la inestimable ayuda de las secretarias técnicas Pilar Alcalde y Nieves Escartín y de los becarios del IEA Pedro Peiré Santas y Estela Puyuelo Ortiz. Finalmente, deseo dar las gracias a todos los que han participado, ya sea a través de sus aportaciones científicas, ponencias o comunicaciones, ya a través de su asistencia a las diferentes sesiones del congreso.

Rosa Mª Marina Sáez
Coordinadora del Congreso

ESTUDIOS GENERALES

Pervivencia de Catulo en la poesía castellana

Juan Luis Arcaz Pozo
Universidad Complutense de Madrid

Sin llegar a alcanzar la altura que Virgilio, Horacio u Ovidio han logrado en lo que se refiere a su presencia y huella en la literatura española,[1] la pervivencia del poeta que nos ocupa en las letras hispanas —y me centraré sólo en la poesía castellana, dejando a un lado los ecos catulianos que pueden rastrearse en las literaturas catalana[2] y gallega[3]— cabe calificarla de sobresaliente y en claro proceso de aumento aún hoy en nuestros días. Con sobresaliente nos referimos a la excepcional presencia del veronés en todos los movimientos poéticos que se han sucedido en la literatura española —desde el Renacimiento hasta nuestros días— a pesar de algunos condicionantes que no favorecían precisamente su conocimiento y difusión.

En primer lugar resulta, en efecto, llamativa la secuela que un tan breve *corpus* de poemas como es el de Catulo ha podido dejar en la literatura subsiguiente —si exceptuamos el paréntesis medieval—; un *corpus* que, apurando en detalles, podríamos incluso reducir a un todavía más pequeño número de poemas que van a ser los que generen tras de sí las fecundas recreaciones de que serán objeto (p.e., los dedicados al *passer Lesbiæ*, los de los besos, aquel que describe —traduciendo la no

1 Datos generales y panorámicos sobre la huella de Catulo en la literatura española pueden encontrarse en M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. II, Madrid, 1951 y en nuestro trabajo, que comenta los testimonios aportados por el anterior más nuevas muestras de su pervivencia, «Catulo en la literatura española», *CFC*, 22 (1989) 246-289. Asimismo, mayor cantidad de datos que los que aparecen en el citado artículo pueden encontrarse en nuestra Memoria de Licenciatura, dirigida por el Dr. Vicente Cristóbal, *Catulo en la literatura española*, Madrid, UCM, 1987.

2 *Cf.* V. Cristóbal, «*Odi et amo*: textos paralelos en Ausias March», en *Actes del X Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, 1992, pp. 361-367 y P. Piernavieja, «Salvat-Papassait y Catulo», *EClás*, 13 (1969), pp. 213-215.

3 *Cf.* A. Pociña, «A cultura latina nos autores e autoras galegas», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1996), pp. 77-102 y F. Lillo Redonet, «Presencia de Catulo y Tibulo en la poesía gallega del siglo XX», *CFC(Lat)*, 14 (1998), pp. 285-299.

menos famosa oda de Safo— los *signa amoris*, el epilio de Tetis y Peleo con su *excursus* sobre el mito de Teseo y Ariadna y un pequeño etcétera más de otros no menos conocidos y recreados poemas de Catulo). Además, en segundo lugar, la breve entidad de la obra catuliana ha contado con el inconveniente de, a pesar de ser apreciada por los más cercanos poetas latinos subsiguientes,[4] no haber formado parte del canon de autores escolares, cosa que hubiera lógicamente mantenido vivo un conocimiento del poeta que se habría traducido en una más que probable y fecunda tradición literaria. Por último, y como consecuencia de lo anterior, los *carmina* de Catulo han sufrido el olvido, la censura o la indiferencia del lector medieval[5] y su obra no ha fluido sin solución de continuidad desde la antigüedad hasta el Renacimiento, que será el momento —como el de otros poetas latinos— de su redescubrimiento y difusión. Resulta, pues, según decimos, excepcional su notable presencia en nuestras letras, que arranca precisamente en el siglo XV, y es un hecho a destacar que este conjunto de poemas, que en el contexto cultural de su tiempo supuso una revolución literaria en tanto cambió el rumbo de la poesía latina del siglo I a. C., ha tenido asimismo una importancia creo que capital para la evolución de la poesía española de la última mitad del siglo XX, como luego tendremos ocasión de comentar, convirtiéndose además en uno de los autores clásicos de más significativa presencia en los nuevos poetas.

Pero, comenzando por el principio, la andadura de Catulo por la literatura española se inicia, según he dicho antes, en el siglo XV de la mano de Enrique de Villena. Es este autor el primero que lo cita en castellano, en su *Tratado de la consolación*, y el que da la también primera muestra del eco que en nuestras letras va a dejar

4 Sobre la influencia en general de Catulo, véase K.P. HARRINGTON, *Catullus and his influence*, Boston, 1924. En relación a los poetas latinos posteriores, es de notar la amplia repercusión que la obra catuliana ha tenido en la poesía de Virgilio, tanto en algunos de los poemas a él atribuidos de la *Appendix Vergiliana* (así el *Catalepton*, iniciado con idéntica secuencia a la del poema 4 del veronés —*Sabinus ille, quem videtis, hospites / ait fuisse nulio celerrimus*— y la *Ciris*), como en el resto de su producción, principalmente *Bucólicas* y *Eneida*, a propósito de la cual es bien conocida la incidencia que en la configuración de Dido ha tenido la Ariadna del poema 64 (*cf.* J. AVILÉS, «Catul i Virgili», en *Actes del VI Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, 1983, pp. 179-198), así como la descripción de la muerte de Euríalo en IX 433-437 (*cf.* V. CRISTÓBAL, «Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna», *CFC[Lat]*, 2 [1992], pp. 155-187); Horacio también evidencia ecos catulianos en *Odas* II 6 con respecto al poema 11 y el *Carmen sæculare* parece reflejo del 34 (*cf.* T. FRANK, *Catullus and Horace*, Nueva York, 1928) y no menos condescendiente con el veronés es la poesía de Ovidio, quien presta su Ariadna a las sucesivas recreaciones del mito que hará el sulmonés en la *Heroida* X, en el libro I del *Arte de amar* y en las *Metamorfosis*, aparte del evidente desarrollo del *odi et amo* que ofrece Ovidio en *Amores* III 11b y también en II 4 y 14 (*cf.* J. FERGUSON, «Catullus and Ovid», *AJPh*, 81 [1960], pp. 337-357 y J. GRANAROLO, «Présence d'Ovide et présence de Catulle dans Ovide», *Cæsarodunum*, 17bis [1984], pp. 31-34).

5 De la poca atención que recibiera Catulo en la Edad Media, condicionada en parte por el desconocimiento generalizado de su texto —solo el poema 62 circuló durante este período en el florilegio que contiene el *codex Thuaneus*, del siglo IX—, dan buena prueba las poco precisas referencias que podemos leer en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, quien atribuye parte de las citas que recoge de Catulo al otro neotérico Cinna. Por su lado, dos probables ecos catulianos podemos tener en la comedia elegíaca medieval *De tribus puellis*, uno referido al recurso de la écfrasis para describir el artístico lecho en que el joven protagonista y su amada consumarán su recién estrenado amor —en evidente réplica del excurso sobre Teseo y Ariadna del poema 64— y otro, inmerso en una amplia variación sobre la elegía ovidiana de *Amores* I 5, relativo a la innúmera cantidad de besos con que ambos amantes se obsequiaron en el tálamo —en clara deuda del poema 5—.

siglos después el archiconocido poema 3 de Catulo dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia. Con todo, la referencia que podemos leer en Villena a propósito del poema es bastante ilustrativa del conocimiento más bien superficial que podía tenerse en estos momentos de la obra del veronés (conocimiento, además fundado a todas luces sobre el texto de un manuscrito —así parece indicarlo la lectura errónea *oraque* por *orcique*—) y que, por otro lado, coincide en su superficialidad con la idea que sobre la poesía de Catulo van a tener, contadas excepciones aparte, algunos de los más ilustres poetas del Renacimiento español, como es el caso de Fernando de Herrera, más proclives a la lírica de Horacio que a la poesía anticlásica, por decirlo de algún modo, del poeta de Verona.[6]

Con todo, ajenos a tantos remilgos sobre el contenido del *liber* de Catulo, algunos poetas de principios del XVI van a dar generosa cabida en sus versos a la poesía inconformista del veronés: dos casos curiosos que miran al poeta latino con interés y fruición son los de Diego Hurtado de Mendoza y Cristóbal de Castillejo, poetas que aunque opuestos en sus ideas sobre la poesía —el primero partidario y cultivador de la corriente italianizante introducida por Garcilaso y, el segundo, contrario a ella— van a demostrar una particular devoción por buena parte de los poemas catulianos. Y lo más llamativo de su coincidencia no es solo que recurran desde sus distintas ópticas poéticas a la misma fuente lírica, sino que incorporen de la misma manera los versos del poeta latino a su propia poesía haciendo de la materia catuliana un barro moldeable que se ajusta insistentemente y sin reservas a su particular inspiración personal. Es lícito decir, pues, que Catulo entra realmente en la poesía castellana a partir de las imitaciones, recreaciones y paráfrasis que de sus poemas podemos encontrar en la lírica de estos dos autores que leen con avidez e introducen rápidamente los versos eróticos de Catulo a su particular concepto renacentista de imitación de la poesía antigua, la cual no solo inspira los versos de Mendoza o Castillejo, sino que se reproduce y se calca con evidente literalidad, aunque ciertamente variada por mor de los condicionantes métricos, en su poesía.

En Mendoza, Catulo ocupa un lugar de privilegio entre los diversos poetas latinos de amor que utiliza y recrea —y a veces traduce con absoluta fidelidad al texto original—, siendo estos fundamentalmente Tibulo y Ovidio.[7] Estos autores, junto a los modelos amorosos más contemporáneos que Mendoza tiene a la vista (Petrarca, Ausias March y Garcilaso) y junto a otras múltiples referencias a otros varios poetas

6 Sobre el horacianismo de Herrera, *cf.* R. HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, 1998.

7 Véanse nuestros trabajos «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 254-255 y «Variaciones sobre Catulo y Tibulo en la poesía de Hurtado de Mendoza», en preparación; V. CRISTÓBAL, «Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza», *CFC(Lat)*, 6 (1994), pp. 61-70; G. ALONSO MORENO y C. MARTÍN PUENTE, «La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza (I): Catulo», en E. SÁNCHEZ SALOR, L. MERINO JEREZ y S. LÓPEZ MOREDA (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres, 1996, pp. 623-629 y «La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza (II): Ovidio», en E. SÁNCHEZ SALOR, L. MERINO JEREZ y S. LÓPEZ MOREDA (eds.), *op. cit.*, pp. 631-637.

latinos —como Virgilio,[8] Horacio[9] o Séneca—, configuran la argamasa que salpica por doquier sonetos, elegías, églogas y canciones del poeta hispano y que evidencian un trato directo y continuo con la poesía del veronés. Son múltiples las referencias a poemas catulianos que pueden encontrarse en los versos de Mendoza (así, los poemas 5, 11, 51, 72, 75, 76 y 85, por poner algunos ejemplos recurrentes), pero un caso palpable y evidente del uso particular y notorio que de la poesía catuliana puede leerse en nuestro poeta es la Canción XV, en la que sucesivamente se recrean los poemas 76, 72, 85 y 75 del siguiente modo:

Si alguna vanagloria
en corazón humano
pudo caer, Marfira, de pensar
que nunca ajena mano
trastornó la memoria
a otro ni su ser pudo mudar;
si algún gozo ha de dar
la limpia y pura fe
guiada sin engaño
y el no usar mal de la verdad en daño
de otro con decir lo que no fue,
por mí todo ha pasado
después que sin dejarte me has dejado (= poema 76).
Dijísteme que fuese
seguro por doquiera,
que nunca tu favor me faltaría;
salí, que no debiera,
porque de mí no fuese
lo que dijeron tantos que sería;
entonces te quería
como a un querido hijo,
como a la dulce amiga,
y aquel amor ardiente, sin fatiga,
salía de mi pecho sin letijo;
ya aquesto queda atrás:
quiérote menos bien y ámote más (= poema 72).
Viene mezclado amor
con aborrecimiento
y no se puede creer si no se siente.
No hay más grave tormento
que sentir con dolor
contrario a la dolencia el accidente;
pero no se arrepiente
mi seso y va venciendo
siempre la voluntad (= poema 85 + Ovidio, *Amores* III 11b).

8 *Cf.* J. C. GARCÍA HERNÁNDEZ, «Virgilio en Diego Hurtado de Mendoza», en M. Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*, Andorra, 1996, pp. 373-377.

9 *Cf.* nuestro trabajo «Presencia de las *Odas* I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio en la Canción XVI de Hurtado de Mendoza», *CFC(Lat). Homenaje al Profesor Marcelo Martínez Pastor*, 15 (1998), pp. 171-184.

Yo me rindo, pues de esta ceguedad
la mayor parte se ha cobrado viendo
cómo la fe tuviste
más liviana que el viento a quien la diste (= poema 75).

Y de la misma manera podemos leer en Cristóbal de Castillejo una composición titulada «A una dama llamada Ana» (del libro I de su poemario *De las obras de Amores*) en la que también sucesivamente se imitan los poemas 48, 51, 72 y 85 de Catulo hilvanándose con ellos las tres ideas fundamentales que sustentan el texto de Castillejo: la pasión amorosa que se encarna en el deseo de besar a la amada, la tribulación que siente el poeta ante la presencia de esta y el desdén de que es objeto y que lo lleva a la encrucijada sentimental del poema 85 catuliano:

Vuestros lindos ojos, Ana,
[...]
darles hía
cien mil besos cada día,
y aunque fuesen un millón,
mi penado corazón
nunca harto se vería (= poema 48).

¡Oh cuán bienaventurado
es aquél que puede estar
do os pueda ver y hablar
sin perderse de turbado,
como yo suelo quedar!
¡Ay de mí!
Que ante vos, después que os vi
y quedé de vos herido,
no hay en mí ningún sentido
que sepa parte de sí.

La lengua se me entorpece,
y de locos aturdidos
me retiñen los oídos;
y la lumbre se oscurece
a mis ojos doloridos.

Viva llama
por mi cuerpo se derrama,
y hago con mis pies y manos
mil ademanes livianos,
ajenos del que no ama (= poema 51).

Mi alma os quiere y adora,
mas su pasión y fatiga
le dan causa que os maldiga,
y amándoos como a señora,
os tenga como enemiga (= ¿poema 72?).

Amo y quiero,
aborrezco y desespero
todo junto, y por qué
preguntado, no lo sé,
mas siento que es así, y muero. (= poema 85).

Es, pues, digna de destacarse la semejante actitud de estos dos poetas ante el texto de Catulo, al que a la vez que lo recrean aisladamente en numerosas composiciones lo utilizan como eje principal y conductor de algunas de ellas en concreto.

Pero no es éste el único caso en que Castillejo recrea al poeta de Verona; al margen de la su más famosa imitación del poema 5 en la composición que dedica «Al amor»,[10] contamos con otra adaptación, que comparte ecos con la, a su vez, recreación ovidiana del poema 85 —la elegía III 11b de *Amores*—, de la famosa fórmula de la encrucijada sentimental del *odi et amo* en el poema titulado «Otras coplas al amor». He aquí las recreaciones de ambos textos clásicos, primero Ovidio y luego Catulo:

> Luchan en mi pensamiento
> y pónenme en confusión
> mi penado corazón,
> amor y aborrecimiento,
> contrarios en opinión.
> [...]
> Aborrezco en demasía,
> pero menos que debría,
> vuestras obras de leona;
> más amo vuestra persona
> mil veces más que querría.

Ya dijimos antes que la obra de Fernando de Herrera, a pesar de que con toda probabilidad pudo conocer a la perfección la poesía de Catulo, no se resiente del aliento de la del latino, al que, según sabemos por los comentarios que escribió a la obra de Garcilaso, lo tenía en tan poca consideración como en alta estima a Horacio.[11]

---

10 «Dame, Amor, besos sin cuento,
asido de mis cabellos,
y mil y ciento tras ellos,
y tras ellos mil y ciento,
y después
de muchos millares, tres;
y porque nadie lo sienta
desbaratemos la cuenta
y contemos al revés».

11 Así, señala Herrera en la comparación que establece entre ambos líricos antiguos: «Porque Catulo, aunque en candor y limpieza de sermón y en elegancia es el primero de los latinos, y religiosísimo y entero conservador de la pureza romana, por cuya causa debió ser dicho docto, o porque por su doctrina y erudición fue estimado en su edad más que por sus escritos; aunque sea preferido en los yambos a todos los latinos, y candidísimo antre sus élegos, e inimitable en los endecasílabos, y elegantísimo y de maravillosa suavidad y terneza, y en los heroicos raro y casi a solo Virgilio inferior; y aunque no tan agudo en los epigramas como Marcial, más puro y propio y tierno y hermoso; no tiene aquel espíritu que Horacio, ni resplandece con algún modo galán y gentil o figurado; antes lo que trató de amor particularmente, que fue poco, y debiera ser menos, fue bestial, o ínfimo y vil con torpeza más que plebeya, y sin la cortesanía que Horacio. Porque explica los más de sus pensamientos con la abominable deshonestidad que suelen los barqueros y gente semejante. Y así Escalígero en el libro seis [sexto libro de su Poética] dice que no halla por qué le llame docto, que no hay cosa en sus libros que no sea vulgar: las sílabas duras, y él duro no pocas veces. Y que ya corre sin orden, ya va lánguido y sin movimiento y lo que es menos tolerable, sin honestidad o vergüenza» (*cf.* A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, 1972, p. 393).

Hay, con todo, algún débil eco de la musa del veronés en la poesía herreriana que se reduce a la huella que una lectura atenta de los versos de Catulo pudo dejar en la memoria poética del escritor sevillano. Así ocurre, p.e., en los versos finales del Soneto XLVI del libro I que parecen recordar los también versos últimos del poema 75 catuliano (*ut iam nec bene velle queat tibi, si optima fias / nec desistere amare, omnia si facias*):

> Mas aunque en soledad y aborrecido,
> no podréis, aunque más podáis, ingrata,
> que yo no os ame, ajeno de esperanza,

o este tercero de la Elegía II del libro II, que parece alumbrar la misma contradicción sentimental del poema 85 de Catulo:

> Que yo canto, aunque el duro Amor Tirano
> a mis entrañas fiero el odio incita,
> el valor de mi lumbre soberano,

o, por último, esta más clara referencia del Soneto CXXVIII del mismo libro II al comienzo del poema 3 dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia y que Herrera dedica a la muerte de Garcilaso:

> Musa, esparce purpúreas, frescas flores
> al túmulo del sacro Laso muerto;
> los lazos de oro suelte sin concierto
> Venus, lloren su muerte los amores.

Estas son algunas de las muestras que en la poesía renacentista castellana fue dejando la poesía de Catulo y que, a la vista de los ecos que pueden rastrearse y de los autores que más dejaron notar su deuda con el latino, evidencian que en estos momentos son fundamentalmente los poemas del ciclo de Lesbia de contenido amoroso los más conocidos y frecuentados, los cuales se entienden como un elemento más de la poesía antigua a imitar —y en este sentido la recreación roza los límites de la traducción parafrástica—, y que muy posiblemente la procedencia del conocimiento que tales autores tuvieron del texto del veronés llegó a España por vía italiana.

Comenzar a hablar de la presencia de Catulo en la poesía castellana del Barroco es hacerlo con el previo anuncio del extraordinario arraigo que sus versos van a tener en los poetas más significativos de la centuria del diecisiete y de la ampliación de la nómina de poemas del *liber* que van a ser objeto de imitación, por más que sigan siendo los del ciclo de Lesbia los más caros y apreciados por la musa barroca. Hemos de empezar con la referencia a la clara evocación que Lope de Vega hizo del poema 1 de Catulo en la composición que abría la publicación de sus *Rimas* en 1602:

> ¿A quién daré mis rimas
> y amorosos cuidados
> de aquello luz traslados,
> de aquella esfinge enimas?
> ¿A quién mis escarmientos?
> ¿A quién mis castigados pensamientos?

A vos, famoso hijo
de las musas, que solo
a vos de poco a poco
para su centro elije;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo Simulacro.
A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
clarísimo museo,
de los ingenios faro;
los que a vos dirigidas,
más que sus versos letras, tendrán vidas.
[...]
Esto os doy, aunque veo
que es agua en ruda mano.
El don es pobre y llano;
alto y rico el deseo,

evocación que, si establecemos el pertinente paralelismo con el texto del veronés, responde a la misma secuencia tripartita que estructura el poema catuliano. En primer lugar, una pregunta retórica que se abre con idéntica inquisitoria: «¿A quién daré mis rimas...?» / *Cui dono lepidum novum libellum*; a continuación, la respuesta a la cuestión del destinatario —Juan de Arguijo en Lope y Cornelio Nepote en Catulo— que se amplifica con un elogio de este como poeta de más altos vuelos que el propio autor: «A vos, famoso hijo / de las musas, que solo / a vos de poco a poco / para su centro elije; / a vos, asilo sacro, / soberano de Apolo Simulacro» / *Corneli, tibi; namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas, / iam tum cum ausus es unus Italorum / omne ævum tribus explicare cartis, / doctis, Iuppiter, et laboriosis*; y, por último, un contenido deseo de que la obra perdure a pesar de sus modestas intenciones: «Esto os doy, aunque veo / que es agua en ruda mano. / El don es pobre y llano; / alto y rico el deseo» / *quare habe tibi quidquid hoc libelli / qualecumque; quod, o patrona virgo, / plus uno maneat perenne sæclo.*

Y ya que hemos mencionado al destinatario de las *Rimas* de Lope, el poeta Juan de Arguijo, es obligado referirse a la clara presencia que la poesía catuliana va a tener en la escuela poética sevillana del XVII, tan caracterizada por su clasicismo y gusto por la Antigüedad y a propósito de la cual mencionaremos algunos ecos del veronés en los versos del propio Arguijo, de Rodrigo Caro y del que pasa por ser el más firme garante del movimiento clasicista sevillano, Francisco de Rioja. De Juan de Arguijo es conocida su afición y dedicación a los sonetos de asunto mitológico, y entre ellos destinó este a glosar los lamentos de la Ariadna abandonada del poema 64 de Catulo:

¿A quién me quejaré del cruel engaño,
árboles mudos, en mi triste duelo?
¡Sordo mar!, ¡tierra extraña!, ¡nuevo cielo!,
¡fingido amor!, ¡costoso engaño!
Huye el pérfido autor de tanto daño,
i quedo sola en peregrino suelo,

do no espero a mis lágrimas consuelo;
que no permite alivio mal tamaño.
Dioses, si entre vosotros hizo alguno
de un desamor ingrato amarga prueba,
vengadme, os ruego, del traidor Teseo.
Tal se queja Ariadna en importuno
lamento al cielo; i entretanto lleva
el mar su llanto, el viento su deseo.

Bien que Arguijo pudo sacar el argumento de su composición a partir de la heroida X ovidiana —habida cuenta de que es Ovidio quien, preferentemente con sus *Metamorfosis*, le ofrece al sevillano la habitual materia mitológica de sus sonetos—, hay algunos ecos textuales que parecen indicar la más que probable consulta del poema 64 del veronés. Así, p.e., el primer cuarteto parece recoger lo que la Ariadna catuliana dice en 64, 164-166:

sed quid ego ignaris nequiquam conquerar aureis
externata malo, quæ nullis sesibus auctæ
nec missas audire queunt nec reddere voces?,

aunque los dos versos finales de la composición resumen la sensación de soledad que la gnosia expresa en los versos 184-187:

præterea nullo litus, sola insula, tecto;
nec patet egressus pelagi cingentibus undis:
nulla fugæ ratio, nulla spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum;

o bien, siguiendo con los paralelos entre Arguijo y Catulo, compárense los dos primeros versos del segundo cuarteto con los latinos 167-168:

ille autem prope iam mediis versatur in undis,
nec quisquam adparet vacua mortalis in alga,

o, por último, ya que la conclusión lírica del soneto no tiene parangón con el texto de Catulo, véase la similar petición de venganza que expresa la Ariadna del poeta sevillano con respecto a la misma súplica que, teniendo por destinatarias a las Euménides, lanza la heroína del veronés (vv. 192-197):

quare facta virum mulctantes vindice pœna,
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons expirantis praeporta pectoris iras,
huc huc adventate, meas audite querellas,
quas ego, væ misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti cæca furore.

Asimismo, otro integrante de esta misma escuela clasicista de Sevilla, Rodrigo Caro, a quien definitivamente hay que atribuirle la célebre «Canción a las ruinas de Itálica», denota un claro conocimiento de la obra de Catulo, algo que parece extensible a todo el grupo de poetas que siguieron las directrices marcadas por el maestro Herrera. Aparte de algunos ecos en su obra en prosa más conocida sobre los juegos infantiles y titulada *Días geniales o lúdicos*, de este poeta cabe señalar una

curiosa muestra de la huella catuliana que en relación con la sintaxis parece aflorar en su canción dedicada a los restos arqueológicos sevillanos. Así, los versos iniciales de la composición:

> Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
> campos de soledad, mustio collado,
> fueron un tiempo Itálica famosa,

recuerdan por el forzado hipérbaton inicial (sujeto+vocativo+oración de relativo+verbo) el comienzo del poema 4 de Catulo que se abre con idéntica distribución de los elementos de frase a la que emplea Rodrigo Caro, aparte de los evidentes ecos textuales fácilmente apreciables en el texto del sevillano (como el empleo de demostrativo acompañando al sujeto, la exacta reproducción de las palabras de la oración de relativo latina o el mismo uso de la forma de pretérito del verbo *sum* catuliano):

> Phaselus ille, quem videtis, hospites,
> ait fuisse navium celerrimus.

Y sin abandonar esta escuela y el poema catuliano dedicado al *phaselus*, hemos de mencionar la recreación —en tanto el encorsetamiento versal del soneto le obliga a reducir considerablemente el texto latino, operando sustanciosas simplificaciones sobre el original— que Francisco de Rioja realizó sobre esta misma composición:[12]

> Este que ves, oh huésped, vasto pino,
> útil sólo a la llama ya en el puerto,
> selva frondosa un tiempo en descubierto
> cielo dio amiga sombra al peregrino.
> De la cumbre citoria al ponto vino
> por la mordaz segur el tronco abierto,
> y después alta máquina el incierto
> golfo abrió siempre con hinchado lino.
> Vientos, agua sufrió; llegó al aurora,
> veloz nave, rompió luengos caminos,
> y a su patria volvió soberbia y rica;
> mas no firme a sufrir del mar ahora
> los ímpetus, por voto a los marinos
> dioses Cástor y Pólux se dedica.

Y en ella es de notar la ausencia de algunos rasgos característicos del poema de Catulo, al margen de las drásticas reducciones de varios versos en expresiones

12 Ecos, asimismo, de los *signa amoris* del poema 51 de Catulo pueden apreciarse en los sonetos XIX y XXII, sobre todo en este último, en los que, además, para ratificar la posible inspiración catuliana, aparece el nombre de Lesbia. Así es como al comienzo del mencionado soneto XXII describe Rioja el deslumbramiento ante la belleza de la amada —pues la conclusión del poema se resuelve con el consabido juego de contrarios tan característico de la poesía de corte petrarquista entre el fuego amoroso que inspira la amada y la frialdad que muestra ante el poeta—: «¡Oh cómo cuando vi tu blanca frente, / Lesbia, yo perecí! ¡Cómo encendido / con nueva llama el pecho endurecido / ya siento regalar sabrosamente! / Mas, ¿cuál admiración, si a un excelente / y peregrino amor se ve rendido, / de altivas luces quien miró atrevido / resplandor que vibraron refulgente?».

ciertamente sintéticas de Rioja, como es el caso bien significativo de la personificación del *phaselus* que no aparece en la versión del poeta sevillano.[13]

Si al comenzar a hablar de la presencia de Catulo en la poesía del XVII decíamos que en esta centuria cobran un cierto auge determinados poemas que antes no habían tenido eco alguno en la poesía castellana, hemos de referirnos necesariamente al poema 64, cuya parte central dedicada al mito de Teseo y Ariadna (y, concretando aún más, a las quejas de Ariadna) va a tener una notable secuela en la poesía barroca. Ya hemos hablado antes del soneto que Juan de Arguijo había dedicado al tema, pero las huellas del abandono de la gnosia se dejan sentir en una apreciable lista de poetas que recrean, mirando con cierta asiduidad al texto de Catulo, el resultado y las causas del abandono. Los vehículos de expresión del lamento de Ariadna alcanzarán no solo al soneto, sino que el romance y la fábula mitológica —género en alza y desarrollo durante la etapa barroca,[14] además de la epopeya—, van a ser también receptores de las injurias contra el pérfido Teseo.

En el ámbito de la romancística[15] hay que señalar que el tratamiento del tema arranca en el siglo XVI y que la primera muestra que da cabida a los lamentos de Ariadna es un romance de Juan de la Cueva incluido en su *Coro Febeo de romances historiales* publicado en Sevilla en 1588, si bien la fuente clásica que utiliza a lo largo de su composición —operando sobre ella con notable libertad— es la heroida X de Ovidio, a la que incorpora, entre otras cosas, un detalle no suministrado por las fuentes antiguas y que luego, en el siglo siguiente, va a ser reutilizado con exclusividad por otro romance sobre el tema del poeta aragonés Juan de Moncayo, más conocido como Marqués de San Felices. El detalle en cuestión es el de introducir como motivo del abandono de Ariadna el hecho de que Teseo estuviera ya enamorado de Fedra, la hermana de la joven gnosia que a la postre se convertirá en su legítima esposa, y así es como en el romance mencionado de Juan de Moncayo las quejas de Ariadna no solo se dirigen contra el olvidadizo Teseo, sino que también se lanzan con hirientes reproches contra la fementida hermana que acompaña al héroe en el barco. Por último, un nuevo romance del XVII, esta vez de Antonio López de Vega, vuelve a reconducir esta porción del mito a la fuente ovidiana de las *Heroidas*, pero incorporando de nuevo algunos detalles más que estaban ausentes en las recreaciones anteriores; por lo que a nosotros nos interesa, al final del romance López de Vega hace proferir a Ariadna una petición de castigo que, como hemos señalado a propósito del soneto de Arguijo, constaba en el texto catuliano —y solo ahí de todas las fuentes clásicas que transmiten el episodio—, concretamente en los versos 192-201

13 Un comentario más detenido de este poema puede verse en nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 261-263. *Cf.*, asimismo, Francisco DE RIOJA, *Versi*, ed. de G. Chiappini, Florencia, 1975, pp. 434-437.

14 *Cf.* J. Mª DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952.

15 Véase nuestro trabajo «El mito de Ariadna en romances españoles», en J. Mª MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA y L. CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, vol. II.1, pp. 315-324.

del poema 64. Lo cierto es que López de Vega pudo tener presente el citado soneto del poeta sevillano para esa súplica de Ariadna al igual que pudo contar con el precedente de Juan de la Cueva a la hora de cerrar su romance con el desmayo de la joven mejor que haberse inspirado en un pasaje del *Arte de amar* de Ovidio (I 539-540), ya que el romancista del XVI había cerrado su versión con ese mismo desenlace.

La fábula mitológica barroca nos ofrece dos muestras del predicamento que tuvo en esta centuria del XVII el tema de las quejas de Ariadna; una se debe a Salcedo Coronel, el comentarista de Garcilaso, dada en Madrid en 1624 y la otra a Miguel Colodrero de Villalobos, quien publicó su *Fábula de Theseo y Ariatna* en Córdoba en 1629. Con respecto a la *Ariadna* de Salcedo Coronel[16] hay que indicar, primeramente, que las fuentes que utiliza el poeta son de procedencia variada, contándose entre ellas tanto las clásicas —Catulo y Ovidio, de manera principal— como las más o menos contemporáneas que también habían tocado este mismo tema, como el caso de Marino, que poco antes había publicado su *Sampogna*, en la que se incluía un poema titulado «Arianna» —y que probablemente influyó de manera decisiva en la composición de Coronel—[17] o el texto de Arguijo, quien ya había dedicado previamente a este tema el soneto que hemos comentado antes. En relación a este último es digna de tenerse en cuenta la exacta similitud que se aprecia entre el cierre de su soneto y el colofón final de algunas de las quejas de la Ariadna de Coronel, que reproduce de la siguiente manera al pie de la letra los versos del sevillano:

> Ansi publica el misero lamento
> Ariadna su mal, lleva entretanto
> (lo permite su enemiga estrella)
> el mar su llanto, el viento su querella.

Y en cuanto a Catulo puede decirse que Salcedo Coronel amplifica notoriamente la materia del poema 64 por lo que se refiere al episodio concreto del mito de Ariadna y Teseo; en su fábula no solo se recogen las quejas de la joven, sino que también —además de otros episodios precedentes— se incluye la boda final con Baco y la catasterización de la corona que recibió como regalo por parte del dios, detalles estos que no se encontraban en el texto catuliano. En este sentido cabe hablar, pues, de una vaga y poco afianzada presencia del poema de Catulo en beneficio de la heroida ovidiana y, sobre todo, del citado idilio de Marino, un poeta, por lo demás, que parece haber despertado encendidas adhesiones en la poesía barroca española.

Y si Salcedo Coronel no sigue con excesivo celo el poema del veronés, menos incidencia catuliana aún puede observarse en la fábula de Colodrero de Villalobos, quien desarrolla al completo el mito concediendo poco espacio a las quejas de

16 *Cf.* nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 264-265 y J. ROSES, «La *Ariadna* de Salcedo Coronel», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, vol. II, pp. 887-894.

17 J. ROSES (art. cit., pp. 890-891), siguiendo a J. M. Rozas (*Sobre Marino en España*, Madrid, 1978), apunta únicamente la influencia en Salcedo Coronel del mencionado poema de Giambattista Marino.

Ariadna en contra de lo que podemos leer en el poema de Catulo, cuyo eje principal, y en torno al cual gravita la arquitectura del poema, reposa precisamente en los lamentos de la joven.

La épica del XVII, por más que el modelo continúe siendo la *Eneida* virgiliana, también se resiente de algún catulianismo en la configuración del consabido episodio amoroso del héroe protagonista que, a pesar de responder al tópico de los amores virgilianos de Dido y Eneas —y no olvidemos que, entre otros posibles modelos, Virgilio tuvo muy en cuenta la Ariadna de Catulo—, muestra algunos rasgos claramente heredados del poema del veronés. Sea, por tanto, por vía directa o indirecta, el caso es que el motivo de la marcha del héroe y las quejas de su amada ofrece alguna huella que puede evidenciar la presencia de la Ariadna del poema 64; así ocurre, p.e., en el poema épico de Francisco de Borja titulado *Nápoles recuperado*, donde, sin olvidar la probable incidencia de episodios similares de anteriores poemas épicos ya vernaculares elaborados sobre las pautas del texto de Virgilio —los de Ariosto, Tasso o Ercilla—, el lamento de Fenisa ante la partida de su esposo Gerardo —la cual intenta suicidarse en vano, y he aquí una diferencia con respecto a la Dido de Virgilio que acerca algo más su relación con la Ariadna solamente abandonada del veronés— se configura en muy parecidos términos al de la heroína de Catulo y, asimismo, al de la ovidiana, conservando además algunos detalles que apuntan preferentemente a este último modelo clásico:

Fenisa, en tanto que del viudo lecho
perdió la fugitiva compañía,
las manos tuerce, despedaza el pecho,
la luz maldice del cansado día;
el rostro hermoso en lágrimas deshecho,
con voz cansada temerosa y fría,
el leño llama que a Gerardo esconde,
y el mar con tristes ecos le responde.
Sobre una parda y erizada roca,
en quien del agua el ímpetu frecuente
en arco deja el límite que toca,
y sobre el blando mar corvo y pendiente,
con sus amargas lágrimas provoca
las sordas aguas al dolor que siente,
y al viento pide que en el mar acabe
el enemigo curso de la nave.
Espera, ¿de quién huyes? le pregunta,
injusta tabla, que mi vida llevas:
de fiera peña rigurosa punta
tus bandas rompa con lloradas pruebas.
La esposa triste de la armada junta,
apenas pierde las dudosas nuevas,
cuando con el vestido y con la mano
volver la nave procuraba en vano.
¿Dónde caminas, dice, qué procuras,
fingido esposo, burlador amante?
Que si las ondas burlas mal seguras,

yo el mar de tus mudanzas inconstante.
¿No ves que entrambas vidas aventuras?
Vuelve, y tendrás quietud dulce y constante,
el cuerpo paz, el desengaño calma,
los ojos mares, y lucero el alma.
¿A qué región desierta, inhabitable,
a qué lugar tan lóbrego y sombrío
irá la infame vida miserable
que no le ofenda el triste llanto mío?
El mar imitas, desleal, mudarle:
¡Triste de mí, que cuanto más porfío,
dan a los remos fuerza tus cautelas,
y viento mis suspiros a las velas!
Castigue el cielo la ambición primera
por quien la vida al piélago se ofrece,
a merced de una tabla lisonjera,
que a todos vientos tímida obedece;
y quien primero a la inconstancia fiera
su leño encomendó, que ocioso crece,
dando del soplo alegre sacudido,
al campo sombra, y a las aves nido.
Mejor fueras, o pino vagabundo,
vestido de hojas en el monte altivo,
de el sol ardiente vencedor fecundo,
que tronco estéril, pies de un fugitivo;
si a los soberbios brazos del profundo
la vida entregas donde ausente vivo,
bien es que muerta por tu reino siga
al dueño injusto que a morir me obliga.
Esto diciendo, despeñar intenta
al mar suspenso el cuerpo fatigado:
venció la injusta fuerza de su afrenta
al femenil temor desacordado;
cuando el confuso vulgo que lamenta
el fin de su tragedia desdichado,
la muerte impide y el furor amansa;
Fenisa solo con llorar descansa.

Entre otras apariciones del texto de Catulo en la poesía barroca, merecen reseñarse, por su tal vez posible vinculación con el poema 4 dedicado al *phaselus*, un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola —que tradujo, además, también en este metro el poema 72— y otro de Juan de Jáuregui que recrean el tópico de la nave como alegoría del estado que quedara fraguado ya desde antiguo (así lo interpretó Quintiliano, *Inst. orat.* VIII 6, 44) a partir de la *Oda* I 14 de Horacio y que dejará honda huella en la poesía española.[18] Aunque la deuda con Horacio es evidente, no obstante los primeros versos de ambas composiciones, en especial la de Jáuregui, contienen algunas resonancias que invitan a pensar en su parentesco con Catulo —que

18 Así en Fray Luis, Boscán, Lope de Vega, Quevedo, Francisco de Medrano o el Conde de Villamediana, por citar, además de los autores que analizamos, algunos ejemplos de poetas significativos.

iniciaba su poema 4 con similares reflexiones— aunque el desarrollo ulterior sea horaciano y la conclusión final enteramente propia y personal de ambos poetas. Así inicia el mayor de los Argensola su soneto:

> Cuitada navecilla, ¿quién creyera
> que osaron estas olas ofenderte,
> viéndolas otro tiempo obedecerte,
> como si tuyo el mar soberbio fuera?,

y así lo hace el autor del *Orfeo*:

> Este bajel inútil, seco y roto,
> tan despreciado ya del agua y viento,
> vio con desprecio el vasto movimiento
> del proceloso mar, del Euro y Noto,

y aunque en estos textos no encontramos esa seña tan catuliana referida al hipérbaton inicial que vimos se mantenía en el soneto de Rioja, la presentación de la nave se hace en muy parecidos términos —alusivos al glorioso pasado del que ya no goza la barquilla en cuestión— a como Catulo nos presenta el ya varado *phaselus* de su poema:

> Phaselus ille, quem videtis, hospites
> ait fuisse navium celerrimus,
> neque ullius natantis impetum trabis
> nequisse præterire, sive palmulis
> opus foret volare sive linteo.

No podemos cerrar este breve recorrido por el panorama poético del XVII sin mencionar a los dos máximos representantes de la poesía barroca, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, y a uno de los más finos recreadores de los aspectos más sensuales de la poesía del veronés, Esteban Manuel de Villegas. Aparte de los ecos catulianos que Salcedo Coronel señalara en su comentario al poeta cordobés y de las apostillas a estas deudas que hiciera también Menéndez Pelayo, la verdad es que Góngora dio generosa cabida a la poesía menos docta de Catulo incorporando a sus romances, letrillas y canciones no pocos testimonios de un contacto directo con el poeta latino y de una lectura complexiva de su obra. Así, es significativa la muestra, entre algunas varias, de la huella que del poema 2 de Catulo podemos observar en la número V de sus *Canciones amorosas*, en la que se amplifica con absoluta libertad el contenido del texto catuliano para describir los juegos amorosos de dos tortolillas y en la que, además, podemos entrever una superficial alusión al tema de la incomputabilidad de besos del poema 5 realizada del siguiente modo:

> Mi piedad una a una
> contó, aves dichosas,
> vuestras quejas sabrosas;
> mi envidia ciento a ciento
> contó, dichosas aves,
> vuestros besos suaves.
> Quien besos contó y quejas,
> las flores cuente a mayo,
> y al cielo las estrellas rayo a rayo.

No menos notable es la presencia de Catulo en la obra del rival de Góngora, pues, aunque no excesivamente generoso con el texto del veronés, es de notar la traducción que llevó a cabo sobre dos de los poemas catulianos dedicados a los besos (el 5 y el 7) y los ecos que de sus epitalamios pueden rastrearse en un poema que jocosamente celebra «las bodas de una viejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original», como puede apreciarse por estos versos:

> Ven, Himeneo, ven; honra este día
> no cual sueles, bañado de alegría,
> pero de horror compuesto...

Con todo, la más significativa muestra de la huella de Catulo en Quevedo es la recreación libre y simplificadora del poema 7 de Catulo que podemos leer en un madrigal del autor madrileño, a propósito de la cual sobra todo comentario con respecto a su clara vinculación con los versos del veronés y de cuyo poema solo se han suprimido algunas referencias eruditas y se han cambiado otras aun con el mismo deseo de incomputabilidad:

> A Fabio preguntaba
> la divina Florisa, enternecida,
> primero, por su vida,
> y luego, por la fe que le guardaba,
> cuantos besos quería
> de su divina boca; y él decía:
> «Para podértelo decir, deseo
> que multiplique el agua el mar Egeo;
> que se aumenten de Libia las arenas,
> y del cielo sagrado
> las estrellas serenas,
> los átomos sin fin del sol dorado».

Pero, imbuido de un profundo anacreontismo y atento también a la poesía ligera de Teócrito, es Esteban Manuel de Villegas el tal vez más señalado poeta de signo catuliano de toda esta centuria.[19] En sus *Eróticas*, publicadas en 1618, pueden leerse las adaptaciones que llevó a cabo sobre diversos poemas del veronés (el 5, el 72 o parte del 62 —en concreto, el coro de jóvenes que alude a la lozanía de las doncellas—) y que demuestran un espíritu, el suyo, bien acorde a los aspectos más mórbidos y sensuales de la pluma del poeta latino.

Entramos así en el siglo XVIII y, con él, en una etapa como la neoclásica que desarrollará hasta casi la saciedad algunos de los temas del corpus catuliano que con anterioridad habían solo aparecido esporádicamente y con una más estrecha vinculación con el texto antiguo. En este momento es en el que se explota con tintes patrióticos el canto de bodas que mantendrá el sabor catuliano preferente y únicamente a través del reiterado estribillo *Hymen o Hymenæe, Hymen ades o Hymenæe* en sus más diversas variantes, como podría ser el caso de las composiciones epitalá-

19 *Cf.* E. DEL CAMPO, «Villegas y Catulo», *Berceo*, 54 (1965), pp. 25-46.

micas de Alfonso Verdugo y Castilla, Nicolás Fernández de Moratín, José Iglesias de la Casa, Manuel María de Arjona, Francisco Sánchez Barbero, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Juan Bautista Arriaza o Alberto Lista.

Asimismo, otro tema que tendrá un incremento notable de recreaciones y variantes va a ser el del *passer Lesbiæ*, tanto en la versión lúdica del poema 2 como en la epicédica del 3; en este caso, el gorrión de la amada del veronés adoptará los más diversos ropajes pasando a convertirse en jilguero, canario, tortolilla, mariposa o periquito en manos de poetas —algunos de muy segunda fila— como José Antonio Porcel, José Cadalso, Tomás de Iriarte, José Iglesias de la Casa, el conde de Noroña, Juan Nicasio Gallego, María Gertrudis de Hore, Gabriel de Ciscar, Manuel Norberto Pérez del Camino —el traductor de la primera versión completa de Catulo en España, publicada póstumamente en 1878— o el ejemplo bien significativo de Juan Meléndez Valdés, quien con *La paloma de Filis* evidencia hasta qué punto es posible realizar variaciones en torno a unos pocos versos entresacados del poema 2 de Catulo en los que se alude sucintamente a los juegos de Lesbia con su gorrión:

> Passer, deliciæ meæ puellæ,
> quicum ludere, quem in sinu tenere,
> cui primum digitum dare adpetenti
> et acris solet incitare morsus,

como demuestran, pongamos por caso, estos versos de la Oda I:

> Su paloma, que bebe
> mil gracias de su boca;
> y en el hombro le arrulla,
> y en su falda reposa,

estos de la Oda II:

> Que me digas, pues moras
> de Filis en el seno,
> si entre su nieve sientes
> de Amor el dulce fuego,

estos otros de la Oda IX:

> Con su paloma estaba
> Filis en alegre juego,
> y para que picase
> le presentaba el dedo.
> Picábalo, y en pago
> le daba un dulce beso;
> y tras él más gozosa
> le incitaba de nuevo,

o, por fin, estos últimos de la Oda XVIII:

> Ya te provoca Filis;
> ya en los brazos te mece;
> ya en su falda te pone;
> y el dedo te previene.

En esta línea de apogeo de los poemas catulianos más acordes al espíritu anacreóntico del XVIII podríamos situar la también nutrida lista de recreaciones que se encargarán de explotar las expresiones más características —y ya convertidas en tópico, el de los *basia mille*—[20] de los poemas 5 y 7 de Catulo, como demuestran los ejemplos de Juan Pablo Forner, Juan Bautista Arriaza o Francisco Martínez de la Rosa. Sin lugar a dudas, el caso más curioso de asimilación, y no sólo recreación parafrástica, de estos poemas es el que ofrece Forner en una anacreóntica dedicada a su hijo, entretenido en jugar con los libros de Homero, que muestra además un vago eco de otros de los poemas catulianos de mayor difusión en este siglo, los dedicados al gorrión de Lesbia (poemas 2 y 3), según puede apreciarse fundamentalmente por la juntura «delicias mías», fiel trasunto de las *deliciæ meæ puellæ* de ambas composiciones:

> Oh tú niño travieso,
> ven y recibe de mi labio un beso,
> indicio del paterno regocijo;
> ven a mis brazos, hijo,
> graciosa imagen de tu madre hermosa,
> delicias mías, gozo de tu casa,
> que tus gracias celebra la madre y tus encantos.
> Fortuna venturosa
> te espera: besos mil y mil sin tasa
> estamparé en tus labios carmesíes,
> y darete otros tantos
> cuando te vea, cual hiciste ahora
> sacudiendo los tiernos piececillos.

No menos eco que los poemas anteriores tuvieron entre los neoclásicos españoles los *signa amoris* del poema 51; así ocurre en un soneto de Diego de Torres Villarroel, en el que la presencia, además, del nombre de Lesbia ratifica la inspiración catuliana («La sagrada y formal filosofía / fue el empleo hasta aquí de mi locura, / pero después que he visto tu hermosura, / son mis libros tus ojos, Lesbia mía»), o en otro de Juan Nicasio Gallego en que se reproducen con aceptable similitud al modelo latino los efectos del amor («Bella, sensible, juguetona, esquiva, / me exalto y río, y me estremezco y lloro / al eco de tu voz tierna o festiva»), o, en fin, en uno más de José Somoza —muy dado, por cierto, al empleo del nombre de Lesbia en sus composiciones—, en donde se conjuga la tópica descripción de la belleza sobrenatural de la amada con el efecto divino que ejerce en quien la mira («Inclinación a la virtud me infunde / cada acción tuya, en cada movimiento / celeste beatitud contemplar creo»). Y todos estos poemas de tan hondo predicamento neoclásico aparecen reunidos en una misma composición de Francisco Gregorio de Salas: un poema bucólico de métrica variada en el que, teniendo como telón de fondo el elogio a la vida del campo, alternan monólogos de pastores que rebosan anacreontis-

20 *Cf.* nuestro trabajo «*Basia mille*: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *CIF*, 15 (1989), pp. 107-115.

mo y adolecen en ciertos momentos de los rasgos catulianos más afines a los poemas que estamos comentando. Así, p.e., dice el pastor Silvano a propósito de una situación semejante a la que ha aludido el otro pastor, Dalmiro, versos más arriba:

> Yo vi sobre un romero
> un pájaro ligero,
> que hacia el suelo volaba,
> y en la hierba picaba,
> al romero subía,
> y alegre gorjeaba;
> Filis, que le vio un día,
> contenta le llamaba;
> el pájaro venía,
> en su mano posaba;
> con él se divertía,
> y luego le soltaba;
> el pájaro volvía,
> y así se recreaba
> en cogerle y soltarle todo el día;
> y al ver el pajarillo afortunado,
> le dije pesaroso:
> ¡quién así como tú fuera dichoso!,

y en sus palabras podemos adivinar claros ecos del poema 2 de Catulo. De igual forma podemos sospechar que bajo la siguiente relación que de sus amores hace Dalmiro a Silvano se esconde una lectura del poema catuliano que contiene los *signa amoris*, con resonancias finales del último verso del poema 72:

> [...] Disimuladamente se reía,
> y se miraba con semblante grato;
> quería responder y se turbaba,
> y a decirme su amor no se atrevía,
> con el afecto y el pudor luchaba,
> y a articular palabra no podía;
> con sus modestos ojos declaraba
> lo que su honesto labio no decía,
> y yo, que en las señales que me daba,
> mi venturosa suerte conocía,
> por fin me contaba,
> y ya desde aquel día,
> al ver su corazón casto y sincero,
> si antes la quise mucho, más la quiero,

o, en fin, estas últimas palabras de Silvano en las que se recrea con amplia variación y amplificación el tema del poema 85:

> No hay en el mundo mal tan cauteloso,
> muerte ni daño menos advertido,
> como el tirano fiero amor, que astuto,
> mata callando.
> Con dulces gracias, con halagos tiernos,
> al pecho brinda que se engolfa incauto,

al fin ofrece con desdén y celos
trágicos fines.
Él desconfía sin motivo alguno,
él se fastidia cuanto más desea,
él aborrece lo que quiere fino,
y él es un caos.
Él se asegura y él se contradice,
él vitupera y él alaba a un tiempo,
él jura firme y él promete fácil,
y nada cumple.
Él se enfurece y él se desenoja,
él es amigo y enemigo a veces,
y la inconstancia para sus empresas
es su cimiento.

En la medida en que el neoclasicismo del XVIII se extiende a los primeros años de la centuria siguiente, hemos de mencionar la figura de Manuel José Quintana, un poeta a caballo entre el período estético que se cierra y el incipiente movimiento romántico que presta atenta mirada a la poesía de Catulo exactamente igual que el caso de otro autor, Juan Arolas, inmerso en una similar encrucijada y de notable clasicismo en su obra de juventud. De Quintana contamos con un monólogo titulado *Ariadna* —publicado en 1822— que, según el análisis llevado a cabo por D. Estefanía,[21] sigue muy de cerca el texto del poema 64 de Catulo con alguna injerencia de la heroida X ovidiana, aunque, fiel al espíritu romántico que se avecina, el final que el autor reinventa para su personaje choca de bruces con la versión clásica: aquí no hay boda ni nada que se le parezca, sino que Ariadna, como la Dido de la *Eneida*, da fin a sus cuitas de amor con el suicidio.

Por su lado, Juan Arolas, un escolapio que, a pesar de su profesión de fe, manifestó en su primera poesía un fervor entusiasta por todos los poetas de amor latinos (fundamentalmente Catulo, Tibulo y Ovidio, además de múltiples ecos horacianos), muestra en sus *Cartas amatorias* una amalgama muy interesante de resonancias de todos estos poetas en casi la misma línea que ya comentamos con respecto a Hurtado de Mendoza y Castillejo.[22] Y así, en efecto, los poemas de Catulo que aparecen en los versos de Arolas son aquellos del ciclo de Lesbia que más peso han tenido en la tradición posterior (si exceptuamos los famosos coros de jóvenes y doncellas del poema 62, de los que nuestro poeta nos ofrece una curiosa recreación que funde en uno solo ambos parlamentos): los poemas 3, 5, 7, 51 y 85. Sus variaciones sobre el texto de Catulo, no obstante, son significativas, pero es indudable la procedencia catuliana de todas ellas y el notable esfuerzo de conciliar su idea sobre el amor con el testimonio de todos esos autores que le sirven de fuente a través de una ficción —la de estas cartas amorosas— que sin lugar a dudas remite al mo-

21 *Cf.* D. ESTEFANÍA, «Dido y Ariadna en la poesía española del s. XIX», *CFC(Lat)*, 13 (1997), pp. 15-35.

22 *Cf.* nuestro trabajo «Ecos clásicos en la poesía amatoria de Juan Arolas», *CFC(Lat)*, 4 (1993), pp. 267-299, esp. 270-276 (páginas dedicadas a la presencia de Catulo).

delo de las *Heroidas* ovidianas y, asimismo, a la correspondencia de Abelardo y Eloísa. Como ejemplo del empleo sistemático que hace de los citados poemas de Catulo, pueden valer estos versos de la primera de las cartas que tiene por destinataria a Célima y en la que se recrean juntamente —de nuevo con injerencias del texto ovidiano de *Amores* III 11b— el poema 85 y los *signa amoris* del 51:

> Los pechos a tu vista se derriten,
> con tu encanto las almas se anajenan
> y es obra misteriosa de un momento
> verte y quedar herido de tus flechas.
> ¡Oh magia seductora! ¡Oh, qué martirio,
> qué lucha el corazón experimenta,
> cuando adora en secreto y no se atreve
> a declarar sus ansias a una bella!
> Yo probé este dolor; te vi, y al punto
> el fuego discurría por mis venas:
> se teñía de púrpura el semblante,
> mi pecho palpitó, calló mi lengua,

o bien estos otros de la carta titulada «En la muerte de Silvia», composición que muestra una clara deuda con el tema de la incomputabilidad no ahora de besos, sino de las penas de amor que afligen al poeta:

> Cuenta, mi amigo,
> cuántas arenas
> tienen los ríos
> en sus riberas;
> cuenta primero
> cuántas estrellas
> tiene en su manto
> noche serena,
> si contar quieres
> todas las penas
> que en este instante
> mi pecho aquejan.

Otro caso singular, aunque más bien se trate de anticatulianismo, es el del epigramatista Rafael J. de Crespo, autor que, decantado claramente por la preeminencia de Marcial en el género del que él es cultivador, realiza en el prólogo a sus *Poesías epigramatorias* —publicadas en Zaragoza en 1837— un juicio harto negativo —entreverado de un exacerbado nacionalismo que lo lleva a preferir al poeta hispano-latino frente al italiano Catulo por simples cuestiones patrias— sobre el valor del veronés como autor epigramático, como bien ha dejado visto Mª J. Muñoz Jiménez,[23] con respecto al poeta bilbilitano, algo que ya habíamos señalado que ocurría también en Herrera a propósito de la relación que establecía, en su caso, entre el

23 Tanto en su comunicación «Catulo en las *Poesías epigramatorias* de R. J. de Crespo», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid 1999)*, en prensa, como en su artículo «Defensa, traducciones e influencia de Marcial en las *Poesía epigramatorias* de Rafael J. de Crespo (Zaragoza 1837)», *CFC(Lat)*, 18 (2000), pp. 239-265, esp. 242-248.

lírico Horacio y el lírico Catulo. Con todo, no es de extrañar la coincidencia negativa de Herrera y Crespo en su consideración de Catulo frente a los clásicos representantes de cada uno de esos géneros, Horacio en la lírica y Marcial en el epigrama, ya que ambos citan como fuente de sus juicios la *Poética* de Escalígero.

Aparte de estos autores, que todavía respiran aires neoclásicos en los albores del Romanticismo, hemos de señalar que poco más de Catulo cabe decir en un siglo XIX en el que el interés por el poeta sigue, como en el caso de otros clásicos, el derrotero exclusivo de la filología. Proliferan en esta centuria traducciones parciales de las poesías del veronés[24] y es, en el tercer cuarto de siglo, cuando se publica la versión completa, ya mencionada, de Manuel Norberto Pérez del Camino, un claro indicio del período de descanso que la literatura española se tomó con respecto a los modelos de la latinidad.

El panorama que, por su lado, nos ofrece el siglo XX con respecto a la obra de Catulo es ciertamente interesante y prueba la actualidad que desde las primeras generaciones poéticas de la centuria han ido teniendo, siempre *in crescendo*, los poemas del veronés. Algo, además, que marca la huella de Catulo en nuestros días es el abandono de la topicidad que había caracterizado su pervivencia en etapas anteriores y las recreaciones de sus poemas, en la medida en que se ajustan a la actitud de diálogo y desmitificación del mundo antiguo que marca la creación literaria actual, quedan suficientemente contextualizadas en las nuevas necesidades poéticas y estéticas convirtiéndose en códigos literarios que operan con la misma efectividad que cualesquiera otros. En este sentido, resulta a veces muy difícil y discutible identificar dónde y cómo se produce un eco de la poesía catuliana y en qué podemos basarnos para asegurar su presencia en determinados poetas, pues en ocasiones el juego intertextual con el que operan los nuevos poetas es tan sutil que, más que de ecos propiamente dichos, habría tal vez que hablar de sombras y fantasmas.

Este es el caso, p.e., de la huella que el poema 5 del veronés parece haber dejado en la variación [19] de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, según ha demostrado recientemente R. Cortés Tovar[25] señalando cómo el poeta de la generación del 27 expresa su deseo de inconmensurabilidad del amor sirviéndose y recreando la progresión aritmética que a Catulo lo llevaba a similares conclusiones, y cómo esto es algo que cobra pleno sentido como código esencial para entender el sentido último del poema de Salinas, para quien la suma y el número tienen una validez que trasciende las circunstancias que originan la poesía y la elevan a un plano superior.[26] De igual modo podemos encontrar ecos tan velados y sutiles, en niveles tan específicos de lectura, en la recreación que otro representante de la misma generación, Jorge Guillén, llevó a cabo en su poema «Ariadna en Naxos», del libro *Y otros poemas*, con

24 Una relación de algunas de ellas puede verse en MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 43-50.

25 *Cf.* R. CORTÉS TOVAR, «Catulo en Pedro Salinas», *CFC(Lat)*, 10 (1996), pp. 83-98.

26 *Cf.* R. CORTÉS TOVAR, art. cit., p. 87.

respecto al poema 64 de Catulo. Aquí la dilucidación del grado de influencia del texto del veronés es, si cabe, más compleja, ya que Guillén basa su relato —organizado en tres cuadros que relatan sucesivamente la llegada de Teseo y Ariadna a Naxos, las quejas de la joven una vez abandonada y la aparición de Dionisos— tanto en el poema catuliano como en la heroida X de Ovidio, que hemos vistos tantas veces unida al relato de Catulo en la tradición del mito, y es posible que también en la amplia tradición que respalda el éxito de la leyenda clásica.[27] Con todo, sí es atistable algún eco textual del poema catuliano en la composición de Guillén, que explota con mucha mayor riqueza de matices la soledad circundante de Ariadna, como ocurre, pongamos por caso, en el pasaje en el que querría presentir el aliento de algún dios que acuda en su ayuda:

> ¿Flotante
> Por esa blanda atmósfera
> Se encontrará algún dios
> Con sus rayos rectores?,

pasaje que sea tal vez lejana sombra de los vv. 188-191 del texto de Catulo en los que también la joven abandonada expresa la esperanza de algún tipo de protección y venganza divinas.

Al margen de la puntual y significativa presencia que Catulo va a tener en algunos de los poetas menos sociales de la generación del 50 —especialmente José Ángel Valente,[28] además de Francisco Brines, José Agustín Goytisolo o Mariano Roldán—,[29] el caso, creemos, más interesante de asimilación del espíritu y de la poética catuliana es el de Jaime Gil de Biedma.[30] Porque no es solo que podamos sospechar que algunos rasgos poéticos que caracterizan la obra del poeta catalán compartan identidad poética con Catulo —como es, p.e., el recurso al diálogo interior con el *alter ego* que marca el poema 8 catuliano y, asimismo, la composición

27 Según apostilla, relativizando la presencia de las fuentes clásicas, N. PÉREZ GARCÍA en su trabajo «Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX», *CFC(Lat)*, 10 (1996), pp. 99-113, esp. 108.

28 Autor de una notable amplificación del poema 85 de Catulo, «Odio y amo», recogida en su libro *A modo de esperanza* (1955) en la que se reproduce la encrucijada del dístico catuliano pero no aplicada al amor o al odio hacia nadie, sino a la propia vida. Sobre esta y otras apariciones de Catulo en Valente, *cf.* nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 281-282 y N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 107-108.

29 Sobre el catulianismo de estos poetas de la generación del 50, entre otros autores traídos a colación, *cf.* N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 103-106 y 110.

30 Sobre el catulianismo de este poeta, véanse nuestros trabajos «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 282-283 y «Rasgos catulianos en la poesía de Gil de Biedma», en M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA (ed.), *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 d'octobre de 1993)*, Andorra, 1996, pp. 137-141. Asimismo, sobre el clasicismo de la poesía del barcelonés —incluido Catulo—, *cf.*, aunque no se alude a la bibliografía precedente, Mª V. PRIETO GRANDAL, «Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)», en Mª C. ÁLVAREZ MORÁN y R. Mª IGLESIAS MONTIEL (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998)*, Murcia, 1999, pp. 232-242. Más recientemente hemos insistido en la importancia capital de Catulo para la evolución de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX en un trabajo que lleva por título «Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea», en D. ESTEFANÍA, M. DOMÍNGUEZ y Mª T. AMADO (eds.), *Cuadernos de literatura griega y latina (III)*, Madrid-Santiago de Compostela, 2001, pp. 27-41. De este último entresacamos las ideas principales que exponemos a continuación.

«Contra Jaime Gil de Biedma» de nuestro autor— o ni siquiera el hecho de que una cita puntual del veronés —entresacada del poema 7— sirva de frontispicio para «Pandémica y Celeste» y luego quede subsumida, entre otras alusiones intertextuales de procedencia diversa, a lo largo del poema; se trata principalmente del peso que la empatía de Gil de Biedma con la obra de Catulo va a tener en la evolución de su propio discurso poético, que evolucionará de la poesía social a la poesía de la experiencia, y del alcance que tal cambio de rumbo va a tener para la siguiente generación de poetas, la de los novísimos de los años 70, que van a asumir de plano esta estrategia poética adecuándola a una estética propia y particular que debe mucho en su configuración a la cultivada por el poeta de Verona y el resto de neotéricos, pero que encuentra su más inmediato precedente en la poesía de Gil de Biedma.

Sin entrar en cuestiones de intertextualidad, hay un hecho evidente que aprueba la presencia velada del poeta latino y su incidencia en la obra de Gil de Biedma y que lo tenemos claramente expresado en su correspondencia privada con el crítico y también poeta J. Ferraté. Conservamos, editadas precisamente por Ferraté,[31] las cartas que intercambió con el autor de *Moralidades* y en una de ellas, fechada el 21 de octubre de 1963, el propio Gil de Biedma, enfrascado por entonces en la génesis del libro que acabamos de mencionar —y que se publicó en 1966—, confiesa su lectura de Catulo y, lo que es más importante, el impacto que este ha producido en su actividad creativa del momento:

> En cuanto a las restantes piezas, verás que progresivamente me voy aficionando al tema erótico: esa serie ha ido a desembocar en el que estoy escribiendo ahora, que será extenso y llevará un título que posiblemente te divierta: «Pandémica y celeste». Quizá ello se deba en parte a que me ha pasado las vacaciones leyendo a Catulo, quien me ha despertado furiosos deseos de hacer con él algo parecido a lo que hice en «Albada»; hay sobre todo una pieza de la que me parece que podría dar una versión contemporánea bastante lucida, la que empieza —no extremes el rigor profesional con mi transcripción—: «*Furi et Aureli, comites Catulli...*».[32]

Y, así, el hecho de que con *Moralidades* Gil de Biedma haya derivado del discurso social hacia la poesía de la experiencia —por más importancia que pudiera haber tenido su contacto con la poesía inglesa o su lectura del libro de Langbaum del que, como se sabe, se acuña tal etiqueta para el concepto de poesía de la experiencia— permite considerar, aunque solo sea hipotéticamente, que la recurrencia a determinados procedimientos expresivos y la importancia que la vida particular del autor tiene para explicar —y denunciar— a través del poema el mundo que lo rodea son actitudes, sociales en su sentido más amplio si se quiere, que podemos encontrar en la poesía de Catulo, que si bien no se señala por su implicación política, al menos se levanta como un inconformista que se rebela estética y poéticamente contra la sociedad hipócrita que le tocó vivir. Es en este sentido en el que creemos que Catulo le presta a Gil de Biedma no solo la voz, sino también la palabra.

---

31 *Cf.* J. FERRATÉ, *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, 1994.

32 *Cf.* J. FERRATÉ, *op. cit.*, p. 90.

Y si consideramos capital la aportación del veronés en esta evolución del discurso poético de Gil de Biedma, no podemos tenerla en menor consideración en el caso de la generación novísima, cuyos otros paralelismos culturales y estéticos con los neotéricos del siglo I a. C. considero que, por evidentes, huelgan ser reseñados.[33] Así es como, grosso modo, se resume el peso que la tradición catuliana tiene para estos poetas que rompen aparentemente —pues ya contaban con el precedente de Gil de Biedma— con la poesía social al adoptar unas claves poéticas que se consideraron más efectivas que el ya desgastado discurso político del grupo generacional anterior; el correlato con la actitud neotérica es en este punto incuestionable y supone, de igual manera, un grito de protesta contra lo establecido desde un plano menos combativo a pie de calle, desde una estética que reutilizando códigos culturales solo descodificables por unos pocos pone en evidencia el adocenamiento del nivel cultural del país.

Estas conexiones complejas, pero más ricas, entre los novísimos y el movimiento encabezado por Catulo, no empecen para que poetas concretos de tal generación reutilicen literalmente el material catuliano y evidencien más a las claras su vinculación con los subversivos poetas romanos; esto suponía ya, para empezar, un claro desplante a la tradición literaria precedente al beber de un poeta clásico en absoluto comprometido, aparentemente, con la causa de la libertad común, aunque en franco compromiso con la libertad individual. Entre los novísimos más cercanos al texto, y no solo al espíritu de Catulo, pueden contarse preferentemente Luis Antonio de Villena (que homenajea en varias ocasiones —en sus versos y en sus ensayos—[34] al poeta latino), Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles o Antonio Colinas, poetas todos que en mayor o menor medida reconocen en Catulo no solo a un modelo sino también a una fuente de inspiración.[35]

No menos importancia ha tenido la poesía catuliana para otros poetas contemporáneos de estos pero que quedaron al margen de la promoción novísima, como es el caso del ovetense Víctor Botas, que concede también un lugar de privilegio en sus versos a la obra de Catulo, en su vertiente epigramática, así como a Marcial,[36] tanto en lo que se refiere a las versiones parafrásticas de algunos de sus poemas (en su libro *Segunda mano* [1982]) como en el resto de su producción lírica, pasando a convertirse en un elemento más de la poética irónica y mordaz cuajada de clasicismo de este sobresaliente poeta que miró a la literatura antigua con nostálgica pasión.

33 *Cf.* J. SILES, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrerverband*, 48 (1988), pp. 122-130.

34 Así el poema de *Hymnica* (1979) titulado «Homenaje a Catulo de Verona» o el volumen de carácter divulgativo, pero de factura muy personal y confesor del aprecio de Villena por el veronés, publicado en Madrid en 1979 (Ediciones Júcar, Colección «Los Poetas»).

35 *Cf.* nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 284-286. Asimismo, sobre la presencia de Catulo en el novísimo Leopoldo María Panero, véase E. R. LUJÁN MARTÍNEZ, «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *CFC(Lat)*, 13 (1997), pp. 165-186.

36 *Cf.* N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 109-110 y R. CORTÉS TOVAR, «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *CFC(Lat)*, 14 (1998), pp. 269-283.

La generación postnovísima no ha tenido tan presente, por el momento, el texto de Catulo, ya sea por la leve y lógica ruptura con respecto a los modelos poéticos de la generación precedente —que aunque mínima es fácilmente imaginable, si consideramos, como poco, que sus postulados estéticos resultan de una evolución necesaria del novismo y, por tanto, conllevan un cierto distanciamiento de la poesía clásica que había operado en aquellos a modo de código poético—, ya sea debido a los diversos derroteros que ha seguido el curso de la poesía española actual, diversificada en muy distintas corrientes que solo tienen entre sí algunos denominadores comunes que ya han sido debidamente señalados.[37] Al menos, por lo que se refiere a la corriente de la poesía de la experiencia, si no podemos decir que Catulo esté presente de manera directa, sí puede permitírsenos señalar que, en la medida en que la mayor parte de estos poetas siguen el magisterio poético de Gil de Biedma, la huella del veronés pervive inusitadamente en todos ellos en tanto han hecho de la cotidianidad, en sus aspectos más diversos y dispares, materia susceptible de poetizarse; exactamente igual que ocurriera con la poesía de Catulo y exactamente igual que, en seguimiento de éste, hiciera el poeta barcelonés.

A la vista de la panorámica que hemos ofrecido de la pervivencia de Catulo en la poesía escrita en castellano —y es ocioso decir que también su huella se ha dejado sentir en la prosa—[38], hemos de observar que hay sobre todo un hecho que puede resultar explicativo de la discreta herencia catuliana en nuestras letras. Se trata de la competencia que desde siempre ha tenido que sufrir la poesía de Catulo, tan variada en cuanto a los géneros que abarca como rica en contenido y emociones, con otros autores latinos que, por mor de la escuela o de los prejuicios estéticos de los teóricos de la literatura, han resultado ser los modelos canónicos del género para la posteridad. Lo hemos visto en distintos momentos a propósito de las comparaciones que se establecían entre Catulo y Horacio, en el caso de la poesía lírica, y entre aquel y Marcial, en el caso del epigrama; en estas ocasiones, Catulo ha resultado de continuo perjudicado aun habiendo sido él el pionero o impulsor de todos ellos. Y es que nuestro poeta, con serlo todo y con ensayar en sus versos tan variados estilos poéticos, no llegó a despuntar en ninguno para los ciegos ojos de la posteridad. En una última paradoja, a él se le considera, p.e., el germen de la elegía amorosa latina, pero tampoco tiene el estatus de un poeta elegíaco.

---

37 Así L. A. DE VILLENA, *Postnovísimos*, Madrid, 1986, pp. 9-32 y *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española (Antología)*, Madrid, 1992, pp. 23-24; J. SILES, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en B. CIPLIJAUSKAITÉ (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, 1991, pp. 141-167, esp. 156-167; J. L. GARCÍA MARTÍN, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, 1992; y M. GARCÍA-POSADA, *La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid, 1996, pp. 15-16.

38 Dos casos recientes del empleo de la poesía catuliana los tenemos en la novela de Antonio Priante titulada *Lesbia mía* (Barcelona 1992), cuyo entramado argumental se articula sobre los poemas del veronés, y también en el ámbito de la literatura infantil de la mano de Bernardo Atxaga, que reutiliza el poema dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia en una escena correspondiente a una de las entregas del personaje canino de Bambulo. Y saltando los márgenes de lo hispano y por relación a la conocida expresión inserta en ese poema 3 y en el 2 a propósito del *passer, deliciæ meæ puellæ*, nos cabe indicar la presencia de tal juntura en los cómics de Astérix cuando el grueso Obélix exclama aquello de *aper, deliciæ meæ linguæ!*

De todo el corpus de poemas de Catulo es evidente, asimismo, la selección que la literatura subsiguiente ha realizado de acuerdo a aquellos textos que, según las épocas y modas literarias, cuadraban mejor a las inquietudes del momento y a la actualidad o no, a la pertinencia literaria o no, del contenido de su poesía. Indefectiblemente se han mantenido en toda la tradición, con cierta asiduidad, los poemas del ciclo de Lesbia —despuntando en algunas épocas una cierta propensión hacia alguno de ellos en concreto, como es el caso del Neoclasicismo con respecto a los poemas del *passer*—. Otras composiciones, tal el poema 64 que ha servido para transmitir un modélico tratamiento del mito de Teseo y Ariadna, aun contando con todas las probabilidades de convertirse en punto de referencia imprescindible para recreaciones posteriores, sin embargo ha tenido que compartir fortuna con otra recreación del relato como es la de la heroida X de Ovidio, que gracias también a una mejor transmisión textual y al temprano auge en la literatura española de esta obra del sulmonés, ha sido las más de las veces la fuente y modelo principal de buena parte de los poetas que han recreado el mito.

Otra característica significativa de la pervivencia de los poemas catulianos es el hecho de que, al lado de las reminiscencias esporádicas que hemos señalado en muy diversos autores, se da el caso de que cuando algún poeta se imbuye de catulianismo, la presencia del veronés es ciertamente abrumadora. En este sentido casi no hay lugar a medias tintas; o no se imita a Catulo —y si se hace, su imitación es vaga y ocasional— o se le imita con todas las consecuencias. Y en ese sentido es llamativa la voracidad con que poetas como Hurtado de Mendoza o Cristóbal de Castillejo intentan incorporar la poesía de Catulo a su personal producción poética, aunque sea una voracidad propiciada por la recién despertada veneración por el mundo antiguo del que la obra de Catulo suponía una evidente novedad por comparación a su secular desconocimiento en el Medievo.

E igual de novedoso ha sido el tratamiento que el poeta latino ha tenido en la poesía española del siglo XX, que no ha sido tan mimética con las palabras del veronés, pero que ha entendido a la perfección el mensaje de su poesía en el contexto literario en que se fraguó y ha querido incorporar la experiencia de Catulo a la vivencia personal más íntima del hombre de nuestros días. Es así como nuestro poeta resulta mucho más actual y vivo que cualquier otro vate clásico, porque su obra es el resultado de una experiencia personal descarnada que ha sido capaz de configurar un código poético válido para cualquier circunstancia humana de cualquier época, como evidencia claramente la tantas veces aludida encrucijada sentimental del *odi et amo* del poema 85. En definitiva, en la medida en que el hombre siga siendo hombre y no olvide nunca el fruto de su memoria poética, la voz de Catulo está llamada a seguir oyéndose otros dos mil años más.

Dido y Eneas en la literatura española

Vicente Cristóbal
Universidad Complutense de Madrid

Tan emblemático y ejemplar como el de Orfeo y Eurídice, Paris y Helena, Píramo y Tisbe, o Hero y Leandro, parejas celebérrimas del mito clásico, es el amor de Dido y Eneas, la reina fundadora de Cartago y el troyano fugitivo de su patria, ancestro de los romanos. Tan presente está su leyenda en la tradición clásica como la de aquellos otros amantes, o incluso más; y ello a pesar de que existía, como vamos a ver, una muy prestigiosa versión del tema que negaba el encuentro de ambos.

En efecto, un testimonio historiográfico —y casi sin incidencia en la poesía— sostenía que Dido había huido de su patria de origen, Tiro, después que su hermano, Pigmalión, el rey, hubiera dado muerte a su marido —también tío suyo— Acerbas; que había llegado a las costas de Libia y allí había comprado a los indígenas un territorio sobre el que edificó la ciudad de Cartago; que, en su huida de Tiro y en su asentamiento en tierras africanas, se había valido de ingeniosas tretas, como, en especial, aquella de la piel de buey: los libios —cuéntase— habían prometido darle, para establecerse, todo el terreno que pudiera ocupar una piel bovina, y ella, aceptando la oferta, consiguió abarcar una gran extensión cortando dicha piel en tiras muy finas; y que, fiel a la memoria de su marido, se había suicidado para no ceder a las pretensiones matrimoniales del rey de aquel país. Así consta en el historiador griego Timeo (FHG I 197 = 566 F 82)[1] y, con muchos más detalles, ya en latín, en el epítome que hizo Justino de las *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo (XVIII 4-6).

---

1 Fragmento de tradición indirecta contenido en el tratado anónimo *Gynaîkes en polemikoîs synetaî kai andreîai*, y no en Polieno, como se decía, sino a continuación de Polieno, y en un solo manuscrito de El Escorial, el T. I. 12 (=Revilla 132), del siglo XVI, como atestigua Ruiz de Elvira: véase A. Ruiz de Elvira, «Hipomnemata tria», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 4 (1993), pp. 83-91, concretamente 83-85; *cf.* del mismo, «Dido y Eneas», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24 (1990), pp. 77-98, concretamente 77-79; *Mitología clásica y música occidental*, Alcalá de Henares, 1997, p. 99; y *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia, 1999, pp. 244-245.

En cambio, la versión poética —más famosa—, que consta en la *Eneida* de Virgilio (sobre todo en los libros I y IV, pero también en V 1-7 y VI 450-476), manteniendo todo lo referente a la huida de Tiro y sus motivaciones (con la leve variante de que el marido asesinado se llama Siqueo y no Acerbas), sostiene que Dido acogió en su reino incipiente a Eneas, después de un naufragio de este en sus costas, que se enamoró de él y tuvo con él relaciones amorosas, que Eneas finalmente la abandonó, cuando los dioses, recordándole su misión, lo obligaron a partir, y que ella, desesperada, se suicidó.

La versión «historiográfica» aparece, pues, atestiguada con anterioridad a la «poética» o «virgiliana», siendo Timeo, su primer garante conocido, de fines del siglo IV y principios del III. Antes de Virgilio, habría que considerar también las problemáticas referencias a esta leyenda —unas atestiguadas indirectamente, otras solo hipotéticas y conjeturales— en el *Bellum Pœnicum* de Nevio (s. III a. C.): es seguro que Nevio hablaba de Dido (fr. 6 Morel); es, cuando menos, dudoso, en cambio, que constara ya en su epopeya el encuentro de Eneas con la reina (fr. 23 Morel);[2] y tal vez el argumento más fuerte en contra de esa posible presencia en Nevio de dicha versión, adelantándose a Virgilio, es que Servio, tan amigo de detectar fuentes y que ya remitía a Nevio a propósito de otros pasajes virgilianos, no dice nada al respecto, y que Macrobio, estudioso en las *Saturnales* de las fuentes del mantuano, no solo no dice nada a favor de tal presencia, sino que lo dice en contra (*Sat.* V 17, 5-6), como informaremos a continuación.

Poco anteriores, o tal vez contemporáneas, a Virgilio son las referencias a Dido que hay en Varrón (según Serv. *ad Æn.* IV 682 y V 4), según el cual Eneas se habría enamorado no de Dido, sino de su hermana Ana; y en Lucio Ateyo Pretextato, quien escribió (según Carisio, *Art. gram.* I 127 Keil) una obra titulada *¿Tuvo Eneas amores con Dido?* (*An amauerit Didun Æneas?*): noticias estas de las que se deduce, como indica Ruiz de Elvira,[3] que «el tema de los amores de Dido y Eneas [...] estaba de algún modo de actualidad, o en el ambiente, no mucho antes de la época de elaboración de la *Eneida*, o incluso por los mismos años de esa elaboración».

A pesar de estos y de los restantes testimonios, el desarrollo literario más extenso y brillante es el que consta en la *Eneida*, y estudiar la pervivencia del tema de Dido y Eneas es, básicamente, estudiar la pervivencia de las páginas más emotivas de la epopeya virgiliana, que es la obra cumbre de la latinidad.

Contemporáneas a Virgilio, o poco posteriores, serían las perdidas *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo, de las que conservamos el epítome de Justino (de insegura cronología este último, tal vez del siglo III, anterior en todo caso a san Jeróni-

2 Véase lo que decimos en la introducción de *Virgilio. Eneida* (trad. de J. de Echave Sustaeta; intr. de V. Cristóbal), Madrid, Gredos, 1992, pp. 42-44; y lo que dice Ruiz de Elvira en las obras antes citadas sobre la presencia de Dido en Nevio.

3 RUIZ DE ELVIRA, R., *Silva de temas clásicos y humanísticos*, cit., p. 243.

mo, que lo cita), obra también muy importante, como hemos dicho, para la transmisión del tema, por presentar desarrollada, y enriquecida con jugosos pormenores, la versión alternativa a la de la *Eneida*.[4]

A la zaga del testimonio virgiliano van otros poetas, señaladamente Ovidio en *Heroidas* VII, carta de Dido a Eneas, en la que la reina expone sus sentimientos tratando de retener al huésped que se le iba[5] (así también en *Metamorfosis* XIV 68-81, donde hay un resumen de lo contado por Virgilio, y en *Fastos* III 523-655, pasaje que constituye un complemento y ampliación a lo virgiliano por lo que atañe a la hermana de Dido y para explicar la fiesta romana de Anna Perenna: Ana, perseguida por Yarbas, el rey que pretendía a Dido, y por su propio hermano Pigmalión, huye de Cartago, llega al Lacio tras una tempestad, y se encuentra casualmente con Eneas que la acoge, pero ante los celos de Lavinia tiene que huir, recogiéndola el río Numico y convirtiéndose en ninfa); Silio Itálico, en *Punica* I 81-122 (Aníbal jura odio a los romanos ante la tumba de Dido, allí representada en compañía de Siqueo y con la espada de Eneas a sus pies) y II 406-425 (en el escudo de Aníbal está grabada buena parte de lo que cuenta Virgilio: la fundación de Cartago, el amor de Dido y Eneas, la cacería y la unión en la cueva, la marcha del héroe y el suicidio de la reina); Marcial, Juvenal y Ausonio, con referencias muy circunstanciales. Uno de los epigramas, por cierto, atribuido a Ausonio a partir del Renacimiento, seguidor de la versión virgiliana y vehículo de una muy aguda paradoja, estupendamete formulada en tan solo un dístico, es sobremanera importante por las secuelas literarias que tuvo; dice así:

> Infelix Dido, nulli bene nupta marito:
> hoc pereunte, fugis; hoc fugiente, peris.
>
> (Dido infeliz, con marido ninguno dichosa en tus nupcias:
> muerto el primero, te vas; ido el segundo, te mueres).

En pos, en cambio, de la versión de los historiadores van los testimonios de varios padres de la Iglesia, notoriamente Tertuliano (*Apol.* 50; *Ad mart.* 4; *Liber de exhort. cast.* 13) y san Jerónimo (*Epist.* 123, 8; *In lovin.* I 43), que la afianzan con su autoridad a lo largo de los siglos. Siguen esa versión, en efecto, por su presunta veri-

4 Entre esos jugosos pormenores de los que hablamos puede citarse el dato de que, en su viaje desde Tiro a Libia, al pasar por la isla de Chipre, se procuró mujeres para atender a la reproducción de su futuro pueblo; así lo cuenta Justino (*Epit.* XVIII 4-5: *Mos erat Cypriis virgines ante nuptias statutis diebus dotalem pecuniam quæsituras in quæstum ad litus maris mittere, pro reliqua pudicitia libamenta Veneri soluturas. Harum igitur ex numero* LXXX *admodum virgines raptas navibus imponi Elissa iubet ut et iuuentus matrimonia et urbs subolem habere posset.)* De esta obra tenemos en castellano una buena traducción por J. Castro Sánchez, Madrid, Gredos, 1995, al final de cuya introducción (pp. 36-39) se destaca la extraordinaria fama e influencia de que gozó Justino en nuestra literatura, uno de los historiadores latinos, sin duda, mejor recibidos en España, precisamente porque se detenía especialmente en la más antigua historia de nuestro país.

5 *Cf.* nuestro comentario y notas en *Ovidio. Heroidas*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 118-130. Hay también, en deuda con el texto virgiliano y con el de esta epístola, un poema en la *Anthologia Latina* (nº 71 S. B. =83 R.), que lleva el título de *Epistula Didonis ad Æneam*, nueva carta de la heroína a su amante, obra tal vez de un autor africano del siglo V, que ha sido editada y comentada autónomamente por Giannina Solimano (Génova 1988).

dicidad, pero además porque, según ella, Dido resulta un ejemplo señero de castidad y univirato para la viuda cristiana.

Macrobio, en *Sat.* v 17, 5-6, y dos epigramas adéspotos, uno griego (*Anth. Gr.* XVI 151) y otro latino (*Epigr. Bobiensia* 45), atribuido a Ausonio en ediciones renacentistas a partir de la de Mérula, acusan a Virgilio de falsedad en lo relativo a su narración sobre el encuentro y amor de Dido y Eneas, dando por buena, en cambio, la versión alternativa (estos dos epigramas son los únicos textos poéticos antiguos —si es que lo son— arrimados a la versión no virgiliana).[6]

Esto es, en suma, lo esencial sobre las fuentes de este tema.[7]

Las dos versiones antiguas conocen en la literatura española una compartida difusión, y esa manifiesta pugna y forcejeo entre la una y la otra (que no es, en definitiva, sino una muestra del reiterado conflicto de objetivos entre la historia y la poesía) aflora continuamente en los textos hispanos que se hacen eco del tema.

La pervivencia de la leyenda en nuestras letras ha sido ya materia de no pocos estudios y, en especial, de un libro magnífico, el de Mª Rosa Lida de Malkiel, que

6 He aquí el texto y traducción de este último:

Illa ego sum Dido, uultu quem conspicis, hospes,
assimilata modis pulchraque mirificis.
Talis eram; sed non Maro quam mihi finxit erat mens,
uita nec incestis laeta cupidinibus.
Namque nec Æneas uidit me Troius unquam,
nec Libyam aduenit classibus Iliacis;
sed furias fugiens atque arma procacis Iarbæ
seruaui, fateor, morte pudicitiam;
pectore transfixo costas quod perculit ensis,
non furor aut læso crudus amore dolor:
sic cecidisse iuuat. Vixi sine uulnere famæ,
ulta uirum positis mœnibus oppetii.
Inuida cur in me stimulasti, Musa, Maronem,
fingeret ut nostræ damna pudicitiæ?
Vos magis historicis, lectores, credite de me,
quam qui furta deum concubitusque canunt,
falsidici uates, temerant qui carmine uerum
humanisque deos assimilant uitiis.

(«Yo soy la famosa Dido, la que, en su rostro, contemplas, extranjero, y representada en su hermosura de manera maravillosa. Así era yo, pero mi carácter no era aquel que Marón inventó para mí, ni mi vida fue alegre y llena de impuras pasiones. Pues ni el troyano Eneas me vio nunca ni llegó a Libia con sus naves ilíacas, sino que, huyendo yo de la furia y de las armas de Yarbas que me pretendía, preservé mi castidad —digo la verdad— con la muerte. Pues una espada se clavó en mi pecho, atravesándome las costillas, y no fue el delirio ni el dolor violento de un amor no correspondido: así me agrada haber sucumbido. Viví sin lesionar mi fama, y tras haber vengado a mi esposo, una vez levantadas mis murallas, sucumbí a la muerte. ¡Musa envidiosa!, ¿por qué incitaste contra mí a Marón para que inventara los daños de mi pudor? Vosotros, lectores, dad crédito a los historiadores que tratan de mí más que a los que cantan las furtivas uniones y concúbitos de los dioses, poetas falsificadores, que manchan la verdad con su verso y que a los dioses asimilan con los vicios humanos»).

7 Para algunos otros testimonios y detalles, de vital importancia, como el de la cronología de Dido y de la fundación de Cartago, y la relación, a su vez, de esta con la cronología de Eneas y de la fundación de Roma, véanse los estudios ya citados de Ruiz de Elvira. El libro de Mª Rosa Lida, capital para este tema, *Dido en la literatura española*, Londres, Tamesis Books, 1974, que aquí citaremos con mucha frecuencia, tienen una buena síntesis de fuentes antiguas, tanto para la versión «poética» o «retrato de Dido» (pp. 3-4), como para la «histórica» o «defensa de Dido» (pp. 57-59, 62-66 y 76-80).

es póstumo y editado por su marido, remodelación de una documentada monografía dividida en dos partes («Retrato de Dido» y «Defensa de Dido», partes correspondientes a las dos versiones ya vistas sobre el tema), que había publicado anteriormente. Hay también estudios monográficos, menos abarcadores, dedicados a parcelas concretas de esta tradición, que iremos citando a lo largo de nuestra exposición. Nosotros ofreceremos aquí —es nuestro intento— una síntesis de todo ello, obviando muchos datos y ejemplos secundarios, que están bien tratados en la bibliografía anterior, pero destacando también, aparte de lo esencial y cimero, otras muestras menos aireadas, aportando nuestra propia valoración en cada ejemplo, recogiendo conclusiones de estudios nuestros anteriores sobre este mismo asunto, remitiendo a los trabajos que, en cada caso, puedan completar este panorama y ordenando las piezas y comentarios según su secuencia cronológica. Será, pues, el nuestro un recorrido por la literatura española, desde el siglo XIII hasta nuestros días, deteniéndonos en obras —por lo menos en aquellas que nos parecen significativas— que nos hablan, como antaño, de la *infelix Dido* y del *pius Æneas*.

Los amores de ambos están ya presentes en la historiografía alfonsí, tanto en la *Primera Crónica General* (caps. 51-61)[8] como en la *Grande e General Estoria* (2ª parte, *Jueces*, caps. 370-374 y 618-621).[9] El texto es idéntico en una y otra obra, salvo por la adición en la *Crónica* de una traducción de la epístola ovidiana de Dido a Eneas. Ahora bien, tales testimonios llevan la impronta, como cabía esperar, de la *Ætas Ovidiana*, que también en España tuvo su manifestación y precisamente, de una manera suprema, en las obras históricas del rey sabio, sobre todo en la *General Estoria*. En efecto, mientras que la traducción de la heroida VII (en el cap. 59 de la *Primera Crónica*) revela el conocimiento directo del texto ovidiano, y en el relato de los preámbulos del encuentro entre Dido y el héroe troyano hay deuda con Justino, la distorsión, en cambio, del argumento virgiliano y su contaminación con la versión sobre Eneas basada en Dictis y Dares (que lo hacían traidor a la patria, y que no hablaban para nada de Dido) son índice de una época en la que Virgilio y sus obras eran más un recuerdo difuso que una presencia viva. El contenido virgiliano está en el remoto origen de una tradición muy mediatizada (a través principalmente de Jiménez de Rada, *Historia Romanorum*, cap. 2,[10] pero también sin duda de alguna otra fuente para nosotros

8 Ed. de R. MENÉNDEZ PIDAL, 3ª reimpr., tomo I, Madrid, 1977, pp. 33-44. *Cf.* Mª T. PAJARES, «La presencia de Dido en la *Primera Crónica General*: un ejemplo del criterio histórico de Alfonso X», *Revista Canadiense de Estudios Históricos*, 9 (1985) pp. 472-476.

9 Alfonso X el Sabio, *Grande e General Estoria*, segunda parte, vol. II, eds. A. G. SOLALINDE (+), LI. A. KASTEN y V. R. B. OELSCHLÄGER, Madrid, CSIC, 1961, pp. 170-172. *Cf.* O. T. IMPEY, «Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido», *Revue de Philologie*, 34 (1980), pp. 1-27.

10 Véase ahora la magnífica edición de J. FERNÁNDEZ VALVERDE y J. A. ESTÉVEZ SOLA, *Roderici Ximenii de Rada, Historiæ minores; Dialogus libri vite*, Turnhout, 1999, pp. 40-41. Reproducimos aquí el texto de ese capítulo II, para su cotejo con el de Alfonso X:
Verum quoniam post Latinum ab Enea reges Ytalie descenderunt, aduentum eius in Ytaliam breuiter prosequemur. Troya destructa Eneas filius Veneris et Anchise cum patre Anchise et Ascanio filio fuga nauali ad Siciliam aplicauit; ibique Anchise mortuo cum Ascanio filio, Niso et Eurialo uernis nobilibus et Achate armigero et Palimiro nauclero cepit in Af-

desconocida, tal vez glosas de las *Heroidas*), como se desprende de la lectura de este texto (cap. 620 de *Jueces*, de la *General Estoria* [=58 de la *Primera Crónica General*]) en el que se explican, ya sin mediación de los dioses y con implícita referencia a la versión denigratoria del héroe, las razones de Eneas para marcharse de Cartago:

> *De commo fuxo Eneas a Africa e dexo la reyna Dido.* Mucho era bien andante Eneas en Africa con la reyna Dido: primera mente que auia a ella por muger que era muy fermosa e muy sesuda; demás que auie el sennorio de Cartago e toda aquella tierra, e fazien todos quanto el mandaua, e otrosi muy grandes riquezas e donas que le diera ella; e estas cosas le fazien ser uiçioso e rico e poderoso. E duro asi bien tres annos en esta bien andança. Mas uentura, que pocas uezes dexa a omne fincar en un estado, guiso por que lo perdiese todo Eneas, asi commo contaremos.
>
> En aquella çibdat de Cartago auie un grand tenplo que fiziera fazer la reyna Dido a onrra d'Escolapio quando poblara la çibdat; e porque los omnes ouiesen mayor sabor de uenir fazer y oraçion, fiziera y pintar muchas estorias de los grandes fechos que acaesçieran por el mundo, e sennalada mientre la de Troya que fuera aun poca sazon auie. E estas debuxaduras eran tan bien figuradas e tan rica mientre que mejor non podrien ser, e era cada una estoria fecha por si apartada mientre. E por que la estoria de Troya fizieran apostremas que todas las otras, pintaronla fuera en un portal que era commo lugar apartado.
>
> E Eneas, maguer que muchas uezes uiniera a aquel tenplo e uiera las otras estorias, non auie uisto la de Troya. Onde acaesçio asi que la reyna, su muger, leuolo alla e mostrole todo el tenplo e las riquezas que y avie, e aquellas estorias todas. E apostremas leuolo a aquel lugar do era pintada el estoria de Troya, e mostrogela. E el, quando la uio, ouo ende muy grand pesar; lo uno, por que tan noble çibdat commo aquella fuera destruyda e murieran y tantos omnes buenos; lo al, por que entendio que los omnes de aquella tierra sabien por aquellas pinturas mas de su fazienda que el non quisiera. E por ende partiose dalli con muy grand pesar; pero sopose encubrir tan bien que non gelo sopo ninguno. E puso en su coraçon de yr se de aquella tierra e nunca tornar y mas, e busco carrera commo lo dixese a su muger de manera que le non pesase.

El testimonio alfonsí será el fundamento de la misma noticia en los *Castigos e documentos del rey don Sancho*,[11] en las *Sumas de historia troyana de Leomarte*,[12] y en el

fricam nauigare, set infeste periculo tempestatis naufragium uix euasit, nec dampno caruit una ex nauibus cum Palimiro submersa, quorum interitu Eneas timuit interire. Set inter iniurias procellarum in Affrica cepit portum, et dum dormiret, audiuit in sompnis: «Prius Didoni coniugio sociaberis et post in Ytaliam reuerteris». Cuius aduentum cum Dido nouisset, egressa obuiam datis muneribus honorauit; et mirata Ascanii pulcritudinem in concupiscenciam Enee exarsit, quem uiderat in armorum decore preclarum. Et utriusque beneplacito accedente mox in coniugem est assumpta et Eneas Didonis coniugium et Carthaginis dominium est adeptus, pollicens se cum ea permansurum. Dido uero ante aduentum Enee in templo quod fecerat historiam descripserat Throianorum, quam Eneas intuens doluit sue gentis interitum diuulgatum, et picture memoriam reputans uerecundum disposuit a Carthagine aberrare. Quod Dido presenciens inquit illi: «*Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon, queque ubi sunt nescis Ytalia regna sequi. Quando erit ut condas instar Carthaginis urbem et uideas populos altus ab arce tuos?*». Set fide et federe uiolatis idem uenti neglecta Didone fidem et uerba cum uiro et nauigio detulerunt; et in Siciliam remeans patris aniuersarium celebrauit. Dido autem incauto amore succensa Eneam epistolari alloquio salutauit, sicut Ouidius in Heroidibus metrice declarauit dicens: «*Sic ubi fata uocant* et cetera, et subiungit: *Nec quia te nostra sperem prece posse moueri alloquor, aduerso mouimus ista deo.* Deinde amoris incendium nequiens sustinere, eidem pretulit incendium actuale, et lignorum congerie comportata ad pedem turris pyram uastissimam fecit accendi, et hiis uerbis habitis ad sororem: *Anna soror, soror Anna mee male conscia culpe, nunc dabis in cineres ultima dona meos.* Hiis dictis a summo arcis in pyram igneam se proiecit et consumpta ilico expirauit.

11 Ed. BAE, t. LI, pp. 167-168.

12 Ed. A. REY, anejo XV de la *Rev. de Fil. Española*, Madrid, 1932, p. 305.

Victorial de Gutierre Díez de Games,[13] aunque en este último texto se añade gratuitamente la noticia de que Eneas y Dido tuvieron un hijo llamado Julio.

No hay una directa impronta virgiliana hasta que, como consecuencia de la traducción de la *Eneida* por Enrique de Villena, a principios del siglo XV, la poesía de los grandes poetas como Juan de Mena y el Marqués de Santillana se haga eco de sus episodios y figuras en una orgullosa exhibición del conocimiento de obra tan prestigiosa (adquirido tal prestigio sobre todo por los elogios de Dante en *La Divina Comedia*). Así Juan de Mena[14] en sus *Glosas a La Coronación del marqués de Santillana*, a propósito de la estrofa XLIX

> (¡O deesa gigantea!
> ten manera cómo guises
> tu fabla trujamanea,
> segund a Dido Penea
> con aquel fijo de Anchises,
> y la tu lengua chismera
> veremos cómo se esmera
> con aquel viento Boreas,
> pues que te manda que seas
> desta fiesta pregonera)

comenta de esta manera el verso cuarto, con proyección directa ya del testimonio del mantuano sobre Dido y Eneas:

> Aquí dava una semejança la presente copla a aquella deesa de la fama e dezía que así aparejase su fabla agora e su lengua para publicar esta fiesta como fizo quando descrivió a Dido Penea, es a saber reina de los penos, quando se llegó al fijo de Anchises, es a saber a Eneas, segund lo cuenta Virgilio en el su libro *Eneidos*. E dize cómo Eneas viniese e saliese de Troya por los divinos amonestamientos e pasado por los peligros del mar e desegualadas fortunas, e aportando a Cartago, çibdad que la reina Dido de nuevo edificara, fueron ende amos enamorados egualmente por el misterio de Venus, madre del dicho Eneas, e finalmente como un día cavalgasen la reina Dido e su huésped Eneas a correr monte con la gente suya, allá les tomó grande agua, por anpararse de la qual Eneas e la reina Dido se pusieron fondón de un grand peñedo so el qual ovieron coitino ayuntamiento. El qual fecho dize Virgilio que lo vido o sopo la deesa de la fama, e luego lo fue pregonando por el universo orbe de las tierras e por causa del rey Jarba que era fijo de Júpiter. E por ende yo dezía e exclamava a esta deesa que viniese a divulgar este fecho a semejança que avía descubierto a Dido Penea con aquel fijo de Anchises, es a saber con Eneas.

El personaje de Dido consta en varios lugares de la poesía del Marqués de Santillana,[15] quien, poco conocedor él mismo de la lengua de Roma, se jactaba en carta a su hijo Pedro de Mendoza de haber impulsado, entre otras, la traducción de la *Eneida* al castellano (sin duda aludiendo al apoyo que prestó, él y otros nobles cas-

13 Ed. de J. DE MATA CARRIAZO, en *Colección de Crónicas Españolas*, vol. I, 1940, primera parte, cap. 34, y ahora, más moderna, ed. de R. BELTRÁN LLAVADOR, Madrid, Taurus, 2000, pp. 263-264.

14 *Cf. Juan de Mena. Obras completas*, ed., intr. y notas de M. A. PÉREZ PRIEGO, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 204-205.

15 Véase la ed. de Á. GÓMEZ MORENO y M. P. A. M. KERKHOF, Barcelona, Planeta, 1988. Y ahora también la de Regula ROHLAND DE LANGBEHN, con estudio preliminar de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997.

tellanos, a Enrique de Villena en su empresa de traducir la obra); y de la lectura de la misma hace ostentación en sus versos, con unos alardes eruditos no siempre oportunos ni poéticamente eficaces. Conocía también las *Heroidas* ovidianas, y en particular la VII, carta de Dido a Eneas, cuyo comienzo (con el símil del cisne y su canto, anunciador de la muerte del ave) es aludido en la copla VIII de *El Sueño* con estas palabras:

> Cual del cisne es ya mi canto
> e mi carta la de Dido...

Pero la fuente virgiliana le es más provechosa en sus alusiones sobre Dido que la obra epistolar de Ovidio. Así en el *dezir* que comienza «Al tiempo que demostrava», vv. 75-76:

> Eneas muy bien amado
> fue de quien él desamava,

donde, como veremos que es habitual, Dido es señalada por medio de una perífrasis, y se hace verdad algo que en la *Eneida* no era en modo alguno evidente, a pesar del comportamiento del héroe, a saber: que Eneas no amara a Dido.

En la «Coronación de Mosén Jordi de sant Jordi», vv. 69-72, se halla inserta la alusión a la cartaginesa en el seno de una comparación, y se utiliza no el más corriente nombre sino el también virgiliano, pero menos frecuente, de «Elisa» (que luego hará más famoso aún Garcilaso):

> en el conbite d'Elissa
> non se fizo tan grand fiesta...

En «El sueño», vv. 521-529, aparece, sí, el nombre más habitual de la reina, pero en el marco de una nueva perífrasis culta para aludir al dios Cupido, haciendo referencia al momento en el que Venus infunde en el dios del amor los rasgos de Ascanio para que este pueda más fácilmente enamorar a Dido (*Æn.* I 657-694, pasaje que luego veremos citado también en *La Celestina*):

> El fito Ascanyo c'a Dido
> honesta vida robó,

La despedida de Dido a Eneas y a su gente aparece recordada en estos versos (105-108) de la *Comedieta de Ponça*, donde, según la culta tendencia de don Íñigo, se elude el nombre propio habitual para emplear la denominación gentilicia:

> Non menos fermosa e más dolorida
> que la Tirïana, quando al despedir
> de los ylïones e vio recogida
> la gente a las naves en son de partir...

En el v. 809 de la misma obra aparece nombrada la reina de Cartago con una perífrasis basada en el parentesco:

> Allí vi de Pigmalïón el hermana...

Y en el v. 428 de los *Proverbios*, aparece Dido, aquí otra vez con su nombre verdadero y más frecuente, citada junto con su hermana Ana en una lista de ejem-

plos míticos de mujeres hermosas, y al lado de Dafne, Diana, Lucrecia y Dánae; aparecen los nombres propios en este texto con esas transformaciones habituales en la literatura medieval, fruto bien del equívoco, bien de la mala transmisión textual, bien incluso de una exigencia de la rima:

> Fermosas con grand sentido
> fueron Vagnes,
> Diana, Lucreçia e Damnes,
> Ana e Dido...,

y en la glosa de esos versos el marqués explica las dos versiones sobre el personaje, la llamada «verdadera ystoria», es decir, la versión de Justino que negaba el encuentro entre Dido y Eneas, y la del propio Virgilio, definida como historia poética, con desviaciones con respecto a la «verdadera» que, sin embargo, no merecen reprobación ya que, en palabras del autor, tal tipo de cambios «de licençia poética es permisso».

Una novela catalana de esta época (posterior a 1456), *Curial e Güelfa*, contiene una vistosa reminiscencia del texto épico latino: el protagonista Curial, después de un naufragio junto a las costas africanas, alcanza tierra y es hecho prisionero; a continuación provoca el amor en una mora llamada Camar, amor que surge al leer Curial la historia virgiliana de Dido y Eneas; y Camar, ante la imposibilidad de satisfacer sus deseos, se suicida como Dido.[16]

Las *Heroidas* de Ovidio, y entre ellas la VII, carta de Dido a Eneas, fueron trasladadas al castellano, e imitadas en otras cartas originales, en el *Bursario*, obra de Juan Rodríguez del Padrón.[17]

En cuanto a la *Celestina*, Mª Rosa Lida propone la influencia del episodio amoroso de la *Eneida* en algún pasaje, como en aquel en que se cuenta cómo Melibea planea el suicidio, que evoca el modo como lo hizo Dido.[18] La presencia, no obstante, del tema que nos ocupa es aún más segura en una alusión como esta (proveniente de *Æn.* I 657-694), que aparece en el acto VI de la tragicomedia:

> De cierto creo, si vuestra edad alcanzara aquellos pasados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para atraer a su hijo el amor de Elisa, haciendo tomar a Cupido ascánica forma para la medianera.

La *Eneida* proporcionó asuntos al romancero,[19] y el episodio de Dido y Eneas es casi exclusivamente el tema de la antigua epopeya elegido para este género poé-

16 *Cf.* J. L. VIDAL, «Spagna. Letteratura catalana», *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, 1988, pp. 953-975, concretamente p. 973.

17 *Cf. Juan Rodríguez del Padrón. Bursario*, introd., ed. y notas de Pilar SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, Madrid, 1984. Y de los mismos autores, «Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas», *Dicenda*, 3 (1984), pp. 39-72.

18 *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, pp. 448-449. Véase también F. CASTRO GUISASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, Madrid, 1973 (=1925), pp. 63-65.

19 Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, «Un episodio de la fama de Virgilio en España», *Studi Medievali*, n. s. 5 (1932), pp. 332-341; J. de ECHAVE-SUSTAETA, *Virgilio y nosotros*, Barcelona, 1964, pp. 117 y ss., Mª R. LIDA, *op. cit.*, pp. 15-16, y G. DI STEFANO, «Romancero», *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, 1988, pp. 556-558.

tico. El más antiguo, que data —según Menéndez Pidal— de 1500 aproximadamente, se refiere a la cacería de Dido y Eneas, y es interesante por varios aspectos: por trasladar el relato de Eneas sobre el fin de Troya al momento de la cacería, y no desarrollarse en la sobremesa del banquete (aunque se entiende en el romance como una repetición de lo que allí se contó, según se indica en el v. 17); por convertir la primera unión de Dido y Eneas en una violación, sin duda como fruto del intento de defender a la reina y denigrar al héroe, y en una evidente concesión a la versión no virgiliana; por la presentación de los hechos a través de un diálogo entre los dos amantes; y por aflorar ciertos ecos puntuales del texto virgiliano, como, en el v. 16, del *renovare dolorem* de *Æn.* II 3, y en los vv. 41 y ss., de las palabras que Eneas dice en medio de la tempestad, declarando su deseo de haber muerto en Troya, *Æn.* I 94 y ss.[20] De manera que aquí ofrecemos su texto, según lo presenta Agustín Durán:[21]

Por los bosques de Cartago
salían a montería
la reina Dido y Eneas
con muy gran caballería.
Un sobrino de la reina
y Julio Ascanio los guían
por la dehesa de Juno,
donde más caza salía.
Preguntando iba la reina
a Ascanio qué tal venía,
y si se acuerda de Troya,
si vio cómo se perdía.
Eneas tomó la mano,
por el hijo respondía:
—Pues mandáis vos, reina Dido,
renovar la llaga mía,
ya os conté cómo vi a Troya
que por mil partes ardía;
vi las doncellas forzadas,
muerta la caballería,
y a Hécuba, reina troyana,
nadie no la socorría.
Sus hijos ya sepultados,
Príamo no parecía,
a Casandra y Policena
muertas cabe sí tenía.
Elena quedaba viuda,
mil veces la maldecía—.

20 Así concluye MENÉNDEZ PIDAL, art. cit., pp. 336-337, su análisis de este romance: «Y no vacilo en afirmar que la *Eneida* fue bastante popular en España para ser punto de partida y eje de poesía tradicional. El breve romance de Eneas salió del extenso relato virgiliano de un modo análogo al que los romances de los Infantes de Lara o del Cid salieron de los grandes cantares de gesta, es decir, mezclando algún verso íntegro del poema con recuedos vagos del mismo y con invenciones propias del romancista. Esto dice mucho en pro de la popularidad de la Eneida en España en la primera mitad del siglo XVI».

21 *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anterior al siglo XVIII*, Madrid, 1945, BAE, X, p. 325.

Eneas, que esto contaba,
vio un ciervo que parecía;
echó la mano a su aljaba,
una saeta le tira.
El golpe le dio en vano,
el ciervo muy bien corría.
Pártense los cazadores,
síguelo el que más podía.
La reina Dido y Eneas
quedaron sin compañía.
Tomárala por la mano,
con turbación le decía:
—¡Oh reina, cuán mejor fuera
en Troya perder la vida!
De Troya los tristes campos
fueran sepultura mía,
a Héctor, Troylo y Paris
tuviéralos compañía.
¡Oh reina Pantasilea,
flor de la caballería!
¡Más envidia he de tu muerte
que deseo de la mía!—
Estas palabras diciendo
muchas lágrimas vertía.
La reina le dijo a Eneas:
—Esforzáos por cortesía,
que los muertos sobre Troya
rescatar no se podían.
—No lloraba yo los muertos,
lloro la desdicha mía,
que me escapé de los griegos
y a las tus manos moría;
que tu muy grande hermosura
de amor me quita la vida.
—Falso es tu atrevimiento—
la reina le respondía:
—Eneas, vete a tus naves,
salte de esta tierra mía,
que la fe que di a Siqueo
yo no la quebrantaría—.
Ellos en aquesto estando,
el cielo se revolvía:
las nubes cubren el sol,
gran escuridad hacía;
los relámpagos y truenos
en gran miedo los metían;
el granizo era tan grande,
que sin piedad llovía.
La reina con gran pavor
del palafrén se caía.
Eneas bajó con ella,
con el manto la cobría.

Mirando hacia todas partes,
una cueva vio vacía;
tomóla entre los sus brazos,
en la cueva la metía.
El aposento era estrecho,
revolver no se podía.
Mientras la reina en sí torna,
Eneas se revolvía,
apartóle paños de oro,
los de lienzo le encogía.
Cuando ella en sí tornó,
de amores se sintió herida.
—¡Oh traidor, hasme burlado!
¿Cómo tratas la honra mía?
Cumplida tu voluntad
olvidarme has otro día.
Si así lo has de hacer, Eneas,
yo misma me mataría.

Siguen proliferando los romances con ese tema a lo largo de todo el siglo XVI. Este, que a continuación reproducimos,[22] tiene la particularidad de estar jalonado cada ocho versos por un estribillo de dos endecasílabos de ritmo marcadamente yámbico, con lo que el contraste y el corte es mayor con los octasílabos de ritmo predominantemente trocaico:

Contando está sobre-mesa
el pïadoso troyano
a la viuda de Siqueo,
fundadora de Cartago,
cómo la famosa Troya
era de cenizas campo
por aquel caballo muerto,
de vivos griegos preñado.
Y al triste caso y cuento nunca oído
atenta por su mal estaba Dido.
Contaba cómo sus reyes
a fuego y sangre entrambos
murieron en un altar
con un laurel por retablo,
y que los hados cruëles
repiten a cada paso
los agüeros de Casandra
cumplidos y no esperados.
Y al triste caso y cuento nunca oído
atenta por su mal estaba Dido.
Contó de su madre Venus
aquel divino milagro
por do vino a conocer
que era de Cupido hermano.

22 *Cf.* A. DURÁN, ed. cit., p. 324.

Contó de sus rotas naves
mil amigos anegados,
al discreto Palinuro
y al fiel Acates loando.
Y al triste caso y cuento nunca oído
atenta por su mal estaba Dido.
Sintió la infelice reina
que el ciego amor entre tanto
secretas flechas le tira
al pecho seguro y casto.
Un dios le parece Eneas,
y con efectos contrarios
labraba humildes deseos,
y no fuertes muros altos.
Y al triste caso y cuento nunca oído
atenta por su mal estaba Dido.

Dido y Eneas dejan su impronta en la obra de nuestros poetas renacentistas, empezando por Garcilaso. Aunque su deuda más conspicua con Virgilio lo es en relación a las *Bucólicas*, modelo genérico para sus *Églogas*, hay también en esta obra y en el resto de su producción elementos, motivos y situaciones de la *Eneida* que han servido de fuente para nuevos desarrollos poéticos. En la égloga I, por ejemplo, el nombre de Elisa, utilizado para referirse a Isabel Freyre, es el alternativo de Dido en la *Eneida*, como ya hemos recordado antes, y después de Garcilaso no será raro ya en la poesía española.[23] El soneto X —que tuvo numerosos ecos en el Siglo de Oro— repite en sus dos versos iniciales las dolientes palabras de Dido ante las reliquias dejadas por Eneas (*Æn.* IV 651: «*dulces exuviæ, dum fata deusque sinebat...*») para luego adentrarse en una reflexión lírica ajena al texto antiguo:[24]

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

23 *Cf.* Mª R. LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española*, Londres, 1974, p. 34, en nota.

24 Véase, para esta y las otras citas de Garcilaso, la ed. y comentario de E. RIVERS, *Garcilaso de la Vega. Obras completas*, Madrid, Castalia, 1981. Nosotros, sobre esta edición, modernizamos la grafía. Este y otros sonetos españoles son objeto de nuestro comentario en el trabajo «La *Eneida* en sonetos», en F. J. GÓMEZ ESPELOSÍN (ed.), *Lecciones de cultura clásica*, Alcalá de Henares, 1995, pp. 151-180.

Y estas dos redondillas, epitafio de la reina cartaginesa:

> Pues este nombre perdí,
> Dido, mujer de Siqueo,
> en mi muerte esto deseo
> que se escriba sobre mí:
> El peor de los troyanos
> dio la causa y el espada;
> Dido a tal punto llegada
> no puso más de las manos,

que no proceden de la *Eneida*, sino del dístico final de la ovidiana epístola de Dido (vv. 195-198):

> Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei,
> hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:
> Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem.
> Ipsa sua Dido concidit usa manu),

son, no obstante, muestra de continuidad del tema que nos ocupa y, mediatamente, del personaje virgiliano.[25]

De esa heroida tiene precisamente una espléndida traducción en tercetos Diego Hurtado de Mendoza, cuyos versos finales, para ser cotejados con los de Garcilaso que acabamos de citar, aquí reproducimos:[26]

> Y en el gran mármol de mi sepultura
> no seré Elisa de Siqueo nombrada,
> mas habrá solamente esta escritura:
> «La causa de esta muerte dio y la espada
> el crudo capitán de los troyanos;
> la triste Dido, de vivir cansada,
> buscó descanso con sus propias manos».

Por muy extraño que pueda parecer, el tema de Dido se introduce —por medio de un excurso— en la *Araucana* de Ercilla, que trata, como se sabe, de un tema tan histórico y tan ajeno a la leyenda clásica como la guerra de los españoles y araucanos.[27] Alonso de Ercilla es, en la literatura española, según Mª R. Lida, «el máximo paladín de la defensa de Dido»,[28] pues, en efecto, narra la historia de la reina de Cartago en un largo excurso que va desde la estrofa 43 del canto XXXII hasta la 54 del canto XXXIII. Esta defensa de Dido lo es contra las presuntas mentiras de Virgi-

25 El artículo sobre Garcilaso de la *Enciclopedia Virgiliana* (G. CARAVAGGI, «Vega, Garcilaso de la», vol. V, Roma, 1990, pp. 458-459) se queda francamente corto en su análisis de la dependencia virgiliana, ateniéndose casi en exclusiva a la recreación de las *Bucólicas*.

26 Según la ed. de J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ, Barcelona, Planeta, 1989, p. 371.

27 El análisis que hacemos a continuación del episodio ercillano sobre Dido procede, con leves variantes y supresiones, del que hacemos en nuestro estudio «De la *Eneida* a la *Araucana*», *CFC-Elat*, 9 (1995), pp. 67-101, concretamente en pp. 83-85. Véase también M. SOCRATE, «Ercilla y Zúñiga, Alonso de», *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 1985, pp. 359-361.

28 *Op. cit.*, p. 127.

lio, siguiendo precisamente la versión contraria a la *Eneida*, la avalada por Justino en su resumen de las *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo. Es él mismo, como partícipe de la contienda y personaje de su propia obra, el que la cuenta a un soldado cuando iban de camino, como consta con toda explicitud en las estrofas 44-46:

> Mas un soldado joven, que venía
> escuchando la plática movida,
> diciendo me atajó que no tenía
> a Dido por tan casta y recogida,
> pues en la Eneida de Marón vería
> que del amor libídino encendida,
> siguiendo el torpe fin de su deseo
> rompió la fe y promesa a su Siqueo.
>
> Visto, pues, el agravio tan notable
> y la objeción siniestra del soldado,
> por el gran testimonio incompensable,
> a la famosa reina levantado,
> pareciómе cosa razonable
> mostrarle que en aquello andaba errado
> él y todos los más que me escuchaban
> que en la misma opinión también estaban;
>
> les dije que queriendo el Mantüano
> hermosear su Eneas floreciente
> porque César Augusto Octavïano
> se preciaba de ser su decendiente,
> con Dido usó de término inhumano
> infamándola injusta y falsamente,
> pues vemos por los tiempos haber sido
> Eneas cien años antes que fue Dido.

Este episodio de la *Araucana* se considera generalmente —y en esa valoración reincide Mª R. Lida— como una muestra más del afán de Ercilla por aunar la verdad histórica con la poesía. «La ardiente y repetida protesta de verdad —dice la erudita argentina—[29] no tiene en Ercilla nada de retórico: es posición personal, si bien enlazada con la raíz colectiva de su pueblo, con las expresiones seculares en España de la superioridad de Lucano sobre Virgilio». Pero es evidente en muchos lugares de su poema[30] que el poeta español, a pesar de sus proclamas, no tiene inconveniente en acomodar la verdad histórica, sin duda distorsionándola, a los moldes épicos virgilianos. De modo que Ercilla se opone verbalmente al presunto desvirtuamiento virgiliano de la historia auténtica de Dido, pero, de hecho, procede del mismo modo que Virgilio —no por casualidad, sino con voluntad de imitarlo— al injertar, con función análoga al episodio de Dido en la *Eneida*, relatos de amor y mujeres, como el de Tegualda (cantos XIX y XX) y Glaura (cantos XXVII y XXVIII), en su

29 *Op. cit*, pp. 127-128.

30 *Cf.* nuestro citado artículo, *passim*, y especialmente pp. 79-83, a propósito de la presunta tempestad sufrida por los españoles. Y también nuestro estudio «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14 (1988), pp. 125-148.

narración preponderantemente bélica y viril; solo que de Dido había ya una tradición historiográfica antes de la *Eneida*, a la que Virgilio, parcialmente, dio la espalda, mientras que Tegualda y Glaura son creaciones completamente ficcionales de Ercilla, según parece. Y está claro que, aunque siguiendo una versión contraria a Virgilio, el hecho de incluir un excurso sobre Dido en un poema épico es una muestra palpable de virgilianismo, que es aún más patente en múltiples detalles del relato tomados de la epopeya latina, como señala Mª R. Lida:[31]

> De más está decir que para Ercilla [...] la fuerza poética que anima toda la historia de Dido es el vilipendiado Virgilio, y esa presencia interior está jalonada por mil pormenores fáciles de asir, como, por ejemplo, el hecho de retener el nombre virgiliano de Siqueo [...] la reelaboración por dos veces de las bellísimas palabras con que Eneas (I 198 y ss.), imitación de Ulises (*Odisea* XII 208 y ss.), anima a los suyos [...],

pues efectivamente las palabras del caudillo troyano a los suyos después de la tempestad: *O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),/ o passi graviora, dabit deus his quoque finem*, aparecen con poca variación en boca de Dido dos veces en el poema épico español (en XXXIII, estr. 28 y XXXIII, estr. 45), y también como Eneas en I 208-209 (*Talia voce refert, curisque ingentibus aeger/ spem voltu simulat, premit altum corde dolorem*), Dido dice sus palabras simulando esperanza, a pesar de que la angustia domina en su interior (XXXIII, estr. 27):

> con alegre rostro y grave risa,
> aunque sentía en el ánimo otra cosa.

Así que, no deja de ser Ercilla virgiliano a pesar de seguir una versión contraria a la de Virgilio. Es este episodio, pues, como hemos visto, *metatexto* e *hipertexto* simultáneamente, comentario y parcial recreación, de la historia de Dido según la *Eneida*.

El excurso lo concluye Ercilla, con esta octava (XXXIII 54), que es prácticamente un epigrama, en que se reincide en el presunto propósito verista de la narración y se juega con las palabras de san Pablo «Más vale casarse que abrasarse» (*Cor.* I 7, 9), que ya San Jerónimo (*In Iovin.* I 43: *maluit ardere quam nubere*) había aplicado a la cartaginesa:

> Este es el cierto y verdadero cuento
> de la famosa Dido disfamada,
> que Virgilio Marón sin miramiento
> falsó su historia y castidad preciada
> por dar a sus ficiones ornamento;
> pues vemos que esta reina importunada,
> pudiéndose casar y no quemarse,
> antes quemarse quiso que casarse.

La historia de Dido fue objeto de otras varias narraciones versificadas. Es, en efecto, argumento de algunas fábulas mitológicas, estudiadas por Cossío en su mag-

31 *Op. cit.*, p. 132.

na obra sobre el tema:[32] la de Diego Morlanes, de fines del XVI, las de fray Juan de Avellaneda, Antonio González de la Reguera, Alonso de Salas Barbadillo, Francisco Manuel de Melo y Diego de Morlanes, todas del XVII, y la del padre Juan Núñez, del XVIII. Para su caracterización remitimos a la obra de Cossío, dando aquí solamente algunos de sus rasgos más salientes.

A la de Diego Morlanes nos dedicaremos, no obstante, con alguna mayor extensión por ser un autor aragonés y pertenecer de manera especial, por tanto, a los intereses de este congreso y de esta publicación. Diego Morlanes, jurisconsulto y escritor, natural de Zaragoza (nace hacia la 1ª mitad del XVI-muere en 1610), fue, por su sabiduría y por el reconocimiento que de ella hicieron sus contemporáneos, elogiado por Latassa. De él se conserva, entre varias otras obras poéticas y prosísticas,[33] en el manuscrito 3907 de la Biblioteca Nacional (folios 57-60) un romance o fábula mitológica de 264 versos, de mediana calidad y de un estilo pródigo en imágenes, que va ya adentrándose en el culteranismo, con algún que otro atisbo burlesco, donde se cuenta desde el comienzo de la *Eneida* hasta la muerte de Dido, obviando casi todo aquello que no interesa a la historia de amor (p. ej. el banquete y la narración que Eneas hace en la sobremesa del mismo de la caída de Troya y de sus viajes hasta llegar a Cartago). Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (discursos 9 y 50) cita dos veces versos de este poema para glosar la agudeza por semejanza (vv. 9-12) y la ponderación por epifonema (vv. 137-140), y llama a su autor «superior ingenio universal» y «excelente ingenio zaragozano». Por cierto que, al citarla esas dos veces, nos ofrece dos notorias variantes con respecto al texto del manuscrito, lo que es prueba seguramente de que conoció una versión primera, que luego fue retocada (debe preferirse, por tanto, —creemos— la lectura del manuscrito). Cossío comenta brevemente esta fábula[34] caracterizándola estilísticamente como modelo de ponderación (por esa su abstención de todo patetismo), de escaso colorido, de brillante imagen «pese a su dosificado gongorismo», y señala a continuación que el equilibrio que en ella se muestra y el acromatismo le parecen a él «características muy expresivas de la poesía aragonesa». En juicio concordante con Cossío se manifiesta Blecua, que sostiene además que del grupo de gongorinos aragoneses «fue el mejor de todos ellos».[35] Aquí reproducimos el final del romance, síntesis muy esquemática del fin de la historia, en paralelo, pero sin ninguna cercanía literal, al libro IV de la epopeya latina. Los reproches de la reina a su amante son faltos de emoción, más bien pobres, desvaídos, y están excesivamente abreviados respecto a la fuente y por relación al desarrollo, en el mismo romance, del núcleo de la historia; se crea, por tanto, un cierto desequilibrio entre este final apresurado y el conflicto precedente (el

32 J. Mª Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998 (=1952), 2 vols.

33 Véase la presentación que de él y de sus obras hace J. M. BLECUA, en *Cancionero de 1628*, edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Madrid, 1945, pp. 55-57.

34 *Op. cit.*, t. II, pp. 233-234.

35 *Op. cit.*, p. 56.

recibimiento en Cartago, el amor entre ambos, la cacería), más desarrollado. Las palabras de Dido se aderezan —como en la heroida VII— con un epitafio, que, sin embargo, no logra aquí la rotundidad y agudeza epigramática que sería esperable en el colofón. Pero las imágenes, sobrias todavía, consiguen elevar el tono y dan indicios de la que iba siendo moda de su tiempo en la expresión poética. He aquí, pues, los versos últimos de esta composición:

[...] Ya empieza el joven gallar<do>
a ejercitar preeminencias,
hecho un monarca en Cartago
y un Píramo con la reina.
Regalona vida hacía
entre cortinas de seda,
cuando a culpar su descuido
vino un dios hecho estafeta,
íntimo del alto Jove,
la inexorable sentencia
que pone distancias largas
en uniones tan estrechas.
A apartamiento le obliga,
que a tiranizar le fuerza
leyes de hospedaje ilustres,
inviolables como eternas.
Callado apresta sus naves,
porque el silencio adormezca
la rémora del viaje
y a la amante centinela.
Ya en el azul elemento
parece errátil estrella,
cuando Fenisa examina
las sombras de unas sospechas.
El corazón las abona,
lince de cosas adversas,
que por ser fiel de las vidas
suele anticipar las penas.
El fatal caso imagina,
y así con voces y quejas,
enterneciendo montañas,
la región del aire aumenta.
Desesperada y confusa,
al mozo aleve condena,
desmintiendo sus palabras
e infamando sus cautelas.
«Vete —dice—, fementido,
el mar mi venganza sea;
él te anegue con sus ondas,
pues tú con llanto me anegas.
Este acicalado estoque
será mi última saeta,
que es razón te de despojos,
pues huyendo más peleas.
Escribiré en mi sepulcro:

"Aquí se esconde una reina,
que el que la mató presente,
ya fugitivo la entierra"».

La de fray Juan de Avellaneda, *Fábula de Dido y Eneas*, de 1639, aún inédita,[36] está escrita en décimas, en un estilo calderoniano y gongorino a la vez, e incorpora, a la manera de un centón, versos de Góngora y otros poetas de la época, salpicados entre los suyos propios; remite como fuente al libro IV de la *Eneida* y va dedicada a una tal Lisis. Pasada la dedicatoria, comienza la fábula con estas tres décimas:[37]

Vago por el mar y vago
Eneas con trances graves,
surgió con sus rotas naves
a los puertos de Cartago.
Viendo al fin el duro estrago
que a la infausta gente humilla,
ya del África a la orilla,
porque no se desalbergue,
hospedaje en rico albergue
le ofrece una tortolilla.
Tórtola, y hasta aquí fue
casta viuda de Siqueo,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe,
Dido Elisa en quien se ve
haber piadosa alojado
al Ilïón ultrajado
de las confusas mareas,
cuando entró el piadoso Eneas
de la tormenta arrojado.
Llegó Troya a las delicias
de África, y en glorias tantas,
parabién le dan las plantas,
las flores le dan albricias.
Elisa en dulces caricias
recibe al fiero león,
que, humilde en esta ocasión,
oyó del labio rosado:
«Erguíos, no estéis postrado,
que no es justo ni es razón». [...]

El tono y estilo de la composición está ya bien representado en tales versos. Por cierto que la imagen de la tórtola —símbolo tradicional de la viuda firme en su

36 Está en ms. BN 17666, pp. 833-877 y 9636, hh. 251-273. *Cf.* COSSÍO, *op. cit.*, II, pp. 195-196. Variantes en los dos manuscritos las hay, ya para empezar —por lo que compruebo—, en el primer y segundo verso: «Vago por el mar y vago/ Eneas con trances graves» (el 17666) y «Vago por el aire y vago/ Eneas por trances graves» (el 9636), y en muchísimos otros lugares. *Cf.* Mª R. LIDA, *op. cit.*, p. 99 y nota, donde se apunta la existencia de otro manuscrito en la Bibl. de la Universidad de Coímbra, que no hemos podido ver.

37 Seguimos el manuscrito 17666.

viudez— utilizada en la segunda décima para ilustrar el comportamiento de Dido —tórtola solo hasta que llega Eneas— constaba ya, con tal asociación, en san Jerónimo (*In Iovin.* I 43).

La del poeta asturiano, sacerdote, Antonio González de la Reguera (del que se conservan otras sobre Píramo y Tisbe, y sobre Hero y Leandro),[38] está escrita en dialecto asturiano y versificada en octavas reales, es la más extensa de las que compuso, y, como las otras, se encabeza con un marco narrativo que alude a circunstancias realistas y familiares de su época y lugar, lo que les da a las fábulas no poco sabor folclórico; del estilo, también popular, puede dar cuenta esta octava citada por Cossío, en la que Eneas explica cómo sacó a su padre del incendio de Troya:

> ¿Veis cuand'un saca un braco d'una llosa,
> o, una cabra que mata sin querello,
> que la rebalga n'hombro y non la posa
> fasta ponella en casa, y para fello
> dientes aprieta y puños que ye cosa,
> y les pates i arreya cabo el cuello?
> Pos asina d'entre estes chamusquines,
> escapé con mio padre a recostines.

Tiene fundamento en la VII heroida de Ovidio la fábula sobre Dido de Alonso de Salas Barbadillo, que es un romance satírico-burlesco, cuajado de chistes alusivos a la contemporaneidad.[39]

La fábula de Francisco Manuel de Melo,[40] titulada *Lágrimas de Dido*, en octavas reales, trata, como su título indica, sobre el desconsuelo de Dido al marcharse Eneas y las consiguientes lamentaciones. Aunque virgiliana en lo fundamental, incorpora, no obstante, según señala Cossío, rasgos ovidianos, como la profusa descripción del palacio real, que deriva más bien del palacio del Sol en las *Metamorfosis*. De estilo culterano, pródigo también en agudezas conceptuales, merece, a juicio del autor de *Fábulas mitológicas en España*, una valoración más bien negativa —el culteranismo no cuadra bien con temas patéticos, dice, y se nota mucho la distancia entre la llaneza virgiliana y la escabrosa dicción de esta fábula—, pero el mismo crítico reconoce también no pocos logros expresivos.

Más bien de tendencia neoclásica, ajena a todo influjo culterano, es la *Paráfrasis de la epístola ovidiana de Dido a Eneas* del padre Juan Núñez,[41] ya del siglo siguiente.

De la fábula mitológica vayamos al soneto. Si aquel género permitía un relato dilatado de los hechos, la brevedad sonetística exige una concisión epigramática

38 Ed. de J. CAVEDA, en *Colección de poesías en dialecto asturiano*, Oviedo, 1839. *Cf.* Cossío, *op. cit.*, II, pp. 298-302.

39 Ed. de J. ALFAY, *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Zaragoza 1654, obra reeditada por J. M. BLECUA en Zaragoza, 1946. *Cf.* COSSÍO, *op. cit.*, II, p. 307.

40 En *Obras métricas. Las tres musas de Melodino y primera parte de sus versos*, Lyon, 1665. *Cf.* COSSÍO, *op. cit.*, II, pp. 29-33.

41 En BN ms. 17.514. Publicada en París, 1708 (*cf.* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VII, p. 209). *Cf.* COSSÍO, *op. cit.*, II, pp. 402-403.

y limitación a una escena o viñeta de la leyenda. La figura de Dido, ya defendida de las presuntas calumnias virgilianas, ya retratada según la *Eneida* como amante apasionada de Eneas, es tema de sonetos en los siglos XVI y XVII.[42] Dos ejemplos de lo primero son sendos de Herrera y Lope de Vega, recreadores ambos del epigrama latino atribuido a Ausonio *Illa ego sum Dido...*, del que ya hablamos al tratar de las fuentes. Y repárese, de paso, en esa continuidad genérica del epigrama antiguo en el soneto renacentista.

En el soneto herreriano,[43] además de hacerse eco de esos versos latinos, Dido se lamenta de que los romanos, tras derrotar a Cartago, hayan añadido la calumnia contra su reina en la epopeya de Virgilio:

No bastó, al fin, aquel estrago fiero
del fuerte muro y del sidonio techo,
y haber traído al cautiverio estrecho
a quien a Italia quebrantó primero;
sino a un infame dárdano extrangero,
a quien, ¡oh Roma!, padre tuyo has hecho,
decir que di, rendida, el limpio pecho,
y pagué al impio Amor injusto fuero.
¿Tanto pudo la envidia, pudo tanto
la musa de Virgilio mentirosa,
que osó manchar mi nombre esclarecido?
Mas la verdad, mayor que su alto canto,
dirá que menos casta y generosa
Lucrecia fue que la fenisa Dido.

El de Lope (núm. 118 de *Rimas*, titulado «A Elisa Dido»),[44] más cercano aún que el de Herrera al señalado modelo latino, dice así:

Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas troyano,
ni a Libia decendió su teucra armada.
No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Iarbas el tirano;
viví y matéme con mi propia mano,
mis muros levantados, y vengada.
Pues yo viví sin ofender las glorias
de mi fama y hazañas, ¿por qué infamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?
Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.

Pero el mismo Lope escribió —fruto de una conciencia y valoración de las dos versiones— este otro, laudatorio de la obra de Guillén de Castro *Dido y Eneas*, que

42 Véase mi trabajo, ya antes citado, «La *Eneida* en sonetos».

43 *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, ed. C. CUEVAS, Madrid, Cátedra, 1985, p. 340.

44 *Lope de Vega. Obras poéticas*, ed., intr. y notas de J. M. BLECUA, Barcelona, Planeta, 1989, p. 87.

incluyó en su dedicatoria a dicho dramaturgo en *Las almenas de Toro*. Lope manifiesta aquí su acuerdo con la versión histórica, representada aquí en Ausonio (el pseudo Ausonio del epigrama *Illa ego sum Dido...*), pero la grandeza y belleza de las obras basadas en la otra versión —la procedente de la obra de Virgilio, pero sobre todo ahora, de la de Guillén, en hiperbólico elogio de Lope— bien merece el perdón por la calumnia, y es ese perdón el que Lope solicita a Dido en estos catorce versos:

Fenisa Dido que en el mar sidonio
las rocas excediste conquistada,
y en limpia castidad jamás violada
conservaste la fe del matrimonio:
perdona el atrevido testimonio,
no por ser de Virgilio celebrada,
mas porque, ya de don Guillén honrada,
rompe su enojo y su epigrama Ausonio.
La diosa que en el mar nació de espuma
adore por sus versos tu belleza,
pues te levantan a grandeza suma;
rinde a su dulce ingenio tu aspereza,
que más gana tu fama con su pluma
que pierde en ser burlada tu firmeza.

Muestra, en cambio, de fidelidad exclusiva al poeta de la *Eneida* tenemos en varios otros, señaladamente los de Lope, Arguijo y Quevedo que aquí reproducimos.

El de Lope (de *Rimas de Tomé de Burgillos*)[45] es una magnífica adecuación simbólica —frustrada solo en su desenlace— entre los sucesos de la primera parte de la epopeya y su propia vida sentimental:

En la Troya interior de mi sentido
metió un caballo Amor con gran secreto,
parto de más soldados, sólo a efeto
de verme en salamandra convertido.
Salen a media noche, y al rüido
despierta el alma al corazón inquieto,
y fugitivo yo, de tanto aprieto,
entre la viva llama, emprendo olvido.
Mi padre al hombro (que es mi ingenio) intento
buscar algún remedio a tanto estrago,
embarcado en mi propio pensamiento.
Pero poco mis daños satisfago,
pues con mudar de patria y de elemento,
me vuelvo a Troya porque no hay Cartago,

Dos son los que podemos citar del poeta sevillano Juan de Arguijo,[46] extraordinario sonetista especializado en los temas mitológicos. En el primero, la fuente

45 Ed. cit., p. 1307. Véase ahora el libro de Rosa ROMOJARO, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, 1998.

46 *Obra completa de Don Juan de Arguijo (1567-1622)*, introducción, edición y notas de Stanko B. VRANICH, Valencia, Albatros Hispanófila, 1985, pp. 254 y ss. y 257 y ss. *Cf.* nuestro trabajo «Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 4 (1993), pp. 257-266.

virgiliana se alía con aquel tan logrado por su agudeza y concisión epigrama ausoniano (*Infelix Dido, nulli bene nupta marito...*), para contar la historia desdichada de la amante de Eneas:

La tirana codicia del hermano,
impia ocasión del fin de tu Siqueo,
huiste fiel por el airado Egeo,
Elisa, hasta el término africano;
donde reliquias del ardor troyano
encendieron en ti nuevo deseo,
y entregaste en infausto himeneo
al teucro engañador la fe y la mano.
Despreciaste, en tu daño presurosa,
la merecida fama que destruyes
con el engaño que obstinada quieres.
¡Oh en ambas bodas poco uenturosa!
Muriendo el uno, perseguida huyes;
huyendo el otro, desdeñada mueres.

El segundo de este autor nos presenta la conocida escena —poetizada ya en romances, como hemos visto— de Eneas contando en la sobremesa del banquete el fin de Troya, y Dido enamorándose de él al escucharlo, fuego de Troya y fuego en el corazón de la reina, que conforman un contraste apropiado para el último terceto:

De la fenisa reina importunado
el teucro huésped, le contaba el duro
estrago que asoló el troyano muro
y echó por tierra el Ilïón sagrado.
Contaba la traición y no esperado
engaño de Sinón falso y perjuro,
el derramado fuego, el humo oscuro,
y Anquises en sus hombros reservado.
Contó la tempestad que embravecida,
causó a sus naves lamentable daño,
y de Juno el rigor no satisfecho.
Y mientras Dido escucha enternecida
las griegas armas y el incendio extraño,
otro nuevo y mayor le abrasa el pecho.

Y por fin, como muestra de la ironía barroca y del tratamiento burlesco de los temas mitológicos, traemos aquí este conocido y brillante soneto de Quevedo,[47] que glosa las palabras suplicantes de Dido al amado huésped que se le escapaba (*Si quis mihi paruulus aula...*, de *Æn.* IV 328-329) y hace mofa de los tradicionales epítetos del héroe, *pius* y *pater*:

47 *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, ed. intr. y notas de J. M. BLECUA, Barcelona, Planeta, 1981, p. 578. *Cf.* el comentario de J. A. IZQUIERDO IZQUIERDO, «Eneas vuelto a lo burlesco: comentario a un soneto de Quevedo», en A. Mª ALDAMA (ed.), *De Roma al siglo XX*, 2, Madrid, 1996, pp. 763-772.

Si un Eneíllas viera, si un pimpollo,
solo en el rostro tuyo, en obras mío,
no sintiera tu ausencia ni desvío
cuando fueras, no a Italia, sino al rollo.
Aquí llegaste de uno en otro escollo,
bribón troyano, muerto de hambre y frío,
y tan preciado de llamarte pío,
que al principio pensaba que eras pollo.
Mira que por Italia huele a fuego
dejar una mujer quien es marido:
no seas padrastro a Dido, padre Eneas.
Del fuego sacas a tu padre, y luego
me dejas en el fuego que has traído
y me niegas el agua que deseas.

Por lo que respecta a Góngora, hallamos en su poesía, y a propósito del tema de Dido y Eneas, muestras de esos dos comportamientos barrocos ante los mitos clásicos: o bien ese mismo uso desmitificador y burlesco que hemos visto en el soneto de Quevedo, o bien la utilización de los nombres y episodios de la mitología para la designación enmascarada de la realidad, para la construcción de figuras como la metáfora, la metonimia o la antonomasia. De lo primero da fe este soneto,[48] en el que la leyenda de Dido, aludida secundariamente como paradigma, queda manifiestamente rebajada de su altura épica:

Si por virtud, Jusepa, no mancharas
el tálamo consorte del marido,
otra Porcia de Bruto hubieras sido,
que sin comer sus brasas retrataras.
Mas no es virtud el miedo en que reparas,
por la falta que encubre tu vestido;
pues yo sé que sin ella fueras Dido,
que a tu Siqueo en vida disfamaras.
No llames castidad la que forzada
hipócrita virtud se representa,
saliendo con su capa disfrazada.
Jusepa, no eres casta; que si alienta
contraria fuerza a tu virtud cansada,
es vicio la virtud cuando es violenta.

De lo segundo, ofrezco aquí como prueba este pasaje de la *Soledad* segunda (290 y ss.)[49] en el que Dido y su circunstancia sirven como materia para llamar metafóricamente a una colmena y a su reina. Curiosa inversión es esta por relación a los versos de Virgilio, que usaba el símil de las abejas —recuérdese— para ilustrar la incesante y laboriosa actividad de los cartagineses construyendo su ciudad (*Æn.* I, pp. 430-436); ahora el poeta se sirve de la imagen de Dido y los cartagineses para referirse a la abeja reina y a su enjambre:

48 *Luis de Góngora. Sonetos completos*, ed. de B. CIPLIJAUSKAITÉ, Madrid, Castalia, 1975 (=1969), p. 298. *Cf.* A. BLECUA, «Góngora, Luis de», *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma, 1985, pp. 779-784.

49 *Luis de Góngora. Soledades*, ed. D. ALONSO, Madrid, Alianza, 1927, p. 80.

susurrante amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república, ceñida, en vez de muros
de cortezas; en esta pues Cartago
reina la abeja, oro brillando vago...

De las realizaciones dramáticas sobre el tema,[50] sin duda la más famosa es la tragedia *Dido y Eneas* del valenciano Guillén de Castro (1569-1631), que sigue fundamentalmente a Virgilio y no la versión histórica, detractora de su héroe, y que gozó de un éxito extraordinario; de sus muchos logros y de su intertextualidad con el texto épico da cuenta suficientemente Mª Rosa Lida.[51] Pero hay otras varias obras dramáticas sobre dicho argumento. La primera de todas ellas es la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido*, publicada hacia 1540, de Juan Cirne, que es igualmente fiel a la trama de la *Eneida*; de esta obra resalta Mª Rosa Lida[52] su vinculación con la fórmula dramática de Torres Naharro y, en algunos trozos, con el estilo lírico cancioneril. También del XVI, pero ya dramatizando la versión de Justino, son las de Cristóbal de Virués, *Elisa Dido*, y Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *La honra de Dido restaurada*.[53] Del siglo XVII hay que citar a Álvaro de Cubillo de Aragón, que desarrolla igualmente la versión histórica en su pieza *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*; a Cristóbal de Morales —que, como dramaturgo, era de la escuela de Calderón—, con su *Amor de Dido y Eneas* y a Antonio Folch Cardona, con su *Dido y Eneas*, quienes, inversamente, van a la zaga del argumento tal como lo contaba Virgilio. Siguiendo esa misma pauta, pero con introducción de importantes libertades, están las comedias *Destinos vencen finezas* de Lorenzo Llamosas, y la anónima *No hay mal que por bien no venga*. La primera de ellas, ya de fines del XVII —concretamente estrenada en 1698—, es una comedia-zarzuela; su autor, dramaturgo no precisamente de primera fila, nació en Perú pero escribió ésta y otras obras ya en la metrópoli. La libertad con respecto al texto virgiliano se ejerce hasta tal punto que Dido no se suicida al partir Eneas, a pesar de estar enamorada de él, sino que, obligada por Juno, se casa finalmente con su pretendiente Yarbas; los dioses en esta obra tienen por completo las riendas de la acción, y los personajes humanos son meros títeres del destino diseñado por la divinidad: de ahí el título. La segunda cambia también por completo el desenlace de la *Eneida* haciendo que Dido se case con Eneas, que regresa a Cartago.[54] En el

50 Véase la síntesis ofrecida por Lida, *op. cit.*, pp. 20-24 y 116-127.

51 *Op. cit.*, pp. 20-23. Véase además S. GUELLOUZ, «"Dido y Eneas" de Guillén de Castro», en *Enée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe* (ed. R. MARTIN), París, 1990, pp. 199-208.

52 *Op. cit.*, p. 144, dentro del apartado de «Agregados de la autora y notas exegéticas».

53 Sobre ambas obras y sobre la de Cubillo de Aragón, *cf.* LIDA, *op. cit.*, pp. 116-127.

54 *Cf.* Rina WALTHAUS, «Dido en el teatro español de fines del siglo XVII: *Destinos vencen finezas* y finezas vencen destinos», en J. HUERTA CALVO *et alii* (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, 1989, II, pp. 369-381. La autora ha estudiado el tema de Dido en el teatro español en su tesis doctoral, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw* (Dido y Lucrecia en el drama español de los siglos XVI y XVII), Leiden, Universidad, 1988, añadiendo datos a los proporcionados por Mª R. LIDA en su citado libro.

siglo XVIII en España, por lo demás, se hicieron varias traducciones del melodrama de Metastasio *Dido abandonata* (estrenado en 1724).[55]

Por medio de una proyección del modelo mítico, la ficción novelesca reproduce a veces, con otros personajes y otras circunstancias, los argumentos de la epopeya. Y así, Dido y Eneas, metamorfoseados en otras máscaras, afloran también a la letras españolas; así le es posible a un género como la novela exhibir el prestigioso sello virgiliano.[56] Por no salir del ámbito de las obras excelsas, téngase como ejemplo el influjo de la *Eneida* en las dos principales novelas de Cervantes: el *Quijote* y el *Persiles*. Con respecto al *Quijote*, fue el erudito argentino Arturo Marasso[57] quien desveló las numerosas proyecciones de la epopeya de Virgilio y la voluntad cervantina de establecer un parentesco entre las andanzas de don Quijote y la peregrinación de Eneas. «Hombre de libros, Cervantes hablaría de Virgilio con sus amigos. Se discutiría la traducción de Hernández de Velasco, se la confrontaría, por ejemplo, con la de Aníbal Caro, llamada *bella infiel*. Los estudiantes estaban llenos de Virgilio, en Italia, en España, en todos los caminos que Cervantes recorría».[58] Son numerosos los paralelos establecidos por Marasso, y por más que alguno de ellos sea discutible y susceptible de revisión, no debiera, en cambio, silenciarse de ningún modo este aspecto tan importante de la génesis del *Quijote*. Entre ellos destacamos ahora sólo los concernientes al episodio de Dido y Eneas, cuya pervivencia literaria estamos persiguiendo: el comienzo de II 26 «Callaron todos, tirios y troyanos» no es sino la traducción amplificada del *Conticuere omnes* de *Æn.* II 1 por Hernández de Velasco; la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos es una transposición de la catábasis de Eneas, y, dentro del sueño del hidalgo que en ella tiene lugar, el encuentro con Dulcinea y su desdeñosa huida es parodia de una similar actitud en la Dido virgiliana cuando se encuentra en el Hades con Eneas (*Æn.* VI 450-476; y la actitud de la Dido virgiliana reproduce, a su vez, la de Áyax en la *Odisea*, cuando en el Hades se encuentra con Ulises); el naufragio en el Ebro de don Quijote y Sancho, proyección del naufragio de Eneas; su llegada, después del naufragio, al palacio de los duques, donde son acogidos hospitalariamente (II 30), doblete de la recepción de Eneas en el palacio de Dido; Altisidora abandonada por don Quijote (II 44), nueva Dido; su confidente, Emerencia, nueva Ana; sus reproches al amado que se escapa, renovados reproches de Dido a Eneas fugitivo... Así pues, en el sustrato de dicha novela, obra cumbre de nuestras letras, está la *Eneida*, cumbre a su vez de las letras latinas; como también en el sustrato de la *Eneida* estaban las epopeyas homéricas, principio y cima de la literatura griega: una sucesión de genialidades, en suma, que se dan la mano y dialogan a través del tiempo.

55 Algunos otros títulos dramáticos sobre este tema, casi todos del XVIII, pueden verse en LIDA, *op. cit.*, p. 145.

56 *Cf.* A. BLECUA, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», *Secció catalana de la SEEC. Actes del VIè. Simposi (Barcelona 11-13 de febrer del 1981)*, Barcelona, 1983, pp. 61-77.

57 En su libro *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, 1949. Sus conclusiones se hallan recogidas y casi plenamente aceptadas en el artículo «Cervantes» de la *Enc. V.* debido a D. PUCCINI, I, Roma, 1984, pp. 749-753.

58 A. MARASSO, *op. cit.*, p. 21.

En el *Persiles* el modelo virgiliano, aunque secundario con respecto a las *Etiópicas* de Heliodoro, condiciona incluso la división estructural en dos partes, la primera por mar y la segunda por tierra. Y se recrean, con el ya visto método de la proyección argumental, algunos de los mismos temas y situaciones. Así, por lo que se refiere a nuestra investigación presente, algunos de los momentos de la primera parte de la *Eneida* que ya veíamos reflejados en el *Quijote*, lo están de igual modo en el *Persiles*. La secuencia de Sinforosa enamorada de Periandro (II 17), el extranjero llegado a su reino, que más tarde acaba desengañada de tal amor, constituye una aventura que renueva y recrea los amores de Dido por Eneas; y del mismo modo que la reina cartaginesa confidenciaba con su hermana Ana, Sinforosa lo hace con la suya, Policarpa; aquellos versos iniciales del libro II de la *Eneida*, cuando Eneas hablaba en la sobremesa del banquete ofrecido por la reina (*Conticuere omnes intentique ora tenebant./ Inde toro pater Æneas sic orsus ab alto*) reverberan en las siguientes palabras del *Persiles* (I 12): «Enmudecieron todos y el silencio les selló los labios... Mauricio soltó la voz en tales razones».[59] La imitación virgiliana está aquí por completo exenta de aquella intención paródica que afloraba con frecuencia en el *Quijote*.

Dejamos con esto la literatura barroca. Del tema de Dido y Eneas sean un simple botón de muestra en ella los pasajes y obras que hemos citado, aunque es evidente que la presencia de dicho mito atañe a muchas otras producciones y reviste una casuística mucho más pluriforme.[60]

Una obra curiosa, y poco explorada, de nuestro siglo XVIII es el *Anténor* de Pedro Montengón (1745-1824), novela mitológica sobre el personaje troyano que le da título.[61] Nos interesa ahora porque es depositaria del legado épico virgiliano.[62] Para empezar, las deudas con Virgilio atañen a su división en dos partes de seis libros cada una. La escueta leyenda tradicional de Anténor es maquillada (no aparece en ningún momento aludida aquí su traición a la patria), ampliada y enriquecida con múltiples detalles inventados, muchos de los cuales son proyección y reflejo de episodios de la Eneida: viaje por mar de Anténor desde Troya a Italia, como el de Eneas; misión divina, como la del héroe virgiliano; diosa amiga, la Paz, y dios enemigo, Marte, como Venus y Juno para Eneas; tempestad como la virgiliana; pérdida de la primera esposa Teana, como la teníamos, para Eneas, a fines del libro II de la *Eneida*, etc. Pues bien, también Anténor en la novela de Montengón encuentra un

59 *Cf.* R. SCHEVILL, «Studies in Cervantes. Persiles y Sigismunda. III Vergil's *Aeneid*» *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 13 (1907-1908) 475-548. Véase además el citado artículo de D. PUCCINI en *Enc. V.*

60 Para más información y más riqueza de detalles remitimos al estudio de J. A. IZQUIERDO IZQUIERDO, «Dido en la literatura barroca española», en M. A. MARCOS CASQUERO (ed.), *Estudios de tradición clásica y humanística*, León, 1993, pp. 71-86; y a su muy valiosa monografía *Virgilio en el siglo XVII en España*, Valladolid, 1990 (por ejemplo, en la p. 405 de esta obra se alude a una composición lírica de Bocángel sobre la muerte de Dido: núm. 160 de la ed. de Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 425).

61 Conozco la edición de Madrid, 1788, en dos volúmenes.

62 Remitimos para más detalles al trabajo reciente que hemos publicado sobre tal obra: «El *Anténor* de Pedro Montengón, una novela virgiliana», *Actas del XIII Congreso de la Secciò Catalana de la SEEC*, Tortosa, 1999, pp. 133-136.

nuevo amor en su camino (vol. II, parte segunda, libro II, pp. 105 y ss.): este es Penélope, ya viuda de Ulises (y nos sorprende el evidente anacronismo), de la que, al pasar por Ítaca, el troyano se enamora, siendo correspondido de la heroína; Penélope duda al principio —como Dido— y se confía a Clímene —trasunto de Ana—, pero pronto cede al espontáneo impulso. Ahora bien, el autor, que tiende a los finales felices de todas las historias que se contienen en su novela y que seguramente no estaba de acuerdo ni justificaba el abandono de Dido por Eneas, fuera por la razón que fuera, hace que, cuando el héroe recibe el aviso divino para partir de la isla y seguir su destino —como Eneas en Cartago— parta con él la nueva esposa y no se repita esta vez el suicidio de la amante abandonada. Esto es una evidente corrección a la Eneida, una evidente reacción del autor ante una conducta que él no aprueba para su héroe, una acomodación del tema virgiliano a una concepción de la divinidad más humanitaria, pretendidamente menos fanática y supersticiosa, más racional e «ilustrada». Copio a continuación las palabras de Anténor que —considero— constituyen una rectificación de la conducta de Eneas:[63]

> ¿Partir y desampararos en Ítaca, huyendo de ella como ladrón de vuestra fama y decoro con el pretexto de obedecer a los dioses? No, Penélope, los dioses que me ordenan la partida, no querrán ciertamente que la ejecute como pirata, sino como conviene y corresponde al hijo de Laomedonte, y a un marido de Penélope. Si me lo permitís, pues, os propondré mis designios, ya que no es mi intención partir por ahora, sino esperar el tiempo en que vuestro decoro permita publicar nuestro himeneo. Nada podrá entonces impedir nuestra partida. ¿Cuánto más glorioso será entonces mi viaje y mi establecimiento en las tierras que los dioses me destinan, teniendo por compañera de esta empresa a la fiel y honesta Penélope?

Dejamos de nuevo la prosa para saltar a la poesía. Ampliando nuestra selección de sonetos virgilianos,[64] añadimos este sobre Dido de Leandro Fernández de Moratín,[65] que, muy en consonancia con su afrancesamiento y con los aires culturales de su momento (1760-1828), lleva la impronta virgiliana, sí, pero a través del arte francés: es ilustración de un magnífico cuadro del pintor Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) sobre Dido y Eneas, pintado en 1815, que se conserva actualmente en el Louvre,[66] y en el que se ve[67] —como el soneto informa— a Eneas en su discurso, con un público muy restringido: Dido, Ana y Cupido en forma de Ascanio (tocado con el típico gorro frigio); el héroe está sentado en primer plano con su empenachado casco y, enfrente, Di-

63 Ed. citada, vol. II, p. 137.

64 La que aquí hacemos y la más amplia que consta en nuestro citado estudio «La *Eneida* en sonetos».

65 Se lee en *Obras dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, 3, París, 1826, p. 349. *Cf.* LIDA, *op. cit.*, pp. 18-19.

66 *Cf.* Jane DAVIDSON REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, N. York-Oxford, 1993, vol. I, p. 56.

67 Pues he tenido ocasión de contemplarlo y admirarlo in situ recientemente; así como también, otro del mismo autor y tema, más pequeño, y con variantes leves, e igualmente magnífico, que parece ser boceto para el otro de mayor tamaño. Del mismo pintor hay en el Louvre, y en la misma sala, algunos otros lienzos de tema también mitológico, como uno sobre Fedra, Hipólito y Teseo, y otro sobre Andrómaca, Hermíone y Pirro.

do en un diván, con Cupido delante, jugando con la mano de la reina, y su hermana Ana, de pie, detrás, espectantes los tres —sobre todo las dos—; al fondo, y asomándose entre las altas columnas, el cielo crepuscular de Cartago. El poeta se fija —como agudo colofón de la pieza— en un detalle del cuadro, muy importante y simbólico para el devenir de la relación amorosa entre Eneas y la reina, pero que puede fácilmente pasar despercibido a un espectador no versado en la *Eneida*: Cupido le está quitando a Dido el anillo nupcial que la ataba a la memoria de su primer marido:

> Insta Dido otra vez, Ana presente,
> al huésped frigio que en silencio adora
> a que la fuga de Sinón traidora
> y el incendio de Pérgamo le cuente.
> Él, otra vez, de la enemiga gente
> el falso voto y los ardides llora,
> la cólera de Aquiles vengadora,
> Héctor sin vida y Hécuba doliente.
> Pinta el horror de aquella última y triste
> noche, y en la sydonia, alta princesa,
> admiración, temor, piedad excita.
> Y en tanto Amor, que a su regazo asiste,
> de el dedo ebúrneo que anhelante besa
> el anillo nupcial sagaz le quita.

Juan María Maury (cuya vida alcanza desde el último cuarto del siglo XVIII a la primera mitad el XIX), autor al que podemos calificar de «prerromántico», compuso un largo poema titulado *Dido, canto épico*,[68] que es propiamente una traducción, en endecasílabos de rima muy asistemática, del libro IV de la *Eneida*, con un proemio y un epílogo en los que resume y traduce alternativamente los precedentes y consecuentes del episodio amoroso, según constaban respectivamente en el libro I y VI (con parte del V) de la epopeya latina; pero en la última parte añade de su cosecha un final que merece nuesta atención: ya en el infierno Eneas divisa a Dido e intenta disculpar su pasada actuación, pero la reina lo esquiva con desdén —así en Virgilio—; Maury alarga el episodio inventando una visión que Dido tácitamente le muestra al héroe y en la que, como secuela de su triste historia de amor, aparecen anunciadas las victorias de Aníbal sobre Roma:

> Boca-abajo las águilas romanas,
> y encima de estos bélicos despojos
> graba una mano en caracteres rojos:
> Tesino y Trebia, Trasimeno y Canas.

Esta obra de Maury, que anda a caballo entre la traducción y la recreación, exhibe en su estilo cierta herencia culterana y tiene no pocos logros poéticos.

68 Ed. BAE, t. LXVII, 1953 (=1875), pp. 175-183. *Cf.* M. A. CARO, *Estudios de crítica literaria y gramatical*, ed. D. ACHURY VALENZUELA, t. II, Bogotá, 1955, pp. 319-326, con cuyos juicios sobre esta obra de Maury —mayormente elogiosos, pero también señalando lo que en su opinión es reprobable (en líneas generales esto es su permeabilidad al culteranismo)— está completamente de acuerdo M. Menéndez Pelayo, que los transcribe literalmente (*Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. VIII, Madrid, 1952, pp. 222-227).

La literatura de principios del XIX es testigo de la polémica neoclasicismo-romanticismo. Ambos movimientos literarios determinan el modo de recepción y tratamiento de la tradición clásica, e implican, en líneas generales, el primero, una postura de aceptación y defensa a ultranza, el segundo, una postura de rechazo o desdén.

Así, Alberto Lista, desde su neoclasicismo, aborda el tema de Dido con escrupuloso respeto a las fuentes antiguas; pero adopta una forma muy en boga en su época, la del monólogo representable. En esta *Dido* la profesora Dulce Estefanía señala numerosas derivaciones virgilianas, y, aunque se observa un tono elegíaco y de suasoria muy próximo al de la heroida VII de Ovidio, «no obstante, el poeta de Sulmona no está presente a nivel intertextual».[69] Traemos aquí los primeros versos,[70] como evidencia de este modo de recreación:

¡Él parte, santos cielos, y yo vivo!
¡Él parte!... Por el piélago resuenan
los gritos del alegre marinero,
y el rechinar de jarcias y de entenas.
La aurora, que despunta en el Oriente
y viene a confirmar mi suerte acerba,
en los tendidos linos y en las popas
el primer rayo de su luz refleja.
¡Ay, ya se mueven los alados leños!
¡Ya el puerto amigo solitario queda;
y lejos de los muros de Cartago
mi bien amado y mi esperanza llevan!
¡El pérfido! ¡el ingrato!... Y ¿tanta injuria
la altiva Dido de un traidor sufriera?
Y ¿un alevoso, un bárbaro extranjero
burlará fugitivo mi potencia?
Eso no; mis escuadras se preparen;
por el inmenso mar vuelen ligeras,
y en esa fementida, infame gente
id y vengad, soldados, vuestra reina.
Sus buques abrasad: su impura sangre
tiña las ondas de la mar Tirrena
y estrellado en los ásperos escollos
contra sus puntas dividido muera.

Con sensibilidad todavía neoclásica, pero algo más próximo al romanticismo, aborda también Quintana, aunque de forma tangencial, el mito de Dido. Se trata de una referencia inserta en un poema que dedicó a la actriz Lucía Todi, que había interpretado a Dido en una representación operística.[71]

69 Dulce ESTEFANÍA, «Dido y Ariadna en la poesía española del s. XIX», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 13 (1997), pp. 15-35; la cita en p. 17.

70 *A. Lista. Poesías inéditas*, edición y estudio preliminar de J. Mª DE COSSÍO, Madrid, 1927, pp. 315-323.

71 Remitimos al comentario de Dulce Estefanía, art. cit., pp. 24-25.

El romanticismo español se enfrenta polémicamente al clasicismo, a pesar de que muchos de sus adeptos habían sido educados en el neoclasicismo. Frente a la herencia grecorromana hay una postura más bien desdeñosa y de voluntario olvido, pero en determinados momentos puede resurgir —como en el barroco— la actitud desmitificadora y burlona. Tal es lo que ocurre en este soneto «A Dido abandonada» del duque de Rivas, que no encuentro recogido en sus *Obras completas*[72] sino atribuido a él, ignoro con qué fundamento, en el libro de M. Sánchez Enciso *El soneto en España*.[73] Pleno de ripios, y sea o no sea del duque de Rivas, habría que colocarlo, por su nulo valor poético, a la cola de todos los sonetos que, sobre el tema de Dido, se han escrito en nuestra literatura. No obstante, aquí lo reproducimos:

Más bella que la flor del «tamarindo»
(antes que se inventara el «almanaque»)
luciste, ¡oh Reina!, tu gallardo «empaque»,
que tanto ha dado que decir al «Pindo».
Si sólo de pensar en tí me «rindo»,
¿qué es de extrañar que el otro «badulaque»,
que huyó con tiempo del troyano «ataque»,
quedase al verte convertido en «guindo»?
¡Ay! su pasión fue tiro de «escopeta»,
que te hundió en sempiterno «purgatorio»,
gozándote y huyendo con vil «treta».
Fue falsa su pasión como «abalorio»,
niño impotente el que juzgaste «atleta»
y tu tálamo lecho «mortuorio».

El mismo tono burlón, pero, adicionalmente, una sorprendente desenvoltura y una expresión más obscena y soez tiene una pieza compuesta por José de Espronceda en colaboración con Miguel de los Santos Álvarez. Se trata de un *Poema o fragmento burlesco sobre Dido y Eneas*, que se descubrió a principios de este siglo en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid[74] y que recientemente ha analizado en su dependencia con Virgilio la profesora Dulce Estefanía.[75] A sus comentarios nos remitimos, reproduciendo aquí algunos de sus versos, como muestra del tono y del tratamiento del tema; presentamos los 26 primeros versos del llamado «fragmento B»:

Esta Dido, por fin, a quien Eneas
a fuerza de brearle le hizo brea,
lloraba, pateaba y maldecía
al pie de un monte, y al final de un día.
Ya el lucero brillante
que por la tarde anuncia de la noche
el carro no distante,
asomaba a las próximas colinas,
bañando en luz los árboles, que encima

72 Ed. BAE, 3 vols., Madrid, 1957.

73 Madrid, s. a., p. 113.

74 *José de Espronceda. El diablo mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. de D. YNDURÁIN, Madrid, 1992, pp. 312-315.

75 Art. cit., pp. 30-34.

eran chopos, álamos y robles,
cuando empezó de Dido la querella,
que así decía a la impasible estrella:
«Oh tú, lucero, tú, tú que me viste
o me oiste decir al tal Eneas
mil veces "dime, bruto, ¿qué deseas?
¿Quieres mi amor? Pues tómalo, zoquete;
jódeme, límpiate, despacha y vete".
Oh tú, lucero, tú fuiste testigo
de que este tonto trozo de bodigo,
que yo creo que vive sin pasiones,
porque le faltan ambos dos cojones,
me rechazó mil veces
con palabras groseras y soeces
que espantaron las aves,
y bajo de las naves
armaron un motín entre los peces».
Ocultándose entonces, nuestra estrella
dio un mentís a la amante triste y bella,
que entonces se creyó por un momento
fea, vieja, ridícula, asquerosa,
cochina y perezosa,
y que aquestos defectos, no otra cosa,
habían de ella separado a Eneas.
Entonces, créasme o no me creas,
lector mío, picado su amor propio,
en vez de tomar opio,
para marcharse a viajar al cielo,
subió a la cumbre de un tan alto monte
que era de todo el mundo un horizonte,
donde jamás se deshelaba el hielo,
y desde allí hasta abajo
se arrojó, ¡desdichada!,
y quedó espachurrada
que parecía el caldo de un gargajo [...].

¡Cuán diferente esta Dido de aquella otra, que antes hemos visto, de Alberto Lista, maestro de Espronceda!

Avanzamos en nuestro recorrido para llegar al siglo XX. De que, a pesar de la relativa ruptura romántica, la tradición clásica —y con ella Virgilio; y con Virgilio Dido y Eneas— sigue viva en el siglo XX español, y con cierta salud, pueden dar testimonio estas dos piezas de dos poetas de la Generación del 27: un soneto de Gerardo Diego y un poema de Jorge Guillén.

El soneto de Gerardo Diego,[76] creacionista, revela una suprema libertad del poeta para la invención verbal. Pertenece a su libro *Carmen jubilar*, y se titula «Púnica Dido»:

76 Reproducido y comentado en mi trabajo «Virgilio en Jorge Guillén», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 13 (1997), pp. 37-47.

Púnica Dido o reina de Tartessos
o hembra blanca mirlesa en la alta Nubia,
tu estatua arranca rabias de la gubia
y cadencias de flauta alza en mis huesos.
Cuando al goloso áspid de los besos
tu cuello escorzas implorando lluvia,
mi frente transparente se te asubia
en el hombro de castos embelesos.
Toda eres tú clausura y abandono,
desecho de ignominia al pie del trono
e infanta fiera y virgen en el fango.
Abrázame, mi esclava reina etíope,
abrásame, mi Erato y mi Calíope,
tetigi tingitania que te tango.

El poeta se implica en la aventura legendaria hablando a la reina como si fuera él uno más de sus pretendientes, con lenguaje erótico, directo y emotivo. Nuevos elementos se suman a la anécdota por su contigüidad: así «reina de Tartesos», «Nubia», «reina etíope». Se hacen, no obstante, reconocibles los rasgos fundamentales de la figura mítica diseñada por Virgilio: «clausura y abandono», «desecho de ignominia al pie del trono», «infanta fiera y virgen por el fango». Y la alusión geográfica a la región africana en que se alzaba Cartago está más o menos explícita en «tingitania» del último verso: este, de semántica diluida, es un prodigio de invención sonora, un mero juego verbal basado en las distintas formas del verbo latino *tango* («tocar») y muestra, en fin, de un lúdico clasicismo.

El poema de Jorge Guillén, titulado «Banquete», procede de su libro *Homenaje* (Milán, 1967), y es una recreación de los vv. 698-756 del primer libro de la *Eneida*, donde se cuenta y describe el banquete suntuoso que Dido ofrece a su huésped.[77] El poeta hispano se adueña del viejo tema para condensarlo y transvasarlo a su peculiar estilo de frases cortas, sintéticas, con frecuentes encabalgamientos; como forma adopta la sucesión de dísticos formados por alejandrinos y endecasílabos. Se retrata aquí a la Dido que empieza a enamorarse, a la Dido que brinda con su copa de oro, no a la Dido del suicidio:

Reclinada ya Dido sobre un lecho dorado,
los troyanos y Eneas se acomodan
en magnífica púrpura. A las manos los fámulos
dan agua, dan toallas. De los cestos
los panes sacarán. Hay cincuenta doncellas
preparando alimentos, y son muchos.
A los Penates honran: se queman las primicias.
Cien mozas y cien mozos aseguran
el continuo servicio. ¡Cuántos platos y vasos!

77 Véase nuestro comentario detallado del poema —y de otros varios de Jorge Guillén, que muestran su virgilianismo—, en el artículo antes citado «Virgilio en Jorge Guillén», concretamente pp. 42-44. Las correspondencias con el texto virgiliano ya las había señalado antes L. A. DE CUENCA, «Al margen de *Homenaje*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318 (1976), pp. 526-541; en concreto sobre este poema, pp. 537-539.

Muchos ojos admiran los muy bellos
obsequios —manto y velo— de Eneas para Dido.
Dido, que por Amor ya tan cautiva,
se siente dentro de un embeleso enhechizada.
Terminó la comida. Los criados
sobre la mesa ponen, colmadas, grandes copas
de vino. Alegría con estrépito
suena por las estancias tan amplias del palacio,
y las antorchas vencen a la noche.
La reina solicita la copa de oro y gemas.
«Jove —dice sobre el silencio—, tú
a la hospitalidad siempre tan favorable...»
Dido vierte en la mesa algunas gotas
de vino honrando a Jove, moja los labios, pasa
la copa a todos. «Cuéntanos, Eneas...»

De tiempos y poetas más próximos a nosotros podemos seguir espigando muestras. De la antología *Joven poesía española*[78] entresaco dos composiciones de poetas que aún viven: una de Pere Gimferrer y otra de Luis Antonio de Villena, ambos de la generación llamada de los «novísimos», marcada, en general, por su culturalismo y más específicamente por su frecuente vinculación con lo clásico grecolatino.

«Dido y Eneas», de Pere Gimferrer, pertenece al libro *Extraña fruta y otros poemas* (Barcelona 1969 y Madrid 1978), y de sus versos reproduzco solo estos en los que veo más explícita la relación con la leyenda:

Dido y Eneas, solo una máscara de nieve,
un vaciado en yeso tras el maquillaje escarlata [...].

Amor mío, amor mío, dulce espada,
las llamas invadieron las torres de Cartago y sus jardines,
qué concierto en la nieve para piano,
qué concierto en la nieve.

«Æneidos liber IV, 1971», de Luis Antonio de Villena, corresponde al libro *Sublime Solarium* (Madrid, 1971), poema este en el que se intercalan frases o versos enteros en latín sacados del texto de Virgilio, y en el que, al final, aflora la imagen del cisne —como al principio de la heroida ovidiana—. Las naves fugitivas de los teucros vienen a ser como el *leit motif*, el horizonte del deseo de Dido. Se mide la distancia entre el aquí de la reina moribunda y el paulatino alejarse de la flota de Eneas. Son largos versículos, que se han formado básicamente por la yuxtaposición de heptasílabos. Ejemplo significativo de recreación contemporánea de un tema clásico, con esa particular integración de lo mítico antiguo y lo personal, y con ese ritmo saltuario propio del sueño, merecería el poema ser aquí reproducido en su integridad; pero, para no alargarnos, damos solo algunos trozos donde el mito se hace más presente:

78 Editada por Concepción G. MORAL y Rosa Mª PEREDA, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 193-194 y 392-394 respectivamente.

> Invenciones, paráfrasis, traducción que desliza en circunloquio breve las ansias y temores que ocultan los poetas. Las torres de Cartago en la distancia tus manos me recuerdan perdidas en la niebla, las proas de los teucros, la vanidad del vate que en versos encerraba los ritmos de las ondas [...].
>
> Infelix Dido, vaticinios que habitan los bordes de una copa, tus ojos de berilo, longumque pálidos bibebat amorem... Al amor pertenecen las nieves de tu espalda, los arcos de tus cejas, ese afán invisible de atravesar el cosmos cuando incide en tus uñas el fuego más dulcifluo de mis trémulas lenguas. [...]
>
> Llora Dido lenta en la penumbra de su cuerpo y se escapa la dicha como huye en la montaña el rumor de los besos, las popas de los teucros en lontananza brillan y las olas maderas como conchas murmuran en la espuma... No es planto o elegía la retórica de hoy cuando la reina llora. [...]
>
> Así Dido temblando un puñal se aproxima y los cisnes retuerce en su memoria del recuerdo. Se destruyen las horas de mi dicha pasada mientras aún más hermosas en las ondas se alejan como flores las naves de los teucros... Corpora viva nefas Stygia vectare carina, se alejan como flores —imposible alcanzarlas o atravesar el río— las naves prodigiosas de los férvidos teucros...

Y acabamos nuestro recorrido con una presencia en prosa del antiguo mito. En 1980, con la publicación de la novela *Dido i Eneas* del mallorquín Jaume Vidal Alcover, el argumento virgiliano del libro IV de la *Eneida* resucita para metamorfosearse en una historia de amor, con personajes de la Barcelona contemporánea.[79] Hay una sutil fidelidad de fondo a los sucesos y sentimientos de que fueron protagonistas los personajes míticos, a pesar de que en su estructura externa no haya tal obediencia al modelo[80] —a no ser porque, como la epopeya romana, la novela se compone de 12 capítulos—. El nombre de la protagonista, Elisa Soler, profesora de Sociología de la Universidad de Barcelona, de cuarenta años, nos remite al nombre segundo de la reina de Cartago. El personaje paralelo a Eneas es Borja Febrer, colaborador del marido de Elisa, Miquel Trullás, catedrático de Filosofía. Este tercer vértice del triángulo está tan fuera de onda como el difunto Siqueo. Surge la relación entre Elisa y Borja, tienen lugar una serie de encuentros, pero ella está más interesada que él en mantenerla. Y Borja acaba marchándose al extranjero a terminar su tesis doctoral, mientras que Elisa intenta suicidarse, sin conseguirlo. Cuando, al cabo del tiempo, se encuentran de nuevo —como Dido y Eneas en el Hades—, Elisa desdeña las palabras, tardíamente afables, de Borja, para refugiarse —como la sombra de Dido en la sombra de Siqueo— en el abrazo de su solícito esposo: *coniunx ubi pristinus illi/ respondet curis æquatque Sychæus amorem* («donde su primer esposo, Siqueo, atiende a sus inquietudes y corresponde a su amor»: *Æn.* VI 473-474). La novela ha sido prologada por el profesor Dolç, que se refiere a ella como tributo de Cataluña a la celebración del bimilenario de la muerte de Virgilio.

Acabamos, pues, aquí nuestro recorrido que, en su afán por abarcar un ámbito cronológico tan largo, sin duda ha pecado de apresuramiento y superficialidad.

79 *Cf.* Mª Carmen BOSCH, «L'influència des clàssics en l'obra de Jaume Vidal», *Estudis Baleàrics*, 46 (1993), pp. 69-78.

80 *Cf.* J. L. VIDAL, «Presenza di Virgilio nella cultura catalana», en *La fortuna di Virgilio. Atti del convegno internazionale (Napoli 24-26 Octobro 1983)*, Nápoles, 1986, pp. 448-449.

Somos conscientes de ello: no se puede aunar, en el espacio concedido a una contribución como esta, amplitud y hondura en igual medida. A llenar esos huecos de nuestra exposición y a profundizar, al que así lo desee, en muestras concretas ayudarán los trabajos monográficos que aquí se citan. Considérense estas páginas, al menos, como guía panorámica y bibliográfica sobre el tema. De cualquier modo que sea, he aquí consignada una colección de textos, variopinta por su ideología, su estilo, su género y sus circunstancias históricas, pero unificada por su referencia a una misma materia, de ilustre y ancestral origen. He aquí, en definitiva, una evidencia más en nuestras letras de la perenne vitalidad de lo clásico.

La pervivencia de los autores clásicos en Gracián

María Pilar Cuartero Sancho
Universidad de Zaragoza

Por primera vez me acerco a tan sugestivo estudio como el de la pervivencia clásica en Gracián. Con anterioridad, lo han hecho destacados críticos, debiendo subrayarse, en particular, las aportaciones, ya clásicas, a su vez, de las ediciones de Miguel Romera Navarro, de *El Discreto*, el *Oráculo* y *El Criticón*, y, asimismo, entre las recientes, las de las ediciones de Aurora Egido, de *El Discreto*, y de Emilio Blanco, del *Oráculo* y el *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza.*[1] Junto a estos y otros meritorios trabajos, esta modesta ponencia pretende únicamente poner todavía más de manifiesto el gran conocimiento y la extremada emulación de los clásicos que encierra la obra de Baltasar Gracián.

Conviene comenzar recordando que las fuentes clásicas forman solo uno de los ríos que confluyen en el caudaloso mar de genialidad que es la obra de Gracián. Igualmente debe tenerse en cuenta que la habitual ocultación gracianesca de todo tipo de fuentes dificulta mucho la tarea de su determinación.

Gracián desarrolla todas sus obras —a excepción de *El comulgatorio*— en compañía de los clásicos. La pervivencia de los autores clásicos en Gracián es, pues, constante, aunque no siempre la perciba el lector, al que se le escapa fácilmente en los pasajes de emulación.

Pero debemos ir por partes para acabar mostrando al, en su día oyente de la ponencia, y ahora lector de estas *Actas*, ese estadio de la asunción más lograda de los clásicos, por parte de Gracián, que es el de la *æmulatio*.

1 M. Romera Navarro, *El Discreto de Baltasar Gracián*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1959. M. Romera Navarro, *Baltasar Gracián. Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, CSIC, 1954. M. Romera Navarro, *Baltasar Gracián. El Criticón*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1938-40, 3 vols. A. Egido, *Baltasar Gracián. El Discreto*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. E. Blanco, *Baltasar Gracián. Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 1995. E. Blanco, *Baltasar Gracián. Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998.

Autores clásicos citados o nombrados por Gracián en sus obras

El Héroe: Homero, Esopo; Platón, Aristóteles, Terencio, Virgilio, Horacio, Ovidio, Séneca, Persio, Marcial, Tácito, Plutarco y S. Agustín.

El Político: Platón, Jenofonte, Aristóteles, Valerio Máximo, Veleyo Patérculo y Tácito.

El Discreto: Hesíodo, Esopo, Sófocles, Eurípides, Isócrates, Platón, Aristóteles, Menandro, Plauto, Catón, Cicerón, César, Salustio, Virgilio, Horacio, Valerio Máximo, Quinto Curcio, Séneca, Marcial, Tácito, Plutarco, Epicteto y Apuleyo.

Oráculo manual: Platón, Aristóteles, Séneca, Marcial y Epicteto.

Arte de ingenio. Tratado de la agudeza y *Agudeza y Arte de ingenio*: Homero, Esopo, Heródoto, Tucídides, Platón, Terencio, Cicerón, Virgilio, Horacio, Ovidio, Valerio Máximo, Veleyo Patérculo, Séneca, Plinio el Viejo, Marcial, Frontino, Plinio el Joven, Tácito, Juvenal, Plutarco, Floro, Luciano, Apuleyo, Orígenes, Heliodoro, Ausonio, san Ambrosio y san Agustín.

El Criticón: Homero, Esopo, Jenofonte, Platón, Aristóteles, Euclides, Terencio, César, Virgilio, Horacio, Ovidio, Tito Livio, Quinto Curcio, Plinio el Viejo, Séneca, Lucano, Marcial, Quintiliano, Plinio el Joven, Tácito, Plutarco, Luciano, Epicteto, Apuleyo, Tertuliano, Galeno, Heliodoro y san Agustín.

El Comulgatorio: san Juan Crisóstomo y san Agustín.

Como se ve, Gracián cita o nombra (cuando los nombra suele ser en alusión a características representativas de su obra) a los clásicos en todas sus libros, aunque estén casi ausentes en *El comulgatorio* por el tipo de obra.

Conocimiento de los autores clásicos por parte de Gracián

a. Directo. Huelga decir que Gracián leyó a los autores latinos en latín; a los griegos lo hizo en traducciones, ya latinas, ya castellanas.

b. Indirecto, es decir, a través de colecciones que los recogían, sobre todo, colecciones latinas de *adagia, apophthegmata, sententiæ*, y *polyantheæ*. A ellas se refiere él mismo en *El Discreto*, [XXV]: «Gustó más de la Moral, pasto de muy hombres, para dar vida a la prudencia; y estudióla en los sabios y filósofos, que nos la vincularon en sentencias, apoftegmas, emblemas, sátiras y apólogos».[2]

Colecciones de *adagia*. De las colecciones de *adagia* el propio Gracián cita los *Adagia* de Erasmo: «A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza. Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas [...] Erasmo con sus refranes [...]»

2 Ed. A. Egido, cit.

(*Agudeza*, LV);[3] «Lograron muchas y fragantes flores, delicias de la agudeza, que aquí asistía tan aliñada cuan hermosa, leyéndolas en latín Erasmo, el Evorense y otros [...]» (*El Criticón*, II, IV);[4] y en una carta a Francisco de la Torre Sevil, el 16-IX-1655, le dice, a propósito de lo que habría sido, sin duda, una consulta: «El lugar de Sexto Aurelio he mirado. No hay hombre que lo declare, ni he hallado en Erasmo y Manucio tal adagio».[5] A tenor de esta carta, es posible que los *Adagia* de Erasmo los manejara más bien en la versión expurgada de Paolo Manucio, de la que había un ejemplar en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca.[6]

Colecciones de *apophthegmata*. En la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca había ejemplar de las tres colecciones de *apophthegmata* más difundidas en los siglos XVI y XVII: las de L. Domicio Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri VII*, Roma, 1518; Erasmo, *Apophthegmatum... libri VIII*, Basilea, 1531-2; y Conrado Lycosthenes, *Apophthegmata*, Basilea, 1555.[7] Como veremos más adelante, alguna de las colecciones, la de Erasmo en particular, se trasluce en textos de Gracián.

Colecciones de *sententiæ*. Hemos visto que Gracián cita en *El Criticón*, II, IV, la colección de Andrea Eborense, *Sententiæ et exempla ex probatissimis quibusque scriptoribus collecta et per locos communes digesta*, Lyon, 1557. De otra importante colección de *sententiæ* del XVI, la de Pedro Lagnerio, *Marci Tullii Ciceronis Sententiæ illustriores ...*, París, 1546, había un ejemplar en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca.[8]

Polyantheæ. La *Polyanthea Noua* de Domenico Nani Mirabelli-Joseph-Lang, tan constantemente reeditada durante el siglo XVII, desde la edición conjunta de Lyon, Lazarus Zetner, 1604, formaba parte de la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca.[9]

---

3 Ed. E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián. Agudeza y Arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1988, 2º ed., 2 vols.

4 Ed. M. Romera Navarro, *cit.* Modernizo en todos los textos que cito la ortografía de la edición.

5 *Baltasar Gracián. Obras Completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, 3ª ed., p. 1163.

6 Véase el inventario reproducido por J. E. Laplana Gil, «Noticias y documentos relativos a la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús de Huesca», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, IX, 1 (1998), pp. 123-140, p. 136, donde se lee: «*Pauli Manucii Adagia*». Siempre que cito este inventario es porque entiendo que las obras a las que me refieren estarían, con seguridad, en el fondo existente en época de Gracián. Sobre las colecciones de Erasmo y Manucio, véase A. Serrano Cueto. «Los *Adagia* de Erasmo en el *Index expurgatorius* de Amberes (1571): el alcance de la censura dirigida por Arias Montano», *Calamus renascens*, I (2000), pp. 363-383; sobre las colecciones de *adagia*, M. P. Cuartero Sancho, «Las colecciones de *adagia* en la literatura latina del Renacimiento», *Actas del III Congreso Internacional de humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 2000* —en prensa—.

7 Inventario reproducido por Laplana Gil, art. cit., pp. 136, 140 y 138, respectivamente. Sobre estas colecciones, véase M. P. Cuartero Sancho, «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I, 1, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, pp. 61-91.

8 Inventario reproducido por J. E. Laplana Gil, art. cit., p. 138. Sobre estas colecciones, véase M. P. Cuartero Sancho, «Las colecciones de *sententiæ* en la literatura latina del Renacimiento», *Actas del III Congreso Internacional de humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, 2000* —en prensa—.

9 Inventario reproducido por J. E. Laplana Gil, art. cit., p. 136, donde se lee la indicación «*Poliantea noviss.*», en dos tomos, que, sin duda, corresponde a ella. Sobre esta *Polyanthea*, véase V. Infantes, «De *officinas* y *polyantheas*. Los diccionarios secretos del Siglo de Oro», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-258, y S. López Poza, «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola*, 4 (2000), pp. 191-214.

No cabe duda, pues, de que Gracián tuvo en sus manos varias de estas colecciones. Pero poco importa que un texto clásico haya llegado a él directamente del autor clásico correspondiente o de una colección en la que aparecía recogido: Gracián sabe siempre que está siguiendo una fuente clásica.

Forma probable de trabajo por parte de Gracián: formación de un codex exceptorius-excerptorius

La forma de trabajo que utilizó Gracián (al igual que otros muchos escritores del Siglo de Oro, herederos de los humanistas), para la recepción de los clásicos, fue, con toda probabilidad, la de la paulatina confección de un *codex exceptorius* de lecturas de ellos, ya directas, ya a través de esas colecciones que los albergaban.[10] Luego, el *codex exceptorius* pasaría a ser *codex excerptorius* del que Gracián iría sacando los textos allí anotados. Podría avalar la hipótesis de ese *codex* el ejemplo siguiente:

«Los [apodos] satíricos son plausibles. A un rico llamó Sócrates, *Aureum mancipium*, y Alciato, borrego con un vellón de oro» (*Agudeza y Arte de ingenio*, XLVIII).

El primero de los apodos, del que no se da fuente en las ediciones de la *Agudeza*, procede de Estobeo, *Florilegio*, 4, 85. Gracián podía conocerlo por la traducción latina de Conrado Gesner: *Socrates adolescentulum intuitus diuitem ac imperitum, «Videte», dixit, «mancipium aureum»* (*Epitome*, p. 58;[11] ed. bilingüe griego-latín, p. 101b).[12] Pero, más probablemente, por alguna de las colecciones apotegmáticas: Erasmo, *Apophthegmata*, VIII, 56, p. 629;[13] Lyconthenes, *Apophthegmata*, pp. 196b y 339a;[14] Nani Mirabelli-Lang, *Polyanthea*, p. 401b.[15] En estas colecciones la disposición de los términos del apodo es, como en él, *aureum mancipium*.

El segundo es el que interesa propiamente. Gracián da como fuente a Alciato, y al emblema *Diuues indoctus* de Alciato es al que remiten los editores de la *Agudeza*, sin duda, llevados por la frecuente utilización de los *Emblemata* de Alciato por parte de Gracián, en dicha obra. Pero, en realidad, Gracián está reproduciendo un apodo de Diógenes el Cínico en Diógenes Laercio, VI, 47,1.

El emblema de Alciato,[16] como puede verse, representa a Frixo conducido por el carnero de vellón dorado; y los versos explican que este lo lleva por el mar, y que

10 La formación de un «cartapacio escolar» por parte de Gracián, la adelantaba A. EGIDO, introducción a la ed. de *El Discreto*, cit., pp. 40-43.

11 *Epitome Iohannis Stobæi sententiarum siue locorum communium*, Basilea, Nicolaus Bryling, 1557.

12 *Loci communes sacri et prophani sententiarum omnis generis ex authoribus græcis plus quam trecentis congestarum per Ioannem Stabæum et ueteres in Græcia monachos Antonium et Maximum*, Frankfurt, ex officina typographica Andreæ Wecheli, 1581.

13 Ed. Lyon, Seb. Gryphius, 1548.

14 Ed. Lyon, Iacobus Stoer, 1594.

15 Ed. *Nouissima Polyanthea in libros XX dispertita*, Frankfurt, Hæredes Lazari Zetneri, 1617.

16 Cito los *Emblemata* de Alciato, Augsburgo, 1531, por la ed. de S. SEBASTIÁN, con prólogo de A. EGIDO, Madrid, Akal, 1985, pero normalizo la disposición de los dísticos.

se asemeja a él el hombre sin personalidad, pero rico por el dinero, al que guía el capricho de su mujer o de un esclavo:

Emblema CLXXXIX

DIVES INDOCTUS

Tranat aquas residens pretioso in uellere Phryxus
Et flauam impauidus per mare scandit ouem.
Ecquid id est? Vir sensu hebeti, sed diuite gaza
Coniugis, aut serui quem regit arbitrium.

El texto de Diógenes Laercio, en la traducción de Ambrosio Traversario Camaldulense, p. 238,[17] decía así: *Diuitem indoctum ouem aureo uellere dicebat*. Y con los mismos términos reproducía el apotegma Erasmo, *Apophthegmata*, III, *Diogenes*, 87, p. 219.

Gracián pudo anotarse el apotegma de Diógenes el Cínico en su *codex* en esa versión latina, tomada de un autor u otro, sin apuntarse que el *dictor* era el filósofo cínico; puso también en el *codex* el lema del emblema de Alciato, sin reproducir figura y versos, y la identidad de las palabras *Diues indoctus*, *Diuitem indoctum* ..., le produjo la confusión. No debe desestimarse la posibilidad de una cita de memoria, pero la precisión del *aureum mancipium* anterior creo que hace pensar más bien en un texto escrito.

17 Ed. Lyon, 1559.

Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, Sevilla, 1540, I, XXVII, en el capítulo que dedicaba a Diógenes el Cínico, incluía también el aludido apotegma: «El rico que sabía poco comparaba a la oveja con vellocino dorado».[18] A Alfonso V se lo aplicó Antonio Beccadelli (el Panormitano), *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum libri IV*, Pisa, 1485, III, 4: *Diuites sine culto litterarum aureum uellus appellare solitus fuit*.[19]

Como *æmulatio*, volvió a insertarlo por tres veces Gracián en *El Criticón*: «[...] siempre conduce la ignorancia borregos con vellocino de oro» (II, IV.; aquí Romera Navarro citaba la atribución a Alfonso V, por parte de Beccadelli, en la traducción castellana de Juan de Molina, 1527); «Aunque veais algunos con vellocino de oro, advertid que son borregos [...]» (III, IV); «Toparéis brutos en doradas salas y bestias que volvieron de Roma borregos felpados de oro [...]» (III, IV).

Formas de pervivencia de las fuentes clásicas en Gracián

a. Cita de la fuente.
b. Sin cita de la fuente, pero con mantenimiento de alguna indicación situacional de la Antigüedad, en particular del protagonista de un *dictum* o un *factum*.
c. Ocultación completa de la fuente = *æmulationes*.

Las formas *b* y *c* son las que me interesan, dado que son las más desatendidas en ediciones y estudios. Las ejemplificaré con algunos pasajes de los que no se indica la fuente clásica en las ediciones. Con todo, dada la imposibilidad de controlar toda la bibliografía gracianesca, si algún estudioso ha apuntado con anterioridad cualquiera de las fuentes que voy a señalar y comentar a continuación, me considero deudora suya.

b. No se indica la fuente, pero se mantiene el protagonista de la Antigüedad del *dictum* o *factum* correspondiente:

«[...] No hay cosa más dificultosa —decía Diocleciano— que imperar bien». (*El Político*, p. 173).[20]

El *dictum* procede de la *Historia Augusta*, Flavio Vopisco, *Aurelianus*, XLIII, 2: *sed ego a patre meo audiui Diocletianum principem iam priuatum dixisse nihil esse difficilius quam bene imperare* [...].[21] Lo reproducen las colecciones humanísticas de apotegmas: Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri* I, III, *De imperio et imperatore*, f. 91r°;[22] Erasmo, *Apophthegmata*, VI, *Diocletianus*, p. 460; y Conrado Lycosthenes, *Apophthegmata*, p.

18 Ed. A. CASTRO, Madrid, Cátedra, 1989-90, 2 vols.

19 Ed. Basilea, ex officina Heruagiana, 1538.

20 Ed. A. DEL HOYO, *Baltasar Gracián. El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y Arte de Prudencia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

21 Ed. D. MAGIE, Londres, Heinemann, 3 vols.

22 Ed. Roma, Iacobus Mazochius, 1518.

336b. También la *Polyanthea* de Nani Mirabelli-Lang, pp. 628b y 1211b. Gracián puede conocerlo por cualquiera de estas obras, pero su versión es casi traducción de la esquemática de Brusoni: *Diocletianus dicebat nihil difficilius quam bene imperare.*

* * *

«Duplicó la contraposición ingeniosamente el tan discreto como magnánimo Augusto en este eterno apotegma: "Oíd, mozos —dijo— oíd a un viejo que, cuando era mozo, los viejos le escuchaban"» (*Arte de ingenio*, V;[23] *Agudeza*, V).

La fuente es Plutarco, *Apotegmas*, Romanos, César Augusto, 12, y lo incluía Erasmo, *Apophthegmata*, IV, *Augustus*, 10, p. 278. La traducción de los *Apotegmas* de Plutarco de Diego Gracián, Alcalá, 1533, E 7 v°, dice así: «Queriendo asosegar los mancebos que tenían dignidad y hacían bollicio, como ellos no le quisiesen escuchar, sino todavía hacer ruido, dijo: "Oíd, mancebos, al viejo a quien, siendo mancebo, oían los viejos"».

Plutarco es presentado por Gracián como filósofo moral en *Agudeza*, XIII y *El Criticón*, I, «A quien leyere»; y citado en varias obras por las *Vidas* y también por alguna de las obras *Morales*, si bien nunca por los *Apotegmas*. Sin embargo, de los *Apotegmas* de Plutarco, en esta traducción de Diego Gracián, había dos ejemplares en la biblioteca de Lastanosa;[24] y, en varias ocasiones, se trasluce en textos gracianos dicha traducción, como vamos a ver, en este mismo apotegma, en *El Criticón*, III, II, donde aparece sin protagonista, como *æmulatio:* «las severas leyes que mandó promulgar Vejecia por todo el ancianismo [...]. Excúsese de su seca condición en achaque de su seco temperamento, templando con su austeridad el demasiado bullicio y la necia risa de la gente joven [...]. Haránse estimar y escuchar, diciendo: "Oíd, mozos, a un viejo que, cuando era mozo, los viejos le escuchaban" [...]».

En «templando con su austeridad el demasiado bullicio [...] de la gente joven [...]. Haránse estimar y escuchar» están claramente presentes la situación argumental de Augusto imponiéndose a los jóvenes, y el texto de Diego Gracián: «Queriendo asosegar los mancebos que [...] hacían bollicio, como ellos no le quisiesen escuchar».

* * *

«Y Cicerón, al mandar César (Julio) volver a levantar las estatuas derribadas de Pompeyo, dijo que no lo hacía por reponer (sino por establecer) las suyas: *Cæsar dum Pompei statuas reponit, suas stabilit*» (*Arte de ingenio*, XIX; *Agudeza*, XXVI).

Las fuentes clásicas son varias obras de Plutarco: *Vida de Julio César*, 57; *Vida de Cicerón*, 40; *Cómo sacar provecho de los enemigos*, 9; y *Apotegmas*, Romanos, Cicerón,

23 Ed. E. Blanco, cit.

24 K. L. Selig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa Patron of Gracián*, Ginebra, Librairie E. Droz, 1960, n°s. 62 y 207.

20 (en Suetonio, *Diuus Iulius*, 75, 4, se cuenta el hecho, pero sin la frase de Cicerón). La fuente directa de Gracián es, sin duda, la traducción de los *Apotegmas* de Diego Gracián, E 5v: «Después que César venció a Pompeyo, como César mandase restaurar con mucha honra sus estatuas, que ya estaban derrocadas, hablando Cicerón de él, dijo que levantando César las estatuas de Pompeyo había establecido las suyas». Y, a pesar de poner «Julio», en vez de «César», Gracián denota una mayor fidelidad a la fuente en la redacción de la *Agudeza* que en la del *Arte de ingenio*,[25] si nos fijamos en «sino por establecer las suyas», calco de «había establecido las suyas». Después repite la frase de Cicerón en latín (y la frase se lee textualmente en Erasmo, *Apophthegmata*, IV, *M. Tullius*, 20, p. 315), para ofrecerla en castellano y latín, como las citas de Séneca, Marcial y Floro entre las que aparece.

* * *

«Extremada fue la de Augusto [la Agudeza en la censura], cuando, refiriéndole que Alejandro a los treinta y dos años de su edad, habiendo conquistado el mundo, dijo: "¿En qué pasaremos lo que nos queda de vida?", se admiró de que no entendiese Alejandro que era mayor obra gobernar bien un Imperio que conquistarlo» (*Arte de ingenio*, XXI).

La fuente es Plutarco, *Apotegmas*, Romanos, César Augusto, 8. Aunque recogen el apotegma Erasmo, *Apophthegmata*, IV, *Augustus*, 6, p. 277, y Nani Mirabelli, *Polyanthea*, p. 1209a, el texto de Gracián deriva directamente del de la traducción de su homónimo: «Oyendo que Alejandre, siendo de la edad de treinta y dos años y habiendo ya subjuzgado la mayor parte del mundo, dubdaba qué haría el tiempo que le quedaba de la vida, se maravilló, porque Alejandre no tenía por mayor trabajo gobernar el Imperio ya ganado que haberle adquirido tan grande». (Traducción de Diego Gracián, E 7v).

* * *

«En las respuestas prontas y prudentes de una cuestión es esmalte la Agudeza al oro de una sentencia. Preguntándole uno a Sócrates si se casaría, respondió: "De cualquier cosa que escogieres de las dos, te pesará después"» (*Arte de ingenio*, XXII).

Las fuentes clásicas son dos, siempre con Sócrates de protagonista: Valerio Máximo, VII, II, *ext.* 1: *Idem ab adulescentulo quodam consultus utrum uxorem duceret an se omni matrimonio abstineret, respondit, utrum eorum fecisset, acturum pœnitentiam [...];*[26] y Diógenes Laercio, II, 33: *Interrogatus utrum melius esset uxorem ducere necne, «Vtrumuis horum», inquit, «egeris, pœnitentia duceris»*. (Traducción de Ambrosio Traversario Camaldulense p. 76).

25 Sobre las modificaciones entre el *Arte de ingenio* y la *Agudeza*, véase A. PÉREZ LASHERAS, «*Arte* y *Agudeza*: "poética de la escritura", retórica del gusto», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2001, pp. 91-105.

26 Ed. C. KEMPF, Leipzig, Teubner, 1888.

El apotegma figura en las colecciones apotegmáticas humanísticas: Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri*, VII, *De uxoribus*, f. 110v; Erasmo, *Apophthegmata*, III, *Socrates*, 40, p. 171; y Lycosthenes, *Apophthegmata*, pp. 792a y 1525a. Los tres autores siguen la versión de Valerio Máximo, como, asimismo, probablemente, Gracián, que nombra y cita a Valerio Máximo en varias de sus obras, y, sobre todo, lo elogia en *Agudeza*, LXI. Sin embargo, en la imprecisión del «Preguntándole uno a Sócrates», parece estar presente, también, la redacción de Diógenes Laercio.

* * *

«Seguir el hilo del empeño y hallarle la solución en sí mismo es ahorro del Ingenio y gran efecto de la Agudeza. Zahiriéndole a Cicerón que había condenado más reos con su testimonio que librado con su patrocinio, concedió ser así, porque era mayor su fe y autoridad que su elocuencia» (*Arte de ingenio*, XXVIII).

La fuente clásica es Plutarco, *Apotegmas*, Romanos, Cicerón, 5, que en la traducción de Diego Gracián, E 4v, dice así: «A Metelo Nepote, que le dijo: "Más has muerto con tu dicho siendo llamado por testigo, que libraste con tu ayuda siendo abogado", respondió: "Luego más crédito tengo que elocuencia"».

Figura, lógicamente, el *dictum* en las colecciones apotegmáticas humanísticas: Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri*, II, *De fide et perfidia*, f. 57v; Erasmo, *Apophthegmata*, IV, *M. Tullius*, 5, p. 313; y Lycosthenes, *Apophthegmata*, pp. 254a y 493b. Aunque, en principio la fuente podría ser cualquiera de estas colecciones, ya que en las tres aparecen los términos *testimonio* y *patrocinio*, como en el texto de Gracián, la directa parece ser Erasmo, por el epílogo: *Metello Nepoti obiicienti quod Cicero testimonio suo plures occidisset quam patrocinio seruasset: «Plus enim», inquit, «mihi fidei est quam eloquentiæ». Mira solertia conuicium retorsum in laudem. Siquidem in teste spectatur fides, in patrono ualet eloquentia.* En efecto, «Seguir el hilo del empeño y hallarle la solución en sí mismo es ahorro del ingenio y gran efecto de la Agudeza», parece clara trasposición de *Mira solertia conuicium retorsum in laudem.*

* * *

c. Ocultación completa de la fuente = *æmulationes*

La idea gracianesca de la *æmulatio* es la humanística: *æmulatio* es la *imitatio* que, mediante la *uariatio*, consigue la superación del modelo.

Gracián había dejado ya clara la diferencia entre imitación y emulación en lo referente a la conducta, en *El Héroe* y el *Oráculo*: «Propóngase en cada predicamento los primeros, no tanto a la imitación cuanto a la emulación; no para seguirles, sí para adelantárseles» (*El Héroe*, XVIII);[27] «*Elegir Idea Heroica.* Más para la emulación que para la imitación» (*Oráculo*, 75).[28]

27 Ed. A. Del Hoyo, *Baltasar Gracián. El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y Arte de Prudencia*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

28 Ed. E. Blanco, cit. En algunos de los pasajes que cito modernizo la ortografía de la edición.

Para la *æmulatio* literaria dará la pauta a seguir, con el fin de conseguirla, en *Agudeza*, LXIII: «Suele faltarle de eminencia a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio [...]. La destreza está en transfigurar los pensamientos, en trasponer los asuntos [...]».

Y como él consigue «transfigurar los pensamientos» y «trasponer los asuntos», no es fácil descubrir las *æmulationes* clásicas en su obra, si no se conoce la fuente clorrespondiente, ya que se encuadran, lógicamente, en contexto propio, actuando como una silenciada *recreatio*, llena siempre de originalidad. Lo vamos a ver con algunos pasajes de las distintas obras:

«[...] el tercero, digo, de los Enricos franceses. Fatal nombre para príncipes en toda monarquía, que en tan altos sujetos hasta los nombres descifran oráculos». (*El Héroe*, XII).

No creo que sea un despropósito considerar este pasaje de *El Héroe* una *æmulatio* gracianesca del «*nomen / omen*» del *Persa* plautino, 623-625:

DO. *Quid nomen tibist?*
TO. *Nunc metuo ne peccet.*
VI. *Lucridi nomen in patria fuit.*
TO. *Nomen atque omen quantiuis iam est preti. Quin tu hanc emis?*[29]

Gracián conocía bien a Plauto, al que cita en *El Discreto*, [XXIV]; y de lPlauto figuran unos «*Opera cum comment.*» en la biblioteca del Colegio de la Compañìs de Jesús en Huesca.[30]

* * *

«Fue Rómulo un prodigio de la capacidad y del valor, para fundar la monarquía romana [...] Las principales de estas heroicas prendas son antes favores del celestial destino que méritos del propio desvelo» (*El Político*, p. 165).

ut Pyrrhi bello Curium Fabricium Coruncanium, primo Punico Calatinum Duellium Metellum Lutatium [...] *multosque præterea et nostra ciuitas et Græcia tulit singulares uiros, quorum neminem nisi iuuante deo talem fuisse credendum est* [...] *nemo igitur uir magnus sine aliquo adflatu diuino umquam fuit* (Cicerón, *De natura deorum*, II, 66, 165-7).[31]

Gracián conocía bien a Cicerón, al que cita en *El Discreto* y la *Agudeza* (en particular, en el discurso LXI). El *De natura deorum* es el tratado que se trasluce en este pasaje de *El Político*, y, muy probablemente, formaría parte de las obras de Cicerón

29 *Comœdiæ*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, OUP, 1904-1905, 2 vols.

30 Inventario reproducido por J. E. Laplana Gil, art. cit., p. 137.

31 Ed. H. Rackham, Londres, Heinemann, 1979.

que, como *ad Philosophiam spectant*, figuraban en la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca.[32]

Para seguir el procedimiento de Cicerón, Gracián comienza por hablar de un personaje illustre, pero distinto de los enumerados por Cicerón, y desarrolla luego las «heroicas prendas» como «favores del celestial destino», en identidad de pensamiento al *singulares uiros, quorum neminem nisi iuuante deo talem fuisse credendum est* y el *nemo igitur uir magnus sine aliquo adflatu diuino umquam fui* ciceronianos.

* * *

«No todo sale de sus manos con igual felicidad, y tal vez la que comenzó a ser una hazañosa vasija, deslizándose la rueda —ya sea la de la suerte—, viene a rematar en un vilísimo vaso de su ignominia y descrédito [...]» (*El Discreto*, [XI]).

Inceptis grauibus plerumque et magna professis
[...]
Amphora cœpit
institui; currente rota cur urceus exit? (Horacio, *Ars poetica*, 14 y 21-22).[33]

Es pasaje que viene a sumarse a otros muchos en los que Gracián demuestra tener completamente asimilada el *Ars poetica* horaciana. En este caso la fuente clásica se mezcla con una bíblica,[34] san Pablo, *Ad Romanos*, 9, 21: *aliud quidem uas in honorem, aliud uero in contumeliam*?[35] Pero la creatividad gracianesca no se contenta con el entrelazado de fuentes: sintetiza el verso 14 en el adjetivo «hazañosa», e incorpora, en la *currente rota* del alfarero, el paralelo con la rueda de la fortuna.

Al *Ars poetica* aludía ya Gracián en *El Héroe*, IX, y la citará expresamente en la *Agudeza* y *El Criticón*. Pero otros preceptos de ella quedaban sembrados, en *El Discreto* y el *Oráculo*, conjuntamente:

La conveniencia de mezclar *utile dulci:*
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo; (*Ars poetica*, 343-344).

32 Inventario reproducido por J. E. Laplana Gil, art. cit., p. 136.

33 Ed. F. Villeneuve, París, Les Belles Lettres, 1934.

34 Señalada por M. Batllori y C. Peralta, *Obras completas*, I. *El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual*, Madrid (BAE, 229), 1969.

35 Agradezco a Gonzalo Fontana la indicación, al término de la ponencia, de que la fuente bíblica se halla también en Prudencio, *Epilogus*, 13-22. Sobre la presencia en el citado *Epilogus* de los *Carmina* horacianos y de las epístolas de S. Pablo, véase A. Encuentra, «*Christianorum Flaccus:* Estructura y significado del Prólogo y del Epílogo de Prudencio», *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* —en prensa—. Probablemente, Gracián conocía el *Epilogus* de Prudencio, pero la cita clásica la toma directamente del *Ars poetica* horaciana, cuyo texto no se trasluce en el *carmen* de Prudencio.

«Hay algunos empleos que su principal ejercicio consiste en el elegir; y en estos, es mayor la dependencia de su dirección, como son todos aquellos que tienen por asunto el enseñar agradando» (*El Discreto* [X]).[36]

«Sea el amigable trato escuela de erudición, y la conversación, enseñanza culta; un hacer de los amigos maestros, penetrando el útil del aprender con el gusto del conversar» (*Oráculo*, 11).

El reposo que requiere la obra que se pretende duradera:

«Antes bien, lo que luego se hizo, luego se deshará, y se acaba presto, porque presto se acabó. Cuanto más tiernos sus hijos, se los traga Saturno con más facilidad; y lo que ha de durar una eternidad, ha de tardar otra en hacerse» (*El Discreto*, [XV]).

«Lo que luego se hace, luego se deshace; mas lo que ha de durar una eternidad, ha de tardar otra en hacerse. No se atiende sino a la perfección y solo el acierto permanece [...]» (*Oráculo*, 57).

Si quid tamen olim
scripseris, in Mæci descendat iudicis auris
et patris et nostras, nonumque prematur in annum
membranis intus positis; delere licebit
quod non edideris; nescit uox missa reuerti (Horacio, *Ars poetica*, 386-390).

* * *

«La estimación se consigue menos cuanto se busca más; depende del respeto ajeno; y así no se la puede tomar uno, sino merecerla de los otros y aguardarla[...]» (*Oráculo*, 106).

«Hallaron otro y otros muchos que estaban echando los bofes y la misma hiel por la boca.

—Peor es esto —dijo Andrenio

—Pues, si en algunos se ha de hallar la honra —dijo Momo—, ha de ser en estos.

—¿Y por qué?

—Porque revientan de honrados.

—Cara les cuesta la negra de la honrilla.

—Y lo peor es que cuanto más la piensan conseguir, entonces la alcanzan menos, perdiendo tal vez la vida y cuanto hay» (*El Criticón*, II, XI).

Debo comenzar por advertir que estos dos pasajes[37] van directamente unidos con los otros dos, asimismo del *Oráculo* y *El Criticón*, que veremos a continuación.

36 Dependencia advertida por A. EGIDO en ed. cit.

37 Sobre el Momo lucianesco, su devenir en el Humanismo y en la literatura española, y su peculiar papel en la obra de Gracián, véase el amplio y documentado estudio de A. EGIDO, «La historia de Momo y la ventana en el pecho», cap. III de *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 49-90.

Estamos, evidentemente, ante un tópico, del que pueden presentarse varias fuentes clásicas: Cicerón, *Ad familiares*, XV, 4, 13; Salustio, *De coniuratione Catilinæ*, 54, 6, y *Bellum Iugurthinum*, 41, 7, 10; Tito Livio, XXII, 39, 19; Séneca, *De beneficiis*, IV, 32, 4, y V, 1, 4; Plinio el Joven, *Epistulæ*, I, 8, 14; Tácito, *Agricola*, 9, 4; y Plutarco, *Vida de Catón de Útica*, 9, 5.[38] Esas fuentes se resumen en «lo que hay que buscar es la virtud, y la gloria vendrá tras ella» y «el desprecio de la gloria es el que la proporciona»; y a ellas, en general, habría que remitir la afirmación «depende del respeto ajeno; y así no se la puede tomar uno, sino merecerla de los otros y aguardarla», del *Oráculo*; y también la de *El Discreto*, [XX]: «por donde buscan los más la estimación topan con el desprecio».

Pero, si nos fijamos bien, el texto de Gracián, en ambas obras, se caracteriza, sobre todo, por disponer el logro de la «estimación» u «honra» en forma de comparativa de proporción, algo que sólo se da en Salustio, *De coniuratione Catilinæ*, 54, 6: *At Catoni studium modestiæ, decoris, sed maxume seueritatis erat. Non diuitiis cum diuite neque factione cum factioso, sed cum strenuo uirtute, cum modesto pudore, cum innocente abstinentia certabat, esse quam uideri bonus malebat; ita quo minus petebat gloriam, eo magis illum sequebatur*.[39]

Así, las formulaciones «se consigue menos cuanto se busca más» y «cuanto más la piensan conseguir entonces la alcanzan menos», que, enfrentadas, adquieren forma de quiasmo, parecen derivar directamente del *ita quo minus petebat gloriam, eo magis illum sequebatur*, de Catón de Útica, siempre a través de la *uariatio* gracianesca, que presenta la proporción, por la búsqueda, y no por el desprecio.

Gracián habría apuntado en su *codex*, muy probablemente, el lugar de Salustio (de hecho, cita el *De coniuratione Catilinæ*, en *El Discreto*, [XXIV]), pero ha podido tomarlo, igualmente, de san Agustín —del que era tan conocedor-admirador—, que reproducía el pasaje en *De ciuitate Dei*, V, 12, 13.

* * *

«*Saber jugar del desprecio*. Es treta para alcanzar las cosas despreciarlas. No se hallan comúnmente cuando se buscan, y, después, al descuido, se vienen a la mano. Como todas las de acá son sombras de las eternas, participan de la sombra aquella propriedad: huyen de quien las sigue y persiguen a quien las huye [...]» (*Oráculo*, 205).

«Es la honra sombra de la virtud, que la sigue y no se consigue, huye del que la busca y busca a quien la huye; es efeto del bien obrar, pero no afecto; decorosa, al fin, diadema de la hermosísima virtud» (*El Criticón*, II, XI).

38 Pueden verse recogidas, junto a otros lugares con algún paralelo, en *C. Sallustius Crispus. De Catilinæ Coniuratione Kommentiert von* K. Vretska. 2. Halbband, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1976, pp. 636-637, y *C. Sallustius Crispus. Bellum Catilinæ. A Commentary by* P. McGushin, Leiden, J. Brill, 1977, p. 274. Debo esta información a la amabilidad de Ángel Escobar, que me la facilitó tras escuchar la ponencia.

39 Ed. J. M. Pabón, Barcelona, Alma Mater, 1954.

La unión de estos pasajes con los precedentes la vertebra el tópico que comparten, y que aquí se sustantiva en la identificación de «la gloria como sombra de la virtud», diáfana en *El Criticón* (con «honra» por «gloria», como en el pasaje precedente), y entreverada en el *Oráculo* por la generalización. Las fuentes clásicas son tres:

Etsi enim nihil habet in se gloria cur expetatur, tamen uirtutem tamquam umbra sequitur (Cicerón, *Tusculanæ disputationes*, I, 45, 109).[40]

Idem [*Socrates*] *expedita et compendiaria uia eos ad gloriam peruenire dicebat, qui id agerent, ut, quales uideri uellent, tales etiam essent. qua quidem prædicatione aperte monebat ut homines ipsam potius uirtutem haurirent quam umbram eius consectarentur* (Valerio Máximo, VII, 2, *ext.* 1).

Gloria umbra uirtutis est: etiam inuitam comitabitur. Sed quemadmodum aliquando umbra antecedit, aliquando sequitur [uel] a tergo [est] ita gloria aliquando ante nos est uisendamque se præbet, aliquando in auerso est maiorque quo serior, ubi inuidia secessit (Séneca, *Epistulæ*, IX 79, 13.[41] Recogía el pasaje la *Polyanthea* de Nani Mirabelli-Lang, pp. 668a y 559a).

Gracián, aunque, probablemente, tendría en su *codex* las citas de Cicerón (las *Tusculanæ disputationes* se nombraban expresamente, entre las obras filosóficas de Cicerón, en el Inventario de la biblioteca de la Compañía de Jesús en Huesca)[42] y Valerio Máximo (autor tan bien conocido por él), es, evidentemente, la de Séneca, con su definición «*Gloria umbra uirtutis est*» («Es la honra sombra de la virtud»), y su imagen de que, como la sombra, la gloria unas veces va delante de nosotros y otras a nuestra espalda, la que sigue.[43]

Con anterioridad a Gracián, el tópico aparecía en Timoneda, *Buen Aviso*, 64, y en otros textos de los siglos XVI y XVII.[44]

* * *

«Hácese dependencia de la eminencia, de modo que se note que el cargo le hubo menester a él, y no él al cargo; honran unos los puestos, a otros honran» (*Oráculo*, 124).

«*Venza el natural las obligaciones del empleo*, y no al contrario. Por grande que sea el puesto, ha de mostrar que es mayor la persona [...]» (*Oráculo*, 292).

Un apotegma de Agesilao, convertido en simple sentencia, al privarle de las partes introductoria y de dicción, es lo que ofrece repetido Gracián en estos pasajes

40 Ed. G. FOHLEN, París, Les Belles Lettres, 1968-1970, 2 vols.

41 Ed. F. PRÉCHAC y H. NOBLOTZ, París, Les Belles Lettres, 1959-1964, 5 vols.

42 Inventario reproducido por J. E. LAPLANA GIL, art. cit., p. 136.

43 Como *cf.* del pasaje de *El Criticón* aducía la cita de Séneca K. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, versión española de J. CONDE, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1969, p. 550.

44 Pueden verse en *Joan Timoneda. Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de Caminantes. Joan Aragonés. Cuentos*, ed. de M. P. CUARTERO y M. CHEVALIER, Madrid, Espasa («Clásicos Castellanos», Nueva serie, 19), 1990, p. 128.

del *Oráculo*. Es evidente que, procedente de Plutarco, *Banquete de los siete sabios*, 3, y *Apotegmas*, Espartanos, Agesilao el Grande, 6, él lo conoce por la traducción de Diego Gracián de lo *Apotegmas*, E 8v: «Siendo aún muchacho [Agesilao], estando en unas fiestas, como el maestro del coro, que señalaba a cada uno su asiento, le sentase en un lugar no señalado, le obedeció, aunque ya era declarado por rey, y dijo: «Amostrarte he que el lugar no honra al hombre, sino el hombre honra al lugar». El texto está particularmente próximo en «honran unos los puestos, a otros honran» / «el lugar no honra al hombre, sino el hombre honra al lugar».

Además del apotegma protagonizado por Agesilao, había otros dos en la Antigüedad muy parecidos: uno de Damónidas, que recoge también Plutarco, *Apotegmas*, Reyes y generales, Damónidas, y Espartanos, Damónidas (trad. de Diego Gracián, G 4v) y otro de Aristipo, que figura en Diógenes Laercio, II, 73. El apotegma de Agesilao se lee también en Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri*, III. *De honoribus*, f. 79r, y Erasmo, *Apophthegmata*, I, *Agesilaus*, 8, p. 18.

* * *

«Contrapuso uno en Matusalén su vida con su nombre; este significa deseo de la muerte, aquella es la más larga de los mortales (fue la más dilatada); aquí está la oposición (contradicción). Concierta finalmente esta contrariedad (y viene a concordarla) con un (buen) digno desengaño; que la muerte sigue (va siguiendo) al que la huye, y parece que olvida a quien la teme (al que no la teme)» (*Arte de ingenio*, VII; *Agudeza*, VIII).

Dulce et decorum est pro patria mori:
mors et fugacem persequitur uirum
nec parcit inbellis iuuentæ
poplitibus timidoue tergo (Horacio, *Carmina*, III, II, 13-16).[45]

El Horacio lírico es recordado por Gracián en *El Héroe*, VII, citado en *El Discreto*, [XXIV], y utilizado en otras *æmulationes* en *El Criticón*. En el presente caso emula Gracián un pasaje horaciano casi tópico, pero solo es correcta la versión que da en la *Agudeza*. El *mors et fugacem persequitur uirum* está debidamente traspuesto en ambas redacciones: «la muerte sigue al que la huye» y «la muerte va siguiendo al que la huye». Luego Gracián, en vez de abundar en esa idea, como hacía Horacio, mantiene el espíritu de la composición latina con una contraposición en la que elogia la valentía, pero que solo es correcta en la redacción de la *Agudeza*, «parece que olvida al que no la teme», resultando incongruente la del *Arte de ingenio*, que, con «parece que olvida a quien la teme», contradice lo dicho anteriormente.

* * *

El carácter de obra mucho más literaria de *El Criticón* explica, junto a su mayor extensión, que las *æmulationes* sean bastante más numerosas en ella que en las

45 Ed. F. Villeneuve, París, Les Belles Lettres, 1927.

otras obras. Voy a pasar revista a *æmulationes* de algunos pasajes, pero antes es imposible eludir una referencia a la vinculación clásica que tiene el marco global de configuración de la obra. La *Odisea* homérica y el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro han sido señalados como precedentes del edificio narrativo de *El Criticón* por diversos críticos.[46] Me gustaría recordar por mi parte, dentro de las ricas posibilidades que la epopeya y la novela clásicas ofrecieron al Gracián que trazaba *El Criticón*, la de la visión alegórica de las etapas de la vida del hombre que encerraba la *Eneida* virgiliana, según una interpretación medieval, que se leía, por ejemplo, en detallada exposición, en el *Policraticus* de Juan de Salisbury, VIII, 24.[47]

«Advirtió Critilo, con no poco espanto suyo, que todos cuantos viera entrar antes riendo, ahora salían llorando. Y es bien de notar cómo salían: arrojaban a unos por las ventanas que correspondían al cuarto de los jardines, y daban en aquellas espinas tal golpe, que se les clavaban por todas las coyunturas, quedando llenos de dolores, tan agudos que estando en un infierno levantaban el grito hasta el cielo. Los que habían subido más altos daban mayor caída [...]» (*El Criticón*, I, X).

celsæ grauiore casu
decidunt turres (Horacio, *Carmina*, II, X, 10-11).

tolluntus in altum,
ut lapsu grauiore ruant (Claudiano, *In Rufinum*, I, 22-23).

El *carmen* II, X, fue muy utilizado por Gracián, que se sirve de él en *El Criticón*, en cita expresa (I, V), y en otras claras *æmulationes*, como la de I, XI, «El que se contenta con una medianía, ese vive», señaladas por Romera Navarro. El texto de Claudiano lo reproduce en *Agudeza*, VIII. No cabe duda, pues, de que de ambos pasajes procede «Los que habían subido más altos daban mayor caída».

* * *

Que Luciano es autor utilizado por Gracián, y nombrado y citado expresamente en la *Agudeza* y *El Criticón*, es algo bien estudiado.[48] Pero Luciano es autor del que sigue quedando bastante en el tintero sobre su influencia en Gracián, debido a que se trata de pasajes que corresponden al ámbito de la *æmulatio*. De una de esas *æmulationes* me voy a ocupar ahora.

Se trata de la crisi II, VII de *El Criticón*, «El yermo de Hipocrinda», cuya localización y ambientación tanto ha interesado a la crítica. Romera Navarro[49] hacía notar la ausencia de toda precisión situacional de lugar dentro de Francia (recordemos

46 Pueden verse sintetizadas las diversas propuestas en J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1996, pp. 353 y ss.

47 Ed. Leiden, 1595, pp. 590-592.

48 Véase, en particular, la anotación de M. ROMERA NAVARRO, en su edición de *El Criticón*, A. VIVES COLL, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959, pp. 181-186, y Aurora Egido, «La historia de Momo y la ventana en el pecho», cit.

49 *Estudios sobre Gracián*, Austin, The University of Texas Press, 1950, pp. 37 y 40.

que en Francia están, en ese momento, Critilo y Andrenio): «Con igual vaguedad simbólica vemos la casa de la Hipocresía, "entre arboledas y ensenadas ... harto artificiosa ... Parecía convento en el silencio ... Entre unos montes que le impedían el sol, coronada de árboles tan crecidos y tan espesos, que le quitaban la luz". Todas son notas genéricas y apenas se nos da otra impresión que la de su silencio, soledad y oscuridad, pero sin fuerza evocadora». Tras él, otros críticos han elucubrado sobre localización y ambientación de «El yermo de Hipocrinda».

Sin entrar para nada en la interpretación alegórica, lo que sí puedo afirmar es que la fuente de Gracián fue el *Menipo o Necromancia* de Luciano, con lo que la ambientación de «El yermo de Hipocrinda» se corresponde con la del Mundo de los Muertos.

El *Menipo* Gracián lo leyó, sin duda, en la traducción de Francisco de Herrera Maldonado, *Luciano español, Diálogos morales útiles por sus documentos*, Madrid, 1621, «El Hercules Menipo de Luciano. Diálogo octavo». El libro lleva dos aprobaciones, ambas de jesuitas: una «Fecha en nuestra Casa de Probación de la Compañía de Jesús de Madrid a 12 de diciembre de 1620»,[50] firmada por el padre Juan Vázquez de Monte Mayor; la otra «Dada en este Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid a 15 de enero 1621», firmada por el padre Bernardino de Villegas. Y de él figura, además, un ejemplar en la biblioteca de Lastanosa.[51]

Del *Menipo* de Luciano hubo otra traducción anterior, parece que de Francisco de Enzinas. *Diálogos de Luciano, no menos ingeniosos que provechosos, traducidos de griego en lengua castellana*, León, Sebastián Grypho, 1550, donde lleva el título de «Menipo en los abismos». Pero, con seguridad, Gracián manejó la de Herrera Maldonado, como demuestra el cotejo textual, que aquí voy a anotar en la parte más significativa:

«*El yermo de Hipocrinda* [...] y es de modo que la verdadera virtud ya no se ve ni parece, sino la que le parece: cuando pensamos está en alguna parte, topamos con sola su sombra, que es la hipocresía» (*El Criticón*, II, VII).

Luciano, *Menipo o Necromancia*, 4; traducción de Herrera Maldonado, ff. 253v-254r: «Vista pues la vanidad de los tales [los filósofos], el poco saber que tenían y la ignorancia y necedad que encubrían debajo de aquel fausto exterior, con que hipócritamente representaban virtud fingida, engaño solapado y desvergüenza encubierta».

El enfrentado binomio *virtud / hipocresía* gracianesco procede del «hipócritamente representaban virtud fingida» de la traducción de Herrera Maldonado, ya que la traducción de 1550 decía simplemente: «Vista esta vanidad que en ellos [los

50 Modernizo la ortografía de la edición.

51 K. L. Selig, *op. cit.*, nº 320.

filósofos] se encerraba debajo de aquel fausto exterior, que por defuera representaban [...]» (f. 106r).

«Porfiad en el ascenso [al palacio de la hermosa Virtelia], aunque sea con violencias, que de los valientes es la corona; y, aunque sea áspera la subida, no desmayéis, poniendo siempre la mira en el fin premiado [...]» (*El Criticón*, II, VII).

Luciano, *Menipo*, 4; traducción de Herrera Maldonado, ff. 254 r°-v°: «Repetíame aqueste muchas veces aquellos versos tan celebrados en la edad de Hesíodo que engrandecen la virtud firme, el trabajo continuado, la ocupación ordinaria, ponderando cuán dificultosa, áspera y intratable es la subida del glorioso monte del eterno descanso [...]».

Del difícil ascenso hacia la virtud, Gracián tomó textualmente de Herrera Maldonado el calificativo: «aunque sea áspera la subida» / «áspera y intratable es la subida».

«Así se iban lamentando, prosiguiendo su viaje, cuando se les hizo encontradizo un hombre venerable por su aspecto, muy autorizado de barba, el rostro ya pasado y todas sus faciones desterradas, hundidos los ojos, la color robada, chupadas las mejillas, la boca despoblada, ahiladas las narices, la alegría entredicha, el cuello de azucena lánguido, la frente encapotada [...]» (*El Criticón*, II, VII).

Menipo, 6; traducción de Herrera Maldonado, f. 256v: «y ansí me partí a Babilonia a toda priesa, porque a buscar la virtud nunca se ha de ir despacio. Llegué allá y aposentéme en casa de un caldeo, hombre sabio y de singular industria, de cabellos canos, barba larga, agradable persona y presencia venerable. Llamábase Mitrobarzanes, hombre bien entendido y docto [...]». Y *Menipo*, 15; traducción de Herrera Maldonado, ff. 263v-264r: «casi imposible era diferenciar a los unos de los otros distintamente, porque, como eran cadáveres de huesos, eran todos semejantes. A fe que nos costó harto cuidado conocer a algunos, porque era menestar llamarlos por sus nombres. Estaban todos amontonados, escuros, tristes y abatidos, sin semejanza alguna de la antigua forma con que habían vivido. Estando pues muchos hombres de huesos, muchos esqueletos delante de nosotros, con una vista espantable, que echaban por las concavidades de los ojos, mostrando desiertos los huesos de las encías [...]».

Para la descripción del ermitaño Gracián ha mezclado dos descripciones lucianescas, a través de Herrera Maldonado: la del sabio Mitrobarzanes, cuando va en su busca Menipo, y la de los muertos, cuando Menipo y Mitrobarzanes, ya en el Hades, se encuentran en la llanura Aquerusia. De Mitrobarzanes ha tomado los rasgos de «un hombre venerable por su aspecto» / «presencia venerable» y «muy autorizado de barba» / «barba larga». De los muertos, los restantes: «hundidos los ojos» / «con una vista espantable, que echaban por las concavidades de los ojos»; «la color robada» y «la alegría entredicha» / «escuros, tristes y abatidos»; y «la boca despoblada» / «mostrando desiertos los huesos de las encías»; más los otros añadidos por él («el rostro ya pasado y todas sus faciones desterradas», «chupadas las mejillas»,

«ahiladas las narices», «el cuello de azucena lánguido, la frente encapotada»), solo comprensibles, si entendemos que está haciendo la descripción simultánea de una persona viva y un esqueleto.

«Fuelos introduciendo por un camino encubierto y aun solapado entre arboledas y ensenadas, y al cabo de un laberinto con mil vueltas y revueltas dieron en una gran casa, harto artificiosa, que no fue vista hasta que estuvieron en ella. Parecía convento en el silencio, y todo el mundo en la multitud. Todo era callar y obrar, hacer y no decir, que ni aun campana no se tañía por no hacer ruido, no se dé campanada. Era tan espaciosa y había tanta anchura, que cabrían en ella más de las tres partes del mundo, y bien holgadas. Estaba entre unos montes que la impedían el sol, coronada de árboles tan crecidos y tan espesos, que la quitaban la luz con sus verduras.

—¡Qué poca luz tiene este convento! —dijo Andrenio.

—Así conviene —respondió el Hermitaño—, que donde se profesa tal virtud no convienen lucimientos» (*El Criticón*, II, VII).

Menipo, 9; traducción de Herrera Maldonado, f. 258v: «Poco anduvimos navegando, porque muy presto tomamos tierra en una selva agradable, espaciosa [...] llegamos a una región yerma, desamparada y sola, llena de selvas espesas, de matorrales entricados y silvestres árboles. Allí salimos en tierra, ya yo muy temeroso de la confusión y soledad del sitio [...]». Y *Menipo*, 11; traducción de Herrera Maldonado, f. 260r: «Ya por allí era la escuridad notable, eterna noche, llena de horribilidad y espanto, y, porque no errásemos la senda, iba delante Mitrobarzanes, y yo le seguía tan temeroso, que nunca me apartaba de él un paso. Hallámonos de allí a poco en un espacioso prado lleno de gamones, adonde nos cercaron muchas almas [...]»

Los pasajes del *Menipo* lucianesco que sigue ahora Gracián vuelven a ser dos: uno, del parágrafo 9, con Menipo y Mitrobarzanes aproximándose al Hades; y otro, del 11, con los dos personajes ya en el Hades. En el del parágrafo 9, el lugar calificado de «región yerma, desamparada y sola» por Herrera Maldonado, ha sido determinante para el título de la crisi, «El yermo de Hipocrinda», confirmando, además, que la traducción de Herrera Maldonado es la seguida por Gracián, ya que la de 1550, f. 109v, decía: «región sola, desierta», simplemente.

Uno y otro pasajes se fusionan en el texto gracianesco, para dar al lugar sus características peculiares:

1. Situación en una selva de espesos árboles: «un camino encubierto y aun solapado entre arboledas», «coronada de árboles tan crecidos y tan espesos» / «llena de selvas espesas de matorrales entricados y silvestres árboles».

2. Amplitud: «una gran casa», «Parecía [...] todo el mundo en la multitud», «Era tan espaciosa y había tanta anchura, que cabrían en ella más de las tres partes del mundo, y bien holgadas» (notaciones comprensibles solo si se cae en la cuenta de que Gracián está transponiendo el mundo subterráneo) / «una selva agradable, espaciosa», «un espacioso prado».

3. Silencio: «Parecía convento en el silencio», «Todo era callar [...] y no decir, que ni aun campana no se tañía por no hacer ruido» / «una región yerma, desamparada y sola», «de la confusión y soledad del sitio».

4. Oscuridad: «que la impedían el sol», «que la quitaban la luz con sus verduras», «¡Qué poca luz tiene este convento!» / «era la escuridad notable, eterna noche, llena de horribilidad y espanto».

* * *

«Pasaba un río (y río de lo que pasa) entre márgenes opuestas, coronada de flores la una y de frutos la otra: prado aquélla de deleites, asilo ésta de seguridades. Escondíanse allí entre las rosas las serpientes, entre los claveles los áspides, y bramaban las hambrientas fieras rodeando a quien tragarse. En medio de tan evidentes riesgos estaba descansando un hombre, si lo es un necio, pues, pudiendo pasar el río y meterse en salvo de la otra parte, se estaba muy descuidado cogiendo flores, coronándose de rosas, y de cuando en cuando volviendo la mira a contemplar el río y ver correr sus cristales. Dábale voces un cuerdo acordándole su peligro, y convidándole a pasarse de la otra banda con menos dificultad hoy que mañana. Mas él, muy a lo necio, respondía que estaba esperando acabase de correr el río, para poderle pasar sin mojarse.

¡Oh tú, que haces mofa del fabulosamente necio, advierte que eres el verdadero, tú eres el mismo de quien te ríes, tanta y tan solemne es tu demencia! Pues, instándote que dejes los riesgos del vicio y te acojas a la banda de la virtud, respondes que aguardas acabe de pasar la corriente de los males [...]» (*El Criticón*, II, IX).

Con redacción insuperable, iniciada por el juego burlón del «Pasaba un río (y río de lo que pasa)», Gracián vuelve a seguir los pasos de Horacio, ahora en el pasaje de reprobación de la tardanza en iniciar el recto vivir, con la semejanza del *rusticus* que espera a que pase el río para cruzarlo, de *Epistulæ*, I, II, 37-43:

Nam cur,
quæ lædunt oculum, festinas demere, siquid
est animum, differs curandi tempus in annum?
Dimidium facti, qui cœpit, habet; sapere aude,
incipe. Viuendi qui recte prorogat horam,
rusticus expectat dum defluat amnis; at ille
labitur et labetur in omne uolubilis æuum.[52]

Gracián ha invertido el orden del pasaje horaciano: ha desarrollado primero, en alegórica *amplificatio*, la imagen del *rusticus*, «necio», en él; y ha puesto tras ella la admonición, manteniendo incluso la segunda persona de la reprobación horaciana. Pero, lo más importante, consigue, con su maestría, ofrecer al lector los versos de Horacio incomparablemente revividos.

52 Ed. F. Villeneuve, París, Les Belles Lettres, 1934.

Romera Navarro, aunque no captó la *æmulatio* horaciana, sí señaló, en «Escondíanse allí entre las rosas las serpientes [...] tragarse», la reminiscencia virgiliana de *Bucolica*, III, 92-93. Asimismo, anotó más adelante la cita expresa de Gracián, en *El Criticón*, III, III, de esta misma *epistula* I, II, ahí en el verso 14: «Y, como dijo Horacio, lo que los príncipes deliran, los vasallos lo suspiran», es decir: *Quidquid delirant reges, plectuntur Achiui.*

Sin contar el *Ars poetica*, Gracián ya había citado las *Epistulæ* de Horacio, en *Agudeza*, XXXVIII, concretamente la fábula de la zorra y el león enfermo, de I, I, 73-75.

* * *

«Trataron de elegir otro (que debía ser en Polonia), y pusieron la mira en uno nada niño y mucho hombre, de gran capacidad y valor, de gran inteligencia y ejecución, con otras mil prendas majestuosas, así de hombre como de rey [...]. Acercósele un monstruo, o ministro, y díjole al oído que tratase de tomar los cargos y no las cargas.

—Reine —decía su madre—, aunque me cueste la vida» (*El Criticón* II, XII).

Es *æmulatio*, fácilmente identificable, de Nerón y Agripina, en Tácito, *Annales*, XIV, 9, 3:

Hunc sui finem multos ante annnos crediderat Agrippina contempseratque: nam consulenti super Nerone responderunt Chaldæi fore ut imperaret matremque occideret; atque illa: «Occidat, inquit, dum imperet».[53]

Gracián, tras sus logrados juegos de palabras, pone en labios de la madre del nuevo rey las palabras que Agripina enunciaba, en tercera persona y orden inverso, ante la respuesta de los astrólogos caldeos: «Reine [...] aunque me cueste la vida» / *Occidat* [...] *dum imperet.*

Evidentemente, el pasaje (que también recoge Erasmo, *Apophthegmata*, VI, *Sextus Nero*, 34, p. 439) viene a sumarse al bagaje taciteo de Gracián: Gracián nombra a Tácito en *El Héroe*; lo nombra y cita en *El Político*, con pasajes de los *Annales*, aunque no sean con título de la obra; lo nombra en *El Discreto*; lo utiliza, a pesar de que no lo nombre, en el *Oráculo*; lo nombra y cita en la *Agudeza*, entre cuyos pasajes lo elogia en el comienzo del discurso LX, y le dedica gran parte del discurso LXI, con cita expresa de los *Annales*; y lo nombra y cita en *El Criticón*, con clara alusión a los *Annales* en «El Museo del Discreto» (II, IV): «Con esta misma atención a ninguno daba pluma [la eterna Historia] que no fuese después de cincuenta años de muerto, y a todo muerto pluma viva; con lo cual ni Tiberio el astuto ni Nerón el inhumano pudieron escaparse de lo Cornelio de Tácito».

* * *

53 Ed. P. Wuilleumier, París, Les Belles Lettres, 1974-1978, 4 vols.

Pero a continuación el recién constituido rey resultará no ser el que manda, porque el dueño del mundo es un esclavo, en nuevo replanteamiento gracianesco de un apotegma antiguo, en este caso el de Temístocles, diciendo que el que manda sobre todos los griegos es su hijo (en alguna de las versiones lo dice el propio hijo):

«—¿Crees tú que este que ves es el príncipe que manda?

—¿Cuál, pues, si este no? —respondió Andrenio.

Y él:

—¡Oh, cómo te engañas de barra a barra!

Y, mostrándole un esclavo vil, con su argolla al cuello, cadena al pie, arrastrando un grande globo:

—Este es —le dijo— el que manda el mundo.

Túvolo o por necedad o por chiste, y comenzóle a solemnizar. Mas él se fue desempeñando a toda seriedad:

—Porque, mira —le dijo—, aquella gran bola de hierros, ¿qué puede ser sino el mundo, que él le trae al retortero? ¿Ves aquellos eslabones? Pues aquella es la dependencia: aquel primero es el príncipe, aunque tal vez, sacando bien la cuenta, es el tercero, el quinto y tal vez el decimotercio; el segundo es un favorecido; a éste le manda su mujer; ella tiene un hijuelo en quien idolatra; el niño está aficionado a un esclavo, que pide al rapaz lo que se le antoja; este llora a su madre, ella importuna a su esposo, él aconseja al príncipe, que decreta. De suerte que, de eslabón en eslabón, viene el mundo a andar rodando entre los pies de un esclavo, errado de sus pasiones» (*El Criticón*, II, XII).

El apotegma de Temístocles lo transmiten varias obras de Plutarco: *Vida de Temístocles*, 18; *Vida de Catón el Censor*, 8; *Sobre la educación de los hijos*, 2; y *Apotegmas*, Reyes y generales, Temístocles, 10. Gracián no podía dejar de haber leído el apotegma en los *Apotegmas*, en la traducción de Diego Gracián, Cv: «Un hijo suyo, que era muy regalado de la madre, decía [Temístocles] que podía más que todos los griegos, porque el imperio de los griegos decía que tenían los atenienses, y él el de los atenienses, y la madre el de él, y el hijo el de la madre».

Pero también lo habría leído en otras obras, bien conocidas por él, que lo acogían: Brusoni, *Facetiarum exemplorumque libri*, II. *De filiis et eorum ingenio*, f. 56r; Erasmo, *Apophthegmata*, V, *Themistocles*, 10, p. 362; y Ludovico Guicciardini, *L'hore di ricreatione*, Venecia, 1565[54] (es obra citada por Gracián en *El Criticón*, II, IV). Lo importante, en definitiva, es que, sobre el troquel clásico —del que ha mantenido varios elementos de la cadena de dominio: hijo-madre-gobernante— el genio de Gracián ha creado, de nuevo, un pasaje completamente original.

* * *

54 Ed. Venecia, Francesco Ginami, 1655, p. 153.

«No son flemas lo que arrancan aquellos senadores de sus cerrados pechos, no son sino secretos podridos de callados» (*El Criticón*, III, 1).

Esos «secretos podridos de callados» proceden de un apotegna de Estobeo, *Florilegio*, 41 [39], 6; traducción de Conrado Gesner: *Euripides cum e graueolentia oris obiiceretur a quodam, «Multa enim», dixit, «secreta in eo computruerunt»* (*Epitome*, p. 248; ed. bilingüe griego-latín, p. 386a).

Es apotegma que se difundió en colecciones humanísticas latinas, camino más probable hacia Gracián: Erasmo, *Apophthegmata*, VIII, *Euripides*, 7, p. 618; Lycosthenes, *Apophthegmata*, p. 703b; y Nani Mirabelli-Lang, *Polyanthea*, p. 1307a.

Timoneda, *Buen Aviso y Portacuentos*, *Portacuentos*, 81, lo había adaptado cambiando la situación argumental:

«Sintiendo un mancebo muy hábil y privado en corte que le hedía la boca al secretario del rey, a causa que era muy anciano, por codicia de entrar en su lugar, hizo decir al rey que cómo podía sufrir semejante inconveniente. El rey, como se diese acato de ello, y le viniese delante, le dijo:

—Hulano, ¿de qué te huele tan mal la boca?

Al cual respondió:

—De muchos secretos suyos que se me han podrido en ella.

Queriéndole dar a entender de cuán fiel le había sido, por la cual respuesta, no solo le confirmó en el oficio, pero crecióle su salario».[55]

Hay también eco de él en el *Quijote*, I, XVII:

«—Puédeslo creer ansí, sin duda —respondió don Quijote—, porque o yo sé poco o este castillo es encantado. Porque has de saber... Mas esto que ahora quiero decirte hasme de jurar que lo tendrás secreto hasta después de mi muerte.

—Sí juro —respondió Sancho.

—Dígolo —replicó don Quijote— porque soy enemigo de que se quite la honra a nadie.

—Digo que sí juro —tornó a decir Sancho— que lo callaré hasta después de los días de vuestra merced, y plega a Dios que lo pueda descubrir mañana.

—¿Tan malas obras te hago, Sancho —respondió don Quijote—, que me querrías ver muerto con tanta brevedad?

—No es por eso —respondió Sancho—, sino porque soy enemigo de guardar mucho las cosas, y no querría que se me pudriesen de guardadas».[56]

* * *

55 Ed. M. P. Cuartero y M. Chevalier, cit.

56 Ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, 2 vols.

«—En habiendo menester alguno que os importe, no le toparéis, ni hay darle alcance: nunca están en casa. Y así decía uno: "¿No come ni duerme este hombre, que a ninguna hora le topo? Pues ¿qué, si ha de pagar o prestar? No le hallaréis en todo el año.

—Hombre había que se le sentía hablar y se negaba, y él mismo decía:

—Decidle que no estoy en casa"» (*El Criticón*, III, v).

«—Hombre había que se le sentía hablar y se negaba, y él mismo decía: —Decidle que no estoy en casa» es trasunto evidente de la anécdota de Escipión Nasica y Ennio, que refiere Cicerón, *De oratore*, II, 68, 276:

ut illud Nasicæ, qui cum ad poetam Ennium uenisset eique ab ostio quærenti Ennium ancilla dixisset domi non esse, Nasica sensit illam domini iussu dixisse et illum intus esse; paucis post diebus cum ad Nasicam uenisset Ennius et eum ad ianuam quæreret, exclamat Nasica domi non esse, tum Ennius: «quid? ego non cognosco uocem», inquit, «tuam?» Hic Nasica: homo es impudens: ego cum te quærerem ancillæ tuæ credidi te domi non esse, tu mihi non credis ipsi?[57]

Es anécdota muy conocida y difundida, en obras humanísticas latinas, y en obras italianas.[58] También en obras castellanas: Timoneda *El Sobremesa*, 161 (68), donde los protagonistas son simplemente dos amigos, y Santa Cruz, *Floresta española*, VII, I, 19 (20), donde lo son dos caballeros. Gracián conocería, sin duda, el texto de Cicerón, pero también el de Timoneda y Santa Cruz (la *Floresta* es obra muy aprovechada por Gracián en la *Agudeza* y *El Criticón*).

* * *

«—¿Hay tal desproporción? —exclamó Andrenio—. ¡Que permanezca entre tanta grandeza tal bajeza, entre tanto lucimiento una cosa tan deslucida!

—¡Qué bien lo entiendes! —dijo el Inmortal—. Pues advierte que compite estimaciones con los más empinados edificios, y aun se honran mucho los majestuosos alcázares de estar a par de ella.

—¿Qué dices?

—Sí, parece de madera, y lo es más incorruptible que de cedro, más duradera que los bronces.

—¿Y qué cosa es?

—Una media cuba» (*El Criticón*, III, XII).

57 Ed. G. FRIEDRICH, Leipzig, Teubner, 1912.

58 Véase para las obras humanísticas e italianas, ed. de M. P. CUARTERO y M. CHEVALIER, *Melchor de Santa Cruz. Floresta española*, Barcelona, Crítica («Biblioteca Clásica», 40), Barcelona, 1997, p. 439.

Exegi monumentum ære perennius
regalique situ pyramidum altius (Horacio, *Carmina*, III, XXX, 1-2).

De nuevo, los *Carmina* horacianos. Ahora la cuba de Diógenes y su madera «más duradera que los bronces» equivalen al *monumentum* horaciano, *ære perennius*, en una *æmulatio* profundamente simbólica por la situación en la crisi última de la tercera parte de *El Criticón*, omo el famoso poema de Horacio, que cierra el libro tercero de los *Carmina*.

* * *

También yo voy a cerrar esta ejemplificación —que podría continuarse con otras muchas citas—, y esta ponencia; y voy a hacerlo con un pasaje de Gracián, que no sé si es *æmulatio* del pasaje ciceroniano concreto que le pongo en paralelo, pero que sí es, desde luego, inspirada síntesis de toda la Retórica clásica:

effectus eloquentiæ est audientium approbatio (Cicerón, *Tusculanæ disputationes*, II, 1, 3).

«un buen discurso proprio es la llave maestra del corazón ajeno» (*El Discreto*, [XIX]).

Nada más lejos de mi intención que pretender que mi discurso haya sido bueno. Estoy segura, sin embargo, de que lo ha sido el del propio Gracián, y que él mismo habrá conseguido abrir el corazón de los oyentes-lectores, para que todos le rindamos un merecido tributo de admiración, por su extraordinario conocimiento y genial emulación de los clásicos, como forma de homenaje en el IV centenario de su nacimiento: 8-I-2001.

SALINAS Y LOS CLÁSICOS: EL AUTOR EPISTOLAR

Pablo CUEVAS SUBÍAS
Centro de Profesores de Alcañiz

En torno a 1600 nacen los últimos poetas importantes del Siglo de Oro español (el conde de Rebolledo, Jerónimo Cáncer, Salvador Polo de Medina o Gabriel Bocángel). El declive de la poesía, en consonancia con la sociedad en general, es patente en 1650. Es el momento en que salen a la palestra poetas nacidos sobre 1620. Deben aparecer aquí nombres como Francisco Trillo, Miguel de Barrios y Francisco de la Torre, todos ellos del Siglo de Oro poético.[1] Manuel de Salinas y Lizana, que vive entre 1616 y 1688, es un autor significativo dentro de los escritores que comienzan a escribir mediada la centuria.[2]

Destacaremos algunos aspectos contextuales bastante significativos sobre el entorno cultural en el que se desarrolla. Su formación coincide con la primera parte del reinado de Felipe IV y casi por completo con el valimiento del conde duque de Olivares. Son los tiempos en que se impulsa como modelo de enseñanza los Estudios Reales del Colegio Imperial de Madrid, bajo la responsabilidad de la Compañía de Jesús.[3] Muchas universidades han cedido la enseñanza a los jesuitas, mientras que para el resto puede ser bien sintomático lo que ocurre en Huesca, donde el obispo y las familias más significadas de la ciudad intentan en varias ocasiones traspasar la enseñanza de la Gramática a los padres. No lo conseguirán has-

1 Dámaso Alonso, al hablar de «Las generaciones de la época de Góngora», señala estas fechas generacionales: 1520, 1535, 1547, 1561, 1580, 1600. Incluye finalmente una generación de autores de comedias, nacidos «entre 1607 y 1618: Rojas Zorrilla, Moreto, Solís...» (*Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1985, 1ª ed. 1960, pp. 30-33).

2 Omitimos extendernos en detalles sobre su biografía y trayectoria literaria, que hemos tratado por extenso en la tesis de licenciatura (*La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense. El entorno familiar y ciudadano del poeta (1616-1645)*, Huesca, Ayuntamiento, 1995) y en la tesis doctoral (*La vida y la obra de Manuel de Salinas y Lizana (1616-1688)* Zaragoza, PUZ, 2001, ed. electrónica.

3 V. NAVARRO BROTONS, «El Colegio Imperial de Madrid», *Historia*, año XXIV, nº 287, [2000], pp. 40-54. Sobre el interés del conde duque por potenciarlos puede verse J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 199-200 y 448.

ta finales de siglo, debido a la oposición de la mayoría del claustro de profesores de su Universidad.[4]

En el terreno profesional Salinas es sobre todo un especialista en derecho, habituado a un tipo de jurisdicción práctica, centrada en la parcela de los negocios agrícolas y del préstamo, cual era su ocupación como canónigo y miembro del cabildo,[5] amén del canto del oficio divino. El latín que practicaba con asiduidad era, en consecuencia, la jerga jurídico-canónica y la universitaria, en calidad de eclesiástico, así como de doctor del claustro de profesores de la Universidad. Por su parte, durante los oficios divinos, era protagonista como tantos otros del canto de la poesía litúrgica, con su latín llano y exultante.[6]

Como poeta dio a conocer composiciones de diferentes tipos que abarcan desde la traducción poética de un centenar de epigramas de Marcial y otros autores latinos y neolatinos hasta un poema épico-religioso, pasando por la elegía, epístola, poemas consolatorios y de himeneo. El tono fundamental de los mismos es la exaltación, en lo que podríamos llamar epidíctica. El recuerdo de su formación humanística latina y las deudas de los clásicos son evidentes en su poesía, como ya hemos estudiado en otra parte.[7]

Pero Salinas tuvo fama no solo como poeta castellano. En la época se le apreció por un conjunto de actividades intelectuales que completan la imagen que dejó el escritor. Abordaremos en este trabajo el peso de los clásicos en el autor en prosa —prologuista y epistológrafo—, y en última instancia la preparación erudita de la que partía. Aquí se manifiesta el aficionado a las humanidades, en tanto en cuanto el ideal de las Letras Humanas se proyectaba más allá de la época escolar de formación. Sus años de producción poética y erudita conocida van en lo fundamental de 1640 a 1655, es decir, entre los 25 y 40 años, que coinciden con los años finales del Siglo de Oro en poesía.

Su formación clásica responde al esquema escolar al uso. Sigue bastante al pie de la letra el ideal latino humanístico aprendido en su niñez, tipificado en las lecturas obligatorias en la Escuela de Gramática de su ciudad. Entre los poetas lee a Virgilio inevitablemente, a Horacio, apreciado en la tradición renacentista oscense, y a Marcial, poeta con especial auge en su juventud. No faltan tampoco los

4 P. CUEVAS SUBÍAS, «La decadencia de la enseñanza en la primera mitad del siglo XVII: la Escuela de Gramática de Huesca», en J. M. MAESTRE MAESTRE *et alii*, *Humanismo y pervivencia*, *op. cit.*, II.3, [1997], pp. 1488-1494. Los Salinas se destacaron apoyando las pretensiones del obispo.

5 Trata con detalle este aspecto J. M. LATORRE CIRIA en *Economía y religión. Las rentas de la Catedral de Huesca y su distribución social (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza-Huesca, IFC-IEA, 1992.

6 J. Mª MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Polifonía de la Excolegial de Santa María de Alcañiz*, Teruel, IET, 1996, pp. 7-8.

7 Nos referimos al «Análisis de la obra literaria» de Salinas, parte II de nuestra tesis doctoral, citada arriba.

otros dos grandes poetas latinos, Ovidio y Juvenal. A Ovidio[8] y Juvenal[9] los cita en alguna ocasión en cartas y prólogos como apoyatura de sus afirmaciones, citas eruditas que buscan la frase célebre con valor aforístico, según el uso erudito. Cita también el verso 206 del *Ibis* («Respuesta [de Salinas] a la réplica del Padre Baltasar Gracián sobre el poema latino», que aparecerá en breve, con la anotación de los textos latinos citados, editada por José Enrique Laplana). Entre los poetas posclásicos tenemos noticia cierta de que leyó y se impregnó en alguna medida de la sensibilidad de Ausonio, recibido igualmente a través de las aulas, o bien a partir de Gracián y de Juan Francisco Andrés de Uztarroz. No hay que olvidar que el círculo intelectual oscense, a través del inquieto cronista Juan Francisco Andrés, se pone en contacto con Rodrigo Caro, el cual desde hacía años leía y traducía a Ausonio.[10]

Salinas, una vez alcanzada la madurez vital y profesional, no quiso dar a conocer su poesía, siguiendo la recomendación de que no es una ocupación digna del hombre adulto. Dicha convención operó en él como una directriz: la dedicación a la poesía, una vez llegado a cierta edad, a ciertos cargos, transgredía el decoro pertinente.[11] Ser canónigo de la Catedral, doctor en derecho y antiguo catedrático de la Universidad obligaba, por partida doble, a responder a lo que se esperaba de dichos oficios. Estos condicionantes se redoblaban en su caso: de una parte, por el prestigio casi exclusivo de los estudios de derecho a mediados del siglo XVII; de otra, por el peso del cabildo catedralicio en una ciudad pequeña como era Huesca.

---

8 «Obidius ad Pisson[em]. Abdita quid prodest generosi vena metalli: si cultore caret» (M. DE SALINAS Y LIZANA, *POR / EL CABILDO / DE LA SANTA / IGLESIA DE / HVESCA...*, [¿Huesca?], [¿Larumbe?], [1663], f. 8) [En realidad se trata de la *Laus Pisonis*, obra anónima que en la actualidad algunos atribuyen a Calpurnio Sículo. Es el verso 225, que aparece en los *Poetæ Latini minores*, ed. de E. BAEHRENS, vol. I, Lepzig, Teubner, 1879, pp. 225-236]. Agradecemos esta y las otras referencias de ediciones actuales, al igual que las correcciones en los textos latinos, a la profesora Rosa María Marina. Por otro lado debe advertirse que reproducimos la ortografía de las citas en latín tal y como aparecen en los impresos y manuscritos de Salinas.

9 «Sírbole a V. Pr. con dos parexas por la que me imputa de solecismo: «[...] Jubenalis: Metuens [virgæ] iam grandis Achil[l]es» [VII 210] (Carta de Manuel de Salinas a Baltasar Gracián, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8391, f. 473v.).«Rara auis in terris, nigroque simillima cygno. Iuvenal» [VI 165] («EPISTOLA DEL DOCTOR DON/ MANVEL DE SALINAS. / Y Lizana, Canonigo, Prepo / sito de la Catedral de / Huesca. / *A LA ILVSTRISSIMA SEÑORA / MI SEÑORA DOÑA ANA / Francisca de Bolea, y Mur, / Religiosa en el Real Convento / de Casuas*», en *CATORZE / VIDAS DE SANTAS / DE LA ORDEN DEL CISTER. / ESCRIVELAS / DOÑA ANA FRANCISCA / Abarca de Bolea, Mur y Castro...*, En Zaragoça, por los herederos de Pedro La / naja, y Lamarca, Impressor del Reino de Aragón, y de / la Vniuersidad, 1655, Biblioteca Universitaria de Zaragoza, sign. D-22-220, f. III; «Stemmata quid faciunt, quid prodest Pontice longo sanguine censeri [VIII 11]. Nobilitas sola est atque vnica, virtus. Iuvenal [VIII 20]» (*ibidem*, [f. XIV]).

10 Fue a partir de 1641, dando pie a la relación de Lastanosa con Caro (Jean-Pierre Étienvre, «Introducción», Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 22 y ss.). Recrea el mundo erudito de Caro. Joaquín Pascual Barea tiene preparado un estudio, edición crítica, traducción y notas de la *Poesía castellana y latina e inscripciones originales* de Rodrigo Caro (Sevilla, Diputación, 2000).

11 Sin ir más lejos recordemos la opinión nada favorable que manifestaba Gracián, contertulio de Salinas por largos años: «la misma Gravedad en persona ordenó seriamente que de treinta años arriba ninguno leyese ni recitase coplas ajenas, mucho menos propias o como suyas, so pena de ser tenidos por ligeros, desatentos versificantes. Lo que es leer algún poeta sentencioso, heroico, moral y aun satírico en verso grave, se les permitió a algunos de mejor gusto que autoridad, y esto en sus retretes, sin testigos, haciendo el descomedido de tales niñerías; pero allá a escondidas chupándose los dedos» (*El Criticón*, ed. de E. CORREA CALDERÓN, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, II, Crisi 2ª, pp. 35-36).

En cambio Salinas sí que se podía dedicar sin mayores cortapisas a la lectura de los historiadores clásicos, por considerar, como decía el ideario humanístico, que la historia es la lectura más provechosa una vez que, apagados los ardores de la juventud, se adormece la musa.[12] La historia, como señalaba Juan Luis Vives, pedagogo apreciado en Huesca, aporta enseñanzas vitales para el presente al tiempo que es maestra del estilo. Siempre deudor de su formación gramatical, Salustio, César y Tácito siguieron siendo sus parámetros historiográficos. Como hombre de su tiempo no desconoce a Justo Lipsio, pero nos parece que su impronta es menos fuerte de lo que podía serlo en intelectuales de la edad de Quevedo (1580) o incluso de Gracián (1601), admiradores del humanista flamenco.

En ese sentido también es propio de la época la omnipresencia de Séneca, en tanto moralista, escritor «precristiano» por excelencia.[13] En cuanto al teatro, solo acepta los textos clásicos, un teatro bendecido por los estatutos universitarios postconciliares, que posiblemente no va más allá de Plauto y Terencio y del teatro escolar.[14] Apela sin reparo a estos autores pero abomina de la triunfante comedia. En ello se muestra públicamente en lo moral ortodoxo cien por cien, haciendo honor a su cargo de Lugarteniente del Maestrescuela de la Universidad. La cultura clásica bien asimilada le hacía capaz, a él y a otros, de apreciar la transición del teatro clásico a los textos contemporáneos, pero el acercamiento al teatro español contemporáneo, que sin duda conocían, se quedaba para lectura privada y para el análisis en el círculo de amigos selectos.

En cuanto a preceptiva el instrumento por excelencia es Quintiliano,[15] sin perder de vista la tradición retórica clásica en general. Pensamos que estos fundamentos deben enlazarse con la tradición renacentista de la Universidad de Huesca, que se constata, por ejemplo, en la presencia repetida de la *Elegantia* de Lorenzo Valla entre los fondos bibliográficos de la antigua Universidad, en ediciones que van de

12 Después de visitar en la biblioteca la sala de la poesía, pasa Critilo a la de la Historia: «Llamóles el Tiempo a otro salón más dilatado, pues no se le veía fin» (*ibidem*, II, Crisi 4ª, p. 103). Acto seguido Gracián reproduce el tópico: «[La Historia] no es sino la maestra de la vida, la vida de la fama, la fama de la verdad y la verdad de los hechos» (*ibidem*, II, Crisi 4ª, p. 103).

13 El prestigio de ciertos clásicos hace de sus palabras un aval, aunque sea extrapolándolas en un alegato jurídico-eclesiástico: «mas no nos detengamos en palabras, quando la verdad nos da copia de fundamentos [nota margen izquierdo] Séneca in *Ædipo*: "[Séneca] Quid verba quæris? Veritas odit [moras]"» [v. 850-1] (*Por el Cabildo, op. cit.*, f. 8).

14 Los *Statutos* de la reforma son de 1599 (en *Estatutos de la Universidad de Huesca. Siglos XV y XVI*, ed. de A. DURÁN GUDIOL, Huesca, Ayuntamiento, 1989, pp. 137-185). Debería añadirse el teatro de Séneca (*vid.* nota anterior). Cita a Plauto sobre todo, y a Terencio como apoyaturas lingüísticas de sus soluciones latinas (BNM, ms. 8391, ff. 472v. y 473v.), y en la contrarréplica a Gracián (*vid.* n. 9), también extrapolando una idea: «En suma, yo confesaré que hablo impropiamente, porque no pongo palabras exóticas como vuestra paternidad en su *Héroe*, pero respondo con Plauto: *non omnes possunt olere unguenta exotica* [*Mostellaria*, acto I, v. 42]» (Salinas contra Gracián, *vid.* n. 9).

15 Salinas, apoyándose en el calagurritano, al que conoce bien, se ríe de la vacía ostentación de Gracián: «En suma, es vuestra paternidad maestro de retórica, pero no sabe la reglita del mayor maestro de ella, Quintiliano: *cavendum est ne decrescat oratio* [IX, 4, 23], pues dice en su carta "quien ha leído retórica, prosodia y mayores", como si las dos cosas no fueran de una misma aula» (*vid.* n. 9); y en otra ocasión, de los neologismos de *El Héroe* graciano: «siempre ha sido un borrón y tropiezo del libro y causa de mucha risa, verificándose la sentencia de Quintiliano [I, 5, 75]: *nova verba non sine quodam periculo fingimus; nam si recepta sunto modicam laudem aferunt, repudiata in iocos exeunt*» (*vid.* n. 9).

1518 a 1540.[16] Salinas se muestra proclive al humanismo de primera hora, siglo XV, en lo que habría una conexión, tal vez, con la tradiciones culturales aragonesas, entendido el término en su sentido más amplio. No en vano la figura del rey Alfonso V se sentía como propia en Aragón.[17] La importancia preceptiva de Cicerón y el prestigio de Horacio como modelo teórico-práctico en poesía se constata en el siglo XVI. Es evidente la presencia de Aristóteles en la Universidad de Huesca, respecto a la Lógica y la Física, y lo es en Salinas en cuanto a Ética, Poética y Retórica.

A partir de las actividades escolares practicadas con intensidad, llegó a las aficiones poéticas y eruditas del hombre adulto. De la traducción de los poetas pasó a la traducción poética de Marcial, del acerbo mitológico latino a la delectación estética en los mitos y a su aprovechamiento moral; a su vez de la lectura de los historiadores clásicos, a la degustación de los libros de Jerónimo Zurita; de los preceptistas y oradores latinos, a un ideal de poesía elegante y natural.

Pero mientras sus amigos íntimos, notables intelectuales sin duda, Gracián, fray Jerónimo de San José y Juan Francisco Andrés, se dedicaban casi profesionalmente a la literatura —entendida en sentido amplio—, Salinas era sobre todo un canónigo que ocupaba parte de sus ocios en la literatura y en la erudición. La afición al estudio y el amor a las Letras Humanas, vivido con intensidad en la niñez, le empujaban a ayudar a los amigos en sus afanes eruditos y, así, de paso, vivificaba su espíritu. Es una figura complementaria de los anteriores en cuanto a humanista e intelectual, si bien era considerado por ellos un poeta bien dotado en cuya sensibilidad y preparación poéticas confiaban.

La acrópolis a la que se encumbra, es decir, la catedral de una pequeña ciudad, lo margina, sin embargo, de los afanes humanísticos del presente. A él lo vemos engancharse a las empresas de sus amigos, en trabajos de historiografía religiosa o de preceptiva histórica. Les escribía de cuando en cuando epístolas latinas, a veces en verso, dentro de lo que debió de ser una estimable correspondencia. Él mismo se preocupaba de leer y comentar las obras de sus amigos, les aportaba noticias y recuperaba textos, todo ello con el desprendimiento propio de un aficionado entusiasta, sin demasiadas ambiciones literarias, que se esforzaba por responder al modelo de hombre magnánimo que describe Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*. Se siente apreciado por ellos, lo que le anima en sus afanes eruditos y poéticos.

Debió de tener una estimable correspondencia, a juzgar por las noticias indirectas que tenemos de sus cartas en las de otros eruditos, pero sobre todo en las que

16 [VALLA] *Libri sex elegantiarum linguæ latinæ. De linguæ latinæ elegantia, I. C. Salustium commentarii*, Lugduni, Sb. Gryphius, 1540, B.P.H., B-27/4364-66; *De linguæ latinæ elegantia libri sex, diligentia haud vulgari ad emendatissima quæ exemplaria recogniti*, Lugduni, Seb. Gryphius, 1534, B.P.H., sign. A-2034. Hay dos ediciones más, una de 1518 (Mediolani, Vicomercator) y otra de 1534 (Lugduni, Nicolai Parui).

17 B. GRACIÁN, «Vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe. Es la erudición, dice el Espíritu Santo, fuente del saber [...], y *nuestro* Alfonso el Magnánimo, su verdadero reino» (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso 58, ed. de E. CORREA CALDERÓN, tomo II, Madrid, Castalia, 1969, p. 217; subrayamos).

se cruzaron sus amigos Juan Francisco Andrés de Uztarroz y fray Jerónimo de San José.[18] Por suerte se han conservado unas cartas que envió a Gracián las cuales resultan fundamentales para entender la cultura humanística de Salinas y, por ende, su acercamiento a los clásicos. A estas cartas privadas, únicas conservadas, podemos añadir algunos prólogos impresos en obras de amigos que bien pueden clasificarse en el capítulo de carta pública.[19] Son censuras o cartas que aparecen en obras de Gracián, José Pellicer y Ossau, sor Ana Francisca Abarca de Bolea, Joseph Lafiguera y fray Joseph Abad.

Las cartas de Salinas a Gracián forman parte de una agria polémica epistolar en la que se enzarzan el poeta oscense y el gran escritor. Salinas había compuesto en 1651 un romance narrativo con rumbos épicos, *La Casta Susana*. Seguidamente concibió la idea de hacer una versión latina sobre el mismo tema, también en verso. Cuando tuvo acabadas ambas, (la romance impresa,[20] la latina manuscrita), se las pasó a su buen amigo Juan Francisco Andrés. Aunque Salinas sentía orgullo de su versión latina, a la que había dedicado un importante esfuerzo, sabía de la conveniencia de que fuera revisada por otros ojos. Era costumbre entre los amigos, y por entonces con gran intensidad entre Andrés, fray Jerónimo y Salinas, intercambiar sus poemas pidiendo colaboración para la *limae labor*.[21] Sabemos que la *Susana* castellana se la revisaron fray Jerónimo, Andrés y su tío el prepósito, pero en cambio no Gracián, a quien se la envió por cortesía, según dice, cuando ya se hallaba impresa (con una 1ª carta, no conservada). De nuevo según su propio testimonio tampoco llevaba intención de pasarle el manuscrito del poema latino, pero lo hizo Andrés por iniciativa propia. Salinas prefería por entonces el magisterio de fray Jerónimo que el de Gracián.

Salinas se vio sorprendido por la respuesta poco amable de Gracián (1ª carta, no conservada), quien no solo le achacaba defectos de la *Susana* castellana sino del poema latino, que había llegado a sus manos indirectamente como se ha dicho. A ello siguió una réplica de Salinas (2ª carta) donde defendía sus soluciones latinas frente a las que le proponía Gracián. El jesuita le contestó agriamente (2ª carta), contrarréplica que a su vez tuvo otra muy destemplada del Canónigo (3ª carta). Las dos misivas de Salinas son fundamentales porque dan mucha información sobre la preparación humanística y los gustos del oscense.

---

18 Fray J. DE SAN JOSÉ (Jerónimo Ezquerra Blancas), *Cartas de fray Jerónimo de San José al Cronista Juan Francisco Andrés de Ustarroz*, ed. de J. M. BLECUA, Zaragoza, IFC», 1945.

19 Esta clasificación es de A. DEISSMANN, *apud* Ismael Roca Meliá, intr., tr. y notas de Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, I, Madrid, Gredos, 1994, p. 7.

20 M. SALINAS Y LIZANA, *La Casta Susana. Paráfrasi poetica de su sagrada historia*, Huesca, Iuan Francisco de Larumbe, 1652.

21 Al respecto dice Salinas a Gracián: «estoy enseñado a admitir, y aun a buscar con ansia, la lima y censura de los doctos por los maestros que veneró la antigüedad y han tenido todos los siglos; y a ser humilde, cuando me faltase el propio conocimiento, me lo obligara el fénix de Italia en esta cláusula, que escribió de humilde y yo me apropio de conocido: [pone una cita *ad hoc* de Pico 10 de la Mirandula: *Angeli Politioni Opera*, Basileæ, apud Nicolaum Episcopium Ivoniorem, 1553]» (*vid.* n. 9).

Salinas escribe de sus cosas y para los suyos, desde una idea cerrada y selecta de su público. Como canónigo estaba acostumbrado a una corrección constructiva y bienintencionada que apela a un sentimiento evangélico de perfeccionamiento espiritual. El tono de esta corrección se halla en el ejemplo de Jesucristo pero sobre todo en las cartas de san Pablo. Estamos en la órbita del humanismo cristiano que habían impulsado hombres como Erasmo o Vives, siempre fertilizado por la presencia de los Santos Padres.

En este sentido debe entenderse la queja inicial en la carta de Salinas a Gracián:

> Vamos al romance latino, en que me dice V. Pr. ha notado algún solecismo, alguna romanzada y alguna impropiedad. Cierto, mi Padre, que si no conociera a V. Pr., o si hubiera dádole alguna ocasión de oluidarse de mi amistad, pudiera creer que estas notas no son de Amigo, sino de los que leen y escuadriñan las obras con ansia de zaherirlas y de hallar tropiezos en ellas. Responderé brevemente a cada una y conocerá el desapasionado quién tiene razón.[22]

El tipo de crítica con que se halla es opuesto al que recibía de fray Jerónimo: frente al afecto, el desafecto; frente a la amistad, la animosidad; frente al espíritu constructivo, la visión incisiva. Le parece injusta respecto a la trayectoria amistosa común, aunque apela a los afectos con un deseo añadido de hacer recapacitar al jesuita. Lo que no dice es que al conocer a fray Jerónimo en 1646 proyectó hacia él el entusiasmo que hasta entonces había sentido por Gracián. El jesuita, ridiculizando a Salinas, está atacando sobre todo al carmelita que le apadrina. A Salinas le reprochará que se hubiera dejado manipular por el carmelita y a este que hubiera contribuido decisivamente a deshacer el grupo lastanosino tan querido por él.

Al tiempo habla para defender su obra ante los amigos, ante su ciudad y ante los eruditos aragoneses. Está defendiendo el prestigio de su nombre y el de los suyos, siempre muy celosos de la imagen pública. Él los representa como poeta y, en cierto modo, a Huesca, ciudad de la que es la figura poética más destacada. Salinas sabía que despreciar el buen nombre es despreciar la virtud y en esto seguía a los clásicos latinos, con Cicerón y Horacio a la cabeza.[23] Salinas lleva la contestación a los términos de un contrataque personal, entendiendo que Gracián le hace una crítica cicatera del todo contraria a los extremos amistosos manifestados en el pasado.[24]

---

22 [SALINAS] La polémica entre Salinas y Gracián está recogida en el manuscrito 8391 de la Biblioteca Nacional, ff. 471r.-475r. (f. 471v.). Este documento fue trascrito por Manuel Company en «Cartas de Baltasar Gracián y de Salinas» (*Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano*-Americanas, nº 3, febrero [1896], pp. 81-88). La contrarréplica de Salinas a Gracián la conocíamos por una transcripción muy fragmentaria (A. BONILLA Y SANMARTÍN, «Un manuscrito inédito del siglo XVII con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián», *Revista Crítica Hispano-Americana*, 2, [1916], pp. 121-135) y últimamente completa (*vid.* n. 9), cuando ya estaba este trabajo en pruebas de imprenta.

23 «Neglegere quid de se quisque sentiat, non solum arrogantis est, sed etiam omnino dissoluti. Cicerón, *De officiis*, 1, 28, 99» (*apud Aurea dicta. Dichos y proverbios del mundo antiguo*, selección de Eduard Valentí, trad. y complementos de Neus Galí, intr. de Enrique Tierno Galván, Barcelona, Ed. Crítica, 1990, 1ª ed. 1987, p. 328); «Contemptu famæ contemni virtutes. Tácito, *Anales*, 4, 38» (*apud ibidem*, p. 328).

24 El disgusto de Salinas era comprensible. Gracián le enviaba una crítica negativa que no le había solicitado, al menos formalmente, en la cual, no solo menospreciaba su obra, sino que, además, le encargaba se la hiciese llegar a Lastanosa, mecenas común.

La réplica de Salinas, en las formas, es algo impertinente y destemplada.[25] En el principio se muestra muy duro, con registros que van desde el despecho:

> En la segunda [copla] decir clara *progenies heroum* o ponérmelo al principio no sé qué sea más que gana de borrar[26]

pasando por la ridiculización:

> En la copla séptima ¿qué tiene más *sive* que *seu*?
>
> ¿*Genuit quem* está más bien dicho que *quem genuit*? Por esto dixo elegante hablasteis mente[27]

hasta el reproche más explícito

> La primera copla del texto totalmente me la echa a perder[28]

Comienza apoyándose en lo más cercano, el mundo común de Salinas y Gracián. Apela al argumento de la *communis opinio*, los eruditos amigos, frente al argumento de la opinión de calidad

> En la primera copla nota debajo el término *a nativitate*. [Yo] creo que habrá muchos que dirán que he puesto chapines con esa palabra al linaje de mi Mecenas, y que él no está descontento de la [copla][29]

Salinas es un poeta comprometido con el destinos de los suyos y de su ciudad, la antigua *Osca*, la Huesca entonces llamada *sertoriana*. Los chapines eran unas suelas que se añadían al calzado para dar realce a las mujeres, aunque también servían para proteger de las inmundicias del suelo. Alude veladamente a obras de Gracián como *El Criticón*, del todo reprobables desde una moral cristiana estricta como la de Salinas. Debe de entenderse que Gracián se oponía a que Lastanosa publicase un poema latino en el que Salinas le ensalzaba.

Con el doble poema, uno castellano en lenguaje paladino, y otro latino, quería demostrar su capacidad para dirigirse a dos públicos distintos: con el castellano al solo relativamente ilustrado de las mujeres nobles y con el latino al de los hombres inequívocamente ilustrados. En ambos casos habla el canónigo, que escribe dos versiones narrativas [llama también al latino «romance», en el sentido de narrativo]. Uno es el canónigo apostólico, el presbítero que adoctrina al elemento menos formado del grupo de los suyos, las mujeres y los niños de la hidalguía rectora, y otro el jerarca eclesiástico, doctor en derecho, que entona un cántico para gloria de la Iglesia con toda la fragancia del oficio divino. En la única estrofa conservada de este poema, la primera de la narración, vemos a la iglesia gozosa en la festividad de San Pedro y San Pablo:

---

25 No acepta el magisterio agrio del Gracián de 1652, el de la primera parte de *El Criticón*.

26 BNM, ms. 8391, f. 471v. Estos versos tendrían su correspondencia en el poema castellano (*La Casta*, ed. cit., ff. 3r. y v., vv. 53-68) y, en concreto, con los versos: «Casó con hija de Elzías, / de la misma Real prosapia» (*ibidem*, vv. 61-62).

27 Ms. cit., f. 471v.

28 *Ibidem*, f. 471v.

29 *Ibidem*, f. 471v.

Gaudebat Ecclesia et Orbis
diei celebritate
quo Principes, clavium vnus
ensisque portitor alter[30]

Salinas se queja de la solución que le propone Gracián:

> totalmente me la hecha a perder V. Pr. [la copla], assí en la elegancia y sentido como en el verso, que el tercero ni es verso ni es nada[31]

Salinas introdujo también la versión que Gracián hizo de esta estrofa, con lo que sabemos a qué atenernos. Dice así:

Gaudebat Vrbis et Orbis
Ecclesia celebritate
dum Princeps clauiger vnus
ensisque portitor alter[32]

El jesuita se muestra más conciso que el canónigo, buscando la conceptuosidad. Supedita ritmo, elegancia y precisión denotativa al juego conceptista, enriquecido por los juegos fónicos (*princeps clauiger*), el juego de palabras (*Urbis et Orbis*), la simetría y la correlación (*clauiger vnus / ... portitor alter*). Se muestra más manierista, o barroco, frente al verso explicativo de Salinas. La intención cultista también es más evidente (*clauiger*, en alusión a Jano). En cambio Salinas mantiene una apariencia de naturalidad y sencillez. Si como poeta castellano busca el equilibrio, la dulzura, la variedad en el ornato, la sutileza en el uso del recurso siempre supeditado al significado, podría colegirse que mantiene los mismos ideales en latín. En latín al igual que en castellano aspiraría como ideal de estilo a la elegancia. No en vano como hombre ortodoxo y consciente de su papel de presbítero cristiano, da gran importancia a la precisión del discurso, al sentido claro de la doctrina. El jesuita refleja el discurso incisivo y triunfante de su orden, el canónigo el mundo estático de los prebendados eclesiásticos. No obstante hay también, nos parece, un cambio generacional. Gracián es el último de los grandes escritores barrocos, con Calderón, sacando las últimas consecuencias estilísticas de los extremos anteriores. Con Salinas parece reavivarse una línea clasicista, equilibrada, iluminada además por las certezas de la fe.

Las citas explícitas en la carta son Quintiliano, Horacio y Cicerón, entre los preceptistas clásicos, dentro de un ideal de elegancia renacentista, establecido en la enseñanza por gramáticos como Lorenzo Valla o pedagogos como Erasmo o Juan Luis Vives. Parece hallarse alejado del lenguaje conciso, agudo, y del tacitismo estilístico que habían impulsado hombres como Justo Lipsio desde finales del siglo XVI.

30 *Ibidem*, f. 472r. [Se alegraba la Iglesia por la celebración del día del Orbe, en que uno de los Príncipes es portador de la llave y el otro de la espada].

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*, f. 472r. [Se alegraba la Iglesia por la celebración de la Urbe y del Orbe, mientras un Príncipe lleva la llave, el otro es portador de la espada].

De hecho Salinas en su poesía se muestra horaciano en unos años poco atentos al programa clasicista del venusino. Lejos de buscar la belleza en extremismos formales o en alardes imaginativos, aspira a expresar con propiedad cosas corrientes, lo que no está exento de dificultad, como decía el propio Horacio.[33] Esta adscripción estilística congenia a la perfección con ideales de sencillez cercanos a los agustinos y al Carmelo descalzo, en cuyo ámbito respira Salinas. No era fácil de entender, o de aceptar, cuando el gusto del público se hallaba tan pervertido, como dijo Menéndez Pelayo, debido a las extremosidades conceptistas. El gran amigo de Salinas, el carmelita fray Jerónimo de San José, ya había reparado por entonces en la generalización de este barroquismo: «Y es cosa bien considerable que la extrañaza o extravagancia del estilo, que antes era achaque de los raros y estudiosos, hoy lo sea, no ya tanto dellos, cuanto de la multitud casi popular y vulgo ignorante».[34] Evidentemente el prebendado oscense con su estilo llano iba a contracorriente.

Las citas clásicas del canónigo en su carta al jesuita son, por orden de importancia, en primer lugar, Marcial y Apuleyo, a los que nombra por tres veces. No es de extrañar ni lo uno ni lo otro. En el decenio de 1630-1640 —quizá especialmente— *está de moda* Marcial, años en los que Gracián lo enseña en sus clases y Salinas lo estudia y traduce. El canónigo trae a colación a Marcial para defenderse y hacer caer en la cuenta al jesuita de lo que —él piensa— son injustas críticas:

> Esta frase, mi padre, es de Marcial, y en él la ha celebrado V. Pr. mucho. Acuérdese V. Pr. del Epigrama 36 del libro 8°, que comienza *regia pyramidum* y V. Pr. le celebra en el *Arte* y yo le traduzgo.[35]

En cuanto a Apuleyo *El asno de oro* era una fuente de motivos, a parte de un parámetro narrativo. En el mundo eclesiástico había unanimidad en elogiarlo, desde san Agustín hasta el mismo Pío V: «un libro sin par, un verdadero lingote de oro».[36] Esto es claro cuando el propio Salinas no duda en apoyarse en él dentro de un texto jurídico-eclesiástico.[37] También para el Gracián de *El Criticón*, Apuleyo es uno de los modelos fundamentales en que inspirarse.[38]

El resto de citas son de los clásicos por excelencia, Virgilio, César, Tácito, Salustio, Juvenal, Plauto, Terencio o Cicerón, es decir, los autores escolares modélicos.

---

33 *Difficile est proprie communia dicere* (*De arte poetica*, v. 128).

34 Fray J. DE SAN JOSÉ (Jerónimo Ezquerra Blancas), *Genio de la historia (Cuarta edición). Ensayo bio-bibliográfico y notas*, ed., intr. y notas de Fr. H. DE SANTA TERESA, Vitoria, El Carmen, 1957 [1651], p. 300.

35 Ms. cit. 8391, ff. 472r y v. Y en la contrarréplica a Gracián hace citas y pone versos de Marcial en diez ocasiones.

36 Son palabras de Pío V (*apud* L. RUBIO FERNÁNDEZ, intr., trad. y notas, Apuleyo, *El asno de* oro, Madrid, Gredos, 1995, 1ª ed. 1978, p. 24).

37 Es una nota de Salinas al término «Estola»: «Apuleius in *Metamorphosiis* lib. 11. [cap. 24], fol. 1072. ibi: Et perfectis sol[l]emnibus processi duodecim Sacratus stolis, habitu quidem Religioso satis» (*Por el* cabildo, *op. cit.*, f. 23); y después en la nota A del siguiente folio (*ibidem*, f. 24).

38 Es un modelo estilístico programático en *El Criticón*, como manifiesta el autor en el prólogo al lector, «A quien leyere» (ed. cit., I, p. 5), al tiempo que de sus motivos se saca una honda moralidad (por ejemplo en *ibidem*, I, pp. 202, 207, y en otros lugares).

Demuestra su predilección por la lectura de la historia y el haber acudido a Virgilio incesantemente, como era propio en el humanismo: «Según eso —replica a Gracián— Virgilio hizo mala sintaxis en muchas partes; en una dice: *et cantare pares, et respondere parati*».[39] La *Historia naturalis* de Plinio el *Viejo* es una fuente de motivos y de ideas para Salinas —como se comprueba en su poesía—, pero es también para él, a juzgar por esta carta, una autoridad en cuestiones estilísticas.

Salinas, que había sido un alumno brillante en las aulas de Gramática de la Universidad, de adulto sigue leyendo a los autores latinos aprendidos en su juventud. dentro de una tradición educativa de su patria. La universidad de Huesca, muy respetuosa al parecer con la tradición latina humanística, había sido para él la matrona que le había alimentado con su leche científica. Horacio era un modelo teórico-poético, pero Quintiliano ofrecía el más completo tratado, la más rica retórica en ejemplos y en normas. Seguro de estos fundamentos replica a Gracián:

> Si los vocablos nuevos para hablar más propiamente se condenan en los Auctores, muy condenable estará Plauto, Apuleyo y más Horacio, que en su *Arte* da esta licencia, la cual se ha tomado V. Pr. más de una vez sin ser menester, que es lo que condena Quintiliano, riéndose de los tales inuentores de vocablos, pues en cosa de poco momento se exponen a mucha nota como la experiencia lo enseña.[40]

No aparecen autores griegos, salvo Plutarco, lo cual no es raro, dada la precariedad del helenismo en las universidades hispánicas.[41] Es evidente que no lo desconocían los maestros del Colegio jesuítico de Huesca, como no deberían dejar de impartirlo en cualquier Escuela de Gramática, aunque la enseñanza lingüística fundamental fuera el latín.[42] Entrando el siglo XVII, la universidad española toma un sesgo eminentemente jurídico, en lo que no era excepción la de Huesca, apoyada como estaba fundamentalmente por el cabildo catedralicio. La cultura jurídica, ya sea civil, ya eclesiástica, hablaba latín. La lengua profesional del Salinas canónigo y jurista es exclusivamente el latín y el castellano.

Pero por encima de los clásicos literarios, los Santos Padres son un arrimo esencial de Salinas, en los que se apoya para defender sus soluciones. Tanto Manuel como su tío Jorge eran lectores asiduos de san Agustín, Tertuliano, san Jerónimo, san Ambrosio y de la patrística en general. Estos autores, cuya lengua materna había sido el latín, constituían el alimento espiritual para los hombres cultos de las órdenes religiosas, al igual que para eclesiásticos distinguidos como se ve en los Salinas. Dice en la réplica: «En esta misma copla condena V. Pr. el verbo *protelet*: no lo

39 Ms. cit. 8391, f. 473r. [*Ecl.* 7. 5.].

40 *Ibidem*, f. 472v. Salinas condena los excesos del *Criticón* y aquí, en concreto, las libertades léxicas de Gracián: «Falimundo», «Volusia», «papasal» y otras (I, pp. 121, 172, 231).

41 Luis GIL FERNÁNDEZ, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997, 1ª ed. 1981, pp. 205 y ss.

42 En la Universidad de Huesca no se estableció una cátedra como tal de esta disciplina, aunque se sabe que hubo un «aula de griego», al menos en el siglo XVI (nos proporciona esta noticia Carlos Garcés Manau).

ha deuido de ver, como yo, en Tertuliano».[43] Y en otra ocasión: «En la copla 71 me condena lo primero V. Pr. el abla[tivo] de modo *romana eloquentia* y se tienta V. Pr. a condenarlo solecismo quando de ningún modo puede serlo; el caso fue que no atendió V. Pr. al sentido, que es que con el estilo y eloquencia latina sabe vnir y poner *in concreto* la melifluidad de Ambrosio con la vibeza y acrimonia de Jerónimo».[44]

Pero el Santo Padre más cercano a él en esos momentos era san Jerónimo. No en vano, *La casta Susana* castellana es una adaptación del texto latino de la *Vulgata*. Salinas en esta adaptación se muestra seguidor de san Jerónimo, quien consideraba que las Sagradas Escrituras aun en el orden de las palabras encierran misterio. Salinas piensa lo mismo de la escritura, como dice expresamente en la introducción de *El Discreto* de Gracián y como demuestra en su adaptación de la *Vulgata* a *La casta Susana*. Este detalle, y otros, nos acercan al tono de la «Carta a Panmaquio», texto fundamental de san Jerónimo, autor al que se ha considerando fundador de la teoría de la traducción.

San Jerónimo, para defenderse de las críticas que había recibido por la traducción de la carta del papa Epifanio a un obispo, redactó la «Carta a Panmaquio». También Salinas aduce que su carta a Gracián ha sido redactada con apresuramiento, al igual que decía san Jerónimo de su traducción del papa Epifanio.[45] Como san Jerónimo, dice Salinas que la *Casta Susana* latina había salido fuera del ámbito del receptor original ajeno a la voluntad del autor.[46] Por otro lado san Jerónimo utiliza para asustar a sus enemigos el ejemplo real de una condena a muerte por robar papeles privados, que es lo que Salinas en un sentido figurado espeta a Gracián:

> en la copla 56 sobre la palabra *factitio*, dice v. Pr. no ay tal vocablo. ¡Oh, quánto me admira! Vea V. Pr. las Epístolas de Policiano y hallará que Scala lo llama *Herculeum factitium*, y Estrada en la Prolusión del estilo poético se vale del vocablo: dos testigos bastan para condenar a muerte.[47]

---

43 Ms. cit. 8391, f. 473r.

44 *Ibidem*, f. 473r.

45 SAN JERÓNIMO: «El tal Eusebio me empezó a pedir con mucha instancia que se la tradujera al latín y, para facilitar su inteligencia, se la explanara claramente, pues él no sabía palabra de la lengua griega. Accedí a lo que quería. Llamamos a un notario o estenógrafo y dicté aprisa y corriendo la versión, anotando brevemente al margen de la página el sentido de lo que contenía cada capítulo» («Carta a Panmaquio», *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. y trad. de M. Á. VEGA, Madrid, Cátedra, 1994, p. 83, [pp. 82-86]). SALINAS: «y como esto me coge con dos sangrías y la cabeza arto mal tratada de un Corrimiento, responderé a otros capítulos brevemente [quiere centrarse en la respuesta al «romanze latino»]» (ms. cit. 8391, f. 471r.); «Esto es lo que en brebes horas, y sin poder cansar mucho la Cabeça he podido discurrir y hallar en mi defensa» (*ibidem*, 473v.).

46 SAN JERÓNIMO: «Pues así fue que cierto pseudomónaco, sobornado por dinero, como patentemente se deja entender, o por gratuita malicia, como en balde se esfuerza en persuadirnos su corruptor, le birló papeles y dineros, se hizo Judas traidor y ha dado a mis contrarios ocasión de que ladren contra mí» (*Textos clásicos*, *op. cit.*, p. 83). Salinas: «el romance latino, el coronista Andrés se le mostró a vuestra paternidad sin instancia ni motivo mío» (*apud* A. BONILLA, art. cit., p. 128).

47 Ms. cit., f. 173r. El texto coincidente de SAN JERÓNIMO es: «Poco ha que el emperador Teodosio condenó a muerte a Hesequio, varón consular, con quien tuvo gravísimas enemistades el patriarca Ganamiel, porque, sobornando un notario, violó los papeles del judío» (ed. cit., p. 83).

A este respecto está latente una crítica a Gracián por su excesivo amor a las letras profanas. Además se había hecho reprochable por la acidez poco evangélica que demostraba en su última obra, la primera parte de *El Criticón*, publicada en 1651 como *La casta Susana*. Salinas y sus principales amigos, Juan Francisco Andrés y fray Jerónimo de San José, practicaban, como ya se ha dicho, una relación erudita de grupo, entre amigos e iguales, mezcla de academia renacentista y del espíritu evangélico y comunitario de las cartas paulinas. Al igual que el papa Epifanio, según san Jerónimo, Salinas y fray Jerónimo de San José piensan que se debe reprender blandamente los errores del hermano clérigo.[48] Lo que le reprochan a Gracián es la acrimonia, impropia de un religioso.[49] Es un tópico operativo en el mundo de Salinas como lo había sido en la defensa que de su traducción hacía san Jerónimo. Dice san Jerónimo a Panmaquio, respecto al robo de su carta: «Lo que las públicas leyes y los enemigos mismos respetaron, lo que se tiene por sagrado aun entre las batallas y las espadas, no lo hemos tenido nosotros seguro entre los monjes y sacerdotes de Cristo».[50]

Hablando ya del Renacimiento encontramos a un Salinas aficionado a los humanistas del siglo XV y principios del XVI. Gracián en el comentario crítico de la *Susana* latina aducía la autoridad de Ambrogio Calepino. Por su parte el oscense, que también maneja el diccionario de Calepino, se apoya en otro autor del XV, Johannes Despauterius, para contestar el reproche que le hace Gracián. La *Ars versificatoria* de Despauterio es uno de los tratados más representativos de métrica renacentista. La obra es rica en referencias a gramáticos y metricólogos de la Antigüedad. También se vale de citas indirectas a dichos tratadistas clásicos a través de otros autores de la Antigüedad que fueron a su vez *eruditos* como es el caso de Plinio el Viejo y su *Historia naturalis*. Salinas debía de coincidir con el criterio de Despauterio y, como él, acude a Plinio el Viejo, uno de los antiguos compiladores del saber. Salinas a veces cita a los autores clásicos a partir de los tratadistas modernos, en lo que sigue el modo de proceder de la erudición renacentista.

Por otro lado Salinas se apoya en más de un autor para defender sus soluciones frente a Gracián, lo cual es propio de una mentalidad jurídica, según la cual cuanto más consagradas y amplias sean las apoyaturas mejor. Por ello le parece que debe traer a colación nuevos testimonios, también a favor de Plinio, y nadie mejor en ese sentido que Hermolao Bárbaro, editor de la *Historia naturalis* de aquél. Plinio el Viejo es un autor importante para Salinas, un repertorio del que sacó no solo ejemplos de estilo sino motivos narrativos. El poema latino de Salinas sobre Susana llevaba una Epístola inicial donde se citaba el elogio de Plinio por Hermolao Bárbaro. Replica Salinas:

48 SAN JERÓNIMO: «Habrá poco más de dos años, el Papa Epifanio, de suso mentado, escribió al obispo una carta en que lo reprendía por ciertas doctrinas y lo invitaba luego con blandura a penitencia» (*Textos clásicos*, *op. cit.*, p. 82).

49 Fray J. DE SAN JOSÉ, «Buena parte de la admiración carga sobre el ocuparse aquel personage [Gracián] en cosas tan escusadas i tan injustas, en que por mucho que se esfuerce i replique, no puede quedar airoso ni con nombre de cuerdo» (*Cartas*, ed. cit., 17-V-2000, p. 112).

50 *Textos clásicos*, *op. cit.*, p. 83.

> En la copla 35 me condena [V. Pr.] el genitivo *orium* y es verdad que Calepino, a quien V. Pr. ha seguido, no le da, pero creo que tiene más auctoridad Plinio el mayor, de quien dixo Hermolao Bárbaro (como a visto V. Pr. en la Epistólica deste romance) que *tunderemus aquas* en la lengua latina si Plinio hubiera faltado, con ser assí que llegó a aquel siglo tan adulterado. Éste pues cita Despauterio para el caso con estas palabras: *OS quando genitiuus est ORIS non vererer ORIUM et ORIBUS dicere: quia doctissimi ita non multum raro;* Plinius lib. 20: *Vitia ORIUM graue olentiaque sanare affirmat Cato.* Y assí parece que tengo bastante arrimo para tapar las bocas que se opongan a estas del genitiuo.[51]

Parece deudor de la tradición latina de la Universidad Sertoriana, pero esta se halla por estudiar.[52] Se produjo un auge de la enseñanza de la gramática a finales del siglo XVI. La Escuela de Gramática de Huesca debió de alcanzar un grado estimable de eficacia pedagógica en el último cuarto del quinientos. Ello parece estar en contradicción con lo que decía Palmireno en el *El latino de repente*, de 1575, a propósito del conservadurismo pedagógico de los aragoneses: «solo Aragón está firme y fuerte en lo antiguo, tanto que les parece necedad hacer otra cosa».[53] Se refería a la fidelidad con que se seguía en Aragón el antiguo *Arte* gramatical de Nebrija, cuando ya hacía tiempo que los pedagogos veían los inconvenientes de este texto.[54]

Dos ediciones que se hicieron del *Arte* en Huesca (1585 y 1624),[55] aunque están por estudiar, hablan efectivamente en principio de un aprecio persistente por el nebrisense. En realidad es muy difícil saber cuál era la práctica pedagógica real. Probablemente los profesores adaptarían en las aulas las minuciosas normas de Nebrija.[56] Harían en la práctica tal vez lo mismo que Palmireno, pero sin la beligerancia

---

51 [Se cita libremente a Plinio 20. 92] Ms. cit., ff. 472v.-473r. [«De las bocas / puertos —según el contexto— golpeásemos las aguas». «*Os*: si es genitivo es *oris*; no temería decir *orium* y *oribus*: porque los más doctos lo han dicho así no muy raramente; Plinio, libro 20: Catón confirma los defectos y olores de los puertos»]. Conservamos las mayúsculas que aparecen en el manuscrito.

52 Existe una tesis importante, la de J. ARLEGUI SUESCÚN, *La enseñanza de la gramática en la facultad de artes de la universidad sertoriana de Huesca (siglos XIV-XVII)*, Tesis doctoral inédita (leída en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona), 1978, consultamos el ejemplar mecanografiado que se halla hoy en el Instituto de Estudios Altoaragoneses. En ella se dieron a conocer, entre otros, documentos fundamentales sobre las tentativas de traspaso de la *gramática* a los jesuitas.

53 E. SÁNCHEZ SALOR, «Tradición y originalidad en la teoría gramatical de Palmireno y Sempere», en J. M[a] MAESTRE *et alia* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo* clásico. *Homenaje a Luis Gil*, II.2, Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, p. 570 [pp. 563-589].

54 Había habido numerosos intentos de reforma de la pedagogía antoniana durante el quinientos (*vid. ibidem*, p. 570).

55 *GRAMÁTICA ANTONII NEBRISSENSIS, In certi avthoris de Antonii efigie. Si daret huic formae vitam sic Iupiter, vt tu Grammaticæ Antoni, viuere efigies*, Oscæ, Typis, Ioannis Perez à Valdivielso, Oscensis Academiae Typographus anno á Virginis partu, 1582; *AELII ANTONII NEBRISENSIS INSTITVTIO GRAMMATICA: PHILIPI III HISPANIARVM regis catholici iussi restituta*, Oscae, Apud Petrum Bluson, Typis Vidua de I. P. á Valdiuielso, 1624, BPH, sign. B-72/10881 [al margen, tachado: «de la C[a] de Jesús de Huesca»].

56 E. SÁNCHEZ SALOR ha estudiado «Un Nebrija reformado en Zaragoza (1610)» (en *Calamus renascens. Revista de Humanismo y tradición clásica*, I, Alcañiz-Cádiz, Instituto de Estudios Humanísticos, 2000, pp. 347-362). No hay un estudio parecido de las ediciones oscenses. La edición zaragozana es la *Antonii Nebrissensis Gramática*, Cæsaraugustæ, apud Ioannem à Lanaja et Quartenet, Regni Aragonum et Uniuersitatis typographum, Anno MDCXIII (*ibidem*, p. 351). El estudio de la edición zaragozana del *Arte* de Nebrija de 1610, por E. SÁNCHEZ, aprecia la realidad de los hechos: nominalmente se respetaba la obra de Nebrija, pero en los contenidos se adaptaba cuanto se creía oportuno (*ibidem*, p. 362).

verbal de éste contra Nebrija; mientras unos verían el vaso medio lleno, para otros estaría medio vacío.[57]

Mentor latino de la niñez de Salinas había sido su tío Jorge Salinas, quien había vivido el período floreciente de la Escuela de Gramática de Huesca todavía en 1600. La Escuela de Gramática que conoce Manuel Salinas no era ya tan floreciente, entre 1627 y 1630, aunque conservaba valores estimables y una orgullosa conciencia de su historia. En la carta de Salinas, hay una confianza en sus fundamentos latinos y en Nebrija que tiene que ver con la tradición universitaria de su ciudad. Cuando Salinas estudia, hay una presión muy fuerte para conseguir que la Escuela de Gramática *pública* oscense pase a los jesuitas. En la campaña no faltan las críticas por el método con el que se enseña latín en la Sertoriana. Se castiga a alguno de sus profesores por la falta de método y aprovechamiento con que enseñan a sus alumnos. Se prefiere, en cambio, la metodología que practican jesuitas o carmelitas.[58]

La cultura humanística que en la carta muestra Salinas enlaza inevitablemente con la que recibió entre los siete y los quince años. Se observa desde luego ese respeto hacia Nebrija y los humanistas del siglo XV. Se muestra aficionado a la epistolografía neolatina. Maneja las cartas de Policiano y las de Pico de la Mirándola —cita una de Pico a Pietro Bembo y otra en alabanza de su mecenas, Pedro de Médicis. Además de los ya citados Nebrija, Hermolao Bárbaro, Calepino y Despauterio, se apoya también en Nicolás Peroto, con lo que tenemos un muestrario bastante completo de la que se llama a veces primera generación de gramáticos renacentistas.[59]

No obstante nombra a algunos gramáticos afamados del siglo XVI, como Francisco Escobar, comentarista de Nebrija, y alude probablemente a Bartolomé Bravo, preceptista jesuita, muy apreciado por su propia orden. Bartolomé Bravo trató con detenimiento sobre el decoro necesario del lenguaje poético, no solo respecto a palabras mal sonantes sino a todo tipo de léxico poco apropiado para la poesía, y pone ejemplos de términos que deben ser evitados por triviales.[60] Precisamente la utilización por Salinas en *La casta* latina de vocablos demasiado comunes fue uno de los asuntos que más le afeó Gracián. Así se lo señaló éste en su primera carta (hoy perdida), que comprendía unas críticas al poema latino de Susana, a lo cual respon-

57 Según Vicente de la Fuente, el Arte vieja de Antonio todavía se enseñaba en Huesca y Daroca «y en casi todas partes del Reino, quitando Calatayud y Tarazona» (*Historia de las Universidades, Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, Madrid, 1887, III, pp. 262-263).

58 *Vid.* CUEVAS, «La decadencia de la enseñanza...», art. cit.

59 J. LUQUE MORENO, «Métrica renacentista: el septenario trocaico», en J. Mª MAESTRE, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. II.2, *op. cit.*, p. 918n. [pp. 916-922].

60 Bartolomé Bravo habla de las palabras poéticas frente a la prosa: «puesto que agua en lugar de mar y gota en lugar de lágrima son demasiado triviales, ambas se enmiendan con un epíteto, como Ovidio —la transportan en una nave a través de las inmensas aguas—, o como Virgilio —derramando el rostro debajo de lágrimas crecidas larga vena— » (*Liber de arte poetica*, Medina del Campo, 1596, libro II, cap. 5°. Nos facilita el fragmento Joaquín Pascual Barea, que tiene preparada una edición y traducción del texto).

dió Salinas en la carta que estamos comentando (2ª carta). Podemos colegir algo de las palabras de Gracián en las del oscense. Contesta Salinas en su réplica:

> Cuanto a la Susana hay opinión que no podía hallarse más propia voz que *labia* adonde se coloca. La voz balsas, si se tiene por bulgar, lo será también *Cielo y Tierra, y Sol y Luna*, pues no tienen estas cosas otros nombres en nuestra lengua, y me holgara mucho saber cómo los que componen realzado dijeron para nombrar balsas sin nombrarlas.[61]

Esta réplica de Salinas indignó a Gracián, quien contratacó a su vez con una réplica (2ª carta) que quiso fuese contundente, pensando seguramente en dejar zanjada la cuestión. La propiedad y selección del lenguaje poético eran el ABC de las escuelas (jesuíticas), como se comprueba en el *Liber de arte poetica* de Bartolomé Bravo y en otros manuales escolares jesuíticos inspirados en los de Bravo. Además *La casta Susana* de Salinas se dirigía a la reina con lo que al decoro poético se unía el decoro social. El jesuita contestará, irritado ante la contumacia del que fue su protegido:

> Algunas palabras ciuilíssimas, que aunque no aya otras como candil, cedazo, orinal, etcétera, que no son para el verso y más para una Reyna que tiene tantos estanques.[62]

Salinas se sentía autorizado por los testimonios bibliográficos que había acopiado, y secundado por las personas que en Huesca le apoyaban en sus afanes literarios. Entre ellos se encontraba Andrés, fray Jerónimo de San José, su tío Jorge Salinas, fray Gabriel Hernández y otros. Este agustino era una de las voces más autorizadas de la Facultad de Teología pero Salinas conocía sin duda también a los profesores de las aulas de la Gramática. Salinas era uno de los suyos, como antiguo alumno de la Sertoriana. También los jesuitas oscenses le apoyaban. Los Salinas y los jesuitas oscenses formaban una piña de intereses en unos momentos en que se dilucidaba un intento muy serio por traspasar la enseñanza de la Gramática a la Compañía.

La máxima autoridad latina en el Colegio de San Vicente y, por ende, seguramente el latinista más reputado en Huesca, era el padre Juan Mora, jurado del certamen *Palestra Numerosa Austriaca*, celebrado en 1650. En el asunto I de este certamen que celebra el matrimonio de Felipe IV con María-Ana de Austria, se encuentra sin duda lo más granado de la escuela oscense alabando en diez dísticos latinos el buen gusto del rey al elegir esposa.[63] Por unos y por otros, *sertorianos* y jesuitas oscenses, se siente apoyado Salinas en su proyecto de darse a conocer como poeta latino. Al carmelita fray Jerónimo, hombre de una gran cultura, le pareció sólida la respuesta de Salinas a las críticas de Gracián: «se responde al papel contrario mui sazonada i adequadamente».[64]

---

61 Ms. cit. 8391, f. 471r. Conservamos el subrayado del manuscrito.

62 Réplica de Baltasar Gracián a la carta de Salinas (*ibidem*, f. 474r.).

63 I. F. DE AMADA Y TORREGROSA, *PALESTRA / NVMEROSA / AVSTRIACA. / EN / LA VICTORIOSA CIVDAD / DE HVESCA...*, En HVESCA, por Iuan Francisco de Larrumbe, Impresor de la Vniuersidad. Año M.DC.L, Biblioteca Pública de Huesca, sign. B-67-10.184 [«Cartel del Certamen»], f. 2r.

64 Fray J. DE SAN JOSÉ, *Cartas*, ed. cit., p. 112.

En el fondo parece que se enfrentaban dos concepciones distintas de acercamiento a los clásicos, una más anticuada, la de las Escuelas de Gramática universitarias y otra la metodología triunfante de los padres jesuitas. Responde Gracián en su réplica a Salinas con estas palabras: «Y esto, señor mío, es hablar con fundamento, y como quien ha leydo retórica y prosodia, y mayores y seminario en mi religión, y crea Vm. que quien a de dar a los latinos de mi religión vn tapaboca auría de tener más abiertos los ojos».[65] Pero a su vez no salían bien parados sus antiguos compañeros del Colegio de Huesca. Gracián, que escribe a Salinas destinado ahora en el Colegio de Zaragoza, tal vez desvanecido por sus éxitos, se ceba ciertamente en el canónigo, pero menosprecia de paso a los que le alientan en Huesca.[66]

La contrarréplica de Salinas a Gracián, que supone una defensa en toda regla de su capacitación latina y la manifestación de sus principios humanísticos, confirma en buena medida lo ya señalado y permite sacar algunas conclusiones. Quiere enlazar su polémica con la que mantuvieron el gran humanista Ángelo Policiano y Bartolomé Scala. Hace una encendida defensa de Juan Despauterio y con él de la dignidad del oficio de gramático tal como se entendió en el Renacimiento. Defiende igualmente a Nebrija y a Sánchez de las Brozas frente a los jesuitas, a los que considera menos preparados.[67] Le indigna que Gracián haya despreciado sus anotaciones cuando el jesuita, dice Salinas, muestra una erudición de manual, del todo deudora de Ambrosio Calepino: «¿Cómo no estudiando sino en el Calepino se ha olvidado de mirarlo para este caso?».[68] También es de destacar su fervorosa defensa del latín jurídico al cual, según él, ha insultado Gracián.[69] Entre los autores clásicos, destaca el protagonismo de Cicerón como retórico y la importancia de los Plinio.[70] El tercer polo de su cultura es el humanismo cristiano, encabezado por Erasmo y Vives y desarrollado por eclesiásticos distinguidos, desde san Pedro Crisólogo hasta Urbano VIII, contem-

65 Ms. cit., f. 474r.

66 «Señor mío, el papel para quien no saue latinidad es gran cosa y espantosa, pero quien la sabe y la ha leydo como son ocho Padres aquí todos maestros de mayores, los mejores latinos que se hallan en gran parte y que an leydo [en] los Seminarios de la Comp^{a}, que es lo más que se puede decir, todos se an reydo y dado la Sentencia de Martial que sólo vn borrón desde el principio hasta el fin puede ser enmienda». [...] Lo de *cantare* es bulgar solecísimo, porque los verbos de movimiento piden supino y esto ni el asilo de Despauterio puede excusarlo, ni vale aquí su sacristía» (*Ibidem*, f. 475r. y v.).

67 «Su religión ha querido desterrar todos los gramáticos haciéndose bravos» [...] «¿qué mucho que digan mal de Despauterio y del Doctíssimo Sánchez de las Brozas? ¡Si al Nebrissense, que trujo las buenas letras a España, le han desterrado del reino con fueros y desafueros» [...] «en los siglos pasados era ilustre y célebre el nombre de gramático, porque no le conseguían sino los versados y doctos en todas ciencias y los que tienen las calidades que pide Erasmo en su *Ciceroniano*» (seguimos el texto como lo va a publicar el profesor J. E. Laplana).

68 Otras citas al respecto en la contrarréplica de Salinas: «Pero mejor es que no deje su maestro Calepino» [...] «pudiera aficionársele [a la Biblia], demás de ser libro de refugio, como Calepino» [...] «el texto que no le citó su Calepino» (*ibidem*).

69 «¿Pero quién tendrá paciencia, cuando lo veo tan brozoso, ignorante, sucio, *criticón*, que llegándose a la cultísima jurisprudencia pretende llenarla de basura?» (*ibidem*).

70 En menor medida cita a Horacio preceptista, así como a Ovidio, Virgilio y a diversos autores sobre todo eruditos (Suetonio, Aulo Gelio, Juciano, Macrobio), pero en primer lugar como fuente de vivaz erudición Marcial.

poráneo suyo.[71] Este humanismo enlaza con los Santos Padres, entre los que son especiales para él san Jerónimo y san Agustín.[72] Esto le sirve para atacar a un Gracián poco amigo de la literatura edificante y, lo que es peor según su criterio, a un religioso poco ejemplar: «desaforado», «pardal», calumniador, maligno, le dice, y otras lindezas.[73] Comprendemos con claridad que Salinas entre 1646 y 1648 cambió el magisterio y la amistad de Gracián por los de fray Jerónimo, aquel con un estupendo olfato para la novedad y gran degustador de la literatura profana, mientras que este, más clasicista en sus gustos y enfocado a la tradición espiritual, más rápido el jesuita en la concepción de sus propuestas y reposado el carmelita en la de las suyas.[74] En consonancia con la erudición clasicista del canónigo se halla su manifiesta adscripción al argensolismo.

Las dos réplicas del oscense son un buen testimonio del valor de su correspondencia erudita, la cual, lamentablemente, se ha perdido. Nos quedan algunas introducciones en prosa. En la «Aprobación» (1646) de *El Discreto* se detecta la presencia de la *Ética a Nicómaco* y de algún tópico agustiniano. En una carta prologal (1650) al *Poema epitalámico* de José de Pellicer y Ossau se apoya en citas latinas, principalmente de autores eclesiásticos de la baja latinidad, ya sea san Jerónimo, ya san Vicente de Lerins. Las palabras de san Vicente de Lerins le sirven para apodar a Pellicer el «Tertuliano español», por haber traducido a este Santo Padre con gran acierto —según Salinas.[75] La erudición latina es aquí fundamentalmente patrística. Se

71 Salinas se emociona con el fervor de estos. Así: «San León Papá, sermots *De nativitate*, en aquellas liciones que puso la iglesia el día de Navidad tan elocuentes que arrebatan las potencias» (contrarréplica a Gracián).

72 Comprobamos sin lugar a dudas, gracias a esta contrarréplica, que san Jerónimo es el referente de Salinas en lo que a traducción se refiere. Igualmente constatamos el nexo de los canónigos con san Agustín.

73 En un tono especialmente dolido señala: «*Linguis* dijo san Pablo, pero como es hablando de caridad y vuestra paternidad no la conoce ni usa con nadie, no se acordó del lugar aunque ha tan poco que la leyó en la iglesia» (contrarréplica a Gracián).

74 «A vuestra paternidad nadie le busca, sus obras son libritos en todo, los del padre fray Jerónimo libros grandes por la materia y la erudición, y grandes por el volumen, que también esta materialidad da crédito en sentir de Plinio» (contrarréplica a Gracián).

75 Quizá el *Commonitorium* de san Vicente de Lerins (c. 434). Dice Salinas: «Antiguo es en los españoles el peregrinar: no con el motivo común de las demás naciones, sino por conocer i comunicar varones eminentes en todas ciencias. Y S. Jerónimo, escribiendo a S. Paulino, dize: *Ad Titum Livium lacteo eloquentiæ fonte, manantem, de ultimis Hispaniæ finibus, quosdam venisse nobiles, legimus, et quos contemplationem sui, Roma non traxerat, unius hominis fama perduxit* (Epist. 53. 54. 1, es una cita algo libre del texto latino, que es en realidad «Ad Titum Livium lacteo eloquentiæ fonte manantem visendum de ultimo terrarum orbe venisse Gaditanum quendam legimus; et quem ad contemplationem sui Roma non traxerat, vel unius hominis fama perduxit»).
Anssí me Prometo ha de suceder por V. m. (de mí lo asseguro), i que con mayor razón ha de obligar esta copia a buscar el conocimiento i la comunicación de su original en esta Corte, sin atender a ella. Y que dirán por V. m. en las edades venideras: *Habuit illa ætas, inauditum, omnibus sæculis celebrandumque miraculum, ut tantam urbem ingressi, aliud extra urbem quærerent* [la cita es de la misma carta de san Jerónimo, con variantes en la parte final, «...ut orbem totum ingressus alium extra orbem quaereret»].
No es ponderación mía, ajustado elogio sí del gravísimo Vincencio Lerinense que, hablando del tres vezes Tulio africano, habló (como en profecía) del Tertuliano español, de V. m., que en su *Traducción* dio luzes de que se bevió todo el espíritu de Tertuliano. Dize pues el Lerinense con toda propriedad: *Quid enim hoc viro doctius? Quid in diuinis atque humanis rebus exercitatius? Nempe omnium philosophiam, et cunctorum philosophorum, sectas, auctores, adscriptoresque sectarum, omnesque eorum disciplinas, omnem historiarum, ac studiorum varietatem, mira quadam mentis capacitate complexus est»* [*Commonitorium* 18, donde aparece *omnes* por *omnium*, *cunctas* por *cunctorum* y *adsertoresque* por *adscriptoresque*] (*apud* José Pellicer y Ossau, *Bibliotheca de los libros, i obras publicadas de Don...*, Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1671, f. 45r. y v.).

completa, no obstante, con dos citas de las cartas de Policiano, con las que termina su elogio epistolar.[76]

La parte latino-eclesiástica de su cultura se pone aún más de manifiesto en las cartas o censuras introductorias de obras religiosas de amigos, testimonio de su decantación a la cultura estrictamente religiosa. En la extensa «Epístola» (1655) que presenta las *Quatorze Vidas de Santas de la Orden del Cister*, obra de su amiga sor Ana Francisca Abarca de Bolea,[77] muestra su admiración por san Jerónimo y, junto a él, por Tertuliano y san Ambrosio. El espíritu cristiano se impone sobre los clásicos, no ya tanto desde el humanismo cristiano del Renacimiento, sobre todo escolar, sino desde las sólidas bases de la Patrística, lectura de hombres cabales.

Cuando utiliza los clásicos es para apoyar su mundo religioso, ya sea Juvenal, ya Plinio[78] o Catón. Salinas arrima el ascua a su sardina. El contexto lo requería. Ensalza el tema elegido, las monjas del Císter: «loable acierto a vista de tantos escritores que, malogrando sus tareas en inútiles assumptos, quedan comprendidos en la rígida sentencia de Catón».[79] En otra ocasión defiende una *virtus* cristiana apoyándose en Juvenal: «que la verdadera nobleza no consiste en timbres heredados, sino en virtudes proprias».[80] Los clásicos han perdido el valor original para convertirse en un repertorio de dichos o fórmulas de autoridad. En esta cultura aforística que admira a Alciato se sentencia, según se ha dicho, «desde la seguridad de una moral con fundamentos dogmáticos».[81] Es el signo de la época.[82] El entramado erudito de la carta se completa con los humanistas. Saca a colación de nuevo a Hermolao Bárbaro[83] —el editor de Plinio—, y a Policiano,[84] autores influyentes sin duda en su formación erudita, más quizá que Justo Lipsio, a quien también cita.[85]

---

76 «Bien sé decir con Policiano: *Quod si te illa Prisca tulisset ætas, in qua pro meritis, præmia reddebantur, ne quidem honoribus, caruisses* [...] [*Epístolas*, libro II, dirigida a Nicolás Leoniceno]. Y concluyo con Policiano con lo que havía de començar la carta: «*Liceat autem per me tibi (dummodo amare non dessinas) non solum non respondere ad litteras meas, sed neque legere, eas quidem, si ita sit commodum)*» (*ibidem*, f. 45v.).

77 *Op. cit.* [ff. I-XV].

78 «C. Non peccat nisi quod nihil peccat. Plin» (*ibidem*, [f. II]). En las ediciones modernas aparece «nihil peccar nisi quod nihil peccat» [Plin. 9. 26. 1, ed. de M. Schuster, Plinius Minor, Leipzig, Teubner, 1958].

79 «Satius est otiosum esse, quam nihil agere» [Plin. 1. 9. 8.] (*ibidem*, [f. II]).

80 *Ibidem* [f. XIV].

81 Sigue la cita: «en tanto que los clásicos se apoyan en el sentido común y la común experiencia ayudados por la razón» (E. TIERNO GALVÁN, «Introducción», en *Aurea* dicta, *op. cit.*, p. 17).

82 Las citas son, en el siglo XVI, según Tierno, «académicas herramientas de trabajo de los doctos» (*ibidem*, p. 15); mientras que en el XVII, «los jesuitas, de acuerdo con su criterio de lo heroico y discreto, tendieron a dar a los dichos el sentido de frase acertada que encajaba más por su agudeza que por su elevación intelectual» (*ibidem*, p. 15). En *El Criticón* se observa a cada paso este aprecio, sin que falte una explicación por parte de Gracián (ed. cit., II, crisi 4ª, pp. 109-111).

83 «Indocti nostra recipient, an reiiciant, parum interest: ab ijs enim laudari etiam laudanda, laus non est. Hermol. Barb». (*Quatorze Vidas de Santas*, *op. cit.* [f. III]).

84 *Epístolas*, libro III, dedicada a «Cassandræ fideli Venetæ puellæ doctissimæ», *ibidem*, [ff. IV y XI, respectivamente].

85 «Vt qui terrarum orbem, vnius tabulae ambitu, aliquanto detrimento magnitudinis nullo dispendio veritatis. Lip». (en Ana Francisca Abarca, *op. cit.* [f. I]).

Hemos podido recopilar dos textos más, el primero de los cuales es una carta introductoria (1656) para un libro religioso, la que la cultura es exclusivamente bíblica y patrística. No podía ser menos cuando el libro que prologa es una *Miscelánea sacra*, ramillete poético personal dedicado a la Virgen de Nuestra Señora de la Balma.[86] El último es una «censura» (1666) al sermón de un amigo, que nos permite vislumbrar al aficionado a la homilética.[87]

En conclusión, y a partir de las muestras que nos quedan del Salinas epistológrafo, parece evidente la fidelidad a los nombres de la gran época del humanismo renacentista: sobre todo Nebrija, Pico de la Mirándola y Policiano, pero también Peroto, Calepino, Hermolao Bárbaro o Despauterio. Puestos a polemizar con Gracián, se muestra decidido defensor de una línea gramatical exigente que sigue el modelo de Nebrija y Sánchez de las Brozas, frente a la simplificación que dice practicaban los jesuitas. Los modelos clásicos son sobre todo los que había consagrado esta educación renacentista: Quintiliano y Cicerón como preceptistas, sin olvidar a Aristóteles como fondo en múltiples aspectos; y en cuanto a la creación literaria, los autores de lectura obligatoria en las universidades desde finales del siglo XVI. Sin duda alguna la seguridad de Salinas se asienta en la confianza en la Universidad de Huesca cuya *gramática* había vivido un periodo pujante en la segunda mitad del siglo XVI.

Todo indica que a partir de 1652 aproximadamente, llegado a su madurez literaria, se decanta hacia la parte más religiosa-espiritual del Humanismo, con un pie en Erasmo y Vives pero con la mira puesta directamente en los textos de la patrística. Desde este planteamiento las letras humanas pierden todo valor en sí, actitud en la que había sido precedido por las luminarias de san Agustín y otros padres de la Iglesia.

86 Un pasaje del santo Job, san Jerónimo, Tertuliano y san Juan Crisóstomo, constituyen la erudición de Salinas en esta «Carta al Avtor» (en Josef Lafiguera, *Miscelánea sacra*, Valencia, Juan Lorenço Cabrera, 1658 [ff. I-III]).

87 Se trata del *Panegírico al glorioso mártir S. Lorenzo* de fray Joseph Abad Chuesca, Ivan Francisco Larumbe (1666). Abad fue catedrático de Prima de Teología en Huesca, así como rector del convento y colegio de la Merced en esta ciudad y Definidor General de esta orden. Fueron compañeros por muchos años en el Consejo de Doctores de la universidad y los fundadores en 1658 del Oratorio de san Felipe Neri en Huesca. Salinas hace votos por que se den a la estampa las *Quaresmas y Santorales* inéditas de Abad.

Presencia de Aristóteles en el fondo antiguo de las bibliotecas aragonesas. Apuntes para un repertorio sistemático[1]

Ángel Escobar
Universidad de Zaragoza

Un estudio exhaustivo de la transmisión textual y de la pervivencia literaria de Aristóteles en España, como el que nos hemos propuesto desde hace algunos años bajo el título genérico de *Aristoteles Hispanus*,[2] exige prestar una bien merecida atención al fondo antiguo aragonés, es decir, al fondo bibliográfico de contenido aristotélico anterior a 1600 y que se conserva actualmente —o se ha conservado en algún momento— en bibliotecas aragonesas, así como al que, pese a no haberse albergado nunca en ellas, puede relacionarse en mayor o menor medida —ya sea por el origen del autor, por la repercusión de su obra o por cualquier otra circunstancia— con un ámbito cultural propiamente aragonés.[3] Como es natural, no se trata aquí de ensayar una «historia» —ni siquiera breve— del aristotelismo en Aragón,[4] tarea solo parcialmente realizada hasta ahora, en publicaciones muy diversas y he-

1 Este trabajo se ha beneficiado de los materiales reunidos para el proyecto de investigación «Transmisión textual y pervivencia literaria de Aristóteles en España» (DGICYT PB94-0553).

2 *Cf.* «*Aristoteles Hispanus*: Transmisión textual y pervivencia literaria de Aristóteles en España (hasta 1600)», en: G. Prato (ed.), *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998)*, Florencia, 2000, pp. 715-718; las grandes líneas de este proyecto pueden consultarse, asimismo, en: www.filol.csic.es/departamentos/bizantinos/Arist_Hisp.html. Una primera entrega de nuestro trabajo, dedicada al aristotelismo aragonés y a sus vestigios bibliográficos, se espera esté lista en breve para su publicación.

3 Cabría aludir, en este sentido, a figuras de la diáspora como Juan Fernández de Heredia (*c.* 1310-1396) o al extraordinario fenómeno cultural que representó la corte aragonesa de Alfonso V en Nápoles (*cf.*, por ejemplo, Ch. B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge [Mass.] - Londres, 1983, p. 69: «Among the patrons who promoted translations of Aristotle were Pope Nicholas V, who had a plan to translate all of Aristotle anew, Federigo da Montefeltro, Alfonso of Aragon, and the Medici»).

4 Entendemos estos dos últimos términos, obviamente, en el sentido más amplio, sin entrar en polémicas conceptuales de cierto interés teórico y metodológico pero siempre discutibles y de muy escasa utilidad práctica; puede consultarse un resumen de las mismas en J. M. Ayala, *Pensadores aragoneses. Historia de las ideas filosóficas en Aragón*, Zaragoza, 2000, pp. 15-25.

terogéneas, y que desbordaría por completo nuestro actual propósito, sino más bien de establecer algunas de las bases necesarias para ese futuro estudio de conjunto, que forzosamente habrá de tener en cuenta, por su excepcional valor documental, este tipo de evidencia bibliográfica.

PRIMEROS TESTIMONIOS ARISTOTÉLICOS EN EL ÁMBITO PENINSULAR

De manera convencional, nuestra indagación se extiende hasta aproximadamente 1600, fecha que puede considerarse —con carácter general y salvo pequeñas excepciones— como límite cronológico de la producción manuscrita de interés, tanto para el texto aristotélico en sí como para su exégesis por parte de traductores y comentaristas. No es posible, sin embargo, determinar con exactitud cuál ha de ser el límite cronológico inferior de nuestra búsqueda, habida cuenta de que los primeros testimonios relativos a Aristóteles o al aristotelismo son bastante tardíos en tierras aragonesas y no se documentan de hecho hasta bien entrada la Edad Media, lo cual no significa, obviamente, que el nombre del filósofo no haya podido resonar en ellas mucho antes.

Conviene recordar en este sentido que, si no nos equivocamos, la primera mención de nuestro filósofo en la literatura que cabría llamar de raigambre «hispánica» —dejando al margen a autores anteriores, de procedencia hispana pero de tradición y producción puramente romanas, como Séneca o Quintiliano— llega de la mano del probablemente calagurritano poeta Prudencio,[5] en la segunda mitad del siglo IV. Según refiere este en su *Apotheosis*, vv. 200-202, Aristóteles se caracterizaba por su *nervositas*, cualidad que aquí ha de entenderse un tanto paródica e irónicamente, considerando que designa en el pasaje no tanto el vigor de su estilo como su enorme y tortuosa complejidad: *consule barbati deliramenta Platonis, / consule et hircosus Cynicus quos somniat et quos / texit Aristoteles torta vertigine nervos*. Pueden hallarse varios paralelos literarios de esta caracterización, desde Cicerón (*Brut.* 121: *Quis Aristotele nervosior, Theophrasto dulcior?*) hasta S. Jerónimo (*De perpetua virginitate beatæ Mariæ, adversus Helvidium* [*Patr. Lat.* XXIII, col. 185]: *Non campum rhetorici desideramus eloquii, non Dialecticorum tendiculas, nec Aristotelis spineta conquirimus* [...]).[6] A estos mismos *Aristotelis spineta* («zarzales») de su contemporáneo san Jerónimo (*c.* 347-420) podría referirse Prudencio, aludiendo así a la tradicional *obscuritas* del filósofo, ya insinuada desde la antigüedad[7] y que fue objeto de polémica hasta el siglo XVI (en ella terció, por ejemplo, nuestro famoso humanista Pedro Juan

5 *Cf.* L. RIVERO, *Prudencio. Obras*, I, Madrid, 1997, pp. 9-11, quien apunta, no obstante, que Prudencio «es un poeta que se siente plenamente romano» (p. 9).

6 Una crítica similar hacia el cultivo de la dialéctica —en tono jocoso— se documenta en Juvenal, al referirse a una abominable matrona experta en entimemas: *cf.* VI 448-450 (ed. Clausen): *non habeat matrona, tibi quæ iuncta recumbit, / dicendi genus, aut curvum sermone rotato / torqueat enthymema, nec historias sciat omnes*.

7 *Cf.* I. DÜRING, *Aristotle in the ancient biographical tradition*, Göteborg, 1957, p. 365.

Núñez —valenciano de origen, zaragozano de adopción— mediante su conocida *Oratio de causis obscuritatis Aristoteleæ et de illarum remediis*, Valencia, 1554).

El pasaje citado de Prudencio, ya se escribiese en Hispania o fuera de ella, también sirve para ilustrar cómo la tradición asoció a Aristóteles desde el principio con la lógica y la dialéctica (τέχνη διαλεκτική), circunstancia que culminará en Boecio un siglo después (*c.* 480-524), al verter éste al latín —como tan bien estudiara en su día Minio-Paluello— la obra del *Aristoteles dialecticus* (al menos *Categ.* e *Interpr.*, tratados que también se encargó de comentar). Podría ser significativo a este respecto cómo nuestro S. Isidoro, en la primera versión de su *Chronica* (615), alude a un *Aristoteles philosophus*, mientras que en la segunda edición de esta misma obra (626) ya se refiere a éste como *primus dialecticus*.[8] Es precisamente este *Aristoteles dialecticus* el primero que podemos documentar —ya en la España del siglo XI— desde el punto de vista bibliográfico, en el catálogo del monasterio benedictino de Sta. María de Ripoll —redactado poco después de 1046 y no conservado en la actualidad—, en el que parece aludirse a la traducción latina del *Organon* (nombre que recibe tradicionalmente el conjunto de los escritos lógicos de Aristóteles): *Quaterniones de Boetii* [...] *Cathegorias. Periermenias* [...] *Boetius* [...] *Liber dialecticæ* [...] *Commentum Boetii super Augustinum vel Aristotelem* [...].[9] El actual *Rivipullensis* 83 (siglo XI, *Boetius in Categ., Perierm.*) podría ser el primer manuscrito aristotélico de probable procedencia hispana que tenemos documentado,[10] en espera de lo que pueda llegar a averiguarse sobre otros posibles precedentes de menor importancia y de los que no tenemos ya constancia codicológica alguna.[11]

Según mostró J. Fontaine en su clásica monografía sobre S. Isidoro, este conoció sobre todo el *Aristoteles dialecticus*, quizá a través de Mario Victorino y de otros intermediarios,[12] aunque también podría haber utilizado indirectamente el pseudo-aristotélico *De mundo*, entre otras obras, para la elaboración de su *De natura rerum*

---

8 Agradecemos la referencia a J. C. Martín, cuya edición de esta obra isidoriana se encuentra ya en un estado de elaboración muy avanzado.

9 *Cf.* G. PUIGVERT, «Estudi dels manuscrits científics del monestir de Santa Maria de Ripoll. Notes per a un estat de la qüestió (I)», *Faventia*, 17, (1995), pp. 89-118, en p. 115. Conviene recordar, en cualquier caso, que la abadía medieval de Ripoll se caracterizó sobre todo por su biblioteca científica, más que filosófica o literaria; aun así, se conserva por ejemplo un interesante *Glossarium* trilingüe de esta época, con palabras en griego de una mano occidental (Archivo de la Corona de Aragón, *Rivip.* 74).

10 *Cf.* G. LACOMBE (*et al.*), *Aristoteles Latinus. Codices*, I, Roma, 1939, II, Cambridge, 1955, *Supplementa altera* (ed. L. MINIO-PALUELLO), Brujas-París, 1961, en II, p. 823, nº 1170, donde se atribuye la copia a un *librarius meridionalis*. En la misma época hay que situar los *Cordubenses* 139 y 153 —con traducciones boecianas— según Lacombe-Minio-Paluello, *Suppl.*, nº 2131 y 2132; en el siglo XII los colocan A. GARCÍA, F. CANTELAR y M. NIETO, *Catálogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba*, Salamanca, 1976, pp. 275-276 y 294, quienes consideran que estos códices pudieron llegar a Córdoba «con motivo de la reconquista [1236], o en fechas ligeramente posteriores». Entre los ss. XI y XII están en su esplendor los escriptorios de Oña, Silos (*cf.* A. BARCENILLA, «Las bibliotecas españolas de la Alta Edad Media, II», *Perficit*, 20, (1996), pp. 3-86, por ejemplo en p. 49, nº 100), etc.

11 Una interesante referencia a unas *quedam sententie filosoforum* encontramos ya en el inventario del 882 conservado en el famoso *Escor.* R.II.18, f. 95rv.

12 *Cf.* J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, I-II, París, 1959; III: *Notes complémentaires et supplément bibliographique*, París, 1983; *cf.* II 615-645 y, a propósito de 612, n. 2, III 1126.

(612-615; *cf.* Fontaine, *Isidore*, p. 568).[13] En cualquier caso, parece demostrado que el Aristóteles de la lógica es el primero en conocerse en suelo hispánico, como ocurrió seguramente en otros países europeos y, con toda probabilidad, en el ámbito árabe. Este dato concuerda con el hecho de que, entre los manuscritos griegos aristotélicos (unos mil en todo el mundo, cuya reproducción se ha ido recogiendo pacientemente en el «Aristoteles-Archiv» berlinés, bajo la dirección científica de D. Harlfinger), el mayor número corresponda con diferencia al *Organon*, un conjunto de opúsculos que desde los albores del medievo recibió la mayor atención por parte de traductores y exégetas. No es preciso insistir en las razones de este interés por la lógica, en cuanto que la dialéctica siempre fue considerada como llave de la filosofía en el ámbito cristiano (*per dialecticam firmatur verum falsumque probatur*), pese a las reluctancias iniciales de Tertuliano o de san Jerónimo (*cf.* Fontaine, *Isidore*, p. 617, n. 1).[14]

ARISTOTELISMO MEDIEVAL EN TIERRAS ARAGONESAS: ÁRABES, JUDÍOS Y CRISTIANOS

No sabemos cuándo se pronunció o se leyó por primera vez el nombre de Aristóteles en lo que hoy son tierras aragonesas. Pudo ocurrir muy pronto, en las escuelas romanas de la propia *Osca* sertoriana (77-72 a. C.; *cf.* Plutarco, *Sert.* 25), en las de la *Cæsaraugusta* romana, zona de paso desde la pujante *Tarraco*, en la de los cultos obispos Braulio y Tajón, en pleno siglo VII, o quizá en nuestros primeros monasterios pirenaicos, como el de S. Pedro de Siresa, que fueron a buen seguro relevantes vías de cultura escrita procedente de Europa (y muy especialmente de Francia).[15] En cualquier caso, al margen de la posible transmisión indirecta de pequeñas proporciones que pudiera haberse producido gracias a la difusión de los Padres de la Iglesia, de florilegios del tipo más diverso o de determinados autores protomedievales, todo parece indicar que las primeras manifestaciones de cultura aristotélica en tierras aragonesas se dieron con carácter significativo en los ámbitos árabe y judío, y lo mismo cabría decir probablemente respecto a muchas otras regiones hispánicas, como ilustra por ejemplo el crucial Toledo de mediados del siglo XII. Los nombres de Avicena (Ibn Sīnā, 980-1037) —autor conocido muy tempranamente en la Península— y del cordobés Averroes (Ibn Rušd, 1126-1198) dan cuenta sin duda de lo más grana-

---

13 Así lo sugerirían incluso algunas ilustraciones de los más antiguos manuscritos isidorianos, las cuales podrían remontar a manuscritos aristotélicos (por ejemplo de los *Meteorologica*), quizá a través de estadios enciclopédicos intermedios o de la tradición indirecta, al igual que para otros temas se recurrió al testimonio de autores como Cicerón, Plinio, Aulo Gelio, Calcidio, etc.

14 El mismo interés se detecta en el ámbito árabe (*cf.*, por ejemplo, I. MADKOUR, *L'Organon d'Aristote dans le monde arabe. Ses traductions, son étude et ses applications*, pref. de S. VAN DEN BERGH, 2ª ed., París, 1969), de modo que no es extraño que desde muy pronto puedan localizarse en la zona manuscritos aristotélicos de gran interés (un interesante caso sirio-palestino, palimpsesto, con parte de *Interpr.*, en minúscula anterior al s. IX, sobre un *Antiguo Testamento* uncial de los siglos V-VI, solo conservado hoy en fotografía, se comenta en D. HARLFINGER, «Weitere Beispiele frühester Minuskel», en PRATO [ed.], pp. 153-156).

15 *Cf.* A. DURÁN GUDIOL, *El monasterio de S. Pedro de Siresa*, Zaragoza, 1989, pp. 9-12, A. I. LAPEÑA PAÚL, «Dos monasterios benedictinos en el Aragón medieval: San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós», en: Mª C. LACARRA (ed.), *Los monasterios aragoneses*, Zaragoza, 1999, pp. 25-52, esp. p. 26, n. 4.

do de la especulación filosófica *in Aristotelicis* de la época, si bien conviene recordar que, aun así, su testimonio no nos resulta de gran utilidad para la constitución del texto aristotélico propiamente dicho, es decir, del original griego.[16]

No menor interés para nosotros tienen las figuras de Pedro Alfonso y, sobre todo, de Avempace (Ibn Bāǧǧa en árabe). El primero, sobre cuyo lugar de nacimiento se especula todavía pero que sí sabemos fue bautizado en la catedral de Huesca en el año 1106, bajo el padrinazgo de Alfonso I el Batallador,[17] no parece haber sido propiamente un comentarista de Aristóteles; no cabe duda, sin embargo, de que el autor de la *Epístola a los peripatéticos de Francia*, dirigida a los estudiosos de lógica del mencionado país, tuvo que conocer —más o menos directa, más o menos parcialmente— la obra del estagirita. Nuestro filósofo Avempace (*c.* 1080 - † 1138, Fez) sí que parece haber sido un extenso y buen conocedor del conjunto de la obra del filósofo (*cf.* Lomba, *Régimen*, pp. 25-30), y, pese a posibles precedentes como el que representa el zaragozano Ibn Fatḥūn al-Ḥimār (ss. X-XI)[18] o contemporáneos suyos como el judío de procedencia árabe Ibn Ḥasday (*cf.* Muñoz Delgado, «Lógica», p. 23), es él quien ha de considerarse como el primer aristotélico de importancia en tierras aragonesas (y españolas en general, aun contando con los trabajos previos realizados en materia de lógica por Ibn Ḥazm, 994-1064, en la próspera Córdoba de su época; *cf.* Ayala, *Pensadores*, p. 83).[19] Así, Avempace —que conoce buena parte del *corpus*— cita por ejemplo bajo el título *De sensu* los *Parva naturalia* aristotélicos (*cf.* Lomba, *Régimen*, p. 113 y *passim*). Hay que destacar que sus noticias constituyen, por cuanto sabemos, la primera mención directa de estos opúsculos en España, leídos por él con toda probabilidad en las versiones árabes existentes por entonces, como también demuestra su trabajo sobre la *Física*, para el que consultó no sólo la extendida versión de Isḥāq, sino también la no conservada de Qusṭā, que incluía el comentario de Filópono.[20] El cordobés Averroes concluyó en 1170 su *Compendium* de los *Parva naturalia* en tres libros; este *Compendium* fue traducido al latín por Miguel Escoto o por Gerardo de Cremona, muy probablemente en Toledo. Averroes, que no parece haber conocido el griego, también debió de utilizar para su labor la traducción de Isḥāq Ibn Ḥunayn († 910), como hizo en el caso de su *Compendium* de la

16 Solo a veces parece darse la excepción, como sucede con los *Parva naturalia* y con la recensión de los tratados sobre el sueño —de origen probablemente estoico— empleada por ambos autores árabes; *cf.* S. PINES, «The Arabic recension of *Parva naturalia* and the philosophical doctrine concerning veridical dreams according to *Al-Risāla al-Manāmiyya* and other sources», *Israel Oriental Studies* 4, 1974, pp. 96-145.

17 *Cf.* Mª J. LACARRA (coord.), *Pedro Alfonso de Huesca. Diálogo contra los judíos*, intr. de J. TOLAN, texto lat. de K.-P. MIETH, tr. de E. DUCAY, Huesca, 1996, p. 6: *exui pallium falsitatis et nudatus sum tunica iniquitatis et baptizatus sum in sede Oscensis civitatis*.

18 *Cf.* V. MUÑOZ DELGADO, «La lógica hispano-portuguesa hasta 1600 (notas bibliográfico-doctrinales)», *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España*, 4, 1972, pp. 9-122, en p. 18, J. LOMBA, Avempace (Ibn Bāŷŷa). *El régimen del solitario (Tadbīr al-mutawaḥḥid)*, intr., tr. y notas de..., Madrid, 1997, p. 42.

19 Contemporáneo de Avempace es asimismo Abū Ṣalt de Denia (1067-1134), quien también se dedicó al cultivo de la lógica aristotélica (*cf.* LOMBA, *Régimen*, ed. cit., p. 42).

20 *Cf.* P. LETTINCK, *Aristotle's* Physics *and its reception in the Arabic world, with an edition of the unpublished parts of Ibn Bājja's* Commentary on the Physics, Leiden-Nueva York-Colonia, 1994, pp. 12-13.

Física.[21] Estas versiones árabes de Ibn Ḥunayn —no conservadas hoy en las bibliotecas españolas, pero de existencia más que probable por entonces— habrían sido las primeras traducciones aristotélicas que llegaron a territorio hispánico.

Según J. Lomba, «lo primero en venir a la Península fue la obra lógica del Estagirita y sus comentarios griegos traducidos al árabe. Ello ocurrió en los siglos X y XI»,[22] y señala que esta aparición de Aristóteles hubo de producirse sobre todo «en Zaragoza, porque no hay otro rastro aristotélico antes de Avempace, salvo las alusiones incluidas dentro del neoplatonismo al uso» (*cf. ib.*, pp. 104-105, 115). En tal contexto cabría mencionar también a figuras de la Zaragoza judía del siglo XI como Ibn Gabirol (1020 - *c.* 1050-1070)[23] o Ibn Paqūda (segunda mitad del siglo),[24] quienes citan esporádicamente a nuestro filósofo, y también a aristotélicos judíos muy posteriores, como es el caso de Abraham Bibago, de la segunda mitad del XV (*cf.* Muñoz Delgado, «Lógica», p. 43, Lomba, *Filosofía judía*, p. 284).[25]

Por lo demás, ningún manuscrito de este primitivo «Aristóteles oriental» se conserva actualmente, que sepamos, en las bibliotecas aragonesas (o en las españolas en general, con contadísimas excepciones como la que representa el *Matrit. Arab.* 5000, del siglo XIII),[26] si bien parece evidente que en la Zaragoza judío-musulmana, por ejemplo, tuvo que circular en mayor o menor medida la obra del estagirita, aunque sólo fuera en ocasiones a través de eruditos de paso. Muestra de ello —aunque bien tardía— podría ser el pergamino de Averroes que se conserva en París como *Hebr.* 1009 (Zaragoza, 1401-1402),[27] el cual contiene varios comentarios a la obra de Aristóteles (*Gener. corr., Mete., An., Sens.*) y que fue propiedad del influyente rabino zaragozano Yehuda Benveniste. Conviene recordar, en este sentido, que también fue rabino de nuestra ciudad el relevante «anti-aristotélico» Ḥasday Crescas, entre 1389 y 1412 (*cf.* Ayala, *Pensadores*, p. 116).

21 Una traducción latina de textos de Averroes se encuentra ya en el *Toletanus* 95-12, de principios del XIII (*cf.* G. LACOMBE, *Arist. Lat.*, II, nº 1241).

22 *Cf.* J. LOMBA, *La filosofía islámica en Zaragoza*, 2ª ed., Zaragoza, 1991 [1987], p. 103.

23 Este malagueño de origen, pronto afincado en Zaragoza (*cf.* J. LOMBA, *La filosofía judía en Zaragoza*, Zaragoza, 1988, p. 88), cita esporádicamente al filósofo (*cf. ib.*, pp. 108, 112, J. M. AYALA, *Pensadores*, p. 101).

24 En *Los deberes de los corazones* menciona a nuestro filósofo, pero su Aristóteles es el neoplatónico, anterior al renovado por Avempace (*cf.* J. LOMBA, *Filosofía judía*, p. 160).

25 Por lo demás, es de interés el caso de autores tan poco estudiados hasta ahora como, por ejemplo, Hugo Sanctelliensis (*c.* 1119-1151), activo en Tarazona bajo la protección del obispo Miguel (*cf.* C. H. HASKINS, «The translations of Hugo Sanctelliensis», *The Romanic Review*, 2, (1911), pp. 1-15, J. PUIG MONTADA, «The transmission and reception of Arabic philosophy in Christian Spain (until 1200)», en: Ch. E. BUTTERWORTH-B. A. KESSEL, *The introduction of Arabic philosophy into Europe*, Leiden-Nueva York-Colonia, 1994, pp. 7-30, en p. 11, J. M. AYALA, *Pensadores*, p. 132).

26 Según J. PUIG MONTADA, *Avempace. Libro de la generación y corrupción*, ed., tr. y estudio de..., Madrid, 1995, p. 18, «parece ser [...] uno de los pocos manuscritos conservados en España, después de la reconquista» (acerca del *Escor.* 612 Derembourg, copiado en Sevilla en 1269, *cf.* LOMBA, *Régimen*, p. 23). Fuera de nuestras fronteras, el famoso *Bodl. Pococke* 206 de Avempace parece remontar a un ejemplar corregido por el propio autor. También son escasos los manuscritos hebreos propiamente aristotélicos conservados en bibliotecas españolas, como el *Matrit.* 5459, de procedencia desconocida (ss. XV-XVI, Ética de Aristóteles traducida al hebreo por R. Meir Alguadez, según C. DEL VALLE, *Catálogo descriptivo de los manuscritos hebreos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1986, pp. 51-52).

27 *Cf.* M. GAREL, *D'une main forte: manuscrits hébreux des collections françaises*, París, [1991], p. 31; el manuscrito está escrito en árabe con caracteres hebreos.

En el Aragón cristiano, la irrupción del filósofo se produce sin duda en el ámbito de las órdenes religiosas, sobre todo a partir del siglo XIII, y, después, en el de las recién instauradas universidades (como la de Huesca, fundada por Pedro IV en 1354).[28] Entre las páginas dedicadas al tema por J. M. Ayala, por ejemplo, encontramos varios nombres significativos que, por una razón u otra, pueden vincularse con Aragón.[29] Ya en el siglo XIII se dedican a la filosofía dominicos como Domingo de Alquézar († 1301; *cf.* Díaz Díaz I, pp. 203-204), Martín de Ateca († 1303; Díaz Díaz I, p. 424) o Pedro de Aragón († 1347; Díaz Díaz I, pp. 325-326),[30] así como el carmelita Berengario Tobías (*cf.* Ayala, *Pensadores*, pp. 162-163). En el siglo XIV hay que situar a franciscanos como Antonio Andrés (*c.* 1280 - *c.* 1330; Díaz Díaz I, pp. 284-286, Lohr, *Traditio* 23, 1967, pp. 363-365, 1988a: 25), a dominicos como Juan Fort (Díaz Díaz III, p. 274, Lohr, *Traditio* 26, 1970, pp. 196-197, 1988a: 136), y a carmelitas como el zaragozano Pedro Lascellas (*cf.* Díaz Díaz IV, p. 603, Lohr, *Traditio* 28, 1972, p. 362).[31] Mucho es el trabajo que queda por hacer en torno a todos estos aristotélicos medievales, que permanecen en buena parte inéditos y cuyo número quizá pueda incrementarse próximamente de manera muy significativa. Así, podría incluirse en el grupo a uno más de nuestros filósofos aristotélicos, médico a la sazón y que incluso gozó de cierta fortuna manuscrita, como es Guillermo de Aragón (*c.* 1300),[32] o a Fernando de Aragón, Señor de Albarracín, hijo de Pedro III y relevante aristotélico.[33]

---

28 En sus aulas se impartirá aristotelismo hasta bien entrado el XVI (*cf.*, por ejemplo, M. TOMEO, «Aportación oscense a la ciencia española», *Argensola*, 51-52, (1962), pp. 193-217, en p. 202, AYALA, *Pensadores*, pp. 300-304).

29 *Cf.* J. M. AYALA, «Filósofos medievales aragoneses», en: J. M. AYALA (coord.), *Sociedad de Filosofía Medieval. Actas del I Congreso Nacional de Filosofía Medieval*, Zaragoza, 1992, pp. 193-202, *Pensadores*, *passim*. Es de gran interés también C. HEUSCH, «Index des commentateurs espagnols médiévaux d'Aristote (XII^e-XV^e siècles)», *Atalaya*, 2, (1991), pp. 157-175, aparte del clásico trabajo de CH. LOHR, «Commentaires médiévaux latins d'Aristote», *Traditio*, 23-30, (1967-1974), que fue complementado mediante sus *Commentateurs d'Aristote au moyen-âge latin. Bibliographie de la littérature secondaire récente*, Friburgo-París, 1988 [= 1988a]), y continuado para época humanística en *Latin Aristotle commentaries, II: Renaissance authors*, Florencia, 1988 [= 1988b].

30 En general *cf.* L. ROBLES, *Escritores dominicos de la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)*, Salamanca, 1972, versión ampliada respecto a la que apareció en el *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, vol. 3, Salamanca, 1971, pp. 11-177. Sobre la Orden de Predicadores en Zaragoza y su dedicación al estudio —Lógica y, desde 1329 al menos, Filosofía Natural, en lo que más nos concierne— *cf.* R. M^a BLASCO MARTÍNEZ, *Sociología de una Comunidad Religiosa, 1219-1516*, Zaragoza, 1974, pp. 37-47, donde se recogen numerosos nombres a partir de 1281, cuando impartía sus enseñanzas Fr. Pedro García, lector de lógica.

31 Entre el XII y el XIV habría que incluir a una figura tan excepcional como la de Arnaldo de Villanova, si se admite su procedencia aragonesa (de la actual Villanueva de Jiloca, si se atiende a la nota manuscrita conservada en el ms. *Pincus* 3 [col. partic., Beverly Hills], f. 48; *cf.* R. CENTELLAS, «Arnaldo de Villanova», Publ. n° 2160 de la IFC, Zaragoza, 2000).

32 De esta interesante figura se ocupa actualmente Paula Val Naval, quien se ha propuesto traducir y comentar su tratado sobre los sueños, y editar —así como traducir y comentar— su tratado sobre fisiognomía. Para cuestiones prosopográficas, en fin, referentes a los filósofos mencionados son imprescindibles los repertorios de G. DÍAZ DÍAZ, *Hombres y documentos de la filosofía española*, I-VI, Madrid, 1980-, y M. C. DÍAZ Y DÍAZ, *Index Scriptorum Latinorum Medii Ævi Hispanorum*, I-II, Universidad de Salamanca, 1958-1959, M. C. DÍAZ Y DÍAZ (*et al.*), *HISLAMPA. Hispanorum Index Scriptorum Latinorum Medii Posteriorisque Ævi. Autores Latinos Peninsulares da Época dos Descobrimentos (1350-1560)*, Lisboa, 1993. Sobre el fondo aragonés en particular es útil el repertorio de M^a R. MORALEJO-M^a D. PEDRAZA, «Situación actual de las bibliotecas con fondos aragoneses», en: *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las Primeras Jornadas celebradas en Teruel, del 18 al 20 de diciembre de 1978*, Zaragoza, 1979, I, pp. 41-67.

33 *Cf.*, últimamente, A. ZIMMERMANN, «Ferrandus de Hispania — ein spanischer Gelehrter und Patriot aus dem 13. Jahrhundert», en J. M^a SOTO RÁBANOS (coord.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Madrid, 1998, II, pp. 1067-1080.

Obviamente, no todos los autores relacionados con Aristóteles durante el medievo y el prehumanismo aragonés son teólogos o filósofos propiamente dichos. Baste aludir a una figura emblemática de nuestro prehumanismo como la del Maestre Juan Fernández de Heredia († 1396), quien por ejemplo en su *Rams de flores* o *Libro de actoridades* menciona en varias ocasiones al filósofo.[34] A la versión herediana del *Secretum secretorum* pseudo-aristotélico hace referencia Paula Val Naval en su comunicación presentada a este mismo congreso.[35] Por lo demás, es bien conocida la vinculación de Fernández de Heredia con la Corte de Aviñón y, finalmente, con Benedicto XIII, nuestro Papa Luna, en cuya biblioteca se albergaban numerosos manuscritos latinos de contenido aristotélico (en torno a ochenta, según nuestro cálculo),[36] como refleja el inventario de Aviñón de 1407 (anterior al traslado de la biblioteca a Peñíscola), revisado —al menos parcialmente— por Martín de Alpartil. La ordenación del material aristotélico en su tercer armario respondía a una meditada reflexión, recogida en la introducción del mencionado catálogo, capítulo 16 (citamos por la edición de P. Galindo Romeo, p. 88):

> Quia quoque artes liberales, ut Grammatica, Logica et cetera, natura quodamodo precedant omnes et singulas prefixas facultates, ille tamen dignitate et excellencia precedunt istas, ideo non sine causa, post libros et volumina predictorum, collocantur volumina istarum arcium et primo Grammatice, secundo Logice, tercio Philosophie naturalis, quarto moralis Philosophie, quantum ad ea dum taxat que ab eodem philosopho scilicet Aristotele vel eius commentatoribus aut super eius dictis seu illorum occasione sunt ordinata sive scripta. Et quia bonum naturale precedit bonum morale ideo naturalia ante moralia eiusdem actoris et suorum sequencium; deinde secuntur alie artes ut prima in principali ordinacione reperientur.

HUMANISMO Y RENACIMIENTO

Cabe hablar sin duda de un cierto florecimiento en los siglos XV y XVI, si se piensa en figuras —recogidas por Ayala en su útil repertorio y que a menudo trabajaron fuera de su tierra de origen— como las de Gaspar Lax (1487-1560; Díaz Díaz IV, pp. 610-612, Lohr, 1988b: 218), Juan Dolz del Castellar (Díaz Díaz II, pp. 587-588, Lohr, 1988b: 126), Fernando de la Encina (*cf.* Díaz Díaz III, pp. 37-38, quien acepta como «más probable su patria aragonesa»), Pedro Sánchez Ciruelo (Díaz Díaz II, pp. 338-342, Lohr, 1988b: 402),[37] Juan de Oria (Lohr, 1988b: 294-295), Diego Diest (Lohr,

---

34 Según ha estudiado recientemente C. GUARDIOLA ALCOVER, *Rams de flores o Libro de Actoridades [...]. Edición del ms. de la Real Biblioteca de El Escorial Z-I-2*, Zaragoza, 1998), quien señala asimismo la dependencia de tales citas respecto a la *Suma de col·lacions* catalana (traducción de la *Summa collationum* o *collectionum* de Juan de Gales, franciscano del siglo XIII).

35 En general, ya como obra de referencia, *cf.* J. M. CACHO BLECUA, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, 1997, pp. 159-169.

36 *Cf.* P. GALINDO ROMEO, *La Biblioteca de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna)*, Zaragoza, PUZ, 1929-1930, esp. pp. 183-186.

37 En general, *cf.* J. M. AYALA, «El maestro darocense Pedro Sánchez Ciruelo», en: *Aragón en la Edad Media, X-XI. Homenaje a la Profesora Emérita María Luisa Ledesma Rubio*, Zaragoza, PUZ, s. a. [1993], pp. 85-99.

1988b: 125-126), Cipriano Benet (Díaz Díaz I, pp. 563-564), Jaimus Diez (Lohr, 1988b: 126), Miguel Francés (Ayala, *Pensadores*, p. 283) o el muy ilustre Pedro Simón Abril (Lohr, 1988b: 423-424).[38] A estos nombres podrían añadirse los de otros muchos aristotélicos menores que aparecen diseminados en la siempre útil obra de Latassa, entre los cuales podrían mencionarse, aun a falta de un estudio biblio-prosopográfico preciso, los siguientes (todos ellos pertenecientes al siglo XVI): Juan Biescas, Juan Clemente, Antonio Cornel, Juan Gascón, Juan de Herrera, Jerónimo Monter, Jaime de Nueros, Miguel Sebastián y Nadal...[39]

El número de aristotélicos podría incrementarse de manera significativa si se incluye en él a los muchos autores de tratados de «lógica» o de «dialéctica» que aparecen mencionados asimismo en el repertorio de Latassa y de los que todavía hemos de ocuparnos con detalle, y más aún si se consideran figuras que sólo estuvieron de paso por tierras aragonesas pero que —con frecuencia a caballo entre la teología y la filosofía— también emplearon la obra de nuestro autor griego (como el navarro Pedro Malón de Chaide, por citar un solo ejemplo; *cf.* Ayala, *Pensadores*, pp. 310-314). También requieren un estudio pormenorizado, pese a su menor significación de fondo en este sentido, las muchas referencias al filósofo que pueden hallarse en la obra literaria de un buen número de humanistas aragoneses, como, por ejemplo, los que durante los últimos años han ido redescubriendo con constancia —dentro del círculo alcañizano— José María Maestre y sus discípulos.

ARISTÓTELES EN EL FONDO ANTIGUO ARAGONÉS

Nuestra investigación sobre la presencia de Aristóteles en el fondo antiguo aragonés debe prestar atención a todo lo esbozado anteriormente, si bien hay que reconocer que el panorama que ofrece el conjunto de nuestras bibliotecas provistas de fondo antiguo no siempre basta para reconstruir en su integridad la historia de ese aristotelismo relativamente extenso.

Los fondos menores requieren todavía un estudio exhaustivo por nuestra parte, sobre todo en lo referente a impresos del siglo XVI (que aún no hemos tenido ocasión de censar, excepción hecha de las bibliotecas zaragozanas).[40] Si comenza-

38 Siguen siendo útiles al respecto los repertorios de Nicolás Antonio y de Latassa (esta última obra parcialmente utilizable a través de M. GÓMEZ URIEL, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*. Edición electrónica a cargo de M. J. PEDRAZA GRACIA, J. Á. SÁNCHEZ IBÁÑEZ y L. JULVE LARRAZ, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1999. Reproducción electrónica de la edición de: Zaragoza, Calisto Ariño, 1884-1886, 3 vols., http://fyl.unizar.es/latassa/latassa.html). *Cf.*, asimismo, J. LÓPEZ RUEDA, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1973 y J.-F. MAILLARD, J. KECSKEMÉTI y M. PORTALIER, *L'Europe des humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, CNRS-Brepols, s. l., 1995.

39 Agradecemos muy cordialmente la ayuda que, con este fin, nos han prestado Luis Julve Larraz y, gracias a los materiales reunidos con motivo del «Proyecto de edición de las *Bibliotecas* de Latassa», el Dr. Genaro Lamarca Langa.

40 Para cuyo estudio sigue siendo insustituible el repertorio de F. E. CRANZ, *A bibliography of Aristotle editions (1501-1600), with an introduction and indexes by...*, Baden-Baden, 1971 [= *Bibliotheca Bibliographica Aureliana* 38; = *Index Aureliensis. Catalogus librorum sedecimo sæculo impressorum*, I 2, Baden-Baden, 1966, pp. 151-262]. Es de gran utilidad para las bi-

mos por Huesca, hay que decir que ni en la Biblioteca Capitular ni en la Biblioteca Pública parecen conservarse manuscritos aristotélicos —griegos o latinos— anteriores a 1600,[41] ya que lo único de contenido clásico a lo que aluden los catálogos es, como se sabe, una versión latina fragmentaria de Platón que se conserva en la Catedral y que sigue pendiente de estudio (ms. 84, siglo XIV).[42] Dos incunables reseña García Craviotto en la Biblioteca Pública bajo el nombre del filósofo (p. 85, nº 534: *EN, Pol., Œcon.*, tr. L. Aretino, Barcelona [?], Botel-Holtz-Planck, 1473,[43] y p. 89, nº 562: *Organon, sive Liber artis logicæ*, cum explan. Johannis de Lapide, Basilea, Amerbach, n. d. 1495).[44] A estas referencias cabría añadir la de un ejemplar de *Auctoritates* (García Craviotto, p. 101, nº 630), Venecia, Arrivabene, *c.* 1490, único por cierto de esta edición que se menciona en el citado catálogo. Entre las obras «aristotélicas» conservadas en incunables cabe mencionar los cuatro de S. Alberto Magno (Montiel, *Incunables*, nº 3, 4, 4bis y 5), dos del *De proprietatibus rerum* de Bartolomé Ánglico, uno latino (Montiel, *Incunables*, nº 15) y otro en la escasamente fiel traducción castellana de Fr. Vicente de Burgos (sign. A-119, Tolosa, Enrique Mayer, 1494; *cf.* Montiel, *Incunables*, nº 16, Fernández Catón, nº 111), un incunable de Blanchellus (Montiel, *Incunables*, nº 21), otro de Bricot (Montiel, *Incunables*, nº 31), otro de Buridano (Montiel, *Incunables*, nº 39), dos de Egidio Columna (Montiel, *Incunables*, nº 48 y 49), uno de Duns Escoto (Montiel, *Incunables*, nº 54), otro de Francisco de Mayronis, *In categ. Porphyrii et predicamenta Aristotelis*, Tolosa, 1490 (sign. A-25; *cf.* Montiel, *Incunables*, nº 67; *cf.* 12, 84 y 91), otro con los *Sophismata* del averroísta Paulo Véneto (sign. A-69, Pavía, Nicolaus de Girardengis, 1483; *cf.* Montiel, *Incunables*, nº 104 [del mismo autor es el nº 105], Fernández Catón, nº 78; hay otro ejemplar en la Universitaria de Zaragoza) y otro de Tartareto (Montiel, *Incunables*, nº 132), entre otras obras más o menos relacionadas con Aristóteles, como las *Introductiones ad logicam* de Limos (Montiel, *Incunables*, nº 90).

Bastante menos hemos podido hallar hasta el momento en Teruel, donde García Craviotto solo señala la presencia de un incunable aristotélico (p. 86, nº 540): Al-

bliotecas españolas J. DELGADO CASADO y J. MARTÍN ABAD, *Repertorios bibliográficos de impresos del siglo XVI (españoles, portugueses e iberoamericanos), con su fórmula abreviada de referencia*, Madrid, 1993. Para lo referente a manuscritos nos hemos basado, lógicamente, en J. MARTÍN ABAD, *Manuscritos de España. Guía de catálogos impresos*, Madrid, 1989, *Manuscritos de España... Suplemento*, Madrid, 1994, *Manuscritos de España... Segundo suplemento*, en: *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Cuaderno Bibliográfico*, 22, (1998), pp. 461-520.

41 *Cf.* I. MONTIEL, «Manuscritos de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca», *RABM*, 55, (1949), pp. 57-69 (con láminas), J. G. PLANTE y D. YATES, *Checklist of manuscripts microfilmed for the Hill Monastic Manuscript Library, II: Spain*, Collegeville, 1978, pp. 87-89.

42 *Cf.* A. DURÁN, «Los manuscritos de la Catedral de Huesca», *Argensola*, 13, (1953), pp. 293-322, en p. 322.

43 *Cf.* I. MONTIEL, *Incunables de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca. Catálogo descriptivo y anotado*, Madrid, 1949, nº 10, pp. 47-48 [Zaragoza, *c.* 1477, sign. A-78].

44 *Cf.* F. GARCÍA CRAVIOTTO (coord., dir.), *Biblioteca Nacional. Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*, Madrid, 1989. La encuadernación de este incunable (sign. A-64, *cf.* MONTIEL, *Incunables*, nº 73) ofrece un fragmento de pergamino de texto hebreo, «posiblemente perteneciente a algún libro de la Sagrada Escritura» (*cf.* J. Mª FERNÁNDEZ CATÓN [ed.], *Creadores del libro del medievo al renacimiento. Sala de exposiciones de la Fundación Central Hispano, 28 de septiembre-20 de noviembre de 1994*, Madrid, 1994, nº 58).

barracín, Biblioteca Diocesana, *Ética a Nicómaco*, tr. Henrico Krosbein, cum comm. Martini Magistri et Johannis Buridani, París, Bocard, *c.* 1496-1500).

Para el caso de Tarazona (Biblioteca de la Iglesia-Catedral) debe recurrirse al útil catálogo de Ruiz Izquierdo,[45] donde se reflejan las causas —no ajenas a otras muchas bibliotecas españolas— de la posible merma en el material conservado (*cf.* p. 5): «El año 1358 se apoderaron de la ciudad de Tarazona las tropas de Pedro el Cruel de Castilla. La caballería fue estabulada en el templo catedralicio y los altares sirvieron de pesebres a las bestias. El hecho debió de ocurrir en invierno, porque los soldados, para calentarse del frío, quemaron todos los legajos del archivo, que debía de estar instalado en alguna de las capillas del claustro». En el mencionado catálogo de esa biblioteca —cuyo fondo recibió los ingresos procedentes de la del cardenal Pérez Calvillo— se recogen cinco manuscritos de contenido aristotélico, latinos todos ellos:[46] se trata del ms. 15 (Ruiz Izquierdo, p. 10): Geraldus Odonis, *Expositio super librum Ethicorum Aristotelis*, pergamino, siglo XIII (?); del ms. 54 (Ruiz Izquierdo, p. 17): Juan de Gales, *Summa collectionum*, papel, siglo XV; del ms. 70 (Ruiz Izquierdo, p. 20): Gulielmus Peraldus, *Summa de virtutibus et vitiis*, perg., siglo XIV; del ms. 71 (Ruiz Izquierdo, p. 20): *Æthicorum libri cum glossa Geraldi Odonis et Gulielmi Aldoma*, perg., siglo XIV (guarda primera: *Textus Ferdinandi Pietri Calviello*) y del ms. 111 (Ruiz Izquierdo, p. 28): Aristóteles, *Ethicorum libri*, papel, siglo XV.

Entre los incunables conservados en la biblioteca hay que referirse, al menos, a los seis siguientes: C-3-227 (Ruiz Izquierdo, p. 46, nº 22): Bartolomé Ánglico, *De proprietatibus rerum*, s. l., Pedro de Ungría, 1482, C-4-245 (Ruiz Izquierdo, pp. 51-52, nº 42): Averroes, *Commentum super libros Aristotelis*, Venecia, Bernardino de Tridino, 1489, C-3-237-1º (Ruiz Izquierdo, pp. 61-62, nº 80): Pedro Castrovol, *Tractatus super libros physicorum*, Lérida, 1489 (encuadernado con el siguiente), C-3-237-2º (Ruiz Izquierdo, p. 62, nº 81): Pedro Castrovol, *Tractatus super libros de coelo et mundo*, Lérida, 1489, C-1-192-2º (Ruiz Izquierdo, p. 75, nº 133): Juan de Janduno, *Quæstiones super tres libros Aristotelis*, Venecia, Juan de Colonia y Juan Manthen, 1480 (encuad. con el nº 230) y C-1-192-1º (Ruiz Izquierdo, p. 101, nº 230): Tomás de Aquino, *Subtilissima interpretatio metaphysicæ Aristotelis*, París, Fco. de Girardenghis, Pavía, 1480 (encuadernado con el nº 133). Como ya hemos indicado, ignoramos por el momento lo referente a impresos del XVI.

Pasando ya a las bibliotecas de la capital zaragozana, tres son los fondos que albergan material aristotélico de interés para nuestra investigación. La magnífica biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos posee —de acuerdo con los da-

45 *Cf.* J. RUIZ IZQUIERDO, J. A. MOSQUERA y J. SEVILLANO RUIZ, *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*, Cátedra Zurita, Zaragoza, 1984.

46 Dejamos al margen, por ejemplo, el C-3-226-1º (*cf.* RUIZ IZQUIERDO, p. 78, nº 142), encuadernado con el nº 93, que contiene el *De vita philosophorum* de Diógenes Laercio. De la ornamentación de alguno de estos valiosos códices —también mencionados en PLANTE-YATES, pp. 152-163— se ha ocupado Mª P. FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la Catedral de Tarazona (análisis y catalogación)*, Zaragoza, 1995.

tos de su catálogo impreso—[47] dos incunables (*De physico auditu, de coelo, de generatione et corruptione, de meteorologicis, de mundo*, Venecia, 1497, y *De natura animalium Aristotelis*, Venecia, 1476) y también alberga —según se desprende de nuestra consulta del fichero, que agradecemos a la amabilidad de D. Carlos Tartaj— veinte impresos del siglo XVI. Es de gran interés, asimismo, el fondo de la Biblioteca Universitaria, pese a carecer también de manuscritos aristotélicos del periodo que nos hemos propuesto estudiar.[48] Según se desprende de la consulta de su fichero, consta de trece incunables y de aproximadamente cuarenta impresos aristotélicos del siglo XVI, algunos de ellos ya descritos por Mª R. Moralejo.[49]

Cabe dejar para el final la Biblioteca Capitular de La Seo, en la que trabajamos —a ritmo lento, pero más o menos constante— desde hace algunos años y que contiene el fondo aristotélico más importante de Aragón.[50] Como ya reflejamos en un par de publicaciones, nuestro *Aristoteles Græcus* se limita, por razones un tanto azarosas, a un solo folio, inserto en el *Cæsaraug. Gr.* 7 y cuyo texto se halla estrechamente vinculado al de un impreso griego conservado en la misma biblioteca (y que transmite, por cierto, la única subscripción griega conocida hasta el momento —que sepamos— del famoso copista Manuel Probatares).[51] Se trata por tanto de una presencia un tanto anecdótica, pero que hará que el nombre de Zaragoza haya de incluirse en el *Aristoteles Græcus* que, bajo la dirección de D. Harlfinger, se elabora en el «Aristoteles-Archiv» de Berlín. En este mismo contexto hay que referirse, asimismo, al manuscrito griego *Beinecke* 268 (Yale), procedente de Zaragoza y que contiene el comentario de Herenio a la *Metafísica*, transcrito por Andrés Darmario en una de sus escasas copias de textos aristotélicos (excepción a esta tendencia serían los ff. 63-73 del *Vat. Gr.* 1826, según se apunta en el *Repertorium der griechischen Kopisten*, III 418).

Un extraordinario interés tiene, sin duda, el *Aristoteles Latinus* de la Biblioteca Capitular, presente tanto en manuscritos como en impresos. Para su estudio conviene distinguir entre las traducciones aristotélicas y —en número mucho mayor—

47 *Cf.* L. LATRE, *Manuscritos e incunables de la Biblioteca del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos de Zaragoza*, Zaragoza, 1943.

48 Carece de manuscritos griegos y sus manuscritos latinos, en número de cuatro, datan de los siglos XVII y XVIII.

49 *Cf. Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Impresos del siglo XVI (Sección: Medicina y Ciencias). Catálogo*, Dpto. de Historia Moderna, Zaragoza, 1978 (nº 41, 42, 49, 50, 59, 73, 138 y 149); una bibliografía actualizada sobre la colección de esta biblioteca —así como del resto de las bibliotecas universitarias— puede consultarse en su reciente aportación sobre «El patrimonio histórico de las bibliotecas universitarias españolas. Aproximación bibliográfica», en M. BECEDAS (*et al.*), Ex-libris universitatis. *El patrimonio de las bibliotecas universitarias españolas, 28 de septiembre-31 de octubre de 2000*, Madrid, 2000, pp. 141-163, esp. 161-163.

50 Queremos agradecer aquí las facilidades que, para la consulta de los manuscritos e impresos mencionados, nos han ofrecido tan amablemente, desde hace largo tiempo, D. Tomás Domingo y D. Isidoro Miguel, autores además del útil trabajo titulado «El patrimonio documental y bibliográfico de la Catedral de La Seo», en: *La Seo de Zaragoza, Diputación General de Aragón*, Zaragoza, 1998, pp. 397-418.

51 *Cf.* Codices Cæsaraugustani Græci. *Catálogo de los manuscritos griegos de la Biblioteca Capitular de La Seo (Zaragoza)*, present. de D. HARLFINGER, Zaragoza, 1993, pp. 62-65, «El *Cæsaraug. Gr.* 7: un fragmento pseudo-aristotélico (*Rhet. Al.* 1446a36-1447b7) en el fondo griego de La Seo (Zaragoza)», en: F. BERGER (*et al.*, eds.), *Symbolæ Berolinenses für Dieter Harlfinger*, Amsterdam, 1993, pp. 81-94.

los comentarios. Las primeras ya fueron mencionadas por Lacombe-Minio Paluello entre los *Cæsaraugustani* de su *Aristoteles Latinus* (*Suppl. alt.*, 1961, pp. 124-125). De los cuatro manuscritos que allí se citan, puede consultarse todavía en la Biblioteca Capitular el manuscrito 43-13, con parte de la *Ética a Nicómaco* (nº 2130, s. XIV). El nº 2129 (signatura 19-88, *Ética a Nicómaco*, en la traducción latina atribuida a Roberto Grosseteste) puede identificarse quizá con el Beinecke Library, *Mellon* 3 (perg., 270 x 185), de *c.* 1350, y el nº 2130A (signatura 60-26) puede identificarse con el Beinecke Library, *Marston* 164 (*Ética a Nicómaco*), como sugieren sus tres líneas finales en alfabeto hebreo.[52] Desconocemos el paradero actual del nº 2130B (signatura 62-23), con el texto de *Metafísica* y *Física*, datado en 1360. El actual *Marston* 265 (Sto. Tomás de Aquino, *Super metaphysicam, Super de causis*, finales del s. XIII) coincide con el *olim* 24-39, y en su f. 24v se lee *istum quaternum correxit ffrater S. de saranyena* (*cf.* Shailor, III, pp. 519-521).

Conviene destacar cómo tres de los cuatro códices zaragozanos con traducciones de Aristóteles contenían la *Ética a Nicómaco*. De las tres aristotélicas, *EN*, *EE* (donde II 8 = *De bona fortuna*) y *MM*, la más influyente fue la primera, efectivamente, traducida por Grosseteste del griego, *c.* 1246-1247,[53] y que tanto habría de difundirse en época humanística, también en el ámbito aragonés (cabe destacar, en este sentido, un producto librario tan singular como la *Ética a Nicómaco* del *Vindob. Gr.* 4).[54]

Un apartado de especial interés es el que constituyen los comentarios aristotélicos latinos de la Biblioteca Capitular,[55] entre los que cabe distinguir —a efectos prácticos y metodológicos— dos grupos: el de los medievales, hasta finales del siglo XV, y el de los que podríamos denominar «escolares» del siglo XVI. Dentro del pri-

52 *Cf.*, no obstante, B. A. SHAILOR, *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, I-III, Binghamton-Nueva York, 1984, 1987 y 1992, en III, pp. 315-316. Desde el punto de vista más bien literario cabe aludir también al *Marston* 253 (*cf.* [P. GALINDO], *Manuscritos, incunables, raros [1501-1753]*, Zaragoza, 1961, p. 13, nº 67, SHAILOR, III, pp. 495-496), con la *Alejandreida* o *Gesta Alexandri Magni* de Gautier de Châtillon, de f. s. XIII, donde se recogen, como se sabe, los consejos del filósofo al joven Alejandro (para el ámbito español *cf.* F. GUILLÉN ROBLES, *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno, sacadas de dos manuscritos moriscos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Zaragoza, 1888; agradecemos esta amable noticia a Joaquín G. Lizana Salafranca).

53 *Cf.* A. R. D. PAGDEN, «The diffusion of Aristotle's moral philosophy in Spain, *c.* 1400-*c.* 1600», *Traditio*, 31, (1975), pp. 287-313, C. HEUSCH, «Entre didactismo y heterodoxia: vicisitudes del estudio de la Ética aristotélica en la España Escolástica (siglos XIII y XIV)», *La Corónica*, 19, (1991), pp. 89-99, donde se alude al riesgo de heterodoxia que suponía el género en la España de la época; *cf.*, asimismo, J. M. AYALA, «La ética de Aristóteles en la filosofía medieval», en: J. M. AYALA (coord.), *Sociedad de Filosofía Medieval. Actas del II Congreso Nacional de Filosofía Medieval*, Zaragoza, 1996, pp. 195-205.

54 *Cf.* O. MAZAL, *Der Aristoteles des Herzogs von Atri. Die Nikomacheische Ethik in einer Prachthandschrift der Renaissance. Codex phil. gr. 4 aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Graz, 1988. En el mismo ámbito hay que situar a Carlos, Príncipe de Viana (1421-1461), hijo primogénito de Juan II de Aragón, regente de Navarra, quien a causa de las disensiones con su padre deberá acogerse al reino de su tío Alfonso V en Nápoles; «Gabriel Altadell, copista de Alfonso V, fue su bibliotecario tras la muerte del rey, y para él transcribió por lo menos dos magníficos manuscritos, el de las *Éticas* de Aristóteles en la traducción que el propio Príncipe había hecho de la versión latina de Leonardo d´Arezzo (British Library, Add. 21.120) [y el BN París, *Nouv. acq. lat.* 1651]» (*cf.* M. SÁNCHEZ MARIANA, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid, 1993, p. 34). Sobre la triste fortuna de esta excepcional biblioteca *cf.* P. CHERCHI y T. DE ROBERTIS, «Un inventario della biblioteca aragonese», *IMU*, 33, 1990, pp. 109-347.

55 De ellos nos ocupamos en la actualidad, con la intención de publicar en breve un repertorio similar al recientemente ofrecido por Lohr para los *Aristotelica Matritensia* («*Aristotelica Matritensia*», *Traditio*, 53, (1998), pp. 251-308).

mer grupo hay que incluir, según nuestras actuales noticias, quince códices, algunas de cuyas obras siguen pendientes de catalogación precisa por nuestra parte mediante identificación de *initia* y *fines*. Entre los comentaristas transmitidos hay que citar nombres —todos ellos comprendidos entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV— como los de Pedro Hispano, Alberto Magno, Henrico de Alemannia, Francisco de Mayronis, Guido Vernani, Juan Buridano, Nicolás Boneto, Godefrido de Fontibus o Antonio Andrés (ms. 62-18, con sus comentarios a la *Metafísica* y a la *Física*). Una especial atención merece el *Cæsaraug. Lat.* 62-23 (*Physica* de Pedro de Alvernia [de Crocq, f. s. XIII]), al que dedicamos actualmente un estudio específico. El segundo grupo de comentarios incluye una veintena de manuscritos, elaborados por los estudiantes del círculo de Pedro Juan Núñez, uno de nuestros mayores helenistas del siglo XVI junto con el no menos sabio zaragozano Antonio Agustín. Un breve estudio acerca de este grupo de manuscritos, a menudo relacionados con la figura del ilustre canónigo Bartolomé Llorente, hemos preparado recientemente (*cf.* n. 62).

Según nuestras noticias, los incunables de La Seo se hallan recogidos íntegramente en el catálogo de García Craviotto. Respecto a los impresos, baste indicar de momento que su número se aproxima a ciento cuarenta, entendiendo que en esta cifra se incluyen tanto los propiamente aristotélicos como los que se ocupan de la exégesis del texto, mucho más numerosos. Una docena de ellos —ya catalogados por nosotros (*cf.* Escobar, 1993, p. 91)— contienen el texto griego de Aristóteles, mientras que el resto son traducciones y comentarios. Por lo demás, cabe pensar que abundarían los materiales aristotélicos en el Aragón del XV[56] y muy especialmente en la próspera Zaragoza del siglo XVI,[57] de cuyas imprentas saldría por cierto una de las pocas ilustraciones conocidas del filósofo, como es la que —de manera un tanto anacrónica— adorna un famoso ejemplar de la *Ética* (junto a *Política* y *Económicos*) en la traducción castellana del Príncipe de Viana, elaborada sobre la latina de Leonardo Bruni (Zaragoza, Hurus, 1492[58] y Coci, 1509).[59] Conviene recordar que también fue Zaragoza temprana cuna de tipos griegos en España, como ha recordado

56 *Cf.*, por ejemplo, J. F. UTRILLA, «Una biblioteca nobiliar aragonesa de mediados del siglo XV: inventario de libros de Alfonso de Liñán († 1468), Señor de Cetina (Zaragoza)», en: *Aragón en la Edad Media, 7: Estudios de economía y sociedad*, Zaragoza, 1987, pp. 177-197; entre los manuscritos de este noble aragonés se incluían «las hétiquas d´Aristótil» y «la prima hétiqua de Aristótil».

57 Hacia 1495 la ciudad tenía entre 15.000 y 20.000 habitantes (3984 fuegos), según M. J. PEDRAZA GRACIA, *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)*, pról. M. CHEVALIER, Zaragoza, 1998, p. 13 (*cf.*, asimismo, Á. SAN VICENTE PINO, «Los pobres puedan aver escusación de no aprender letras» y «La defensión desta ciudat es tinta e paper y leyes», en: *Un año en la historia de Aragón: 1492*, Zaragoza, 1992, pp. 383-392 y 405-434 resp.); son también de interés al respecto sus *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica, 1993.

58 A su gran rareza alude R. MORALEJO ÁLVAREZ, «La colección histórica de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza», en: R. RODRÍGUEZ y M. LLORDÉN (eds.), *El libro antiguo en las bibliotecas españolas*, Oviedo, Universidad, 1998, pp. 281-319, en p. 310.

59 Juan Alfonso de Navarra, uno de los varios hijos naturales del Príncipe, obispo de Huesca, fue quien encargó a Coci esta edición (*cf.* C. HEUSCH, «La Morale du Prince Charles de Viana», *Atalaya*, 4, (1993), pp. 93-226, en 101-102).

recientemente G. Morocho a propósito del *Viaje de Tierra Santa* de Bernardo de Breindebach, impreso por Hurus en 1498.[60]

Naturalmente, además de censar los códices y los impresos, es necesario interpretar la enorme cantidad de datos que cabe extraer de estos documentos, que superan a buen seguro los trescientos solo en bibliotecas aragonesas. Para ello habrá que atender al estudio de la historia de las bibliotecas y de la conformación de sus fondos, así como al de sus artífices. Algunos de ellos ya han sido objeto de estudios bastante minuciosos y que no podemos reseñar aquí, como Pedro Juan Núñez o Pedro Simón Abril; otros merecen todavía bastante atención en lo referente a sus estudios sobre Aristóteles, aunque no puedan ser calificados de autores «aristotélicos» en el sentido más estricto.[61] Por otra parte, hay que contar con que seguirá apareciendo material interesante, como ocurre incluso en el caso de figuras de nuestro humanismo tan conocidas como las antes mencionadas (así, por ejemplo, nos hemos ocupado recientemente del manuscrito de Yale, *Beinecke* 708, que probablemente refleja la labor de Núñez sobre el texto de la *Poética*, tal y como nos la transmitió su discípulo Bartolomé Llorente).[62]

Hablar de Aristóteles y de aristotelismo es, en suma, hablar de muchas cosas. Es referirse a varias lenguas (griego, latín, árabe, hebreo, castellano, aragonés, catalán...), es hablar de manuscritos y de impresos, de bibliotecas aragonesas, españolas y extranjeras, y de sus respectivas historias (mucho más allá de lo que dejan traslucir nuestros valiosos instrumentos bibliográficos tradicionales, de Beer a Kristeller), es hablar de filosofía, de ciencias naturales, de retórica, de poética... Cabe decir que es hablar del verdadero vértice de la cultura europea, de un Aristóteles que sigue siendo para nosotros, por parafrasear a Borges, «menos un hombre que una vasta literatura».

60 *Cf.* «"Los griegos de hoy" en el humanismo renacentista español», en M. MORFAKIDIS y I. GARCÍA GÁLVEZ (eds.), *Estudios neogriegos en España e Iberoamérica*, II, Granada, 1997, pp. 145-171, en p. 163, n. 32.

61 Sería el caso de nuestro famoso Jerónimo Zurita, cuyos manuscritos griegos investigó I. PÉREZ MARTÍN («La biblioteca griega de Jerónimo Zurita», *Estudios humanísticos. Filología (Universidad de León)*, 13, 1991, pp. 45-55), pero que no parece haberse interesado especialmente por los textos filosóficos (*cf.*, no obstante, p. 54, n. 61, a propósito de Juan Regla), o de otros humanistas como el alcañizano Domingo Andrés, como Pedro Juan de Lastanosa (*cf.* A. ALVAR EZQUERRA y F. J. BOUZA ÁLVAREZ, «La librería de don Pedro Juan de Lastanosa en Madrid (1576)», *Archivo de Filología Aragonesa* 32-33, pp. 101-175, quienes reseñan cinco ejemplares de Aristóteles en su biblioteca personal, entre los que se hallan la *Política* y los *Problemas*; dos de ellos estaban en hebreo) o como nuestro Pedro Cerbuna, en cuya biblioteca abundaban los impresos aristotélicos (*cf.* Á. SAN VICENTE PINO, «El catálogo de la biblioteca privada de P. Cerbuna de Fonz en el año 1569», en: Á. SAN VICENTE PINO y E. SERRANO MARTÍN [comis.], *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV centenario de su muerte (1597-1997)*, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 87-113, nº 66-75, 139, 144, 191 y 246, E. VELASCO DE LA PEÑA y J. CRIADO, «El inventario de la biblioteca de P. Cerbuna de Fonz en el año 1597», *ib.*, pp. 115-158, nº 23, 31, 42, 136-139, 144, 190, 192, 193, 348, 357, 370 y 400). También merecen a veces nuestra atención otras figuras menores, como la ya tardía de Fco. Marcuello de Daroca, graduado en jurisprudencia por la Universidad de Huesca y que fue sabio en historia, poesía y ciencia de la naturaleza (autor, por ejemplo, de una *Historia de los Santos Corporales de la ciudad de Daroca* y de una *Historia natural y moral de las aves*, cuya primera parte se publicó en Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartaner, 1617); fue poseedor del aristotélico *Matrit.* 1474.

62 *Cf.* «Nuevos datos acerca de los comentarios de Pedro Juan Núñez a la *Poética* aristotélica», *Actas del III Congreso Internacional de Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán (8-13 de mayo de 2000)* (en prensa); por otra parte, una interesante noticia procedente del ADPZ, referente a Pedro Simón Abril y sus traducciones aristotélicas, nos ha facilitado hace muy poco, amablemente, el Dr. Diego Navarro (Universidad Carlos III de Madrid).

El *Genio de la Historia* de fray Jerónimo de San José en el marco de la tratadística histórica del Humanismo

Gonzalo Fontana Elboj
Universidad de Zaragoza

Introducción[1]

El objetivo del presente trabajo no es sino el de realizar una introducción general del *Genio de la Historia* (1651), una de las muchas obras debidas a la pluma del carmelita aragonés fray Jerónimo de San José (Jerónimo Ezquerra de Rozas en el mundo),[2] la cual constituye el último de los grandes tratados que históricos que produjo el pensamiento humanístico español, circunstancia que, en cierta medida, lo hace compendio y culmen de un subgénero, el tratado centrado en la historia, que tuvo en España particular fortuna a lo largo de los siglos XVI y XVII.[3] De hecho, el

1 El contenido del trabajo corresponde en esencia a la ponencia que con el mismo título presenté en este Congreso. No obstante, aun manteniendo lo substancial de la argumentación, he variado el tono expositivo para adecuarlo a las exigencias de una publicación. Por otra parte, el planteamiento introductorio que aquí se formula se debe al hecho de que apenas se había publicado nada sobre ella, salvo las escuetas notas de Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974⁴, pp. 672-684; Menéndez Pelayo, «La historia considerada como obra artística», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1942, vol. VII, pp. 3-30, (discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia); S. Montero Díaz, «La doctrina de la historia en los tratadistas españoles del siglo de Oro», *Hispania*, IV (1941), pp. 3-37. Sin embargo, en el intervalo que media entre el momento de dictar la ponencia y esta publicación han aparecido dos trabajos sobre la misma: Mª T. Cacho Palomar, «Una poética para una escuela: el *Genio de la Historia*», en *Actas del I y II curso en torno a Lastanosa*, Huesca, IEA, pp. 15-28 y A. Egido, «El *Arte de ingenio* y el *Genio de la Historia*», en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 157-190, trabajos a los que en su momento no pude acceder por no haber visto todavía la luz y que, no obstante, he creído imprescindible incorporarlos a la presente exposición.

2 Para lo referente a la biografía de fr. Jerónimo remito a H. de Santa Teresa, «Introducción» a J. Ezquerra, *Genio de la Historia*, Vitoria, Ediciones el Carmen, 1957, pp. 1-199. Asimismo, J. M. Alda Tesán, *Genio y figura de fray Jerónimo de San José*, Univ. de Zaragoza, 1953.

3 Al margen de los trabajos de Menéndez Pelayo y Montero Díaz ya citados, pueden consultarse también J. de Zaragoza, *Sobre los sistemas históricos*, Madrid, Matute, 1858; B. Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, vol. 2, Madrid, CSIC, 1944; G. Laverde, *Discurso inaugural del curso académico de 1884 a 1885*, Santiago, Tip. Paredes, 1884; J. Godoy Alcántara, *Discursos leídos en la Academia de la Historia en la recepción pública de D. José Godoy Alcántara. Contestación de D. Antonio Cánovas del Castillo*, Madrid, Rivadeneyra, 1870; V. Genovés, *Dos fases de la metodología histórica*, Valencia, Tip. Artística, 1934.

valor de esta obra ya fue reconocido por sus propios contemporáneos. Así, Bartolomé Leonardo de Argensola, cronista del Reino y corresponsal epistolar de nuestro autor, ya la elogia en los siguientes términos:

> Digo que, a mi parecer, abraza todos los requisitos y todos los peligros con tanta diligencia y con tanta destreza, que ni Aristóteles, sustancialísimo retórico, ni Quintiliano, maestro de advertencias discretas, pudieran añadir ni quitar una. Finalmente haga V. P. cuenta que este Discurso histórico le han hecho en Atenas (Argensola, citado por Ustarroz).[4]

Ahora bien, como se puede apreciar, tal encomio se desprende de los valores que el barbastrense halla en el tratado a la luz de criterios literarios y retóricos. Sin embargo, al ser la historia un género que, amén de ellos, ha de ser enjuiciado en virtud de otros factores, voy a tratar de encuadrar la obra en un marco referencial más amplio en el convergen tres componentes:

> a) La tradición y pervivencia en la era moderna de los géneros historiográficos de la Antigüedad.
>
> b) Las características específicas de los géneros historiográficos en los siglos XVI y XVII.
>
> c) Y, en tercer lugar, un intento de ubicación de la doctrina de este tratado en el panorama de la tratadística historiográfica anterior, en particular la española.

Solo así, será posible establecer el valor y la trascendencia de una obra que, si bien ha sido objeto de reedición en nuestro siglo, no ha suscitado excesivo interés entre los estudiosos contemporáneos desde Menéndez Pelayo, ya que, salvo los ya citados estudios de Aurora Egido y Mª Teresa Cacho, este tratado no ha sido objeto de estudio reciente.

LA PERVIVENCIA DE LOS GÉNEROS HISTÓRICOS DE LA ANTIGÜEDAD

Antes de dar comienzo a este apartado, me parece fundamental recalcar algo que, por sabido, no debe dejar de subrayarse con énfasis. La pervivencia de la historiografía antigua en el Humanismo no es el resultado de un proceso mecánico o inercial. Antes bien, es consecuencia de una opción consciente y deliberada de los propios humanistas, en la medida en que estos hallan en el Mundo Antiguo modelos y patrones susceptibles de ser utilizados al servicio de sus propios intereses. Y solo en esa medida podremos comprender la pervivencia de elementos clásicos en el ámbito renacentista. O de otra manera, los humanistas solo fueron a buscar en la cantera de los historiadores clásicos —y utilizo conscientemente la expresión cantera— aquellos elementos que podían rentabilizar para la creación de unas obras destinadas a plasmar los conceptos de excelencia, las inquietudes y los intereses propios de su época. Es decir, frente a lo que ellos mismos creían con cierta ingenuidad, el Mundo Clásico no pasó en bloque al Humanismo en un proceso de resurrección

4 A su vez, citado en H. DE SANTA TERESA, «Introducción», p. 97.

total, sino que, más bien, su recuperación en el Renacimiento es resultado de un propósito de selección consciente de aquellos elementos de la Antigüedad que, tras el inevitable proceso de filtrado ideológico, fueran más propicios para dar cuenta de los propios intereses e inquietudes de la época. Quiero hacer hincapié en esta idea de proceso selectivo, ya que muchas veces los humanistas pueden ofrecer una idea bien distinta de su actividad. En efecto, su propósito de distanciamiento respecto a la Edad Media les hace incurrir en la exageración de las nociones de ruptura y cambio, cuando lo cierto es que, si bien es innegable que podemos apreciar cambios cuantitativos y cualitativos respecto a los períodos precedentes, tampoco podemos perder de vista que también la Edad Media conoce sus «renacimientos» y que los clásicos nunca fueron olvidados por la tradición occidental, si bien cada época, cada generación los contempla y valora en función de sus propios intereses. Buen ejemplo de ello fue el caso de la obra de Tácito, en la cual los humanistas contemplan básicamente un modelo político o psicológico. Veamos cómo lo enjuicia nuestro fray Jerónimo:

> De la historia romana, Salustio, Livio, Suetonio y Tácito son célebres autores; aunque este último más se lee por político que por historiador.[5]

En cambio, los humanistas fueron incapaces de reconocer otros componentes fundamentales de su obra, en particular su incipiente consideración de factores económicos y sociales. En definitiva, el proceso de configuración y sucesivos reajustes que sufrieron en su evolución los géneros históricos de la Antigüedad acabó por alumbrar una pluralidad de realidades historiográficas heterogéneas, de las cuales algunas resultaron adecuadas para los propósitos, necesidades e intereses de los humanistas. Y a estas vamos a referirnos.

Heredera de la historiografía griega —y en particular de la historiografía helenística—, la historiografía romana se configurará tanto como resultado de las características heredadas del género literario griego como de la particular realidad socio-política y cultural tardorrepublicana. En efecto, frente a la concepción tucidídea de la historia, la historiografía del período helenístico asiste a una clara evolución en dos direcciones: de un lado, una corriente historiográfica de carácter pragmático-político, cuyo representante más conspicuo es Polibio; y, de otro, una historia de corte moralizante.

Ambos modelos historiográficos son explicables en función de la evolución general —política, social, cultural e ideológica— del mundo helenístico. A esta caracterización general podríamos añadir otras dos notas que terminan de dar el perfil de la historia en este período. Y es que, si bien ya tenemos constancia de la influencia de la retórica sofística en autores como Heródoto o Tucídides, la historiografía helenística se caracteriza, en general, por un empleo desmesurado de recursos retóricos

5 *Genio*, p. 419.

con el fin de conmover al lector, hecho que ya critica Polibio (II, 56) en historiadores como Filarco, más preocupados en «impresionar y remover el sentimiento» que de relatar la verdad. De hecho, la búsqueda de un equilibrio entre las cualidades artísticas y el contenido argumental es el argumento central sobre el que descansa el programa histórico que defiende Tácito en el prólogo de sus *Historias*:

> Nam post conditam urbem octingentos et viginti prioris ævi annos multi auctores rettulerunt, dum res populi Romani memorabantur pari eloquentia ac libertate: postquam bellatum apud Actium atque omnem potentiam ad unum conferri pacis interfuit, magna illa ingenia cessere; simul veritas pluribus modis infracta, primum inscitia rei publicæ ut alienæ, mox libidine adsentandi aut rursus odio adversus dominantis: ita neutris cura posteritatis inter infensos vel obnoxios. (Tac., *Hist.*, I, 1)

En rigor, este problema no es tampoco ajeno a la atención de fray Jerónimo, quien, como veremos, considera posible reconciliar ambos términos: la historia tiene más capacidad de arrastrar al hombre a la virtud precisamente porque su material es el de la verdad.

Y además, un gusto cada vez más acentuado por lo pintoresco, la anécdota y, en particular, la búsqueda de rarezas y curiosidades, tendencia procedente de la historiografía jonia que desembocará en la paradoxografía de época imperial. En el ámbito de la literatura latina, no tenemos más que recordar la obra de un Julio Obsecuente.

Pues bien, todos estos hechos, característicos de la historiografía helenística, cristalizarán en Roma con arreglo a sus circunstancias específicas. La República tardía constituye una época en la que el poder y la influencia de un personaje político no solo se miden en virtud de sus atribuciones estrictamente constitucionales, sino que, más allá de estas, sus coetáneos ven en él sobre todo al hombre individual, al *condottiero*, hecho que propiciará la aparición de un nuevo factor de causalidad histórica, la personalidad individual —psicológica y moral— de las grandes figuras del panorama político. Es evidente que este modelo de historia, centrada en los individuos relevantes ha de tener un éxito inmediato en el ámbito de la historia cortesana del Renacimiento, centrada en las acciones de los príncipes. En definitiva, esta circunstancia política es la que permite la evolución de la historia en Roma o la creación de géneros nuevos o próximos a ella:

a) *La monografía salustiana*, caracterizada por sus análisis psicológicos y morales.

b) *El género ejemplar*, cuyo representante principal es Valerio Máximo, que tanta trascendencia ha de tener en el Renacimiento, como han estudiado Mª Pilar Cuartero y José Aragüés.[6]

6 Mª P. CUARTERO SANCHO, «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», en J. Mª Maestre Maestre y J. Pascual Barea, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993, vol. I, 1, pp. 61-91. Asimismo, J. ARAGÜÉS ALDAZ, *Deus concionator: mundo predicado y retórica del «exemplum» en los siglos de oro*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

c) *La biografía de Nepote*, primer intento forjado por la Antigüedad[7] con el fin de crear, no ya una historia en la que sus protagonistas son los hombres individuales, sino, de hecho, el género literario de la biografía política. Esto es, un modelo narrativo en el que la historia no es sino un telón de fondo en el que se desarrolla el drama individual del personaje.

Por otra parte, hay una característica que quiero destacar en las obras de Nepote o Valerio Máximo. Se trata de que estas constituyen un intento de ser portavoz de una ideología muy determinada: la comunidad de las élites aristocráticas —griega y romana indistintamente—; comunidad la cual, si bien no se manifiesta todavía en el plano político, sí se evidencia en que ambos grupos se reconocen partícipes de un conjunto de valores comunes. Los ejemplos paradigmáticos de las biografías de Nepote —sean griegos o romanos— se consideran como patrimonio común de ambas aristocracias. En definitiva, la virtud se transforma en la patria común de esta elite ilustrada, idea que va a pervivir en el Renacimiento, sobre todo en la labor de los biógrafos de artistas y hombres ilustres, corriente que se manifiesta ya desde el propio comienzo del Renacimiento con Bocaccio.

d) La creación de una historia nacional, de carácter eminentemente moral, de la cual es Tito Livio el ejemplo más destacado. Carácter moral que ya no abandonará a la historiografía occidental hasta el siglo XIX, sobre todo en el ámbito escolar.

En definitiva, en el período que media entre el fin de la República y los primeros años del principado la historia ha dejado de ser un discurso centrado en los factores de causalidad del acontecer humano, y pasa a ser un repertorio de conductas morales y patrióticas dignas de imitación o censura. Es precisamente en este sentido como hemos de entender la famosa definición de Cicerón de la historia como *magistra vitæ* (*de Or.*, II, 9, 36), maestra de la vida moral individual.

Así pues, aunque podría matizarse con más acribía, podemos afirmar que la Antigüedad deja como legado al Humanismo dos modelos historiográficos:

De un lado, el modelo pragmático-político de Polibio, tradición que, al margen de Maquiavelo, será recogida en Italia por Guicciardini, autor de una *Historia de Italia*, para quien en la historia cuenta sobre todo, la intriga, el cálculo y el beneficio; razón por la cual, aun prohibida por su inmoralidad por la Inquisición española, fue muy admirada. Pensemos en Felipe IV, quien, a pesar de las reconvenciones de los eclesiásticos áulicos, dedicó muchos de sus ratos de ocio a traducirla. Este modelo histórico en España también halla sus cultivadores. Tal es el caso del tratado de Cabrera de Córdoba, cuyo carácter polibiano, se colige del amplio capítulo que dedica al examen del concepto de «fortuna», trasunto de la *tyche* polibiana. En cambio, en la obra de fray Jerónimo no hay una sola mención ni intento de explicación univer-

7 Esta es al menos la postura de V. RAMÓN PALERM, *Plutardo y Nepote: fuentes e interpretación del modelo biográfico plutarqueo*, Zaragoza, 1992.

sal de la causalidad en el acontecer humano. Y ello no es casual, pues nuestro fray Jerónimo se suma al otro gran modelo histórico de la Antigüedad.

Un modelo histórico eminentemente moral, cuyos representantes más claros serían Tito Livio o Valerio Máximo, modelo al que implícitamente parece adherirse fray Jerónimo. Y es que la profunda inmoralidad de la historia maquiavélica, identificada muchas veces con el tacitismo,[8] provocó en general el rechazo y aun la condena no solo de muchos historiadores españoles, sino también de la autoridad inquisitorial. Razón por la cual probablemente fray Jerónimo ni siquiera desciende a mencionar su existencia. En definitiva, como veremos, para los historiadores que se adscriben a esta corriente, la historia es *exemplum*, idea a la que ni fueron ajenos los historiadores romanos de época imperial, ni tampoco los renacentistas, profundamente influidos por las obras de Valerio Máximo y sus epígonos. Veámoslo mediante la pormenoriazada exposición del propio fray Jerónimo:

> En su escuela se aprende la policía del gobierno, la observancia de la religión, la institución de la familia y la buena dirección de todos los estados. De aquí toma documentos la paz, esfuerzos la milicia, noticias el estudio, ejemplos el valor, y nuevos y mayores alientos la piedad.[9]

Esto en cuanto a la evolución de los contenidos y fines del género historiográfico. Sin embargo, la cuestión no quedaría bien resuelta si, a estos componentes no añadiéramos una segunda perspectiva, la que suministra la retórica, el saber teórico-práctico que desde época imperial va a ser, de hecho, el armazón artístico que da coherencia interna a toda la literatura latina, tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento. Cuando Cicerón en el *De legibus* (I, 5) define la historia como *opus unum hoc oratorium maxime*, posiblemente está yendo más allá de una descripción estilística. En efecto, como dice Gregorio Hinojo,[10] en el adjetivo *oratorium* ¿podemos obviar el componente político que para Cicerón tiene la oratoria? Esto es, para Cicerón la historia es un instrumento con los mismos objetivos que tiene aquella: hacer política, y en tal sentido la historia es retórica. Sin embargo, tanto en la historiografía de época imperial como en la del Renacimiento en *oratorium* solo van a ver una caracterización formal y estilística.

Y es que la propia existencia de una retórica política —y consecuentemente de una historia política— es consecuencia directa de la vieja *libertas* republicana que tanto añorará el nostálgico Tácito a comienzos del siglo II. En efecto, la omnímoda concentración del poder, precio que exigía el mantenimiento de la paz, como reconoce Tácito con realismo, exigió en primer lugar el enmudecimiento de la retórica

8 E. TIERNO GALVÁN, «El tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español», en *Escritos. 1950-1960*, Madrid, Tecnos, 1971, pp. 13-93, especialmente pp. 52-61. H. PUIGDOMÉNECH, *Maquiavelo en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, vol. 2, Madrid, CSIC, 1988.

9 *Genio*, p. 232.

10 G. HINOJO, «La historia como género literario: "Opus ... hoc unum oratorium maxime"», en AAVV, *Los géneros literarios. Actes del VIIe Simposi d'Estudis Clàssics. SEEC (Secció Catalana)*, Univ. Autónoma de Barcelona, 1985, pp. 191-197.

política y subsidiariamente el de la historia «comprometida».[11] Así pues, la retórica queda reducida a ser la cantera de recursos sistematizados en los que basarse para modular los efectos sorprendentes, dramáticos y novedosos que exige el público del siglo I d. C., tal como nos describe el propio Tácito en el *De oratoribus*. Al mismo tiempo, la retórica va a ascender a la condición de saber teórico-práctico en virtud del cual se va a evaluar la totalidad del hecho literario. Y la historia no va a ser la excepción, tanto en el Mundo Antiguo como en el Renacimiento. Veremos cómo todo ello tiene consecuencias decisivas.

LA HISTORIOGRAFÍA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

No es preciso realizar una reflexión muy prolongada para formular como punto de partida de nuestra exposición que el género de la tratadística histórica de los siglos XVI y XVII, antes que una reflexión abstracta e independiente del propio quehacer del historiador, constituye, como en todas las épocas, un discurso íntimamente engarzado con la propia práctica del historiador contemporáneo. Más si cabe en el caso del propio fray Jerónimo de San José, de quien no podemos obviar el hecho de que una parte significativa de su producción es, de hecho, obra histórica y que, por tanto, tal experiencia no puede ser ajena a las propias consideraciones que sobre la historia vierte en su tratado. Se hará, por tanto, preciso un somero examen de las principales características del quehacer histórico de los humanistas, así como de sus notas diferenciales respecto a la labor de los historiadores de otras épocas. Sus características más señaladas son las siguientes:

a. Fundamentalmente, un proceso que podríamos denominar de secularización, esto es, un proceso en virtud del cual, si bien el humanista no deja de ser un fervoroso cristiano, sí destierra de su obra elementos de carácter religioso que resultaban constitutivos del género histórico medieval.

a. 1. Desde un punto de vista general, asistimos a la desaparición de la concepción providencialista de la historia de san Agustín, que había constituido el armazón conceptual de toda la historiografía medieval.[12] Muy en resumen, podemos resumir las ideas de san Agustín a partir de su «*Fecisti nos, domine, ad Te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te*» (*Conf.*, I, 1). Esto es, el ser humano, tanto desde el punto de vista individual como colectivo, tiene un destino ya decidido desde el comienzo de los tiempos, reencontrarse con su Creador. Para san Agustín la historia constituye un proceso teleológico marcado por los designios de Dios en el que el hombre podrá regresar a Dios tras la ruptura que supone el pecado de Adán, proceso en el que el suceso central es la Redención de Cristo. Según esto, la historia no sería sino la narración de las sucesivas etapas del plan salvífico de Dios y, por tan-

11 L. GIL FERNÁNDEZ, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Alianza, 1966, pp. 125 y ss.

12 J. FERRATER MORA, *Cuatro visiones de la historia universal*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 29-47.

to, en cada uno de los acontecimientos que se suceden en el tiempo el historiador debe ser capaz de ver la oculta mano de Dios, que va conduciendo al hombre por el camino invisible —y muchas veces tan intrincado— que le ha sido trazado hasta el fin de los tiempos.

Pues bien, como decimos, los humanistas se deshacen de esta concepción como idea-fuerza de la historia. De alguna manera, en un proceso paralelo al que podemos verificar en la obra de Tucídides respecto a la de Heródoto, los historiadores han devuelto al hombre la posición central de la historia. O de otra manera, el hombre vuelve a ser el sujeto y el objeto de la labor del historiador.

a. 2. Subsidiariamente, en la narración desaparece todo el aparato milagroso y fantástico al que es tan sensible la historia de la Edad Media. Pensemos tan sólo en obras como el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. Este hecho está vinculado con una cierta aparición implícita de la crítica histórica. A este respecto hay que señalar que el proceso crítico es más temprano en el ámbito filológico que en el histórico. Lorenzo Valla pudo demostrar la falsedad de la *Donación de Constantino* a partir de argumentos lingüísticos y literarios, cuando los historiadores humanistas solo son capaces de ejercitar una crítica muy restringida ante lo que es más evidentemente fantástico o exagerado, o cuando sus fuentes presentan diferencias puntuales e irreductibles en los datos concretos que ofrecen. Piénsese tan solo en el éxito que a lo largo de todo el siglo XVI, y aun en el XVII, van a tener obras como la de Annio de Viterbo o los falsos cronicones debidos a la fértil imaginación del P. Román de la Higuera, los cuales no serán barridos definitivamente de la consideración pública hasta la aparición de los críticos del siglo XVIII.[13]

b. Este proceso de secularización avanza de la mano del contexto político en el que se desarrolla esta historia; y es que ya desde fecha muy temprana, las repúblicas italianas —y luego otros estados nacientes a la modernidad— financian y patrocinan obras históricas de carácter apologético y propagandístico. Tal es el caso de Lorenzo Valla, autor de la biografía de Fernando I de Aragón. En definitiva, como dice F. Sánchez Marcos, Clío ha entrado en la corte,[14] o de otra forma, una de las características de esta historia humanística es la de una producción ligada a las cortes y, en última instancia, a la estructura estatal. Esta línea de historia adscrita al poder queda bien avalada en Aragón con el ejemplo señero que supone la creación desde 1547 de la figura del «Cronista del reino», figura semiprofesionalizada, en la medida en que ya está retribuida, y cuyo primer cronista, Zurita, va a marcar la pauta de

13 J. CARO BAROJA, *Las falsificaciones de la historia*, Barcelona, Círculo de lectores, 1991, pp. 49-78 y 163-187. No obstante, también hay que reconocer en, al menos, los más solventes de los historiadores un esfuerzo por depurar el elemento fantasioso de su obra. Conspicuo es el caso de J. Zurita quien en el prólogo de sus *Anales* ya declara: «De aquí resultó que los cuentos de la origen de muy grandes imperios y reinos, fueron a parar como cosas inciertas y fabulosas en diversos poetas que, como buenos pintores, dejaron debujadas aquellas trazas y otras figuras monstruosas...». J. ZURITA, *Anales de Aragón*, Zaragoza, IFC, 1967, vol. I, p. 3.

14 F. SÁNCHEZ MARCOS, *Invitación a la historia: de Heródoto a Voltaire a través de sus textos*, Barcelona, Labor, 1993, p. 101.

la larga serie que le siguen. Tal condición determina automáticamente la aparición de dos efectos:

De un lado, la evidente parcialidad, cuando no abyecta adulación, de los historiadores para con sus patronos.

De otro, la reaparición del modelo histórico pragmático que ya había sido adelantado por Polibio en el siglo II a. C. La historia es el manual en donde el hombre político aprende a desarrollar su actividad. Frente a Tucídides, quien plantea un modelo de historia en virtud de la cual poder comprender la realidad («siendo la naturaleza humana como es, el relato verídico de la historia no tiene por objeto predecir, sino ver claro, cuando en el futuro, no dejarán de producirse otras crisis parecidas»),[15] Polibio concibe su obra como un discurso de carácter predictivo. Así, no es de extrañar que sea precisamente Polibio uno de los clásicos que más cita Maquiavelo tanto en *El Príncipe* como en su *Historia de Florencia*. Veámoslo en sus propias palabras:

> De suerte que, examinando con atención los sucesos de la Antigüedad, cualquier gobierno republicano prevé lo que ha de ocurrir, puede aplicar los mismos remedios que usaron los antiguos, y de no estar en uso, imaginarlos nuevos, por la semejanza de los acontecimientos.

Concepción que podemos ver reflejada en el propio fray Jerónimo en su definición de la historia:

> La prudencia, que atiende al gobierno y policía de las cosas humanas, así en la disposición de lo presente, como en la prevención de lo futuro (...) y prevenirse el hombre para las que en adelante pueden y suelen suceder.[16]

Ahora bien, este carácter pragmático-político se ve muy atenuado en el *Genio de la Historia*. Recordemos que los historiadores antiguos insisten en la necesidad de que el historiador esté familiarizado de primera mano con las realidades que tiene que tratar, en particular con el ámbito político y militar. Y nuestro fray Jerónimo, por muchas y buenas letras que tuviera, por su condición de fraile carecía de esa preparación mundana. Estos hechos, al margen de otras circunstancias que trataremos más adelante, son los que van a decantarlo en una dirección que a él le había de resultar más cómoda, la moral:

> De manera, que así para aficionarse al bien, como para aborrecer y huir del mal, aprovecha singularmente la lección de la Historia; en la cual, como en un limpio espejo ven los buenos en las ajenas virtudes, dibujadas las suyas, y los malos en los ajenos vicios, los suyos reprendidos.[17]

Pues bien, ese carácter pragmático del que venimos hablando se manifiesta en una historia en la que, por encima de sus eventuales cualidades teóricas o meto-

15 A. BURGUIÈRE, *Diccionario de Ciencias Históricas*, Madrid, AKAL, 1991, *s. v.* Tucídides.

16 *Genio*, p. 231.

17 *Genio*, p. 236.

dológicas, prima sobre todo el interés y la utilidad; aspectos que se concretan en dos puntos fundamentales: facilitar la formación de los políticos y acrecentar la reputación de un estado. Esto es, la historia es de un lado el manual en el que el político ha de aprender a desarrollar con éxito su labor; y, de otro, se alza como discurso claramente destinado a la construcción y exaltación de las diversas comunidades y grupos sociales en busca de puntos de referencia. Conspicuo es en Aragón el caso de Diego de Aínsa, cuya *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca* constituye un claro ejemplo de obra erudita y teñida de parcialidad provinciana.[18]

c) A estas características hemos de añadir otra. El interés anticuarístico, surgido al calor de los estudios y descubrimientos epigráficos y de lo que, siglos después, habrán de ser considerados materiales arqueológicos. Interés que cristalizará en la formación de colecciones de inscripciones y restos de la Antigüedad, de las cuales es señera la de nuestro Lastanosa, dueño de un gabinete de medallas y antigüedades romanas, y a la que no sería en absoluto ajena la atención de nuestro fray Jerónimo, uno de cuyos textos parece evocar la colección lastanosiana:

> Pero al que vive en muy remotas tierras o a los venideros siglos futuros, que ni saben ni verán lo que sabemos y vemos ahora los presentes, todo aquello que a nosotros es muy vulgar, será muy raro, y lo que nos parece poco y pequeño, será para ellos mucho y muy grande. Y si no ¿por qué andamos con tanto afán buscando en los autores y en las inscripciones de las piedras y medallas antiguas los más menudos ritos y costumbres de aquel tiempo así en lo sagrado y religioso, examinando y averiguando los principios [...] El letrero y armas de la moneda corriente [...] de aquí a mil años si se hallasen tales monedas ¡con qué estimación se procurarían leer y entender sus caracteres y figuras![19]

El precedente texto nos sugiere dos consideraciones:

De un lado, una concepción de la historia de carácter muy arcaico; y es que estas palabras nos remiten nada menos que al prólogo de Heródoto, quien declara:

> Esta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas [...] queden sin realce (Herod., I, 1).[20]

---

18 Así, creo que no estará de más recordar cómo Aínsa relata un conjunto de leyendas locales sobre la infancia de S. Lorenzo, entre las cuales cabe destacar la del Santo, estudiante en la mítica universidad sertoriana, relato que de un lado certificaba su oscensidad y, de otro, afirmaba el prestigio y antigüedad de la universidad local, cuya situación sentía amenazada por la existencia del *Studium generale* cesaraugustano. Veámoslo en palabras del propio Aínsa: «Aprendió las primeras letras Laurencio en compañía de su hermano Orencio en la Sertoriana universidad de Huesca (...) Fueron los dos hermanos por el grande aprovechamiento que en ellas y en la virtud hizieron promovidos a los sagrados órdenes». (F. D. AYNSA Y DE IRIARTE, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, ed. fac. 1987, p. 119). De hecho, como ya ha estudiado Celia Fontana, estos dos asuntos traspasaron ampliamente el marco erudito de la historia para dar lugar a toda una campaña propagandística al uso de la época. Y así, Visquert, en uno de los cuadros de la serie laurentina que adornan hoy la sacristía de la basílica de S. Lorenzo, representa al santo en compañía de su hermano saliendo de su villa de Loreto vestidos con el uniforme de los escolares renacentistas de la universidad de Huesca. C. FONTANA CALVO, «Iconografía Laurentina en la sacristía de la iglesia de S. Lorenzo de Huesca», *Boletín del Museo e instituto Camón Aznar*, XLVII (1992), pp. 119-159.

19 *Genio*, p. 275.

20 HERÓDOTO, *Historias*, Madrid, Gredos, 1977 (trad. de C. Schrader).

De hecho, esta toma de postura ya había sido deshechada cincuenta años antes por Cabrera de Córdoba, quien declara:

> El fin de la historia [...] no es escriuir las cosas para que no se oluiden, premio que da a los varones de inmortal memoria [...]. El fin de la historia es la utilidad pública.[21]

De otro lado, y ya desde un punto de vista más general, no hemos de perder de vista que el interés anticuarístico no está en absoluto desligado de la búsqueda de algo tan caro al hombre renacentista como es el prestigio. Prestigio en lo personal, pues el coleccionista es una de las figuras más estimadas de la época, al ser supuestamente amante desinteresado y altruista de las artes; y también en lo colectivo, ya que la nobleza e importancia de una villa o un lugar queda acreditada por la existencia de restos antiguos o por su aparición en los textos de la Antigüedad. A este respecto resulta ilustrativa la voluntad de fray Jerónimo de redactar su todavía inédita *Historia del Pilar*, obra a la que, desde luego, no es ajeno el deseo de la iglesia y el concejo de Zaragoza de sentirse vinculados a las etapas más antiguas de la Iglesia Universal.

d. Finalmente, la última de las características que quiero señalar es el culto a la forma literaria que manifiestan los historiadores de este período, no solo como canon al que ajustar el nivel estético de sus producciones, sino como auténtica realidad sustantiva de las mismas. En efecto, desaparecido el providencialismo medieval, prácticamente la única realidad que confiere sentido y cohesión a la historia en el período humanístico es la de su propia excelencia como obra de arte, línea programática que sigue muy directamente la definición ciceroniana de la historia (*opus maxime oratorium*). Estas observaciones son igualmente aplicables al *Genio de la Historia*, obra que, —ya es momento de decirlo— es básicamente un tratado retórico completo, escrito a su vez en una excelente prosa, y ajustado a un esquema expositivo prefijado. En este caso concreto, el tratado está redactado bajo los módulos del género de la epístola doctrinal, ya que, como declara en su prólogo, aparece bajo la forma de una carta que dirige a uno de sus sobrinos.

d. 1. De un lado, desde el punto de vista de su forma, la historia humanística va a tratar de ajustarse a los patrones formulados para la literatura latina clásica. En lo que hace al estilo, de entre los tres reconocidos por la retórica ciceroniana, fray Jerónimo formula la idea de que el adecuado para la historia es el *medio*, lo cual ya es un indicio de un gusto clasicista, equilibrado y moderado, que contrasta con los excesos del «estilo español» contemporáneo:

> Han levantado nuestros españoles tanto el estilo, que casi han igualado con el valor la elocuencia, como emparejado las letras con las armas sobre todas las naciones del mundo. Y esto de tal suerte, que ya nuestra España tenida un tiempo por grosera y bárbara en el lenguaje, viene a exceder a toda la más florida cultura de los griegos y latinos. Y aún anda tan por los extremos, que casi excede ahora por sobra de lo que antes se no-

21 J. CABRERA DE CÓRDOBA, *De Historia, para entenderla y escribirla*, ed. y estudio preliminar de Santiago Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948 (ed. orig. Madrid, 1611), p. 35.

> taba por falta, huyendo la moderación, no la calumnia. Ha subido su hablar tan de punto el artificio, que no le alcanzan ya las comunes leyes del bien decir, y cada día se las inventa nuevas al arte.[22]

De la misma manera, y ahora en pos de la normativa horaciana, el *Genio de la Historia* manifiesta que el cuerpo de la historia debe ser igual, manteniendo las constantes de trabazón, congruencia y proporción.

Tales consideraciones no solo afectan al estilo y a la armonía de los diversos componentes de la obra, sino en otro aspecto que es más específicamente remarcable por la propia naturaleza de la historia, el léxico. El afán purista de los humanistas, del que tanto se burlará Erasmo, los conduce a emplear muchas veces un léxico propio de la República tardía para denominar realidades y circunstancias propias de muchos siglos posteriores. Esta cuestión no debió ser ajena a las consideraciones de fray Jerónimo, quien, dedica una larga exposición de más de treinta páginas con el fin de poner de manifiesto la licitud de la innovación en la lengua, el léxico y el estilo.[23]

d. 2. Por otra parte, no hemos de perder de vista el propósito de ofrecer un relato conmovedor o capaz de suscitar el interés gracias a su construcción literaria, característica que vincula directamente esta historia con la helenística y la romana. Hecho, que en el fondo no es tan ajeno a nuestra propia experiencia. Y es que, al fin y al cabo cuando abrimos un libro de historia, no digamos si nos plantamos ante un televisor para ver un documental histórico, lo que buscamos es un planteamiento un nudo y un desenlace. Como dice Lefebvre en *El nacimiento de la historiografía moderna*:

> Lo que les preocupa es, en la mayoría de los casos, no es la investigación de los comportamientos del hombre en sociedad [...], sino un efecto literario. Como consecuencia la historia se encuentra derrotada de antemano por el teatro y después por el cine. Evidentemente, un libro de historia no será nunca tan conmovedor como una película o una obra teatral.[24]

Consideraciones de este tipo no debieron ser ajenas a la reflexión de nuestro fray Jerónimo. En efecto, la historia, por su propia naturaleza, en principio no podría competir con otros géneros literarios en su afán de conmover el espíritu humano para encauzarlo hacia la virtud. Sin embargo, halla en los componentes de verdad de la propia historia un elemento decisivo para determinar su superioridad respecto a otros géneros en lo que hace a su valor psicagógico:

> El ejemplo, ora sea de la virtud loada y premiada, ora del vicio reprobado (cual debe solamente referirse en la historia), siempre halló más grata y fácil acogida en los ánimos, y obró con mayor imperio y fruto en ellos que la dulzura y majestad de las palabras, por mucha fuerza que lleven y artificio.[25]

---

22 *Genio*, p. 299.

23 *Genio*, pp. 303-334.

24 G. LEFEBVRE, *El nacimiento de la historiografía moderna*, Barcelona, Martínez Roca, 1985, p. 68.

25 *Genio*, p. 232.

En definitiva, privada de un hilo conductor conceptual, la historia humanística queda reducida a una narración episódica, anecdótica y apologética; y en el caso específico de fray Jerónimo, un elenco de repertorios morales, muy en la línea de un Valerio Máximo. De hecho, esta concepción estática se extiende, por supuesto, a la consideración que le merecen los historiadores antiguos. Y no solo en lo que hace a su contenido moral, sino también como hecho literario. Y es que, para fray Jerónimo los propios historiadores de la Antigüedad constituyen también un friso atemporal, un conjunto de modelos, entre los cuales las únicas diferencias que se perciben son de naturaleza retórica. Así es como podemos entender que pueda ofrecer como modelos a la hora de desarrollar la obra histórica a Tito Livio, a Salustio e incluso a Virgilio o a Lucano en algunas partes. Desde luego, tal toma de postura normativa no es en absoluto ajena al modelo educativo imperante, en donde los *auctores*, antes que un objeto de estudio como son básicamente para nosotros, son considerados como modelos con los que se mantiene una relación dialógica, que, de hecho, se perpetuará hasta entrado el siglo XIX.

La tratadística histórico-retórica en el Humanismo

El tercero de los elementos que hay que tener en cuenta a la hora de encuadrar el *Genio de la Historia* es el del panorama de la tratadística histórico-retórica humanística, género que de hecho, constituye toda una novedad específica del Renacimiento. Y es que, salvo las excepciones de Dionisio de Halicarnaso y Luciano,[26] quienes en dos opúsculos dan cuenta de su propia concepción de la historia, la Antigüedad no produjo un tratado dedicado específicamente al examen y análisis de las características propias del género ni, mucho menos, a exponer una teoría sistematizada. En rigor, el autor que más se acercó a tal cosa fue Cicerón, quien a lo largo de muchas de sus obras va exponiendo de forma dispersa y asistemática las características del género. Veámoslas expuestas a través del resumen que ofrece Jenaro Costas:[27]

> Cicerón, en pos de la concepción helenística de la historia como realidad eminentemente literaria, distingue entre los historiadores que, siguiendo la tradición analística, se limitan a referir hechos concatenados (*rerum narratores*) y los que también, además de eso, saben cómo exponerlos (*exornatores*), figura que él hace coincidir con el auténtico historiador.

En lo que hace al contenido de la obra histórica, establece como reglas fundamentales no decir nada falso, decir toda la verdad; y ser absolutamente imparcial; principios a los que se atiene fray Jerónimo. En cuanto a la exposición de los hechos

26 Dion. Hal., *De Thucidide*, Leipzig, Teubner, 1899 (ed. H. Usener); Luc., *Quomodo Historia conscribenda sit*, Oxford, 1980 (ed. M. D. Mc Leod).

27 J. Costas, «La historiografía hispanolatina renacentista», en J. Mª Maestre Maestre y J. Pascual Barea, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, 1993, vol. I, 1, pp. 41-59.

Cicerón establece que se ha de seguir un orden cronológico que concatene causas y efectos. En otras palabras, la conocida trilogía *consilia, acta* y *eventus*. En lo que hace al estilo, este ha de ser libre, tranquilo, fluido sin la mordacidad propia de la elocuencia forense.

Todos y cada uno de estos puntos definitorios están contenidos en el programa del *Genio de la Historia*, sobre todo en las muchas páginas que dedica a la veracidad y a la imparcialidad del historiador. De todas formas, tal insistencia, que fray Jerónimo comparte con el resto de los tratadistas, nos hace pensar sobre todo en su ausencia.

Ahora bien, la presencia de estos elementos programáticos no se debe tanto al conocimiento de la obra de Cicerón cuanto a una tradición, que en el siglo XVII ya está muy consolidada, y que había elevado a la categoría de principios normativos intangibles los planteamientos dispersos del orador romano. Y es que, tras la Edad Media, todas estas recomendaciones van a ser recuperadas en el siglo XV, cuando Jorge de Trebisonda (o Trapezuncio) vuelva a llamar la atención sobre la necesidad de que la narrativa histórica se adecue a los preceptos de la retórica. Al fin y al cabo la historia no forma parte sino del *genus demonstrativum* y, como tal, la va a tratar en el último de los apartados de su muy difundido *Opus absolutissimum Rhetoricorum* (Venecia, 1434; Alcalá de Henares, 1511).[28] Y esto es lo que es la historia para fray Jerónimo de San José, ya que en principio no es sino «la narración de algún suceso público o privado, humano y divino, bueno o malo, natural o moral».[29] Esto es, para nuestro autor, la historia, más que un género literario específico y bien separado de otros más o menos próximos, la historia —decimos— constituye un género narrativo amplio, caracterizado básicamente por el núcleo de verdad que contiene, y que incluye géneros que, tanto para los antiguos como para nosotros mismos, están bien delimitados formal y conceptualmente, como la propia historia, la biografía o la crónica.

Pues bien, para Jorge de Trebisonda, las características fundamentales que, a su juicio, debe tener la historia estriban en la excelencia de estilo, que en su caso se logrará imitando la *lactea ubertas* de Tito Livio; en un esfuerzo consciente por manejar distintos hilos argumentales sin confundir al lector; y en respetar la recomendación ciceroniana de exponer con precisión *consilia, acta* y *eventus*. Finalmente, el historiador debe indicar su aprobación y desaprobación de los hechos referidos no como glosas marginales de su narración, sino haciendo que su punto de vista forme un todo entretejido en el propio texto, planteamiento en el que se apunta una línea que va a desarrollar ampliamente fray Jerónimo:

---

28 R. B. TATE, «Alfonso de Palencia y los preceptos de la historiografía», en V. García de la Concha, (ed.), *Academia Literaria Renacentista*, III: *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, 1983, pp. 37-51. Y sobre todo, E. ARTAZA, *El Ars Narrandi en el s. XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Univ. de Deusto, 1989, pp. 99-117.

29 *Genio*, p. 261.

> Puede también cumplir con esta parte en la misma corriente de la narración, sin cortar el hilo de ella, encajando a su tiempo una breve sentencia que descubra el alma de lo que se va diciendo, y sirva como de aviso y recuerdo al lector embebecido en la lectura, para lo cual se requiere gran arte y destreza singular. Pero mucho mayor será la de aquel que de tal manera supiere ordenar la narración, que ella misma sin alterarla, ni añadirla, ni mezclar sentencia diferente de lo que allí se dice, esté representando todo el advertimiento y doctrina que encierra el caso que refiere.[30]

En resumen, a falta del armazón conceptual de la concepción agustiniana, el hilo conductor de la historia, amén de su propia calidad como producción retórica, va a ser el del juicio moral de un historiador que escribe su obra con fines didácticos.

Ahora bien, no debemos perder de vista que la sistematización de Jorge de Trebisonda constituye todavía una consideración de la historia como uno más de los posibles *modus dicendi* de la retórica. Y habrá que esperar a fechas posteriores para hallar un género tratadístico que hable de la historia, su método y su práctica como de una realidad específica e independiente. Larga es la lista de autores, sobre todo italianos y españoles, que abordaron tal propósito. Los límites de espacio me impiden realizar una descripción pormenorizada de ese amplio elenco de autores.[31] Quizás merezca aquí la pena mencionar la obra del humanista aragonés Juan Costa, quien el el siglo XVI ya publicó un tratado histórico de índole marcadamente retórica, que recibió el ácido juicio de un Menéndez Pelayo, y que quizás mereciera la pena rescatar del olvido.

De entre los diversos factores explicativos que justificarían la aparición de este subgénero tratadístico, me interesa en este momento señalar sobre todo el siguiente: la incipiente aparición del oficio independiente, y ya relativamente profesionalizado, de historiador, realidad que provoca la necesidad de definir con precisión los límites de una disciplina que, lejos de ser autónoma, formaba parte de ese conglomerado, más o menos difuso, pero en última instancia dominado por la Retórica, que era el Bachiller en Artes.[32] En efecto, ausente del elenco de las Artes que la Edad Media hereda de la Antigüedad Tardía, la historia —y sobre todo los historiadores— experimentan la necesidad de equiparar su producción al resto de la actividad intelectual, al par que se demuestra que la disciplina forma parte de las artes grandes, ya que se ajusta en todo al módulo canónico de los antiguos. De hecho, el Renacimiento asiste a la proliferación de multitud de tratados profesionales cuyo objetivo más o menos explícito es el mencionado. Sastres, cirujanos, maestros de obras, cocineros tratan de sumar su actividad, con más o menos fortuna, con más o menos fuerza argumentativa, al elenco de las Artes Liberales, lo que automática-

30 *Genio*, p. 381.

31 Un exhaustivo tratamiento de la cuestión en G. COTRONEO, *I Trattatisti dell'Ars historica*, Nápoles, Giannini, 1971.

32 Pensemos en efecto que, por ejemplo, en España la historia no entra a formar parte de los planes de estudios universitarios hasta 1840. I. PEIRÓ, *Los guardianes de la Historia*, Zaragoza, IFC, 1995.

mente los encumbra socialmente, y, de paso, les confiere un estatuto intelectual que los separa del mero practicón del oficio.[33]

En definitiva, a pesar de que frecuentemente estos tratadistas se sirven de un estilo descriptivo, muchas veces heredado de la escolástica, su objetivo no es tanto desarrollar una labor de carácter teórico, sino que, más bien su propósito es el de ofrecer a sus contemporáneos la idea de dignidad y excelencia de su propia actividad. Tal es la razón por la que, en el caso del *Genio de la Historia*, entrelazada en su descripción de la naturaleza de la historia, aparece una prolongadísima ponderación de su valor. Así, su excelencia se demuestra porque Dios mismo fue historiador en la Sagrada Escritura. O porque emperadores, reyes y príncipes fueron también historiadores. De hecho, una de las condiciones que exige fray José para ser historiador es la de la nobleza de sangre:

> Si el historiador tiene autoridad por sangre, puesto, letras, o virtud es, por tanto, sabio, entero y autorizado y no puede dejar de comunicar a su historia la misma dignidad y estimación que el tiene en la República.[34]

Con todo, a pesar de este tipo de argumentos, la verdad es que el *Genio de la Historia* en cuanto tratado retórico no carece del examen de ninguno de los aspectos estrictamente literarios que caracterizan al género histórico. Así, tras ofrecer una definición de historia en términos escolásticos

> Historia es una narración llana y verdadera de sucesos y cosas verdaderas, escritas por persona sabia, desapasionada y autorizada en orden al público y particular gobierno de la vida.[35]

pasa a establecer sus recomendaciones al escritor. Así, por ejemplo, encarece mucho la precisión y minuciosidad en la narración. Y lo que sí resulta sorprendente es que pone por modelo un nuevo modelo de comunicación, lo que andando el tiempo será el periodismo:

> Pues ya el modo de ejecutarlo y suceder tiene particular énfasis para la inteligencia y cebo para el deleite del que lee. Todo esto se echa de ver y experimentar cada día en

---

33 Ejemplo señero es, como ha demostrado Carmen Gómez Urdáñez, el empleo abusivo que los tratadistas renacentistas hacen del tratado de Vitruvio con el fin de elevarse por encima del tradicional y «mecánico» maestro de obra, forjando así en el ideario colectivo una figura profesional que no adquirirá tal condición hasta siglos después. C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «El Arquitecto vitruviano», en C. LACARRA DUCAY, (coord.), *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1996, pp. 265-296. De la misma manera, podemos traer como ejemplo el caso de los cirujanos quienes reivindican una equiparación social y profesional con los médicos. Así, J. B. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Cirugía: ciencia y método racional*, Madrid, 1680, dedica un extenso capítulo introductorio a su obra, «De la Antigüedad y dignidad de la Cirugía», cuyo objetivo fundamental es demostrar que esta disciplina en nada es menor a la medicina, con un argumento muy cercano al de fray Jerónimo, ya que empieza por declarar que Dios mismo ha sido el primer cirujano.

34 *Genio*, p. 256. De hecho, esta predilección es ya muy antigua. Así Arriano, en su *Anábasis* de Alejandro, dice que, cuando tiene conflictos entre las fuentes, siempre sigue a Tolomeo, precisamente por ser rey: «porque al ser él mismo Rey, las falsedades le habrían resultado más injustificables que a cualquier otro» (Arriano, *Anábasis*, prol.), que es exactamente el mismo argumento del que se sirve fray Jerónimo.

35 *Genio*, p. 269. Como se puede apreciar, la definición que comprende los cuatro géneros de causas: Formal, narración llana y verdadera; Material, de cosas y sucesos verdaderos; Eficiente, escrita por persona sabia; Final, se ordena al público y privado gobierno de la vida.

> las relaciones de cosas y sucesos nuevos, que por avisos de correspondientes y en gacetas se divulgan; que las que dicen más en particular las cosas, nombres personas y acaecimientos, son más estimadas por más verdaderas, más provechosas y deleitosas.[36]

Como ya hemos dicho, exige del historiador un estilo llano, puro e igual, aunque en lo que hace a la descripción, le admite al historiador mayor libertad en el *ornatus* que en la narración. Además de los modelos históricos propone poetas como Virgilio o Lucano. Y también trata con mucho pormenor las conciones, esto es los discursos, razonamientos o pláticas que los personajes hacen en ocasiones muy notables. En cuanto a las digresiones, señala que «han de salir de la entraña de la materia», esto es han de ser «pertinentes y raras».

En cambio, la obra defrauda mucho en lo que el llama el «método» del historiador, ya que en realidad se limita a establecer la necesidad de la división en capítulos y parágrafos, con la recomendación adicional de incluir prólogos y proemios cuando la obra es dilatada.

Esto es, en este tratado, como en la inmensa mayoría de sus congéneres españoles, no podemos hallar apenas atisbos de lo que podríamos denominar Filosofía de la Historia. Y ello no por falta de precedentes. En efecto, un siglo antes Vives inició un camino que no solo no fue seguido, sino que sospecho fue orillado, por los tratadistas posteriores. Así Vives, afirma la unidad profunda de la historia, planteamiento que tiene como presupuesto la unidad del género humano: «*Non minore coniunctione devinctus est Indus Romano quam Romanus Romano*».[37] Más aún, en un sentido muy moderno que presagia la historia total, Vives considera que todo cuanto existe entre los hombres posee una función histórica en cuanto que está producido en el tiempo y subordinado a él. Sin embargo, como ya he dicho, esta línea de incipiente teorización fue cortada de raíz por los tratadistas posteriores, quienes se conformaron con describir la historia con arreglo a modelos retóricos normativos.

En tal sentido, la producción tratadística española, no solo la de fray Jerónimo, progresivamente irá perdiendo las ambiciones teóricas o el alcance que a la historia confieren tratadistas europeos como J. Bodin.[38] A este hecho, a mi juicio, no puede ser ajeno el hecho de que adentrarse en determinadas honduras, sobre todo las de calado político, los conducía a establecer un diálogo con el denostado maquiavelismo. En ese sentido, da la impresión que, sobre todo tras el reinado de Felipe II, se produce un progresivo y voluntario distanciamiento del historiador respecto a la política, materia que por espinosa queda reservada al género específico del tratado político.

---

36 *Genio*, p. 274.

37 Citado en S. MONTERO DÍAZ, *art. cit.*, p. 9. Asimismo, M. USÓN SESÉ, «El concepto de la Historia en Luis Vives», *Revista Universidad* (Zaragoza), 3 (1925), pp. 501-535.

38 G. COTRONEO, *op. cit.*, pp. 343-383.

CONCLUSIÓN

Así pues, para finalizar podemos concluir que el *Genio de la Historia* se adecua a las expectativas y características propias del género historiográfico de su época, básicamente en la medida en que formula un proyecto historiográfico moral y retórico.

Y en lo que hace a su formulación de una historia carente de un aparato conceptual teórico, hemos de considerar que esa carencia es la que, en definitiva, acabó con el modelo historiográfico humanístico. En efecto, una historia que hallaba su propia virtud en valores retóricos y morales estaba abocada a la desaparición en una Europa que estaba asistiendo al despliegue de una nueva intelección del mundo. Para Descartes y los cartesianos, lo interesante es lo eterno, lo permanente, la naturaleza, el alma, Dios. Así, para ellos, esta historia episódica y moralizante es solo una sucesión de acontecimientos contingentes incapaces de explicar ningún tipo de realidad atemporal, lo que les lleva al más absoluto desprecio por la historia. Los humanistas, sí, habían devuelto al hombre a su posición central en la historia. Sin embargo, hacía falta una formulación más aguda en lo metodológico y de un alcance mayor que el didactismo moralizante para servir de instrumento de intelección integral de la propia realidad humana. Esto es lo que va a provocar una nueva búsqueda de un factor de causalidad, de un hilo conductor que diera sentido a la historia. A fines del siglo XVII, Bossuet volverá a resucitar, ya por poco tiempo, el providencialismo agustiniano, que finalmente será arrumbado por modelos históricos posteriores de objetivos más profundos y de armas más finas.

Los humanistas como precursores de las actuales corrientes pedagógicas: en torno a Juan Lorenzo Palmireno*

José María Maestre Maestre
Universidad de Cádiz

Nil nouum sub sole. El objetivo de esta ponencia es hacer ver que los modernos métodos pedagógicos para la enseñanza de la lengua latina no son tan nuevos como se cree, sino que, hundiendo sus raíces en la mayoría de los casos en la Antigüedad clásica, fueron utilizados ya en el Renacimiento por numerosos humanistas, entre los que descuella, para el caso de España, la figura del alcañizano Juan Lorenzo Palmireno.[1]

Articularemos nuestra exposición en torno a los propios textos salidos de la pluma del humanista y de sus contemporáneos, de suerte que el profesorado de Latín de la Enseñanza Secundaria, a quien dirigimos fundamentalmente nuestro trabajo, disponga así directamente de unos testimonios que por razones obvias suelen ser muy difíciles de localizar.

Dividiremos nuestra ponencia en dos partes. En la primera, de carácter más general, pondremos de relieve las innovaciones de Palmireno en el ámbito de los castigos corporales a los alumnos, de la enseñanza de las primeras letras a través de juegos pedagógicos y del cultivo de la memoria. En la segunda parte nos adentraremos en el campo de la enseñanza de la lengua latina y en los «modernos» métodos que también aquí defendió y utilizó el humanista alcañizano.

* La presente ponencia forma parte del Proyecto de Investigación BFF2000-1069 de la DGICYT. Agradecemos al Dr. D. Juan Gil, nuestro querido maestro, la gran ayuda que nos ha prestado durante su preparación. Le damos las gracias igualmente a los Drs. D. Antonio Serrano Cueto y Dña. Sandra Ramos Maldonado por su atenta lectura de nuestro original.

1 Sobre el humanista alcañizano, *cf.* A. Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, IFC, 1982; J. Mª Maestre Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz - Teruel - Alcañiz; Universidad - IET - Ayuntamiento, 1990, pp. 127-227. Sobre las innovaciones pedagógicas de Palmireno, *cf.*, por otra parte, L. Esteban Mateo, «Juan Lorenzo Palmireno, humanista y pedagogo», *Perficit*, 95 (1976), pp. 73-106.

I. Innovaciones pedagógicas de carácter general

I.1. *Contra el principio de la «la letra con sangre entra»*

Como ocurría en los colegios de nuestro país hasta no hace muchos años, en el siglo XVI regía el viejo[2] y bárbaro principio pedagógico de que «la letra con sangre entra», un principio que nada ilustra mejor que el siguiente párrafo de *El estudioso de la aldea* de Palmireno:[3]

> Quando me acuerdo de los açotes que me dieron por la significación de *limes, pes, fomes, cum palmite trames*,[4] querría morder al camello de mi maestro, que era tan grande asno que no solo quería que el sábado le diéssemos todas las significaciones de los vocablos del texto, más aún que le repitiéssemos todas las significaciones de *popa uenter* y partiéssemos *limes, pes* en *limen, infernum et supernum*, [...].

o este otro que encontramos, a renglón seguido, en la misma obra:

> Parescíame el sábado Juyzio Final, quando [el maestro] entraua blandiendo su lança o férula.

El humanista alcañizano se levantó en armas contra el bárbaro sistema pedagógico que sufrió en sus propias carnes durante sus años de estudio en el afamado *Gymnasium* de Alcañiz, como demuestra el siguiente pasaje del *Razonamiento a los regidores de su patria de la orden de enseñar*, pronunciado a principios de 1570:[5]

> Del castigar los discípulos tenemos gran controuersia yo y los preceptistas. Alábanse que en su tiempo açotauan barbados, y nosotros no. Digo que se alaban de valientes, y no de hábiles en enseñar. [...] Assí, estos grammáticos valientes, dígamme, con aquellos açotes ¿quántos barbados han hecho doctores? [...] Bien conoscieron Vuestras Mercedes mi discípula, a quien yo dediqué mis *Comentarios sobre Aphtonio*,[6] siendo casada y la más her-

2 Recordemos, por ejemplo, el *plagosus* Orbilio que fue maestro de Horacio (*cf. epist.* 2,1,70-71).

3 *El estudioso de la aldea, compuesto por Lorenço Palmyreno, con las quatro cosas que es obligado a aprender un buen discípulo, que son deuoción, buena criança, limpia doctrina y lo que llaman «agibilia». Hay también Paradoxa grammatica, Catálogo de historiadores cathólicos en todas lenguas, Catálogo de cosmógrafos, Catálogo de medallas, Catálogo de poetas y una España*, Impresso en Valencia, en casa de Ioan Mey, a la Plaça de la Hierua, 1568, p. 107 (advertimos que, aunque la edición ofrece la lectura *Popa, venter*, hemos escrito *popa* en minúscula y eliminado la coma, dado que *popa uenter* es una expresión sacada de PERS. 6,74).

4 Palmireno está criticando veladamente las famosas *Introductiones Latinæ* de Nebrija. *Limes, pes, fomes, termes cum palmite trames* es uno de los hexámetros mnemotécnicos del gramático andaluz, en este caso dedicado a hacer acopio de sustantivos en másculino, como recoge F. G. Olmedo, *Nebrija (1441-1522), debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo-poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1942, p. 83, antes de recordar la crítica que a los mismos hizo Palmireno (*cf.* nota 24).

5 El opúsculo, cuyo título completo es *Razonamiento que hizo Palmyreno a los regidores de su patria de la orden de enseñar*, fue publicado en *Segunda parte del latino de repente, donde están las pláticas, exercicios y comento sobre las Elegancias de Paulo Manucio. Hay también Palmyreni index, que es breue commentario sobre las Epístolas de Cicerón ad familiares*, Impressa en Valencia, a la Plaça de la Yerua, en casa de Pedro de Huete, 1573, pp. 184-186 (= A. Gallego Barnés (ed.), «Un plan de estudios para las escuelas de Alcañiz en la segunda mitad del siglo XVI: el razonamiento que hizo Palmyreno a los regidores de su patria de la orden de enseñar y las reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta de su auditorio», *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 1 (1981), pp. 83-84, edición por la que citamos).

6 Palmireno se refiere a sus *Aphthonii clarissimi rhetoris progymnasmata Ioanne Maria Cataneo interprete, nunc denuo recognita iuxta ueritatem Graeci exemplaris et scholiis illustrata per Ioannem Laurentium Palmyrenum Alcannizensem ludimagistrum Valentinum et Hieronymæ Ribotæ dicata. Accesit etiam Hermogenis sententia quomodo status causæ cognosci debeat*, Ex officina Ioannis Mey Flandri, Valencia, 1552.

> mosa desta ciudad, y de veynte cinco años, quando no me sabía la lición, ¿hauia de enseñarle con açotes? Digo que salió mas hábil con mis inuenciones que no los barbados con sus açotes? [...] Concluyamos, señores, que o el barbado es bien inclinado, y si tal, no ha de menester açotes; o mal, y no le aprouecharan. Y por tanto, que es bien acordarse de lo que los sabios dizen: «Más vale maña que fuerça». [...] Solo los grammáticos con açotes tratan, con açotes baratan y con ellos triunfando reciben y despiden. Si preguntáys a vn caualleriżo «¿Con que domáys vn caballo?», responde: «Con siete cosas, que son boz, vara, freno, pantorrillas, estribo, espuelas, buelta». Si preguntamos a un grammático «¿Con que intruýs a vn niño?», responde: «Con açotes». - ¿Y a vn mochacho?- «Con açotes». -Y a vna monja?– «Con açotes». Miren aquí a qué bestiales encomendamos nuestros hijos.

El texto, importante por su valor testimonial, nos permite demostrar que la innovadora posición de Palmireno hunde sus raíces en Quintiliano. Leamos, en efecto, el siguiente párrafo de *inst.* 1,3,15-17:

> Nunc fere neglegentia paedagogorum sic emendari uidetur ut pueri non facere quæ recta sunt cogantur, sed cur non fecerint puniantur. Denique cum paruolum uerberibus coegeris, quid iuueni facias, cui nec adhiberi potest hic metus et maiora discenda sunt?[7]

y comprobemos que el rétor de Calahorra ya se opuso al sistema de los castigos corporales y, lo que es más importante, que fue su preceptiva la que inspiró a Palmireno: comparemos, en efecto, el contenido de la frase «Denique cum paruolum uerberibus coegeris, quid iuueni facias, cui nec adhiberi potest hic metus et maiora discenda sunt?» con la hábil y graciosa interrogación del humanista sobre qué debía hacer él, si castigaba con azotes a sus discípulos más pequeños, cuando no se «sabía la *lición*» doña Gerónima Ribot y Ribellas, señora de Alcudia y de Rassalany, natural de Alcañiz, que estaba casada y tenía veinticinco años.

I.2. *La enseñanza de las primeras letras a través del juego*

Por otra parte, conscientes de que ya Quintiliano había aconsejado enseñar a leer a los niños jugando con ellos con unas letras de marfil o con cualquier otro método pedagógico similar:[8]

> Non excludo autem id quod est notum irritandæ ad discendum infantiæ gratia, eburneas etiam litterarum formas in lusum offerre, uel si quid aliud quo magis illa ætas gaudeat inueniri potest quod tractare, intueri, nominare iucundum sit.[9]

los humanistas idearon numerosos juegos pedagógicos para enseñar las primeras letras a los niños. Nebrija, por ejemplo, siguiendo las pautas del rétor de Calahorra,

---

7 «Ahora casi da la impresión de que la negligencia de los pedagogos se arregla de forma que los muchachos no son obligados a hacer lo que es recto, sino que son castigados por no haberlo hecho. En fin, si obligas a un pequeñuelo con azotes, ¿qué has de hacer a un joven, a quien no se le puede infundir ese miedo y que debe aprender mayores cosas?» (La traducción es nuestra).

8 *Cf.* QVINT. *inst.*1,1,26.

9 «Por otra parte, para estimular a los más pequeños a aprender, no rechazo el conocido método de formar un juego con figuras de las letras hechas de marfil, o cualquier otro que pueda encontrarse que sea más entretenido para su edad y con el cual resulte divertido manejarlas, mirarlas y decir su nombre». (La traducción es nuestra).

prescribe también hacia 1509, en el cap. VI de su *De liberis educandis libellus*, la conveniencia de enseñar a leer a los niños mediante juegos pedagógicos, dado que así pensarían que estaban jugando y no trabajando:[10]

> Neque inficias eo dandam esse studiis remissionem et quietem, sed et ipsas litteras licet per lusum quoque discere. Et, quamquam in illis addiscendis sit labor, non tamen intelligunt in eo laborare.[11]

Pero mucho más explícito se muestra al respecto Palmireno contando a su hijo Arsenio la forma en que había enseñado las primeras letras a su hermano mayor Agesilao. El texto habla por sí mismo:[12]

> Hize imprimir en dos manos de papel el *ABC*, de tal suerte que las letras estuuiesen apartadas espacio de un naipe, y con cada una dellas cubrí las que me pareció, y hazía dellas vn castillo sobre vna mesa, y dezíale: «Darte he seys confites, si con una «G» me derribas este castillo por la parte de la «M». Teníale muchas nuezes cubiertas como pelotas blancas, en cada nuez su letra, y con ellas derribaba [...].

I.3. *El cultivo de la memoria: la defensa de métodos mnemotécnicos*

Es sabido que, dentro del actual rechazo de la memoria por el esfuerzo que supone su cultivo, muchos profesores se afanan en idear métodos mnemotécnicos que permiten una más fácil memorización de los datos que necesariamente han de aprenderse los alumnos. A continuación demostraremos que, aunque el papel que en el Renacimiento jugó la memoria fue muy distinto al de nuestros días, la inquietud por aliviar el trabajo de memorización tampoco encierra ninguna novedad.

Comencemos recordando que, como ya ocurría en la Antigüedad y en el Medievo, uno de los mayores pilares del sistema pedagógico vigente en el Renacimiento fue el de la memoria. Muchos humanistas llegaron a memorizar obras completas en latín y griego.[13] En Italia Piero de Pazzi se aprendió de memoria la *Eneida* entera y muchos discursos de Tito Livio.[14] En el ámbito de nuestro país cabe recor-

10 *Cf.* L. ESTEBAN y L. ROBLES (eds.), *Elio Antonio de Nebrija. La educación de los hijos*, Universidad de Valencia, 1981, p. 120 (hemos corregido la errata *intelligant* en *intelligunt*, de acuerdo con el texto de R. CHABÁS, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, IX (1903), p. 61).

11 «Y no niego que haya que darles descanso y reposo en sus estudios, sino que también es posible que ellos aprendan las letras jugando. Y, aunque ponen trabajo en aprenderlas, no se dan cuenta, sin embargo, de que eso es un trabajo». (Ofrecemos nuestra propia traducción, habida cuenta del desatino con que comienza la de L. ESTEBAN y L. ROBLES (eds.), *op. cit.*, p. 121: «Ni arguyas que hay que darles dispensa de estudios...»).

12 *Cf. El Diálogo de imitatione Ciceronis de Lorenço Palmyreno, que se imprimió en Çaragoza año 1570 y agora sale añadido y emendado año 1573*, Impreso en Valencia, A la Plaça de la Hierua, en casa de Pedro de Huete, año 1573, en *Segunda parte del latino de repente...*, ed. cit. pp. 102-103.

13 Este ejercicio memorístico era necesario para la adquisición de las lenguas clásicas, dado que no había una comunidad lingüística viva donde aprenderlas (*cf.* J. Mª MAESTRE MAESTRE, «Sistema, norma y habla y creatividad literaria latino-tardía», *Actas del I Congreso andaluz de Estudios Clásicos (Jaén, 9-12 diciembre. Año 1981)*, Jaén, Diputación Provincial-Instituto de Estudios Giennenses (CSIC), 1982, pp. 262-263.

14 *Cf.* J. BURCHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Iberia, 1971, p. 159.

dar que el alcañizano Domingo Andrés alababa a su paisano Mañes por haberse aprendido de una sola lectura la *Iliada*:[15]

> Ingenio est ut, quo Iliadem semel auribus hausit
> Ordine, sic deinceps reddat et ille memor.[16]

Por mucha exageración que pensemos que encierra este tipo de loas, la ejercitación de la memoria durante el Renacimiento fue un hecho. Ahora bien, aunque es cierto que los humanistas no se opusieron a su cultivo, no menos cierto es que fueron ellos los que potenciaron, en unos casos, e idearon, en otros, muchos de los métodos mnemotécnicos vigentes aún hoy en muchos colegios públicos y privados.[17] Esos métodos eran recomendos por los tratados de retórica en los preceptivos apartados dedicados a la memoria artificial.[18] Tal es el caso, por ejemplo, de los vv. 493-503 del último libro de sus *Rhetoricorum libri IV* de Benito Arias Montano:[19]

> Quidam etiam meminisse docens molitus et artem
> Quæ mentem firmare queat multumque fidelem
> Reddere, præcepit, si quisquam forte puellam
> Ardeat, hanc animo quoniam non deseret numquam,
> Huic rerum meliora libens, huic optima scitu
> Commitenda paret prudens et dulcia fingat
> Colloquia atque illi cuncta hæc seruanda relinquat;
> Mox ubi uel ratio uel tempus postulet, illam
> Mente adeat positumque petat quæratque relictum.
> Sed fuge præceptis, Gaspar, fallacibus unquam
> Parere et monitis nostris accede rogatus.[20]

---

15 *Cf.* J. Mª MAESTRE MAESTRE, *«Poesías varias» del alcañizano Domingo Andrés*, Teruel, IET (CSIC), 1987, p. 80 (= *poec.* 3,26,15-16).

16 «Es de tal ingenio que en el mismo orden en el que ha escuchado por sus oídos una vez la Ilíada, así te la recitaría también él después de memoria» (ofrecemos la traducción que ya dimos en nuestro libro *«Poesías varias»...*, p. 81).

17 Para una breve, pero entretenida historia de la mnemotecnia, *cf.* M. Serra, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001, pp. 473-477. Como es lógico, el autor pone de relieve también en ella (*cf. ibid.*, pp. 474-475) el auge que tuvieron los métodos mnemotécnicos en el Renacimiento.

18 No debemos olvidar, sin embargo, como bien señala L. MERINO JEREZ, «La memoria en la retórica de Arias Montano», *Actas del Congreso Internacional «Benito Arias Montano y su tiempo» (Fregenal de la Sierra, 15 al 19 de octubre de 2001)*, en prensa, que algunos humanistas harto influyentes, como Vives y Pierre de la Ramée, abogaron por excluir la memoria de los tratados de retórica, considerando que no era exclusiva del orador, aunque fuera este quien más pudiera beneficiarse de ella. Para mayor información sobre este problema, *cf.* L. MERINO JEREZ, «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», *Actas del Congreso Internacional de Emblemática. Sociedad Española de Emblemática. Palma de Mayorca (2 al 5 de octubre de 2001)*, en prensa.

19 *Cf.* V. PÉREZ CUSTODIO (ed.), *Los «Rhetoricorum libri quattuor» de Benito Arias Montano. Introducción, edición crítica, traducción y notas*, Badajoz - Cádiz; Diputación Provincial - Universidad - CSIC, 1995, p. 273.

20 «Cierto individuo, que enseñaba a tener buena capacidad de recordar y había inventado una técnica para poder dar firmeza a la memoria y hacerla muy fiel, recomendó que, si se daba el caso de que alguien estaba loco por una muchacha y nunca la apartaba de su pensamiento y le deseaba lo mejor, que este se dispusiese con frecuencia a confiarle a ella lo que fuese más importante saber, que imaginase dulces coloquios con ella y le confiara todo como para que se lo guardara. Después, cuando la estrategia o el momento lo requiriese, que se acercase a ella en su imaginación, le pidiese lo depositado y le preguntase por lo que le confió.

Mas huye de obedecer, Gaspar, estos preceptos falaces y acata, te lo ruego, nuestros consejos» (tomamos la traducción de V. PÉREZ CUSTODIO (ed.), *op. cit.*, p. 273).

Como vemos, se recomienda que los alumnos pensaran en la joven de la que estaban enamorados y que imaginaran dulces coloquios con ella para introducir en los mismos toda la información que necesitaban memorizar. Llegado el momento, traerían esos coloquios a la memoria y podrían recitar fácilmente lo aprendido.

El humanista frexnense no cita por su nombre al autor del método mnemotécnico por él reprobado. Pero, gracias a la nota *Damnat Petri Rauenatis præceptum de paranda memoria, proposita puellæ amatæ imagine* que puso Antonio de Morales en la edición de los *Rhetoricorum libri quattuor* de Amberes de 1569, sabemos que el autor no era otro que Pedro Tommai, más conocido como Pedro de Rávena. En efecto, dentro de la tercera de las once *conclusiones* de su célebre *Phoenix siue ad artificialem memoriam comparandam breuis quidem et facilis, sed re ipsa et usu comprobata introductio*, encontramos el procedimiento criticado por Arias Montano:[21]

> et ego communiter pro litteris formosissimas puellas pono (illæ enim multum memoriam meam excitant) et frequentissime in locis Iuniperam Pistoriensem mihi charissimam, dum essem iuuenis collocaui. Et mihi crede, si pro imaginibus pulcherrimas puellas posuero, facilius et pulchrius recito quæ loca mandaui.[22]

Arrastrado por el extremo puritanismo de su propia época y quizá también por la acusación de nigromante que lanzaron contra Tommai algunos de sus contemporáneos incapaces de comprender su extraordinaria memoria, el humanista frexnense no mencionó explícitamente el nombre de Pedro de Rávena y acabó aconsejando a su amigo Gaspar que no hiciera caso de tal preceptiva. Pero no deduzcamos de aquí que Arias Montano no recomendaba los métodos mnemotécnicos. Recordemos, en efecto, que unos versos antes del citado pasaje nuestro compatriota sacaba a la palestra un método mnemotécnico que no es sino una mera versión moralizada del defendido por Tommai: el alumno debía colocar en la mente, en un orden fijo y tan largo como quisiera, a los amigos y parientes más estimados y confiarles toda la información que había que memorizar, para traerla luego a la memoria imaginando sus respectivas voces.[23]

Así pues, y como era de esperar por el hecho mismo de haber compuesto una retórica en verso,[24] el autor de los *Rhetoricorum libri quattuor* no fue una excepción

---

21 Entre las múltiples ediciones de esta obra se encuentra la *Phoenix siue ad artificialem memoriam comparandam breuis quidem et facilis, sed re ipsa et usu comprobata introductio, e uetustissimo exemplari transcripta, auctore D. Petro Rauennate, I. V., Doctore et Equite clarissimo*, Coloniæ, Apud Conradum Burgenium, Anno MDCVIII (hemos utilizado el ejemplar 2/45118[2] de la Biblioteca Nacional matritense), pp. 12-13.

22 «[...] y generalmente yo pongo hermosísimas doncellas en lugar de las letras (pues ellas excitan mucho mi memoria) y con mucha frecuencia, cuando era joven, coloqué a mi queridísima Junípera, natural de Pistoia, en determinados lugares. Y créeme, si en lugar de imágenes pongo hermosísimas doncellas, recito con mayor facilidad y pulcritud los lugares confiados a mi memoria. [...] (La traducción es nuestra).

23 *Cf.* V. PÉREZ CUSTODIO (ed.), *op. cit.*, pp. 270-272 (= vv. 462-492 del *Rhetoricorum liber IV*).

24 La mayoría de los humanistas estaban convencidos de que el verso era mucho mejor que la prosa en el ámbito de la mnemotecnia, fuese cual fuese el tema que hubiera que aprenderse de memoria. Así lo afirma, por ejemplo, el benaventano Fernando de Arce en la carta a su hermano Diego, fechada a 3 de marzo de 1548, que abre a modo de prefacio su gramática latina (*cf. Ferdinandi Arcæi Beneuentani, professoris linguæ Latinæ in florentissima Salmanticensis urbis achade-*

en este ámbito de la pedagogía del Renacimiento. Montano, como otros muchos humanistas siguió los métodos mnemotécnicos vueltos a poner de moda por Pedro de Rávena, unos métodos con los que, por cierto, incluso se buscó la forma de recordar los casos de las declinaciones latinas a través del cuerpo humano, como bien señala el propio autor en su sexta conclusión:[25]

> in corpore namque humano casuum imagines inueni. Nam caput est casus nominatiuus, manus dextra genitiuus, manus sinistra datiuus, pes dexter accusatiuus, pes sinister uocatiuus, et uenter seu pectus casus ablatiuus, et pro numero singulari pono autem pulchram puellam nudam, et pro numero plurali ipsam egregie ornatam, [...].[26]

Como es lógico, Palmireno siguió las pautas de sus contemporáneos en este punto. En la *Tertia et ultima pars rhetoricae*, aparecida en 1566, el humanista alcañizano dedicó varios capítulos al estudio de la memoria.[27] Los dos primeros tienen el título de *De dignitate, utilitate, definitione et subiecto memoriæ* y *Memoriæ distributio et eiusdem conseruandæ præcepta ex uariis auctoribus*, respectivamente.[28] Al término del segundo encontramos un apartado final intitulado *Ratio ac methodus excolendi memoriam quam suis auditoribus præscripsit Palmyrenus*, en el que, como bien ha señalado

---

mia primarii, Breues ac perinde utiles grammaticæ disciplinæ institutiones, pari cura atque ingenio elucubratæ, Salmanticæ, excudebat Ioannes Giunta, anno 1548, ff. 3[r]-[3[v]]):

Quare omnia præter minutiores uoluminis primi quisquilias carminibus hexametris ea demum ratione complexus sum, quod pedestris oratio numeris suis illigata commodius ediscitur et tenerioribus ingeniis semel infixa pertinacissime retinetur.

Por tanto, los *Rhetoricorum libri quattuor* de Montano, aunque escritos en verso para imitar más directamente lo que había hecho Horacio y siglos más tarde Jerónimo Vida con sus respectivas poéticas (*cf.* V. PÉREZ CUSTUDIO (ed.), *op. cit.*, p. LI), forman parte al mismo tiempo de una metodología mnemotécnica (*cf. ibid.*, p. LXXXIV) que en España abren los versos de las célebres *Introductiones Latinæ* de Nebrija (*cf.* F. G. OLMEDO, *op. cit.*, pp. 84-85).

Sin embargo, debemos dejar claro que no todos los humanistas estuvieron de acuerdo con esos planteamientos. Recordemos, por ejemplo, como también hace F. G. OLMEDO, *op. cit.*, pp. 83-84, la dura e interesante crítica que hizo Palmireno a los hexámetros del gramático andaluz (*cf. El estudioso de la aldea...*, ed. cit., p. 95):

Si los preceptos de grammática se pudiessen poner en verso, nunca Henrico Glareano, siendo tan excellente poeta, los pusiera en prosa. El verso mucho alegra y regocija, si no es peruerso, pero hasta hoy, ni Despauterio, ni Antonio de Nebrissa, ni ningún otro ha hecho verso en precepto suaue, claro y amoroso. Linda vena tuuo al retratar su patria en los *Elegíacos* açucarados, pero los versos de *Fœmina masque genus* escrupulosos están, añudados y pidiendo misericordia, no por su culpa, sino por la aspereza de la materia. Como Cicerón no pudo en suaue prosa escriuir la conquista del Pindenisso, assí ningún grammático en buen verso el género de los nombres.

25 *Phœnix siue ad artificialem memoriam...*, ed. cit., p. 16.

26 «pues he inventado la forma de recordar los casos a través del cuerpo humano. En efecto, la cabeza es el caso nominativo, la mano derecha el genitivo, la mano izquierda el dativo, el pie derecho el acusativo, el pie izquierdo el vocativo, y el vientre o el pecho el caso ablativo. Y para memorizar el singular pongo, por otra parte, a una bella joven desnuda, y para el plural a otra hermosamente ataviada, [...]». (La traducción es nuestra).

27 *Cf. Tertia et ultima pars rhetoricæ Laurentii Palmyreni, in qua de memoria et actione disputatur. Ad illustrissimum D. Petrum Volscium serenissimi regis Poloniae legatum dignissimum in Hispania*, Valencia, Ex typographia Ioannis Mey, 1566, pp. 17-30.

28 El autor prescribe aquí una serie de curiosas normas extraacadémicas, arraigadas en las creencias de su tiempo, para tener buena memoria: el alumno ha de evitar los golpes en la cabeza y no hablar a gritos, tiene que dormir las horas necesarias, no debe comer alimentos grasos o que produzcan flatulencias, ha de afeitarse la barba y tiene que evitar el frío (*cf. Tertia et ultima pars...*, ed. cit., pp. 22-23). Esto último nos evoca lo que el autor escribió en *El Estudioso de la aldea...*, ed. cit., p. 104: «Si yo supiera este punto [el frío es muy contrario al cerebro y a la memoria] siendo de tu edad, nunca fuera todo el inuierno y con la nieue a cuestas a oýr la sexta *Satyra* de Iuuenal que vn bárbaro aragonés nos interpretaua a las quatro horas antes del día».

Gallego Barnés,[29] insiste particularmente en el ritmo de la *lición de coro.*[30] Pero el capítulo que más nos interesa ahora es el tercero, que trata *De memoria artificiosa.*[31] En él el humanista alcañizano saca a la palestra algunas de las preceptivas mnemotécnicas tomadas del *De oratione liber II* de Antonio Lulio[32] y del *Institutionum dialecticarum liber III* de Pierre de la Ramée[33] y hace un breve catálogo de las obras más útiles al respecto, que cierra con la que considera más completa: el *Congestorium artificiosæ memoriæ* del dominico Johann Host von Romberch (Venecia, 1533).[34] Palmireno, no obstante, cita también allí el *Fœnix* (*sic*) de Pedro de Rávena, al que también había recomendado un poco más arriba:[35]

> Si quis locis et imaginibus uehementer delectatur, legat libellum Petri Rauennatis de arte memoriæ, [...].[36]

Pero lo más importante del capítulo es que Palmireno puso de relieve que la *memoria artificiosa* también hunde sus raíces en la Antigüedad clásica y, más concretamente, en la preceptiva de Cicerón[37] y Quintiliano.[38] Precisamente su referido tercer capítulo se abre transcribiendo la preceptiva de la *Rhetorica ad Herennium,*[39] obra atribuida al orador arpinate hasta 1491,[40] y se cierra con un texto tomado también casi literalmente del *de orat.* 2,350.

---

29 *Cf.* A. GALLEGO BARNÉS, *op. cit.*, p. 112.

30 *Tertia et ultima pars...*, ed. cit., p. 25: «Non patiar ut celeriter quod memoriæ mandauerunt, recitent, sed uolo tanquam declamarent, apte distincteque recitare uultumque præceptoris intueri, toto corpore decenter composito consistere, præceptorem quoque non oscitanter audire, os emendare, gestus atque ipsius corporis habitum moderari, singula circunspicere. Sic et quæ recitabunt tenacius hærebunt, et ipsi compositiores fient, nec, si quando in foro loquentes interpellentur aut a graui aliquo uiro paulo intentius aspiciantur, perturbabuntur aut stupebunt attoniti. Nam celeriter recitata statim discedunt a memoria».

31 *Ibid.*, pp. 26-30.

32 *Ibid.*, pp. 27-28.

33 *Ibid.*, pp. 28-29.

34 *Ibid.*, p. 30.

35 *Ibid.*, p. 29.

36 «Si alguien se deleita muchísimo con los lugares y las imágenes, que lea el librito de Pedro de Rávena sobre el arte de la memoria, [...]». (La traducción es nuestra).

37 Autor este cuya cita por parte de Palmireno se entiende mucho mejor si recordamos que de la pluma del alcañizano salió *El diálogo de imitatione Ciceronis* (Zaragoza, 1560; Valencia, 1573).

38 El humanista alcañizano cita también al célebre rétor de Calahorra entre los principales autores «qui de memoria per imagines uerba fecerunt» (sin duda, se refería a QVINT. *inst.* 11,2,1-51).

39 Recordemos, por ejemplo, que tanto la siguiente definición que ofrece Palmireno de los *loci* de la memoria artificial (*cf. Tertia et ultima pars...*, ed. cit., p. 26):

> Loci breuiter, perfecte, insignite aut natura aut manu absoluti sunt, ut eos facile naturali memoria complectamur, ut
>
> | | | |
> |---|---|---|
> | ædes | fornix | prata |
> | intercolumnium | fenestra | flumina |
> | angulus | montes | et similia |

como este otro dedicado a la definición de *imagines* (*cf. ibid.*, p. 27):

> Imagines sunt formae quaedam et notae earum rerum quas meminisse uolumus, ut equi, leones, aquilæ, quorum memoriam si habere uolumus, imagines eorum certis in locis collocamus.

están sacados casi literalmente de *RHET. HER.* 3,29.

40 Recuérdese que fue en este año, cuando Rafael Regio, recogiendo una idea de Lorenzo Valla, rechazó definitivamente la atribución de la mencionada obra a Cicerón.

II. LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA LATINA

Puestas de relieve las tres principales innovaciones pedagógicas de carácter general,[41] nos centraremos ahora, como ya anticipamos, en el ámbito de la enseñanza de la lengua latina. Dividiremos nuestra exposición en dos apartados: en el primero abordaremos la decidida defensa que hizo Palmireno de los dos grandes pilares, por así decirlo, sobre los que se asienta el aprendizaje de la lengua latina en el Renacimiento: la elaboración por parte del alumno del llamado *prouerbiador* o *cartapacio* y el de la selección por parte del profesor de una colección o antología de *hypotyposes*. En la segunda parte estudiaremos algunos de los métodos pedagógicos que utilizaron los humanistas para hacer más amena la enseñanza de la lengua latina.

II.1. *Los pilares del método renacentista*

II.1.1. *El prouerbiador o cartapacio*

Es un hecho sabido que desde hace algunos años los profesores de Latín de nuestro país tratan de desterrar de las aulas el continuo uso del diccionario por parte de los alumnos y hacer que estos se aprendan de memoria un vocabulario básico para acometer la traducción de los textos. Este objetivo ya fue contemplado en el Renacimiento, aunque con una intencionalidad más ambiciosa: el alumno debía fabricar su propio diccionario de expresiones latinas con la finalidad tanto de traducir como de componer en lengua latina.

Siguiendo los pasos de Erasmo y, sobre todo, de Juan Luis Vives,[42] Palmireno nos lo describe minuciosamente en su opúsculo intitulado *El prouerbiador o cartapacio*:[43]

> Por perezoso que sea el estudiante, suele tener vn libro, donde escriue lo que mas le agrada: a este llaman *Codex exceptorius*,[44] *Prouerbiador* o *Cartapacio*. Es la llaue de la doc-

41 Por razones de brevedad dejamos a un lado otras innovaciones pedagógicas, como la distribución de alumnos en función de sus capacidades: «Llega el sábado, día de repetición y de disputa. Están los discípulos a vso de guerra, repartidos en *uelites, ferentarii et triarii*. Los que llamamos *uelites* son los que ha poco tiempo que vinieron al auditorio, *ferentarii* ya pláticos, *triarii* son los soldados viejos que en Rhetórica y todo se señalan» (*cf. El latino de repente de Lorenço Palmyreno. Palinodia Latina eiusdem. Discurso en romance sobre las elegancias. Elegancias de phrases de Manucio. Elegancias de vocablos de Nizolio. Índice muy copioso. Apología Latina. Que no se han de traer elegancias en la lición de César y a esta ocasión se declara la méthodo de leer Comentarios de César a caualleros*, En Çaragoça, Impresso en casa de Lorenço y Diego de Robles hermanos, impressores de la Vniuersidad, 1588, p. 279).

42 Sobre el método, que hunde sus raíces en la técnica de estudio importada a Italia por los profesores bizantinos llegados allí en el siglo XV, *cf.* A. FONTÁN, «El latín de los humanistas», en *Humanismo romano*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 266-269.

43 *Cf. El estudioso de la aldea...*, ed. cit., pp. 132-134. Mucho más extensa y útil es, por otra parte, la *Plática sobre el cartapacio* que encontramos *ibid.*, pp. 135-202.

44 Palmireno escribe realmente *codex exceptorius* en las tres ediciones de *El prouerbiador o cartapacio* que hemos manejado (*cf. El estudioso de la aldea...*, ed. cit., p. 133; *El estudioso de la aldea de Lorenço Palmireno. Añadióse en esta segunda impresión el Borrador y la declaración de lo que el Christiano vee en los sagrados templos* (portada), Impresso en Valencia en la officina de Pedro de Huete, a la Plaça de la Yerua. Año 1571 (Colofón) (B. N. Usoz, 9063, ejemplar falto de portada), p. 131; *El estudioso cortesano de Lorencio Palmireno. Agora en esta vltima impressión añadido el Prouerbiador o cartapacio*, En Alcalá de Henares, en casa Iuan Íñiguez de Lequerica, 1587, f. 139[r]). Pero el término correcto es *codex excerptorius* de acuerdo con su propia fuente, los *Familiaria colloquia* de Luis Vives, como ya hicimos constar en nuestro libro *El humanismo alcañizano...*, ed. cit., pp. 170 y 353, y demostraremos con la debida amplitud en un futuro trabajo.

trina, ayuda de memoria y en fin no puedes estar sin él. Erasmo al fin de la *Copia rerum*[45], da muy lindo orden *per locos communes*, pero para niños mejor es este de Luys Viues:[46]

Compones tibi librum chartae purae, iustæ magnitudinis, quem in certos locos, ueluti nidos, partieris.

1. In uno eorum annotabis uocabula usus quotidiani, uelut animi, corporis, actionum nostrarum, ludorum, uestium, temporum, habitaculorum, ciborum.
2. In altero uocabula rara et exquisita.
3. In alio idiomata et formulas dicendi, uel quas pauci intelligunt, uel quibus crebro est utendum.
4. In alio sententias.
5. In alio festiue dicta aut facta.
6. In alio argute dicta.
7. In alio prouerbia uel adagia.
8. In alio scriptorum difficiles locos explicatos.
9. In alia parte historias.
10. In alia fabulas.
11. In alia uiros famosos ac nobiles.
12. In alia urbes insignes.
13. In alia animantes, stirpes, gemmas peregrinas.
14. In alia dubia nondum soluta.[47]

Siguiendo también a Vives,[48] prescribe que el alumno ha de aprenderse de memoria todo este vocabulario:

45 *Cf. Desiderii Erasmi Roterodami opera omnia, emendatiora et auctiora, ad optimas editiones, præcipue quas ipse Erasmus postremo curauit, summa fide exacta, doctorumque uirorum notis illustrata. Recognouit Ioannes Clericus*, Lugduni Batauorum, cura et impensis Petri Vander Aa, MDCCIII, t. I, cols. 100 B-109 C (*Ratio colligendi exempla*).

46 El texto es el resultado de una fusión, más o menos literal, entre lo que escribió Vives sobre el *proverbiador* o *cartapacio* en la *Epistola II. De ratione studii puerilis*, apart. *Annotationes* (*cf. Ioannis Ludouici Vivis Valentini Opera omnia, distributa et ordinata in argumentorum classes præcipuas a Gregorio Maiansio, Gener. Valent.,[...]*, Valentiæ Edetanorum, In officina Benedicti Monfort, MDCCLXXXII, vol I, p. 272) y lo que prescribió al mismo respecto en cap. III del *De tradendis disciplinis liber III* (*cf. ibid.*, t. VI (MDLXXXV), p. 310).

47 «Prepararás un cuaderno con las hojas en blanco de un tamaño adecuado, que dividirás en determinados apartados, como nidos.
1. En uno de estos apartados anotarás los vocablos de uso cotidiano, como los referentes al espíritu, al cuerpo, a nuestras acciones, a los juegos, a los vestidos, al tiempo, a la vivienda y a los alimentos.
2. En otro los vocablos raros y selectos.
3. En otro los idiotismos y expresiones, tanto los que solo comprenden unos pocos, como los que se usan con frecuencia.
4. En otro las sentencias.
5. En otro los dichos o hechos graciosos.
6. En otro los dichos ingeniosos.
7. En otro los proverbios o los adagios.
8. En otro los pasajes difíciles de los escritores ya explicados.
9. En otra sección las historias.
10. En otra las fábulas.
11. En otra los hombres famosos y nobles.
12. En otra las ciudades célebres.
13. En otra los animales, las plantas y piedras preciosas extrañas.
14. En otra las dudas aún no aclaradas » (la traducción es nuestra).

48 Palmireno transcribe casi literalmente lo que escribe Vives en en la epist. II de su *De ratione studii puerilis*, apart. *Annotationes* (*cf. Ioannis Ludouici Vivis Valentini Opera omnia...*, t. I, p. 272).

> Habebis ergo hæc omnia annotata et digesta. Ne solus sciat liber, tibi legenda, relegenda, memoriæ mandanda atque infingenda sunt, ut non minus scripta gestes in pectore atque in libro et occurrant quotiens erit opus.[49]

II.1.2. Las colecciones de *hypotyposes*

Otra de las presuntas innovaciones actuales en el campo de la enseñanza de la lengua latina es la preparación por parte de los profesores de unas antologías de textos bien seleccionados para que los alumnos trabajen en ellos y adquieran al mismo tiempo determinadas destrezas lingüísticas, literarias o retóricas.

También en este punto los humanistas llevaron la delantera a las modernas corrientes pedagógicas. Los estudiosos del Renacimiento sabían que ya en la Antigüedad hubo rétores que pusieron de relieve en sus *Progymnasmata* o *Ejercicios preliminares*, de carácter escolar, la utilidad de que los alumnos trabajasen con determinadas *hypotyposes*, esto es, con determinados textos que habrían de servir de *modelo* o *ejemplo* para adquirir las oportunas destrezas oratorias.[50] A Palmireno, según confesión propia, le cambió la vida en su juventud la lectura de los *Progymnasmata* de Aftonio:[51]

> Conocía mi ingenio tan atapado que pensaba nunca salir con disciplina alguna, tanto que, siendo mozuelo, mi maestro dijo a mi padre: «Este muchacho nunca habla, sacadlo del estudio». No quise yo salir y estuue siempre mudo en gramática. Alcancé un librico *De ratione studii* de Erasmo,[52] alabáuame allí *Aphthonii progymnasmata*: busquelo, estúueme con él quatro meses exercitando solo en Cañada Vellida, aldea tan sola que en toda la semana hauía con quien hablar, pero mi necessidad me hizo despertar, que después que huue exercitado en *chrias, narrationes, locos communes* y *theses*, los que me conoscían poco antes tan mudo, creýan que todo lo que hablaba dezía decorado.

Así se explica que años más tarde, en 1552, el humanista alcañizano preparase la edición de los *Aphthonii Progymnasmata* que ya mencionamos más arriba.[53]

Convencido de la utilidad del método, Palmireno fue confeccionando a lo largo de sus años de docencia en Valencia, Zaragoza y Alcañiz una selección de textos

---

49 «Así pues, tendrás todo esto anotado y ordenado. Y para que no solo lo sepa el cuaderno, te lo leerás y lo volverás a leer, lo grabarás en tu memoria y lo fijarás de suerte que no lo lleves menos escrito en tu pensamiento que en el cuaderno, y de suerte que te venga a las mientes cuantas veces sea necesario». (La traducción es nuestra).

50 En el primero de sus *Auisos al latino de repente* (*cf. Phrases Ciceronis obscuriores in Hispanicam linguam conuersæ a Laurentio Palmyreno. Item eiusdem hypotyposes clarissimorum uirorum ad extemporalem dicendi facultatem utilissimæ. Eiusdem oratio post reditum in Academia Valentina, Valentiæ mense augusto 1572*, Ex typographia Petri a Huete, in Platea Herbaria, [1572], f. [24^{v}]) Palmireno da la siguiente definición de *hypotyposis* de Celio Segundo: «Cælius Secundus de hypotyposi sic loquitur: Demonstratio, quam Cicero *De oratore* tertio illustrem explanationem uocat a Græcis hytopyposis dicitur. Ea est rerum quasi gerantur sub aspectum pene subiectio, quæ et in exponenda re plurimum ualet et ad illustrandum id quod exponitur et ad amplificandum». En el mismo lugar indicado de *Phrases Ciceronis, Hypotyposes clarissimorum uirorum, Oratio Palmyreni post reditum, eiudem Fabella Ænaria*, Valencia, Ex officina Petri a Huete, 1574, f. 24^{r} el autor da una definición mucho más escueta: «Hytotyposis est rerum, quasi gerantur, sub aspectum pene subiectio, dicitur demonstratio».

51 *El estudioso cortesano de Lorenço Palmyreno. Dirigido al illustre señor don Guillén de Palafoix, hijo del muy ilustre señor don Henrique de Palafoix, Gouernador de Orihuela*, Valentia, Ex typographia Petri a Huete, in Platea Herbaria, 1573, p. 30.

52 *Cf. Desiderii Erasmi Roterodami opera omnia...*, ed. cit., t. I, col. 525 D

53 *Cf.* nota 6. Sobre la obra, *cf.* A. GALLEGO BARNÉS, *op. cit.*, pp. 121-124.

paradigmáticos que publicó al fin en 1572 como colección propia de *hypotyposes*. La utilidad de tal antología se deja ver en los puntos 8 y 9 de los *Auisos al latino de repente* que encontramos al principio de las *Hypotyposes*:[54]

> 8. Aquí no quiero mas de que decores estas y las trates mucho, assí en latín como en romance, porque si tratando entre cortesanos mucho tiempo, aunque seas vn grossero, sales tal como ellos, tambien tratando con estas hypotyposes de los más doctos que hoy se hallan, vernás a tener la misma gracia que ellos.
>
> 9. No te de pena que el vno es Ciceroniano, el otro affectado, el otro duro, porque no has de mirar aquí sino la buena inuención, y orden, con que dizen, todo lo que quieren, tú te lo puedes acomodar al latín que en la primera parte te enseño.

En la colección de *hypotyposes* figuran lógicamente composiciones tomadas de los grandes autores de la literatura latina antigua: tal es el caso, por ejemplo, de las intituladas *Descriptio senectutis qua uota longæ uitæ reprehendit* (= IVV. 10,188-204), *Rabulæ paupertatem hac hypotyposi depingit Martiali* (= MART. 4,46), *Horti amœni descriptio* (= CIC. *off.* 3,58-60) o *Culicis descriptio* (= PLIN. *nat.* 11,2-4).[55] Pero también figuran otras composiciones de autores del propio Renacimiento, como la que lleva por título *Ex lib. 33 Pauli Iouii tempestatis et procellæ descriptio*[56] u otra tomada de Nicolás Bourbon de la que hablaremos a continuación.

Es sabido que los alumnos tenían que aprenderse de memoria esos textos para tomarlos como referentes paradigmáticos, tanto en el ámbito del léxico como de la propia estructura compositiva retórico-literaria, cuando fueran a escribir sobre un asunto similar. Mas para entender su uso nada mejor que recordar que en la *Oratio post reditum in Academia Valentina mense augusto* MDLXXII, discurso publicado a renglón seguido de sus *hypotyposes*, Palmireno nos dio una lección práctica sobre la validez de tales ejercicios:[57] llegado el momento de llorar la muerte de su amigo Andrés Semper,[58] el humanista recurrió, *mutatis mutandis*, a un poema escrito por Nicolás Bourbon para llorar la muerte de Germano Brixio, amigo de Erasmo, que aparece recogido en su propia colección de *hypotyposes* con el título de *Hypotyposis lugentis amicum studiosum uita functum*.[59] El autor demostraba así con astucia lo que también había aconsejado en el décimo de sus *Auisos al latino de repente*:[60]

> 10. Si quieres hablar de repente tenlas en la mano, que por eso van impressas aparte en libro pequeño, porque no te fatiguen. La primera y segunda parte, que son precepto y exercicio, déxalas en casa. Esta tercera lleua siempre dentro de los fahones de las calças.

54 *Cf. Phrases Ciceronis obscuriores...*, 1572, f. 26^{r}; *Phrases Ciceronis...*, 1574, f. [25^{v}].

55 *Cf. Phrases Ciceronis obscuriores...*, 1572, ff. 38r-[47v.]. *Phrases Ciceronis* 1574, ff. [34^{v}]-[40^{v}].

56 *Cf. Phrases Ciceronis obscuriores* 1572, ff. 44^{r}-[44^{v}]; *Phrases Ciceronis* 1574, ff. 38^{r}-[38^{v}].

57 *Cf.* J. M^{a} MAESTRE MAESTRE, «Formación humanista y literatura latino-renacentista: a propósito de Juan Lorenzo Palmireno», *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (IV Simposio de Filología Clásica)*, Universidad de Murcia, 1990, pp. 191-202.

58 *Cf.* J. M^{a} MAESTRE MAESTRE, *El humanismo alcañizano...*, ed. cit., p. 220.

59 *Cf. Phrases Ciceronis obscuriores...*, 1572, ff. [34^{v}]-[35^{v}]; *Phrases Ciceronis* 1574, ff. [32^{v}]-[33^{v}].

60 *Cf. Phrases Ciceronis obscuriores...*, 1572, f. 26^{r}; *Phrases Ciceronis* 1574, ff. [25^{v}]-26^{r} (advertimos que en esta edición leemos *çahones* y no *fahones*)

II.2. *La enseñanza del latín a través del juego: el teatro escolar de Palmireno*

Como es lógico, los humanistas, conscientes del cansancio y hastío que causaba a los alumnos el aprendizaje memorístico al que obligaba el método que acabamos de describir, buscaron soluciones muy diversas para aliviar su pesada tarea.

Ya vimos cómo Pedro de Rávena trató de facilitar el aprendizaje de las declinaciones latinas con uno de sus curiosos métodos mnemotécnicos.[61]

El benaventano y ya mencionado Fernando de Arce decidió preparar una colección de adagios para hacer más llevadero el aprendizaje de la lengua latina por parte de los muchachos en las últimas horas del día, según reconoce al principio de su carta-dedicatoria a don Diego de Córdoba, arcediano de Sevilla, fechada en Salamanca a 10 de marzo de 1533. Como podemos ver, el texto, cuajado de comparaciones, ilustra muy bien los anhelos pedagógicos de Arce y de los humanistas:[62]

> Beneuenti cum annis superioribus pœne nimium adulescens, uir generosissime perinde ac eruditissime, literarium munus obirem, laboriosa artis grammaticæ rudimenta non tantum dilucularia et pomeridiana tractatione tironibus meis inculcabam, sed nocturnis etiam uigiliis aliquid ex bonis autoribus ceu diei totius coronidem solitus eram exhibere. Verum cum ad eam horam lentiores et semisomnos uiderem adulescentulos perpetue et auditionis et sessionis labore fatigatos conuenire, cœpi mecum ipse rationem altius excogitare, ut torporem illum excuterem et eandem animi intentionem quam per diem inueniebam, die composito post crepusculum, inuenirem. Hæc atque illa meditanti, alia atque passim intuenti, uisum tandem est commodissimum eundem me seruare modum in prælactione, id est, in hominis interioris conuiuio, quem legantiores epistularum exhibitores in Saliari aut sumptuosa cæna seruare consueuerunt. Illi namque acetariis cum quædam gustus acrimonia concinnatis aut squillis (ut Horatius inquit)[63] et capparis marcentem conuiuarum stomachum et orexin sagina oppressam copiosiore excitant et quondam modo reficiunt, ad reliquos ferculorum missus cum auiditate prima liguriendos. Nos uero illorum emulari uestigia, si pro acidis condimentis et distillationibus insignem aliquam sententiam aut dictum autoris receptissimi egregium apposuissemus, uidebamur assequi sine controuersia posse, ut exurdatum clamoribus assiduis nostrorum iuuenum palatum ad audienda irritaremus.[64]

---

61 *Cf.* el texto al que se refieren las notas 21 y 22.

62 *Cf.* A. SERRANO CUETO (ed.), *Fernando de Arce. Adagios y fábulas. Estudio introductorio, edición crítica, traducción, notas e índices*, Alcañiz - Madrid, IEH - Laberinto - CSIC, 2002, p. 8.

63 *Cf.* HOR. *sat.* 2,8,42.

64 «Varón magnánimo a par que gran erudito, cuando hace años, siendo yo un muchacho, me dedicaba en Benavente al oficio de las letras, no solo enseñaba a mis alumnos los trabajosos rudimentos de la gramática con ejercicios matinales y vespertinos, sino que también solía mostrarles el saber de los doctos autores en vigilias nocturnas, como remate de todo el día. Pero al ver que a esa hora los muchachos acudían siempre muy desganados y medio dormidos, agotados por el esfuerzo de atender a las lecciones, empecé a cavilar el modo de acabar con aquella desidia y lograr después del crepúsculo, ya finalizada la jornada, la misma atención que dedicaban durante el día. Consideraba varias posibilidades, sopesando una y otra, cuando por fin me pareció que lo más oportuno era practicar en la explicación previa, es decir, en el banquete íntimo, el mismo método que solían practicar muy refinadamente los anfitriones de banquetes en cenas tan suntuosas como las de los salios. Pues ellos, utilizando ensaladas aliñadas con un poco de sabor fuerte o con camarones (como dice Horacio) y alcaparras, estimulaban el estómago rendido de los convidados y el apetito vencido por una muy copiosa y opípara comida, y lo restituían de algún modo para que apetecieran con la avidez primera los restantes manjares servidos. Creía yo que, si seguía sus pasos y añadía como ingredientes fuertes y sazón alguna senten-

Pero por encima de todos ellos fue Palmireno el humanista que más sintió la necesidad de cumplir con el precepto horaciano de que había que enseñar deleitando.[65] Una lectura atenta de sus obras nos hace descubrir su continuo esfuerzo por mantener despierta la atención de los alumnos. Recordemos, por ejemplo, que, al ejemplificar el tercer punto (*In alio idiomata et formulas dicendi uel quas pauci intelligunt, uel quibus crebro est utendum*) del *codex excerptorius* de Vives, escribe lo siguiente respecto a un texto que Nebrija mantenía que no habría nadie en España que supiera traducirlo:[66]

> *Tres letras tuyas recebí en vn día, y cada quatro dias recebí dos: que dé a los frayles que andan emparejados de dos en dos, cada quatro hueuos.*
>
> En esta dudan tantos, que osó Antonio dezir que no auría en España quien se atreuiesse a traduzirla. Yo la quiero poner en este libro en cinco maneras: la vna es mía, las otras son de los doctos desta escuela, sin poner nombre de ninguno, porque yo hize que amigos míos particularmente se las pidiessen sin saber para qué. Porné-la en cifras, las quales declaro al fin del libro,[67] y esto para que trabajes en ello, que si no te costasse trabajo no harías caso de lo que todos procuran saber. Dirás, pues, en latín:
>
> 1cc2p3 t2r810 13t2r10 t510 24d27 d32 2t q51rt4 q54q52 d32 b3810, 5t 7481ch30 b3830 38c2d28t3650 1pp4817 q51t2r81 451.

El alumno debía averiguar la clave del texto, en este caso nada complicada:

1 = a
2 = e
3 = i
4 = o
5 = u
6 = b (interior de palabra)
7 = m
8 = n
0 = s

para llegar así al siguiente texto:

> Accepi ternas literas tuas eodem die et quarto quoque die binas, ut monachis binis incedentibus apponam quaterna oua.

Es evidente que el astuto preceptor trataba de ejercitar a los alumnos en la técnica de cifrar documentos, técnica en aquella época tan en boga, entre otras

cia ilustre o un dicho célebre de un autor de reconocido prestigio, podría lograr sin problemas avivar el paladar de mis muchachos, embotado por una algarabía constante, con objeto de que atendieran al resto de la lección». (Tomamos la traducción de A. SERRANO CUETO (ed.), *op. cit.*, p. 9).

65 *Cf.* HOR. *ars* 343-344.

66 *Cf. El estudioso de la aldea...*, ed. cit., pp. 140-141.

67 Ni la clave ni las traducciones de los otros cuatro colegas de Palmireno antes mencionadas aparecen, sin embargo, al final de la primera parte de la obra: posiblemente, el humanista las colocó al final de la hoy perdida segunda parte de *El estudioso de la aldea*, que se vendió separada de la primera, como demuestra la siguiente nota que encontramos al final de esta misma (*cf. ibid.*, ed. cit., p. 279): «La segunda parte no es para niños, por esso se imprime apartada desta, porque el niño pueda comprar esta sola».

razones,[68] por su indudable y obvia utilidad en el ámbito militar y diplomático.[69] Pero no menos evidente es que su intención última era la de despertar el interés de sus alumnos, que de otra forma muy probablemente hubieran dejado a un lado tan complicado texto.

Pero la mayor aportación de Palmireno para facilitar la enseñanza del latín y de la retórica fue, sin duda, el de su «teatro escolar».[70] Siguiendo una costumbre que cobró gran fuerza en muchas universidades y colegios del Renacimiento,[71] el humanista alcañizano utilizó un sistema didáctico hoy muy en boga en la enseñanza de las lenguas modernas: componía en latín y en castellano unas comedias que luego representaban sus alumnos aprendiendo así las destrezas lingüísticas, literarias, retóricas o de comportamiento social (*agibilia*) introducidas hábilmente por el autor en sus piezas teatrales.

Comencemos por recordar las razones que llevaron a nuestro autor a preparar sus comedias. En la regla 33 que *puso a la puerta de su auditorio* en el *Gymnasium* de Alcañiz señala:[72]

> Al tiempo que ya los dias crescen, y el calor es pesado, no solo les compongo comedia, para que reciten y se recreen, mas aún les doy modo como ellos mismos saquen diálogos de dos epístolas *Ad Atticum*, o de aquel passo de *Fuluia, Philip.* 2 *Ianitor, quis tu...?*,[73] etc.

Y en el *Diálogo entre el Autor y el Eco* que encontramos al frente de la *Fabella Ænaria* escribe:[74]

---

68 No debemos olvidar tampoco que el auge de los estudios criptográficos en el Renacimiento se debió también en gran medida al gran interés que los humanistas tuvieron por los saberes antiguos y ocultos, como la cábala, la alquimia y la astrología (*cf.* M. SERRA, *op. cit.*, pp. 474 y 482).

69 Recordemos, por ejemplo, que el humanista zaragozano Juan de Verzosa nos informa en el capítulo IV de sus *Annalium liber primus* que el 27 de julio de 1557 el duque de Alba hubiera podido atacar Roma «nisi regis mandatis (quæ nos e Bura, Brauantiæ pago, arcanis ad ipsum notis exarauimus) irruptio prohibita fuisset» (*cf.* J. Mª MAESTRE MAESTRE (ed.), *Juan de Verzosa. Anales. Estudio introductorio, edición crítica, traducción, notas e índices*, Madrid - Cádiz, IEH - Universidad, 2002). Y traigamos a la memoria, finalmente, que muchas de las cartas cifradas del Renacimiento fueron escritas en griego, lengua mucho más críptica aún entonces que el latín: es el caso, por ejemplo, de la carta que, fechada a 17 de junio de 1602 y escrita por varios obispos de las provincias de Tesalia y del Epiro, entregó Dionisio de Larisa a Felipe III (*cf.* J. M. FLORISTÁN IMÍZCOZ, *Fuentes para la política oriental de los Austrias. La documentación griega del Archivo de Simancas (1571-1621)*, León, Universidad, 1988, vol. I, pp. 152-158, donde se incluye la correspondiente traducción latina).

70 *Cf.* J. Mª MAESTRE MAESTRE, «El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabella Ænaria* de Juan Lorenzo Palmireno», en J. PÉREZ I DURÀ y J. M. ESTELLÉS (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa*, Valencia, Ayuntamiento, 1998, pp. 95-114; «En torno a las fuentes del *Dialogus* de Juan Lorenzo Palmireno», en F. SOJO RODRÍGUEZ (ed.), *Studia philologica in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, Universidad Europea, 1995, pp. 543-550; «Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno» en J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA y J. Redondo (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega y la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, 1998, pp. 335-367.

71 *Cf.* J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario humanístico en España*, Toledo, R. Gómez Menor, 1945.

72 «Las reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta de su auditorio», en *Segunda parte del latino de repente...*, ed. cit., p. 196 (=. A. GALLEGO BARNÉS, art. cit., p. 89, edición por la que citamos).

73 *Cf.* CIC. *Phil.* 2,77.

74 *Cf. Phrases Ciceronis...*, 1574, f. 47r.

> AUTOR: Pues esto te paresce llano seguiré tu consejo, consolándome que, si es fría mi comedia, no es este mi officio, y que por diuertir a mis discípulos del naype en estas vacaciones, les he exercitado la actión y boz en esto, que ni es comedia ni farsa, sino entretenimiento.

Pero la intención de Palmireno no es solo la de «recrear» a sus alumnos a medida que se acercaba el verano o la de apartarlos de los «naypes» en los períodos de vacaciones. El humanista se veía empujado por una razón de mucho mayor peso que a buen seguro comprenden hoy perfectamente todos los profesores de latín de la Enseñanza Secundaria desde el momento en que la lengua del Lacio ha perdido el carácter de obligatoriedad que nunca habría debido perder. Recordemos, de un lado, el siguiente párrafo de *El estudioso cortesano*:[75]

> Si tu contrario saca vna inuención y tú no sacas otra, ¿como estarás? Quando yo sentía 8 y 9 discípulos que por alguna merienda, o porque les parecía hazerlo assí, se querían mudar, llamáualos, dictáuales ex tempore un diálogo diziendo: «Vos haréys una dama. Vos representaréys vn cauallero. Vosotros vnos peregrinos flamencos.» Ya con esto se diuertían, yo muy orgulloso bozeaua en lición, diciendo: «Dezid a essos que compongan, veamos qué harán». Luego mi aduersario dezía que componía vna comedia en verso y que yo nesciamente las hazía en prosa. Dáuame priessa, y con vna prefación defendíame en el theatro de todas sus objectiones, y con la buena actión de los niños, y como representaua cada año, y él en trienio ninguna vez, no sólamente le ganaua en que los que me tenía sobornados se confirmassen, mas aún passauan a mí de los suyos.

Señaladas las razones extradidácticas, recordemos ahora cuáles eran, según el propio Palmireno, los principales objetivos didácticos de sus comedias escolares.[76]

> Ex hac enim exercitatione commoda non pauca, ut uideo, emanant, pueri namque memoriam exercent, a lusu reuocantur, actionem emendant et apud uos rusticanum pudorem amittunt et phrases quas in orationibus M. Tullii me prælegente obseruarunt, nostra imitatione in mentem tanquam aliud agentes reuocant.[77]

Los objetivos del humanista eran, pues, los siguientes:

1. Ejercitar la memoria de los alumnos (*memoriam exercent*).
2. Entretener a los alumnos y apartarlos de los juegos (*a lusu reuocantur*).
3. Corregir los defectos de la *actio* (*actionem emendant*).
4. Contribuir a que los alumnos perdieran el pudor propio de los aldeanos (*rusticanum pudorem amittunt*).
5. Hacer que los discípulos aprendiesen mejor las *iuncturae* ciceronianas que el propio humanista les había hecho anotar en la clase (*phrases quas in orationibus M. Tulli, me prælegente, obseruarunt*): el «pulido latín», en definitiva, como muy bien señala Gallego Barnés.[78]

---

75 *El estudioso cortesano...*, ed. cit., pp. 28-29.

76 *Cf. Tertia et ultima pars...*, ed. cit., pp. 76-77.

77 «En efecto, con estos ejercicios se obtienen, según creo, no pocos beneficios, pues los alumnos practican la memoria, se apartan de los juegos, corrigen la acción, pierden ante vosotros el pudor propio de los aldeanos y, gracias a la imitación, vuelven a traer a su mente, como si fueran a tratar un tema distinto, las frases de Marco Tulio que anotaron en mis clases». (La traducción es nuestra).

78 *Cf.* A. GALLEGO BARNÉS, *op. cit.*, p. 149. Sobre la expresión «pulido latín», *cf. El Diálogo de imitatione Ciceronis...*, ed. cit., pp. 103-113.

A las señaladas razones extradidácticas y a los mencionados objetivos didácticos cabe añadir la precisión que también nos hace el autor en la *Præfatio* de la comedia *Octauia* de que creaba un gran número de personajes en sus comedias para que fueran muchos los alumnos que perdieran la timidez:[79]

> personas permultas loquentes facio, ut permulti discipuli nostri dysopiam amittant.[80]

Por otra parte, cabe recordar que las «comedias escolares» de Palmireno guardan una gran relación con las *hypotyposes* seleccionadas por el humanista y que debían memorizar sus alumnos: traigamos a la memoria, por ejemplo, que la trama original de la que arranca la *Fabella Ænaria* salió de la *descriptio* intitulada *Eponninæ, uxoris Iulii Sabini spelunca, fides et constantia ex Cornelio Tacito et P. Victorio*, recogida por Palmireno en su colección de *hypotyposes* unos folios antes de la propia edición de su comedia.[81]

Por último, no debemos olvidar que la mezcla del latín y del castellano que tuvo que hacer Palmireno para hacer más comprensibles sus comedias a la hora de representarlas,[82] fue aprovechada también didácticamente por el humanista, haciendo posible de esta forma que sus alumnos no solo mejorasen sus conocimientos de latín, sino también el vocabulario y la forma de expresión de la lengua vernácula que a la postre habrían de utilizar cotidianamente.

Las comedias escolares de Palmireno fueron, en definitiva, un divertido instrumento didáctico destinado a potenciar la atención de los estudiantes, su capacidad de hablar y comportarse en público, y, sobre todo, a hacer más llevadera la memorización de las variadas destrezas lingüísticas, literarias y retóricas que, en el ámbito de la lengua latina y de la castellana, trataba de infundir el humanista a sus alumnos.

III. CONCLUSIONES

A la luz de las consideraciones anteriores, cabe concluir, en primer lugar, que los modernos métodos pedagógicos para la enseñanza de la lengua latina no son tan novedosos como a simple vista pudieramos creer. Es un hecho que muchas de las prácticas didácticas que creemos revolucionarias fueron utilizadas ya por los humanistas, al dictado en muchos casos de la propia preceptiva clásica.

De otra parte, nuestra exposición ha puesto de manifiesto el importante papel que jugó Juan Lorenzo Palmireno en el ámbito de la pedagogía y de la enseñan-

79 *Cf. Tertia et ultima pars...*, ed. cit., p. 77.

80 «saco a escena muchísimos actores, para que sean muchísimos los alumnos míos que pierden la timidez». (La traducción es nuestra).

81 *Cf. Phrases Ciceronis...*, 1574, f. 37^{r}-38^{r}.

82 Sobre este particular, *cf.* el apartado III del último de los tres artículos nuestros que citamos en la nota 70.

za de la lengua latina. Dentro del primero, hemos visto que, al hilo de la preceptiva de Quintiliano, el humanista alcañizano se opuso a los castigos corporales y preconizó la enseñanza de la lectura a través de juegos didácticos, y que, al dictado de la preceptiva del orador arpinate y del rétor de Calahorra y siguiendo más de cerca los pasos de otros contemporáneos, como Pedro de Rávena, recomendó el cultivo de métodos de la *memoria artificialis* para hacer más llevadera la pesada memorización vigente en su época.

Dentro del segundo, hemos demostrado que Palmireno utilizó unos métodos innovadores que hicieron mucho más fácil la enseñanza del latín: siguiendo los pasos de Erasmo y Luis Vives, el catedrático de Oratoria del Studi General de Valencia impuso a sus alumnos el uso del *prouerbiador* o *cartapacio* que facilitaba el aprendizaje del vocabulario de la lengua del Lacio; siguiendo la preceptiva de Aftonio, seleccionó para sus discípulos una colección de *hypotyposes* antiguas y contemporáneas que venían como anillo al dedo para el aprendizaje de las necesarias destrezas lingüísticas, literarias y retóricas; siguiendo, en fin, la costumbre de su propia época, compuso para sus aulas unas comedias escolares que despertaban el interés de los alumnos, les enseñaban a hablar y comportarse en público, aliviaban la pesada memorización de los conocimientos necesarios para adquirir tanto el «pulido latín» como una buena expresión en castellano.

Y, para terminar, solo haremos una consideración más: es cierto que no todos los métodos didácticos de Palmireno pueden asumirse en la actualidad, dado el enorme esfuerzo memorístico que, pese a todo, conllevan, pero no menos cierto es que, si lo que queremos es, como sería de desear, que nuestros alumnos adquieran los conocimientos necesarios para traducir, componer e incluso hablar en latín, los métodos renacentistas, los métodos preconizados por Palmireno, nos dan, sin lugar a dudas, acertadas pautas de cómo lograrlo.

La Antigüedad y el deseo. Pervivencia de lo clásico en la poesía femenina aragonesa actual

Ana Belén Rodríguez de la Robla
Universidad de Cantabria

Habrás perdido tu dignidad si pierdes
la hospitalaria luz del mito.
Joan Margarit

Antigüedad y deseo. Dos ámbitos perfectamente actualizables, renovables cada instante por la intervención mágica del mito, que no es otra cosa distinta de una luz que, arrojada sobre la tradición, la transfigura y colorea. Se nos antoja entonces necesario en las líneas siguientes hablar de Antigüedad y de deseo, aunque forzosamente a través de la óptica del mito, y por supuesto de su pervivencia en ambos territorios.

Pero, además, al proponer «La Antigüedad y el deseo» como título para estas páginas, estamos trazando intencionadamente un paralelismo semántico con una obra capital de la literatura —de la poesía— española, cual es el esplendoroso poemario de Luis Cernuda por todos conocido: *La Realidad y el Deseo*. ¿A qué se debe la elección?

Con el fin de mejor aproximarnos a esa zona oscura y hasta convulsa del espíritu humano, a esa flor de perfume intenso y baudeleriano que es el deseo, parece interesante apuntar una observación en que Lacan hace referencia a la necesidad de interrogar a los poetas sobre las implicaciones verbales del deseo. Citemos:

> En efecto, el poeta da testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje, al tiempo que demuestra hasta qué punto esa relación poética con el deseo se ve siempre dificultada cuando se trata de la descripción de su objeto. Así, la poesía llamada metafísica evoca mucho mejor el deseo que la poesía figurativa, que pretende representarlo.

Palabras estas que permiten intuir una explicación sobre la materia poética del deseo, que es las más de las veces una «quemadura abstracta» en el fondo de la

conciencia, una nostalgia inexplicable no necesariamente erótica. Esta relación entre palabra (poética) y deseo lleva a entrever lo que es la *conciencia interna* de una *realidad exterior*. Y aquí es donde retomamos a Cernuda. Porque este modelo puede encontrar uno de sus más claros paradigmas —literario y vital— en el poeta sevillano, y particularmente en su poemario mencionado.

En Cernuda existe una vertiente del deseo evidentemente conectada a lo sexual, pero hay otra más profunda conectada al tiempo y a la memoria, y así a la conciencia personal. El pasado idealizado entra en dialéctica con el presente y edifica una gramática de la memoria, unos signos de lenguaje que construyen de este modo un nuevo objeto de deseo. Esto se sintetiza magistralmente en aquel verso:

> Pero terminó la niñez y caí en el mundo.

La obra cernudiana es un enfrentamiento perpetuo entre la dureza de la realidad y el presente y la vivencia intensa de la certidumbre del deseo y su veta liberadora. Hay un poema concreto en que confluyen deseo, experiencia, revelación y conocimiento:

> No decía palabras.
> Acercaba tan solo un cuerpo interrogante
> porque ignoraba que el deseo es una pregunta
> cuya respuesta no existe.

Por tanto, el deseo se hace interrogación e incluso negación en sí mismo. Es una afirmación de sabiduría propia que constituye un hilo con que guiarse en el laberinto: es esa concepción la que permite que enlacemos con la Antigüedad.

Para comenzar debidamente, parece conveniente aquilatar el significado preciso del término *deseo*. Como es sabido, *deseo* proviene del latín vulgar *desidium*, que entraña el significado de «impulso erótico», y que es una forma neutra correspondiente a la femenina clásica *desidia* («indolencia», «pereza»), que ya en la Antigüedad tomó el significado de «libertinaje» o «voluptuosidad» conforme a la doctrina moral que estipula que la ociosidad es el incentivo de la lujuria. *Desidia* con el sentido de «libertinaje» se puede hallar ya en Plauto, y *desidiosus* tiene el significado de «ávido» en Cicerón. Sin embargo, el castellano *desear* imita de su sinónimo latino *desiderare* el significado de «echar de menos» que a veces asume. Y es precisamente este el sentido que nosotros queremos rescatar en estas páginas.

Tal vez podamos afirmar sin resultar excesivamente radicales que la mitología de la Antigüedad no solo cumple una función explicativa ante el desconcierto circundante, sino sobre todo una exposición de los deseos más hondos del hombre antiguo. Solo hay que revisar para confirmarlo cualesquiera de las mil historias clásicas por todos conocidas para darse cuenta de la cantidad de deseos, sexuales y no (los no suelen entrañar más bien un afán de trascendencia), con frecuencia combinados, que subyacen en ellas. Vico, en su *Ciencia Nueva*, a finales del siglo XVII, lo relativizó sosteniendo que la mitología, las fabulaciones de la Antigüedad, tenían un núcleo vital de historia psicológica y social.

Es este carácter concreto de mito el que ha propiciado su pervivencia a lo largo de los siglos; máxime en la literatura, vitrina de exposición insuperable de humanos sentimientos. En la poesía actual —o mejor, contemporánea— el mito clásico ha cobrado formas diversas de asimilación. Por una parte, se ha practicado un uso abusivo de temas y hasta símbolos materiales de la Antigüedad; uso este tendente más bien a la consecución de efectos estéticos en cierto modo deslumbrantes —no desprovistos de un exotismo a veces cercano a lo *kitsch*— que a profundizar en la significación latente en tales temas. Se puede pensar por ejemplo, en los excesos estilísticos de movimientos poéticos como el de los «novísimos», que constituyeron auténticos juegos de artificio y barroquismo desmedidos, casi ópera de los *castrati*, si se nos permite el símil.

Sin embargo, es de destacar otra tendencia más reciente, con seguridad más enjundiosa, curiosamente protagonizada por mujeres escritoras. Se trata de lo que podríamos llamar la *actualización del mito*, que persigue la revitalización de su esencia y, por tanto, su adaptación al tiempo presente, en un rastreo de su perenne validez. W. H. Auden lo expresó divinamente en un artículo suyo publicado ya en 1948, «Criticism in a mass society», donde decía:

> Si hablamos de tradición hoy, no la entendemos ya como la entendía el siglo XVIII, como un modo de operar transmitido de una generación a la siguiente; nosotros entendemos por tradición una conciencia de la totalidad del pasado en el presente. La originalidad ya no significa una ligera modificación personal de nuestros predecesores inmediatos; significa la capacidad de hallar en cualquier otra obra, de cualquier fecha o lugar, claves para el tratamiento de la materia propia.

De idéntico modo, el mito clásico sirve en las poetas para expresar, verbigracia, la subversión del cuerpo contra su papel tradicional, para enaltecer el simbolismo de heroínas antiguas, para exteriorizar una preocupación metafísica por el tiempo o por el lenguaje, etc. En esta tendencia se inscriben nombres como los de Aurora Luque, Mercedes Escolano, Josefa Parra, Amalia Iglesias... y también los de dos poetas aragonesas: Teresa Agustín y, en mayor medida aún, Ana María Navales.

El caso de Teresa Agustín es un tanto peculiar. Se trata de una poeta joven (Teruel, 1962) con poca obra publicada. En concreto, su bibliografía consta de dos títulos: *Cartas para una mujer* (1993) y *La tela que tiembla* (1998). En Teresa Agustín lo clásico pervive con extraordinario refinamiento, con sutileza, es ante todo una reelaboración, más que una recurrencia superficial. Teresa cincela el mito para intentar construir su propia personalidad como mujer, o más aún, como *ser*. En esta aventura personal, no obstante, el mito está presente en su vertiente más nocturna. Tal vez su contingencia irracional es lo que más aprecia la poeta, lo que se le antoja más susceptible de ser recuperado, porque la búsqueda del ser por fuerza remite a la inocencia, a lo prístino enterrado bajo capas de impostada civilización. Endimión se hace entonces supuesto trasunto masculino de una mujer que cifra en Selene, en lo oscuro tenuemente alumbrado, la auténtica proyección de su deseo:

Me visto para la luna
que influye sobre mi único enamorado.
Me visto y salgo a su encuentro
deslizándome por entre las ruinas
que el sol ha hecho visibles durante el día,
escalo para lograr un encuentro
y canto mi miedo a los ríos salvajes
que crecen bulliciosos mientras fluye la noche.
Es el triunfo de lo invisible sobre lo visible,
es el grito el que subyace:
yo, siempre yo
y la desconocida yo.

Me visto para la luna
que influye sobre mi único enamorado.
Como Endimión, yo también la espero.

Es el canto de lo oculto, lo incontaminado, lo originario que pugna por aflorar, como estrato sólido sobre el que asentar la personal afirmación. Esta construcción de identidad llega incluso a trascenderse, a hacerse ansia de conocimiento al tiempo que asume su intrínseca levedad, a escrutar en las cenizas propias en temerosa búsqueda de lo nuevo por venir:

No soy más que una sibila que contempla
la aurora. Una sibila ciega
que quiere dar nombre al miedo.

Lo identitario, por tanto, pasa necesariamente por el derribo de la iconografía femenina más elemental, aunque ello implique un proceso aún más doloroso de edificación:

Una mujer en la ventana,
incierta como luna navegando por el mar,
princesas destronadas que inventan historias
de reyes rojos, y mujeres sueño con labios
muertos, donde crecen las manos de los árboles.
Una niña del miedo llorando en el acantilado
mientras contempla a una ahogada.

En síntesis, pues, en Teresa Agustín las referencias a lo clásico suponen la carnalización poética de dos deseos: el de la autoconstrucción y el de la progresión en el conocimiento.

Con Ana María Navales nos encontramos ante una poeta de mayor recorrido vital y escriturario. Diez poemarios avalan su quehacer, si bien la autora reconoce especialmente su producción habida a partir de 1978 (*En las palabras, Junto a la última piel* y *Restos de lacre y cera de vigilias* son libros previos a esta etapa): *Del fuego secreto* (Premio San Jorge, 1978), *Mester de amor* (accésit del Premio Adonais, 1979), *Los espías de Sísifo* (1981), *Nueva vieja estancia* (Premio José Luis Hidalgo, 1983), *Los labios de la luna* (1989), *Hallarás otro mar* (1993) y *Contra las palabras* (2000). Aparte de estos libros, dos antologías personales recopilan e incluso corrigen parte de su obra: *Los*

espejos de la palabra (1991) y *Mar de fondo* (1998). Ana María Navales ha hecho también incursiones en el campo de la narrativa (*El regreso de Julieta Always, La tarde de las gaviotas* y *El laberinto del quetzal),* pero esa faceta en estas páginas y para nuestro propósito nos resulta menos relevante.

En principio, la lírica de Ana María Navales se define esencialmente por la reflexión sobre la escritura, y específicamente sobre el hecho poético. Es esta una preocupación que se detecta con asiduidad en las poetas de la década de los 70 (en especial en su segunda mitad: Pureza Canelo, Clara Janés...; en los 80 nuevos nombres recogen tal testigo temático: Amalia Iglesias, Concha García, Olvido García Valdés...); década de los 70 que, como hemos apuntado *supra,* constituye precisamente el marco temporal en que Navales entiende la «inauguración» de su quehacer. La citada preocupación por la capacidad expresiva del lenguaje poético por supuesto no resulta nueva en el ámbito de la lírica: recordemos al respecto el antecedente más inmediatamente sólido, cual el integrado por las formulaciones teóricas del Círculo de Viena y su plasmación en la obra de poetas como la austriaca Ingeborg Bachmann, tan influida por las aserciones sugeridas por Hoffmannsthal en su *Carta de Lord Chandos.* Pero el caso es que con Ana María Navales estamos ante la práctica consciente de una metapoesía, que en la aragonesa se hace íntima asunción de marginalidad, según no deja de sugerir con acierto Jesús Ferrer Sola. Semejante carácter *underground* se expresa nítidamente, casi con irónica dureza, en *Los espías de Sísifo*:

> Tú poeta enamorado del recinto de tu nombre
> repites el acorde de tu antigua muerte
> como un tambor que llama a la esperanza.
> A nadie interesa tu salmodia triste
> perdido caminante de un solo grito
> agudo eco de las fauces de la tierra.
> Que un aquelarre de lunas te acompañe.

Esta consciente marginalidad, por otro lado, se acaba tornando por un proceso natural en desconfianza hacia el oficio y hacia el instrumento mismo. Así parece evidenciarlo un libro como *Contra las palabras,* donde aparecen poemas tan desengañados como este:

> Esas palabras sin nombre
> que intento despertar cada día
> son la memoria de un instante
> que se pierde en la niebla.
> Como un zahorí busco el agua
> que les dé vida,
> y encuentro solo sombra,
> un remolino de voces
> que se agitan en el sueño
> a la espera de que alguien
> les revele su destino.
> Oigo una vieja sinfonía,
> un rumor que brota de un arroyo
> en el desierto.

El aliento de los ángeles
dibuja las huellas de mis labios
y algunos versos imposibles.

Pero además de ser metapoética, en la lírica de Ana María Navales respira un aliento profundamente clásico. La autora toma imágenes y sobre todo conceptos de la Antigüedad para representar analógicamente una realidad que le resulta próxima.

Uno de los ejes principales que vertebran esta singular estética de lo tangible pasa por la apelación a los dioses. Los dioses conforman la mitologización —ergo, embellecimiento— de un anhelo humano tan perenne como imposible, cual es el del propio conocimiento. El hombre se encuentra envuelto en una maraña de contradicciones primarias, que abarcan desde el ser al no-ser en toda su extensión. Ya en su momento Lévi-Strauss entrevió con brillantez que el hombre no puede resolver esta formidable antítesis mediante procesos puramente racionales:

> En los dos polos del tiempo concebible, el hombre se encuentra enfrentado primero con el misterio de sus orígenes y luego con el misterio de su extinción. El caos coexiste con simetrías aparentemente exquisitas. Solo los mitos pueden articular estas antinomias universales, encontrar explicaciones metafóricas para la escindida situación humana en la naturaleza.

¿Y qué metáfora hay más bella en la mitología, y al tiempo más solvente, que los propios dioses que la sustentan?

Sin embargo, el universo divinal de Ana María Navales, un tanto a la manera de Cavafis, no contribuye demasiado a aliviar el insoluble curso del destino; el dios mítico se distancia de lo humano, se hace impenetrable, quizá en función de su enigmático poder; muestra así de una sabiduría unidireccional que acentúa el abismo de lo incomprensible mutuo:

Saben los dioses de ciudades imposibles
que entre sombras caen al pie del hombre,
de rostros fugaces que se miran en las sienes
como un otoño frío,
desnudos un instante
en el jardín cerrado de la lluvia.
Saben de palabras que guardan su virtud
pudorosamente encerrada
en la palidez compasiva de las manos
que se niegan a abrirse,
a contar idilios con sus dedos de encaje
pegados a la piel como un recuerdo.
Saben los dioses de puentes quebrados en silencio,
cuando la fiesta es embriaguez pasada,
oscuridad que acecha, viento dormido,
alba solitaria.
En la calle solo quedan faroles ciegos,
el vuelo de un vals interminable
y un largo desaliento en las esquinas
donde el cuerpo apoya sus sueños vagabundos.

Sin embargo, los dioses, como construcción enteramente humana —demasiado humana, tal vez—, están sujetos a los mismos terrores que los hombres. E incluso sobrellevan una carga más pesada, cual es la de su propia existencia investida, hecha solo de palabras, o mucho peor aún, construida en el delirio pavoroso de unos hombres que inventan historias contra el miedo propio. Una carga paradójicamente pesada ante la vacuidad de ser, extraña ontología que se hurta a la razón entre las sombras, tras el velo de la necesidad:

> El tiempo muerto queda sobre las aceras, como huella en la nieve que el sol deshace. La luna es ahora hueco de su luz, gesto oscuro de la ciudad en el infinito donde el mar se rompe. Estrías de frío descienden para abrir flores de piedra entre paso y paso de las dunas, curiosas del final de su historia. Los dioses con la mirada en el pecho vacío, sobre la espalda el mito, cruzan de puntillas por miedo a no ser. Bajo su disfraz crece la ira como un cuchillo que se desliza en espiral por corredores de sombra. A veces el filo parpadea, un minuto se viste de locura, de fugaz resplandor, y parece que el mar regresa a su origen, que la memoria con ojos de lechuza inventa un naufragio feliz, un ahogado en los brazos de las sirenas desnudas que se despide como pez dormido en aguas tranquilas. Después la puerta se cierra con el último golpe de viento.

De las tormentosas relaciones entre el hombre y la divinidad surge la palabra poética como insustituible puente de comunicación, estratagema lingüística primigenia capaz de reconciliar mito y realidad. Roland Barthes apuntó esta identidad con una de sus ecuaciones taxativas: «El mito es un habla». O lo que es lo mismo: el mito es sugerido como sistema de comunicación. Y por supuesto que lo es. Un sistema semiológico que dota de profundidad a lo más abyectamente material, valiéndose para ello de la más bella complacencia literaria. En este sentido, el lenguaje poético es casi una sustracción infame perpetrada contra la divinidad, quien se ve así mitologizada sin su consentimiento. Una sustracción infame y prometeica. Entendiendo el adjetivo «prometeica» no en el sentido marxista del término (la inteligencia en rebelión contra la tiranía arbitraria), sino más bien como literal arrebato de iluminación para la íntima y natural oscuridad. De esta soberbia humana —tan clásica también—, cuyo objeto tan intuitivo como obvio es el conocimiento, los mitos se resarcen con un castigo eterno —una venganza, diría Dodds—, paralelamente prometeico, en que el explicarse implica un estadio forzoso y previo de cenizas:

> La tierra se abre despojada de palabras,
> enmudecen arpas, cítaras y laúdes,
> gimen los sauces hasta sus raíces
> y el verso y la fábula nutren los abismos.
> Los hombres violaron el pacto con los dioses,
> arrojaron al infierno la belleza.
> Palacios enteros se desplomaron en el fuego,
> no hay cíclope que levante sus muros
> ni milagro que convierta las ruinas
> en festín de ojos sobre rebosantes atriles.
> Ya solo hay miedo en las páginas del silencio,
> traición que el vino no oculta
> en el fondo desolado de los vasos.
> Los poemas son pájaros volando hacia la muerte
> y por sus cadáveres transitan las hormigas.

Ante el poema que yace, y con los dioses a la espalda, completamente solo, la única salida para el hombre —según la máxima de Empédocles que, por cierto, se recoge en *Los labios de la luna*— es la muerte.

Otra versión del deseo, en este caso la amorosa, también participa en la lírica de Ana María Navales de un elaborado clasicismo. Aunque deudor en cierto modo de un platonismo renovado, el deseo amatorio se encamina progresivamente, en cambio, hacia referentes tangenciales y hasta más distantes: el conocimiento y sobremanera la destrucción (no muy lejanos ambos entre sí, por cierto), quizá en una ruta ineludible apuntada por lo que Steiner designó certeramente como «nostalgia del Absoluto». El mito, pues, acaba abatiéndose de nuevo sobre esa faceta inexplicable e insegura, sobre el hombre débil que, ante un deseo abocado al desencanto y a la muerte, edifica su estética amorosa (entendiendo «estética» en el más puro sesgo sensorial del vocablo griego «*aisthánomai*») solo a partir de semejantes presupuestos:

> Viajo sobre una canoa donde mueren las algas,
> un sueño tardío parpadea en la despedida
> sin sentir cómo brillan aún las arrugas
> al cambiar tu fuego por una lluvia mansa.
> Arroja entre las piedras mi sonrisa de cadáver
> como escombros que se dejan al pie de una colina
> porque no eres sino el último arañazo en mi estatua,
> mármol que solo ante el infierno ya sucumbe.

Mito que también es finitud él mismo, columna que se parte, que no resiste el peso de su trascendida responsabilidad:

> Ya no sé cómo invocarte
> ni traer hasta aquí mis noches
> que duermen junto a tu cintura.
> No hay un rincón en la casa
> donde no se oiga la música
> como un rumor de selva
> que llenaba tus palabras
> de sauces de amor y de jazmines.
> Con los pies clavados en el tiempo,
> dueña del paisaje que es olvido,
> como una columna rota
> culpable del adiós,
> veo desaparecer el futuro
> que se disuelve en la lluvia.

Y por último, ya por terminar, nos gustaría apuntar la presencia dentro de la poesía de Navales de dos elementos tan imbricados en la génesis misma de lo clásico, tan característicos, como puedan serlo sino el mar y el viaje. *Hallarás otro mar* (título que remite a versos con sabor a Alejandría) es retroceso y búsqueda a la vez, construcción de un nuevo espacio con toda la iconografía de lo antiguo, enigmático lugar en que lo inmaculado virginal se sostiene a pesar de haberse visto transitado en el origen. Y es ese mar sagrado página dispuesta para el viaje, que se hace así *deseo supremo*, ritual expedición a unos comienzos donde el mito y el hombre crecían

juntos, donde la sabiduría residía en la balbuceante condición de lo prístino confuso, hecho entonces de palabras incipientes:

> Fugaz era la nostalgia de tu memoria, recordarte
> y un momento nacer en lo que fuiste, el temido
> regreso
> a los pájaros muertos y las cuerdas rotas de la cítara,
> a la nieve de otros valles y la hoguera en su ceniza.
> Necesitabas pronto el olvido, tu amistad con el viento
> y las alondras, la insistencia azul del agua
> que en cicatrices de plata se abría, lo extraño
> ante los ojos, ese estupor que llama sueño a las cosas
> cuando se visten de magia, antes de tocar la línea
> de su rostro nuevo, la materia que las hace
> verdaderas.
> Cargabas tu barco de leyendas, pastores y faunos,
> de piedras púrpura, bosques sagrados y fuegos
> celestes,
> de esfinges, quimeras, armonías, collares y tapices.
> Fueron tuyos los ciervos, los centauros
> y las pléyades,
> el amor y el beso, las horas, el trueno y las
> conspiraciones.
> En tu bazar hubo cuanto crece en el árbol de la vida,
> y ansiosa de los cofres buscaba tu mano la palabra
> hasta caer exangüe, virgen y necia, pálida
> de silencios.

Aunque del resultado de la travesía devengan en ocasiones su rechazo, la necesidad íntimamente asumida de renovar los términos del viaje —su rumbo y su destino— y el desengaño:

> Marinero con túnica de engaño,
> madrugadas de infierno en la memoria
> muerden en cada gesto tu aventura.
> El sueño se ha perdido en la tormenta.
> No evitas ya el terror de los ojos,
> el deleite fugaz y compasivo
> de abrir hoy la ventana de tu herida
> y olvidar el cántico durmiente.
> Letanía de bosques y de mares,
> arpa edénica que el demonio esconde
> para enterrar en su cueva triste
> una huella de sol en la mañana.

Lenguaje. Palabra. Origen. Divinidad. Conocimiento. Amor. Muerte. Viaje.

Por decirlo de una vez: Antigüedad y deseo.

Aspectos todos ellos de un paisaje emocional difícilmente soslayable, que nos es común a todos. Reivindicarlos por escrito sigue siendo oficio de poetas. Integrarlos en la propia vida participa por necesidad de una intuición que es preciso des-

plegar personalmente, siquiera en salvaguardia de uno mismo. Porque en estos tiempos tan pragmáticos y solitarios, y a pesar de los incrédulos, la antigua luz que arroja el sabio mito deseante es morada inigualable, como Margarit dijera, de nuestra propia dignidad.

CUESTIONES PARTICULARES

Influencia de la cultura clásica en la obra de Ana Francisca Abarca de Bolea *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*

Mª Ángeles Campo Guiral
Catedrática jubilada de Lengua y Literatura

La influencia de la tradición clásica en la literatura aragonesa es patente en la *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*,[1] obra miscelánea compuesta por abundantes materiales en prosa y verso, enmarcados en un ligero argumento de novela pastoril, de la que es autora, en el siglo XVII, la monja cisterciense del monasterio de Casbas doña Ana Francisca Abarca de Bolea.

La cultura clásica, más o menos profunda, pero evidente, de esta escritora, se pone de manifiesto en los siguientes aspectos:

> –En la gran cantidad de alusiones históricas referentes al mundo grecolatino que contiene la obra, sobre todo en la extensa serie de argumentos probatorios de la excelencia del nº 7 que la autora denomina «flores historiales».
>
> –En la presencia, también, de gran cantidad de alusiones mitológicas, tan características de la literatura barroca.
>
> –Y en la inserción de dos poemas de tema clásico titulados, respectivamente, «Décima a Porcia»[2] y «Décima a Orfeo».[3]

Por lo que se refiere a las alusiones mitológicas, merecen especial atención las descripciones de seis «amaneceres», además de una descripción «mañanera» y otra «nocturna», que le ofrecen a la autora ocasión para aludir a los dioses paganos que tienen relación con las variadas situaciones astronómicas.

Así comienzan, respectivamente, estas ocho descripciones:

> Sudaba el Alba, corriendo presurosa por huir de la veloz carrera de los lucidos caballos del pastor de Admeto...

1 Ed. de Mª Á. Campo Guiral, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

2 *Ibid.*, p. 165.

3 *Ibid.*, p. 67.

Peinando y esparciendo la rubia madeja el luciente Febo...

Lloraba el Alba en cunas de dorado búcaro...

Vibraba rayos y arrojaba centellas el Padre de Faetón...

Con presuroso curso adelantó la luminosa carrera el dios Apolo...

Apenas el lucido Titán dio aviso de su temprana llegada...

No se ostentó Diana con más cariño a su amado Endimión que a sus lucientes círculos los alegres pastores...

Brujuleaba el dios Apolo las festivas demostraciones...

Por cierto, que la solemne seriedad con que Ana Abarca de Bolea realizaba estas descripciones contrasta con la ironía paródica del estilo afectado, señalada, entre otros, por Rosenblat,[4] que se observa en los también seis «amaneceres» mitológicos que aparecen en el Quijote.

El poema titulado «Décima a Porcia», al que me he referido anteriormente, está dirigido, en boca de la pastora Anfrisa, a la esposa de Marco Junio Bruto, quien, según la tradición, al recibir la noticia de la muerte de su marido, se suicidó, tragando ascuas.

Tratándose de un hecho rotundamente condenado por la moral cristiana, puede parecer extraño que la autora lo exalte con entusiasmo:

Mucha fineza es comer,
por amor muerto, ascua viva,
pero no es mucho, si estriba
en el amor de mujer.
Porcia, bien podéis tener
en vuestra pena la gloria,
pues queda entera memoria
de tan generosa hazaña,
que desde el Indo a la España
se celebra vuestra historia.

Y la misma actitud adoptan otros escritores de la época de tan sólida formación religiosa como Quevedo y Gracián. El primero en la *Vida de Marco Bruto* elogia el valor suicida de Porcia: «¡Oh docto y entonces religioso desprecio de la salud!», dice. Y Baltasar Gracián, al incluir en su *Agudeza y arte de ingenio* un poema de Marcial sobre el mismo tema, traducido por Manuel de Salinas, no se recata en juzgar el suicidio de Porcia como «hazañoso y ingenioso hecho».

Pero estas y otras posturas semejantes con respecto al suicidio, aparentemente contrarias a la ética, tienen la justificación, expuesta por Otis Green en su obra *España y la tradición occidental*, de que en ellas «puede descubrirse o la admiración por la serenidad y la fortaleza estoicas de los héroes antiguos como Catón de Útica, o tierna compasión por amantes como Píramo y Tisbe».[5] Además, en cualquier caso,

4 Á. Rosenblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1971, p. 21.

5 O. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, t. III, p. 237.

existe una impresión de distanciamiento, ya que «normalmente, se sitúa la escena en la Antigüedad, y, cuando no, a lo menos en un escenario que dé la impresión de algo remoto y lejano». Sin embargo, indica el mismo autor que en la literatura española «son contadísimas las obras que presentan el suicidio sin condenarlo». En realidad, en el texto que nos ocupa se observa una falta de coherencia entre la clara alabanza, que, como hemos visto, contiene el poema y la expresión de condena introductoria del mismo que dice: «Comenzó Anfrisa una décima a Porcia, culpándola de haber comido las ascuas por su difunto esposo». Con este «culpándola», evidentemente contradictorio con el contenido de la composición, doña Ana parece querer justificarse y orientar la interpretación del lector de forma ortodoxa.

Aunque las alusiones mitológicas son abundantes en la prosa y en el verso de la *Vigilia y Octavario*, y, a pesar de que «la fabulación mitológica», según Aurora Egido, constituye «una de las claves de la poesía aragonesa del siglo XVII»,[6] solo se inserta en la obra un poema de tema estrictamente mitológico, el titulado «Décima a Orfeo», que, pese a su brevedad, ofrece algunos aspectos interesantes. Dice así:

> Bien pudo Orfeo bajar
> por Eurídice al infierno,
> y ostentalla su amor tierno,
> pero fue solo ostentar,
> que si la llegara a amar,
> le gobernara razón
> y no solo su pasión,
> pues sabe que la mujer
> es muy fácil de perder
> al volver de la ocasión.

Vemos cómo a la conocida fábula de Orfeo y Eurídice se le da aquí un enfoque ligeramente humorístico, incorporándose así, pues, doña Ana a una corriente literaria mitológico-burlesca característica del Barroco, estudiada, entre otros, por Pablo Cabañas en su obra *El mito de Orfeo en la literatura española:* «Llega un momento, dice, imposible de fijar, en que la mitología, popularizada, se toma en broma, y surgen soluciones burlescas, irónicas, satíricas».[7] Y, refiriéndose al tema de Orfeo, añade: «Naturalmente, que estas soluciones no pueden faltar en un mito tan popularizado como el que es objeto de nuestro análisis». Y José María de Cossío en *Fábulas mitológicas en España,* comenta cómo el escepticismo de los autores «les hace abandonar el tratamiento grave o heroico de los temas», siguiendo diversos caminos, entre ellos el de la ironía, que consistía en «convertir simplemente a los dioses en hombres, y juzgar sus reacciones ante los extraordinarios casos a que se ven expuestos, por lo que hubieran sido sus reacciones como hombres».[8] Baste, como ejemplo, el

6 A. EGIDO, *La poesía aragonesa del siglo XVII,* Zaragoza, IFC, 1979, p. 211.

7 P. CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española,* Madrid, CSIC, 1948, p. 134.

8 J. Mª DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 518-519.

desenfadado romance de Quevedo titulado «Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos». Y esto es precisamente lo que hace doña Ana al considerar a Orfeo como un ser humano que, al intentar el rescate de Eurídice, se dejó llevar solo por la pasión, sin actuar con la prudencia del verdadero amor.

A pesar, pues, del carácter jocoso del poema, vemos cómo la autora, siguiendo la tendencia barroca de desplazar cualquier motivo al plano moral, trasciende la fábula para extraer dos consideraciones éticas, a las que el personaje mitológico sólo sirve como trasfondo o base de sustentación: por una parte, la del riesgo de perderse la mujer que se encuentra en una situación moralmente peligrosa, teniendo en cuenta que la palabra *ocasión* está utilizada aquí en la acepción de «peligro o riesgo»; y, por otra, la de que el verdadero amor debe ser razonable y no gobernado solamente por la pasión. Entra, pues, doña Ana en el tema del concepto del amor, y este poema, censurando a Orfeo, parece un eco de la sabia Felicia, de Jorge de Montemayor, tan influido por León Hebreo:

> Afirman todos los que algo entienden, dice Felicia, que el verdadero amor nace de la razón; y, si esto es así, ¿cuál es la causa porque no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?

El decoro pastoril se resiente con las reflexiones anteriores, impropias de la mentalidad del rústico Pascual en cuya boca se pone el poema. Sin embargo, por lo que al tema orféico se refiere, hay que tener en cuenta que en el siglo XVII el conocimiento de las fábulas mitológicas no era patrimonio exclusivo de los cultos, y que, como dice López Estrada, en la literatura pastoril «el dios que domina con su música las fuerzas oscuras de la naturaleza», es decir Orfeo, quedó «siempre como un modelo magistral para el pastor».[9] Si a esto unimos el tratamiento humorístico que se le da al poema, no es extraño que la autora se lo atribuya al zagal Pascual, a quien mandaron sus compañeros de fiesta que «dijera alguna cosa de chanza, antes de llegar a la ermita».

La composición encierra una intención antifemenina en el final: «pues sabe que la mujer/ es muy fácil de perder/ al volver de la ocasión». Pero doña Ana no comparte este juicio, que atribuye a los hombres, en la persona de Pascual. La postura de la autora se manifiesta en el modo de expresar la reacción de los oyentes del poema: denuncia levemente la actitud misógina de los mayorales que «victorearon a Pascual, porque apenas hay hombre que no guste oír hablar mal de las mujeres»; y se complace en el digno y generoso comportamiento de las serranas que se hacen las desentendidas, e incluso ofrecen a Pascual «una curiosa guirnalda de olorosas flores, que mujeres de prendas deben desentender lo que les solicita pesadumbre».

Por cierto, que Cossío en el capítulo XXII de su obra titulado «Poetas del Ebro», dedicado a la poesía mitológica aragonesa, al referirse al tema de Orfeo, cita a los

9 F. López Estrada, *Los libros de pastores en la Literatura española*, Madrid, Gredos, 1983, p. 77.

poetas fray José Pérez y José Trejo, pero no a la monja de Casbas, cuya obra, probablemente, no conocía.

Y, para terminar, y como una muestra más de la presencia de la tradición clásica en la literatura aragonesa, no me resisto a transcribir la octava, que, en la línea mitológica propia de la literatura panegírica barroca, dedica el poeta Juan de Moncayo en el canto VII de su obra *Atalanta y Hipomenes* a doña Ana Abarca de Bolea:

> Aquella que en retiro religioso
> las aras exceder podrá de Vesta
> será doña Ana de Bolea, airoso
> cálamo a donde el sol su luz apresta.
> De Venus y Diana mixto hermoso,
> deidad la selva la venera honesta,
> y las nueve bellezas soberanas,
> luciente albor que forma la mañana.

La reminiscencia clásica en el arte aragonés: algunos ejemplos

Teresa Cardesa García
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca
María Esquíroz Matilla
Universidad de Zaragoza

Esta comunicación pretende ser una aproximación con carácter general acerca de las pervivencias de modelos clásicos en el arte aragonés. Nos ceñiremos a los ejemplos que hemos considerado más elocuentes y representativos, aunque desde luego el tema merece y requiere una exposición más extensa. Precisaremos en primer lugar la terminología: revisaremos por una parte los conceptos *clásico* y *clasicismo* en la evolución de la Historia del Arte;[1] y por otra el concepto de *arte aragonés*.

En general, el adjetivo *clásico*[2] se aplica a lo que se refiere o pertenece a la civilización grecorromana que actúa conforme a normas tradicionales o canónicas: principalmente mesura en la composición, armonía de desarrollo, y equilibrio entre ideal y realidad. En palabras de Carmen Gómez Urdáñez,[3] el año 479 a. C. dio inicio a un periodo de completa autonomía de la cultura y el arte griegos, de exaltación de sus caracteres diferenciales y de madurez de sus creaciones. Es el período conocido por clásico, que se prolongó hasta el 323 a. C., fecha de la muerte de Alejandro Magno en Babilonia.

Paralelamente se denomina *clasicismo*[4] al «conjunto de obras, realizaciones y cánones estéticos del arte greco-romano» en sentido estricto; pero también es ver-

1 J. F. Esteban, «Clásico y clasicista», *Introducción general al arte. Arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*, Madrid, Istmo, 1980, pp. 72-77; H. Wolfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, cap. 1; V. L. Tapie, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Alianza, 1978, cap. 1; X. Barral, *La Antigüedad Clásica. Grecia, Roma y el mundo mediterráneo, Historia Universal del Arte*, Madrid, Planeta, 1987, t. II.

2 G. Fatás y G. M. Borrás, *Diccionario de términos de Arte*, Madrid, Alianza, 1993, p. 62.

3 C. Gómez, *Historia del Arte del Mundo Clásico*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 17-18.

4 G. Fatás y G. M. Borrás, *op. cit.*, p. 62.

dad, que se aplica cuando deliberadamente se imita el arte grecorromano. Hay dos etapas en las cuales la manifestación clásica se hace mas evidente: el Renacimiento y el Neoclasicismo. En sentido mas amplio «época clasicista de un arte»[5] es aquella en la que se dan de modo mas acentuado las características tenidas como canónicas o ideales de dicho arte.

En cuanto al concepto de *Arte Aragonés*, según Gonzalo Borrás,[6] el arte es un lenguaje supranacional en la historia del mundo europeo occidental. El arte español en determinados momentos de su historia, no es más que una parcela del arte europeo occidental que utiliza un lenguaje común y artístico; y en ese sentido igualmente sería legítimo hablar de un arte aragonés, sentido globalizador que se aplica aquí.

Respecto a la difusión de los modelos clásicos, por una parte, el artista pudo inspirarse a la vista de modelos directos locales, pero no debemos olvidar las influencias venidas de fuera, con la difusión de modelos clásicos a través de estampas italianas, principalmente. Se ha podido constatar la presencia de estampas y grabados en algunos talleres, así como el intercambio y la contratación expresa de grabadores italianos.[7] Tampoco debemos olvidar la posibilidad de la importación de obras clásicas y que artistas aragoneses viajaron a Italia: los pintores Jusepe Martínez y Goya, por citar algunos nombres; también conocemos la llegada de artistas italianos a tierras aragonesas, tal es el caso en el siglo XVI del escultor florentino Juan de Moreto, o el de los pintores Tomás de Pelliguet y Pietro Morone.

EL *ARTE CLÁSICO* EN EL TERRITORIO ACTUALMENTE OCUPADO POR LA COMUNIDAD AUTÓNOMA ARAGONESA

Los testimonios de la civilización griega en tierras de Aragón son, hasta el momento, mayoritariamente restos arqueológicos y a menudo unidos al comercio fenicio. Miguel Beltrán menciona la localización de cerámicas de diversos tipos que han llegado a nuestros días.[8]

Nos ha llegado un mayor y mejor legado romano, si bien es verdad que gran parte de este se encuentra bajo las ciudades actuales. De los restos mejor conservados tanto en arquitectura como en escultura, nos da buena cuenta de ellos el profesor Gonzalo Borrás.[9]

5 G. FATÁS y G. M. BORRÁS, *op. cit.*, p. 62.

6 G. M. BORRÁS, *Historia del Arte I. De la Prehistoria al fin de la Edad Media*, Enciclopedia Temática Aragonesa, Zaragoza, Moncayo, 1986, t. 3, pp. 9-17.

7 M. ESQUIROZ, «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI», *Actas del V Congreso Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, pp. 537 y 543-544; Mª T. CARDESA, *La escultura del siglo XVI en Huesca 2. Catálogo de obras*, Huesca, IEA, 1996. p. 67.

8 M. BELTRÁN, «Fenicios, Griegos e Iberos» en *Aragón en su Historia*, 22 (1980), Zaragoza, CAI, pp. 46, 64 y 65.

9 G. M. BORRÁS, *op. cit.*, pp. 41-59.

Ejemplos de la reminiscencia clásica en el arte aragonés

Dependiendo de lo rigurosos que seamos a la hora de aplicar los términos *clásico* y *clasicista*, en sentido estricto, o en sentido amplio, podríamos incluir más o menos obras. Hemos seleccionado ejemplos representativos en las llamadas Artes Mayores.

En arquitectura

John Summerson[10] considera que «un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo», además «la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes». Y a nivel abstracto se ha considerado que «la armonía de una estructura, análoga a la armonía musical, se consigue mediante las proporciones», es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples y que los cocientes numéricos entre las diversas partes del edificio sean los mismos o estén relacionados entre sí de modo muy directo.

Así, la arquitectura clásica se caracteriza como tal cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal que sea, a los *órdenes* antiguos. Cada orden está formado por una columna que puede levantarse sobre un pedestal y sostiene por su parte superior el arquitrabe, el friso y la cornisa, conjunto de 3 elementos que recibe el nombre colectivo de entablamento. El arquitecto Vitruvio escribió un tratado *De Architectura*, dedicado al emperador Augusto, dividido en 10 libros; en el tercero y cuarto describe 3 órdenes: dórico, jónico y corintio, y da algunas notas sobre otro, el toscano. El arquitecto y humanista florentino León Battista Alberti (1404-1472) describió también los órdenes, basándose parte en Vitruvio y parte en sus propias observaciones de las ruinas romanas, añadiendo un quinto orden, el compuesto. Fue Sebastiano Serlio, quien en 1540 inició realmente la larga carrera de la «canonización de los órdenes, convirtiéndolos en una autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria».[11] Las generaciones que siguieron a Serlio volvieron a estudiar los órdenes, delineándolos con razonadas variaciones: Vignola (1563), Palladio (1570), Scamozzi (1615), Perrault (1676),...

Ejemplificaremos estos conceptos en capiteles que mantienen la tradición clásica: islámicos taifas en la Aljafería de Zaragoza; románicos de la Catedral de Jaca; góticos de la Catedral de Tarazona; barrocos de la Basílica del Pilar de Zaragoza, y modernistas del Pabellón Central de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 en Zaragoza.

---

10 J. Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984, pp. 10-11.

11 J. Summerson, *op. cit.*, p. 14.

Respecto a la estructura de los edificios, recordemos que la arquitectura griega es adintelada, mientras que la romana utiliza el arco y la bóveda. Entre los edificios singulares vinculados a la arquitectura clásica, elegimos algunos diseñados por el arquitecto Bruno Farina González-Novales: 1) el Teatro Olimpia,[12] edificio público civil, sito en el Coso Alto de Huesca, realizado en 1925 en colaboración con Enrique Vincenti Bravo, a modo de templo jónico, hexástilo entre medianerías, con un sencillo entablamento coronado por un frontón triangular que acoge en relieve el escudo de Huesca. En el exterior emplea hormigón, hierro y cristal. Parece tener cierta semejanza con el templo de Fortuna Viril de Roma. 2) De sus edificios privados, la vivienda de la familia Pié,[13] de 1929, con columnas jónicas, en calle del Parque nº 12 de Huesca. En cieta medida, formalmente, recuerda al Teatro Olimpia, unido al vínculo fraterno de sus propietarios. 3) Entre los edificios de planta circular, presentamos el Quiosco de la Música,[14] en el parque de Miguel Servet en Huesca, realizado en 1928, en colaboración con Antonio Uceda García, compuesto por dobles columnas y un sistema de pérgolas que señalan recorridos estables en el ámbito central del recinto. Podría relacionarse con el templo romano de Vesta, siglo I a. C. Una evolución de este modelo en el Modernismo, plasmado en hierro y cristal, es el Quiosco de la Música que diseñó Manuel Martínez de Ubago para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, en el parque de Zaragoza. Sin embargó desapareció el templete circular en la Cruz del Coso de Zaragoza, diseñado por Gil Morlanes en 1534.[15]

Respecto a la *armonía* y las *proporciones* que caracterizan a la arquitectura clásica,[16] se están realizando estudios muy interesantes en relación con su difusión en las medidas en pie romano, las proporciones de Vitruvio, el número áureo y las armonías musicales, como Juan Francisco Esteban[17] quien ha elaborado estudios metrológicos de la Catedral de Jaca y del monasterio de Santa María de Alaón (Huesca).

También queremos apuntar que, muchos de los diseños arquitectónicos del siglo XX aunque desprovistos de ese vocabulario formal clasicista, parecen seguir un sistema de proporciones vinculado al número áureo y a otros parámetros clásicos.[18]

12 J. LABORDA YNEVA, *Huesca. Guía de arquitectura*, Zaragoza, CAI, 1997, pp. 82, 115 y 162.

13 J. LABORDA YNEVA, *op. cit.*, p. 224.

14 J. LABORDA YNEVA, *op. cit.*, pp. 103 y 223.

15 C. GÓMEZ URDÁÑEZ, «Sobre la recepción del clasicismo en la Zaragoza del siglo XVI: el Templete circular de la Cruz del Coso», *Actas V Coloquio Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, pp. 459-478.

16 J. SUMMERSON, *op. cit.*, p. 14; J. F. ESTEBAN LORENTE, «La proporción o armonía», *op. cit.*, pp. 66-72.

17 J. F. ESTEBAN LORENTE, «La metrología de la catedral románica de Jaca: 1», *Artigrama*, 14, (1999), pp. 241-262 y «La metrología en Santa María de Alaón (hacia el año 1100)», *Artigrama*, 13, (1998), pp. 223-241.

18 P. H. SCHOLFIELD, *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, Labor, 1971, p. 197; M. G. GHYKA, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1953, cap. I y *El número de oro*, Buenos Aires, Poseidón, 1968; N. PEVSNER, *Pioneros del diseño moderno*, Buenos Aires, Infinito, 1972, cap. I.

En escultura

La escultura clásica está asociada a una serie de características: proporción, canon, idealismo, belleza y elegancia.

Policleto[19] escribió en el tercer cuarto del siglo V a. C., un célebre tratado de escultura, en el que, apoyándose en el conocimiento matemático y geométrico de los filósofos pitagóricos, llegó a la elaboración de un *canon* de proporciones, aplicado al cuerpo humano, en un intento de consecución del ideal de belleza, basado en la exacta relación mensurable entre todas las partes del cuerpo entre sí y todas ellas con el conjunto. El autor apoyó su teoría en una obra, haciendo la estatua de un hombre, y llamó a la estatua como al tratado, *Canon*.

Cicerón[20] entre los años 106 y 43 a. C., compara al perfecto orador con el objeto (modelo) de la representación artística; uno y otro no podemos captarlo por los sentidos; solo pueden existir en nuestro espíritu como una imagen íntima. Se inspira en la doctrina platónica de las ideas, transformada por la mímesis aristotélica: el artista ya no es un simple imitador del falso mundo de los objetos sensibles, sino que puede inspirarse en este prototipo de belleza que guarda en su interior, creando un arte superior a aquel que Platón despreciaba por considerarlo mimético. Así pues, podemos imaginar cosas más hermosas que las estatuas mismas de Fidias, las cuales son insuperables en su género. En efecto, Fidias al ejecutar las figuras de Júpiter o de Minerva, no contemplaba a nadie de quien pudiera tomar semejanza, sino que en su propia mente se hallaba una idea sublime de belleza a cuya imitación dirigía su arte y su obra.

Son numerosísimos los ejemplos de la estatuaria aragonesa que parecen buscar esa belleza ideal.

De las obras romanas, los sarcófagos columnados son los que van a tener una mayor proyección en la posteridad. Su origen está en Asia Menor, en el período de los Antoninos.[21] Muchos fueron exportados al Occidente romano, donde se hicieron gran número de imitaciones. Sus estructuras se basan en intercolumnios, dentro de los cuales se abren hornacinas ocupadas por figuras aisladas que destacan sobre los fondos, es el mismo procedimiento que puede apreciarse en los retablos. La relación entre arquitectura y escultura es innegable. El sarcófago columnario seguirá utilizándose en el período prerrománico. En el Románico, esta tipología encuentra su mejor interpretación en el sarcófago de doña Sancha (1110-1120), en el convento de las Benedictinas de Jaca. En su frente principal vemos, entre columnas, tres escenas desigualmente repartidas: 1) la ceremonia de bendición del difunto, 2) el alma de la difunta, representado por un desnudo femenino, dentro de la mandorla, sujetada por dos ángeles y 3) la condesa doña Sancha sentada en silla de tijeras entre dos so-

19 A. J. Pitarch *et. al.* (eds.), *Arte Antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma*, Barcelona, Gustavo Gili (Fuentes y documentos para la Historia del Arte, 1), 1982, pp. 275-276.

20 A. J. Pitarch *et. al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 227-228.

21 R. Buendía, «Sobre los orígenes estructurales del retablo», *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, XXII (1973), pp. 28-29.

rores. Este maestro se caracteriza porque su estilo está influido por modelos clásicos de poderoso relieve y fino modelado de talla. Serafín Moralejo[22] propugna la influencia directa de los modelos clásicos romanos y, en particular, la del sarcófago de Santa María de Usillos, hoy en el Museo Arqueológico Nacional.

Existen otros sarcófagos romanos locales, que por su consideración en su momento y en épocas posteriores, han llegado a ejercer un influjo importante en la zona, nos referimos al sarcófago romano del rey Ramiro II el Monje († 1137) en San Pedro el Viejo de Huesca.[23] La influencia que ha ejercido en obras posteriores realizadas en Huesca es indudable. El motivo de que el clípeo o *conca* esté sostenida por dos geniecillos alados en composición simétrica a ambos lados de la misma, será tomado como modelo en diversos tímpanos románicos de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, en otros tímpanos románicos de la provincia y de Aragón; pero, podemos ir mas lejos, en el Retablo Mayor de la Catedral de Huesca, el modelo que inspira a Damián Forment, en 1520, para realizar los ángeles que portan el escudo de la catedral, es el mismo.

J. Rogelio Buendía destaca que «además de los sarcófagos en Roma y en su Imperio, se han venido usando elementos ornamentales que indirectamente se pueden relacionar con los orígenes de los retablos».[24]

Los orígenes del retablo debemos buscarlos en los últimos siglos de la época medieval, pues fue entonces cuando los diferentes elementos que lo configuraban llegaron a unificarse. Posteriormente y tras un largo período evolutivo adquiere formas definitivas en el Renacimiento. Ha sido el profesor Buendía[25] quien nos ha revelado que en los pequeños relicarios de las primitivas iglesias cristianas, en el díptico paleocristiano, en el *antipedium* románico, en el *iconostasis* bizantino y en el monumento funerario medieval, así como en los frontales prerrománicos y románicos, donde debemos buscar su origen. La palabra *retablo* comenzó a utilizarse en el siglo X y etimológicamente procede del latín *retrotabulum* o *tabula super altaris*; no obstante, este aspecto ha sido ampliamente estudiado por Carlos Chanfón.[26]

El desarrollo del retablo iniciado en la etapa gótica, alcanza en el siglo XVI su mayor esplendor, colocándose a la cabeza de los géneros pictóricos. De la representación plana de los retablos pintados góticos se pasa a los retablos escultóricos renacentistas, que llaman su atención por sus volúmenes y su mayor expresividad. Es en este momento cuando observamos una mayor similitud de estructuras en la retablística aragonesa y los arcos de triunfo romano de la época imperial, fundamen-

22 MORALEJO, «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos de la España medieval» en el *Coloquio Sul Reimpiego Dei Sarcofagi Romani nel Medioevo*, Pisa, 1982.

23 Ver nota anterior.

24 R. BUENDÍA, *op. cit.*, p. 31.

25 R. BUENDÍA, *op. cit.*, pp. 17-40.

26 J. M. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, p. 69.

talmente en la tipología de los denominados retablos de capillas.[27] Desde el punto de vista formal, el retablo es una estructura arquitectónica, realizada en madera policromada, colocada como telón de fondo en el presbiterio de la iglesia; es un instrumento pedagógico de la liturgia católica.

Las estructuras compositivas y la distribución del espacio en altura y anchura, (dintel-arco-dintel), guarda estrecha relación con el tipo de «arco de triunfo romano», modelo que pervive en edificios, portadas, y retablos. Tomamos como ejemplo el Arco de Constantino, su distribución espacial queda reflejada en los retablos del siglo XVI de los santos Cosme y Damián en la iglesia de San Pedro de Teruel, en el de la Epifanía en la Catedral de Huesca y en la embocadura de la capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca.

El tema de la mitología tanto en la escultura como en la pintura está muy representado, ejemplos: Hércules y Caco en la fachada del Ayuntamiento de Tarazona;[28] Hércules y Teseo en el Palacio de los Condes de Morata o de los Luna[29] en Zaragoza; mitología y astrología en el Patio del Palacio Zaporta o de la Infanta[30] en Zaragoza, la mitología se ve reflejada en el mobiliario urbano: fuente de Neptuno en el parque Primo de Rivera de Zaragoza, obra de Tomás Llovet en el siglo XIX; fuente de las Musas, en la plaza de Navarra de Huesca, del escultor Enrique Blondeau que según consta en una inscripción fue fundida en hierro por A. Durenne, obra romántica de hacia 1885. La representación de san Jorge tomará como modelo el tema de Perseo en la mitología clásica, según Santiago Sebastián.[31]

En cuanto al repertorio de relieves decorativos clásicos ha tenido una amplia repercusión hasta nuestros días, en diseños de grecas con meandros, palmetas, orlas de ovas, guirnaldas, o todos los variados motivos estructurados simétricamente en la denominada disposición *a candelieri*.

En pintura

Los restos de pintura clásica encontrados son menos numerosos, fundamentalmente por ser pintura al fresco. Winckelmann[32] nos trasmite cómo repercute la

27 Para ver las distintas tipologías de retablos se aconseja consultar J. J. Martín González, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universiddad de Valladolod*, XXX, (1964), pp. 5-66; F. Ababad, «Estudio del Renacimiento Aragonés, I. La vida y el arte de Juan de Moreto», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 69, (1945), pp. 162-177; G. M. Borrás, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980; Mª T. Cardesa García, *La escultura del siglo XVI en Huesca. 1. El ambiente histórico-artístico*, Huesca, IEA, 1993, pp. 100-119 y A. Hernansanz Merlo *et. al.*, «La estructura del retablo aragonés del primer renacimiento. Tipos y evolución», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, pp. 129-160.

28 G. M. Borrás, *Enciclopedia Temática de Aragón. Historia del Arte II. De la edad moderna a nuestros días*, Zaragoza, Moncayo, 1987, t. 4, p. 334; S. Sebastián, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 80.

29 G. M. Borrás, *op. cit.*, p. 325; S. Sebastián, *op. cit.*, p. 72.

30 G. M. Borrás, *op. cit.*, p. 323; S. Sebastián, *op. cit.*, p. 61.

31 S. Sebastián, *op. cit.*, p. 93.

32 J. J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1987.

tradición clásica en la historia de la pintura. Hemos encontrado muchos paralelismos entre el arte clásico y la pintura aragonesa, seleccionaremos un detalle del banco del retablo de san Juan Bautista en la Catedral de Tarazona, 1545-50, de Jerónimo Cosida; la escena representa la Presentación de la Virgen en el templo. El retablo pertenece a la primera etapa de Cosida; en ella, la influencia del alto Renacimiento italiano de inspiración rafaelesca es clara. La figura femenina de primer término guarda relación con algunas obras clásicas: Niobe y su hijo del Museo de los Uffizi; la Madonna del Alba, de Rafael, 1511, en la Galeria Nacional de Washington; las esculturas de las Virtudes de Damián Forment en el Ayuntamiento de Alcañiz; o Dánae recibiendo la lluvia de oro del pintor flamenco Gossaert. Otras obras clasicistas: la pechina de la Fortaleza en la Cúpula de *Regina Martirium* de Goya, en la Basílica del Pilar de Zaragoza y el lienzo del Museo de Huesca con Minerva mostrando a Quinto Sertorio el plano de la Universidad Oscense.

Son numerosos los ejemplos de pervivencias clásicas hasta nuestros días. Como muestra del siglo XX hemos elegido algunas obras del oscense Ramón Acín:[33] Boceto del porche clasicista para un Museo Etnológico dedicado a López Allué, lápiz sobre papel (16,5 x 22,5 cm) de hacia 1929-1930; los destruidos relieves para el monumento en Jaca dedicado a los capitanes Galán y García-Hernández, 1930, que podemos relacionar con el *Ara Pacis* de Augusto. Relieve con la efigie de Joaquín Costa, que aparece en la fotografía de Ramón Acín en su estudio de la calle de las Cortes, en 1930; la desaparecida maqueta para un monumento a la paz, de hacia 1930, realizada en cartulina, cartón ondulado de embalaje de botellas, chapa y soldaditos de plomo; con réplica en el Colegio Mayor Ramón Acín de Huesca, que guarda cierta relación con la Atenea que aparece en la metopa del templo de Zeus en Olimpia: Heracles entregando a Atlas las manzanas de las Hespérides.[34]

CONCLUSIONES

Nuestra comunicación solo pretende ser un acercamiento al estado de la cuestión de un capítulo candente en proceso de revisión.

Las reminiscencias clásicas en el arte aragonés son numerosas, como muestran los ejemplos tratados.

Se han detectado pervivencias clásicas en todos los ámbitos de la vida, en el diseño de objetos cotidianos, ropa y mobiliario, pasando por la publicidad, o incluso en el arte funerario. Requieren estudios pormenorizados.

33 M. GARCÍA GUATAS, *Ramón Acín: 1888-1936*, Huesca - Zaragoza; DPH - DPZ, 1988. p. 18, 19, 37 y 48.

34 X. BARRAL, *op. cit.*, p. 153.

Francisco José de Artiga y la retórica del siglo XVII. *Epítome de la elocuencia española* (1692)

Mª Ángeles Díez Coronado
Universidad de La Rioja

Francisco José de Artiga nació[1] en Huesca en el año 1650 y murió en 1711. Durante los escasos sesenta años que, según parece,[2] vivió, se vinculó de forma activa a su ciudad: desempeñó cargos municipales y desarrolló proyectos de infraestructura de los que aún hoy queda constancia. Estudió en la Universidad de esta ciudad y en 1692 logró acceder a la cátedra de Matemáticas. Antes ya había destacado como arquitecto dirigiendo alguna de las obras del complejo universitario y las del Pantano de Huesca.

Además de su labor técnica como arquitecto y educativa como profesor de matemáticas, desarrolló también una faceta literaria dando a la luz algo más de quince libros antes de su muerte[3]. La temática de esta amplia obra es muy variada

1 Los datos biográficos proceden de la Enciclopedia Espasa-Calpe, de la Enciclopedia de Latassa, de la obra de Martí y de la de Menéndez Pelayo, cuyas referencias se ofrecen más adelante.

2 Las fechas 1685 y 1750 para nacimiento y muerte de Artiga que da A. Martí en *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 306, no son correctas, muestran incompatibilidad con el resto de los datos de la vida de Artiga.

3 Las obras que se incluyen aquí proceden de la obra de Latassa. M. Gómez Uriel, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*. Edición electrónica a cargo de Manuel José Pedraza Gracia, José Ángel Sánchez Ibáñez y Luis Julve Larraz, Zaragoza, PUZ, 1999. Reproducción electrónica de la edición de Zaragoza, Calisto Ariño, 1884-1886, 3 vols. Referencias: (1.) *Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los cometas y en particular del que apareció en diciembre de 1680*, Huesca, 1681, en 4ª (2.) *Espejo astronómico*, Huesca, por Josef Lorenzo de Larumbe, 1684, en 8ª (3.) *Epítome de la elocuencia española. Arte de discurrir y hablar con agudeza y elocuencia en todo genero de asuntos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas, recados con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos*, Huesca, por Josef Lorenzo de Larumbe, 1692, en 8ª; Pamplona, por Alonso Burguete, 1726, en 8ª; Barcelona, en la oficina de María Ángela Martí, 1770, en 8ª (4.) *Poesías diversas*. (5.) *Laberinto intelectual astronómico y elemental*, ms. de 422 páginas. (6.) *Fortificacion elemental*. (7.) *La explicacion y plan del Receptáculo de aguas o Laguna artificial*. (8.) *Piedra de toque*, (9.) *Lucero divino de la ciencia humana*. (10.) *Breve apología de los Astrólogos que yerran algunas de sus predicciones*. (11.) *Los elementos y las figuras matemáticas, son símbolos de*

y va desde los tratados técnicos relacionados con las ciencias, las matemáticas y la astronomía, a lo puramente literario de su obra poética, pasando por la teoría retórica, que es precisamente la que nos ocupa a continuación.

El *Epítome de la Elocuencia Española* fue publicado por primera vez en 1692 y en poco más de treinta años se reeditó por lo menos otras tres veces más,[4] lo que nos hace pensar que debió de tratarse de una obra retórica de cierto prestigio entre las casi doscientas que se publicaron entre los siglos XVI y XVII.

Este espectacular número de tratados se debe principalmente al auge que había recobrado la retórica como disciplina tras los siglos medievales, durante los cuales se había visto reducido y condicionado su estudio por causas sociales y culturales. Ya en el siglo XIV los humanistas comenzaron convertir la retórica una ciencia auxiliar, además de considerarla una disciplina con valor en sí misma. Retomaron la teoría clásica a través de los textos griegos y romanos que se iban descubriendo, con gran audacia unas veces y por casualidad otras, y con el paso de los siglos desarrollaron además distintos tipos de manuales: en unos se reflexionaba sobre la retórica como ciencia y se ofrecían entonces distintos planteamientos sobre partes, funciones, etc. En otro grupo los manuales se dirigían hacia la enseñanza de las primeras letras y hacia la enseñanza universitaria. Un tercer tipo se centraba en la predicación. Un cuarto agrupaba todos los manuales que relacionaban la retórica con alguna otra disciplina: retórica y poética, retórica y arte epistolar, retórica e historiografía, etc.[5] Cierran esta lista de manuales situándose en quinto lugar aquellos tratados que, más que carácter didáctico o reflexivo, tenían un carácter divulgativo y se integraban en una corriente que hacía de la retórica la ciencia de la comunicación por excelencia.

En este grupo incluimos la obra de Artiga, la cual lleva por subtítulo: *Arte de discurrir, y hablar con agudeza, y elegancia en todo genero de assumptos, de Orar, Predicar, Arguir, Conversar, componer Embaxadas, cartas, y Recados. Con Chistes, que previenen las faltas, y Exemplos, que muestran los aciertos.*[6]

Su autor, profesor de Matemáticas en la Universidad de su ciudad, como ya he comentado, compone un extenso libro en el que señala lo principal del arte retórico y lo hace en castellano, en verso y a manera de diálogo.

Dios y de las cosas del mundo. (12.) *Modo de medir los planos horizontalmente, sin saber matemáticas ni aritmética, y sin instrumentos matemáticos.* (13.) *Geometría y sus partes especulativas y prácticas, explicadas según la filosofía, mezclando algunos conceptos espirituales.* (14.) *Aritmética espiritual o espiritualizada.* (15.) *Libro del Austrico Júpiter.* (16.) *Cartilla geroglífica de sábios, Arte político de necios, donde es Abecedario la razón, Maestro el entendimiento y castigo la misma razón.*

4 Según comenta J. Rico Verdú en *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973, p. 86, n. 2, en la Biblioteca Nacional de Madrid se pueden consultar hasta seis ediciones de esta obra, la primera de 1692.

5 Mª L. López Grigera, «Corrientes y generaciones en la Retórica del siglo XVI en España» en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, 1988, pp. 49-60.

6 La edición consultada y la que se cita es la del año 1725. Esta cuenta con una edición facsimilar hecha en México, 1992.

Desde el punto de vista de la estructura observamos que la obra está dividida en cinco partes a las que el autor denomina «diálogos».

El Diálogo primero va precedido de la Introducción, en la que explica la razón del *Epítome*: se trata de una obra de juventud que espera el paso de los años y la maduración del autor para corregir sus fallos: «Y así es consejo de un Sabio», escribe Artiga, tener qualquier libro nuevo, / antes de sacarlo à luz, / nueve años en silencio». Además, ve retrasada su edición por las horas de estudio que está requiriendo otra gran obra relacionada con las ciencias naturales, campo en el que el autor es especialista.

Aun con todo, y por la supuesta presión del hijo, Artiga accede a retocarla y publicarla. Comienza entonces a escribir toda una serie de disculpas en la introducción, muy al estilo clásico del exordio; pide perdón por «lo licencioso que fue en el metro», (p. 10), «por el humilde estilo usado», (p. 10), y por la brevedad con que aborda tan amplia e importante materia.

Concluye la introducción con dos notas interesantes, la primera trata la razón de la composición del *Epítome*: «Es desdicha para el hombre, / que las ciencias son su empleo: / por salir solo hablado, / malgastar la vida y tiempo», (p. 11); y con la segunda establece el valor de la retórica en su época hablando de su propia persona: «Trabajèlo en mis principios; / porque como mis deseos / son escrivir de las Ciencias, / saber quise hablar primero» (p. 11).

Comienza a continuación el Diálogo I cantando las alabanzas de la elocuencia, ofreciendo su definición, hablando de los géneros y comentando los tipos existentes.

En el Diálogo II se centra ya en la materia de estudio, en la elocuencia propiamente dicha y en sus partes: «La INVENCION» dice «es la que enseña / un primer metodo, ò traza / para hallar quantos conceptos / en un assumto se enlazan. / La DISPOSICION nos muestra / disponerlas [...] / La ELOCUCION es la que / nos muestra las elegancias / de las vozes, con figuras [...] / La MEMORIA, aunque no es parte; / es muy necessaria [...] / La PRONUNCIACION sublima / todo lo dicho en el habla [...] / La ACCION es la que compone / la persona con mas gracia, / y le da a sus moviminetos / acciones proporcionadas», (pp. 49-50).

En el Diálogo III está todo lo relacionado con la invención, con la disposición y con la elocución. Aparecen también descritas las partes de la *oración*, y termina el *diálogo* con una serie de curiosos ejemplos acerca de la teoría que acaba de exponer, la cual aplica a «embaxadas, visitas, cartas y recados», (p. 158).

El Diálogo IV es el de la *memoria*, y en el V encontramos la teoría relacionada con la *actio*.

Cierra el libro Francisco José de Artiga con unos *escritos* en los que pone en práctica la teoría sobre la elocuencia que ha explicado. Estas *pinturas*, como él mis-

mo las denomina, aparecen precedidas de una disculpa por no seguir ahondando en la materia: «Muchos haria, mas sabes / que el tiempo, que estoy gastando, / en esta obrecilla, lo hurto / á assumptos mas elevados. / Porque sabes, que este assumpto / no es de mi profession, quanto / las Mathematicas, donde / me fatigo voluntario» (p. 494).

En lo que a estructura y contenido general se refiere esto es lo más significativo de la obra. Pero si profundizamos un poco más en su estudio observamos toda una serie de características propias de la retórica más funcional del siglo XVII.

Con la denominación *retórica funcional* estoy haciendo referencia a aquellas obras que están igualmente separadas de la retórica civil, que de la sagrada y de la educativa, pero que toman lo más significativo de cada una de ellas. No son muchos los autores que durante este período escriben obras con este carácter social dirigidas al público en general. Lo más frecuente es la publicación de sesudos trabajos en los que se reflexiona sobre estructura y contenido: Fox Morcillo,[7] Juan Luis Vives,[8] etc.; también son numerosos los tratados que explican la teoría retórica de forma didáctica: Antonio de Nebrija,[9] Miguel Saura,[10] Juan Pla,[11] Francisco Sirijanis;[12] y proliferan, de igual modo, los que tratan sobre oratoria aplicada al mundo religioso y predicativo: Zorrilla,[13] Valadés,[14] Terrones,[15] etc.

La obra de Francisco de Artiga es, como ya hemos comentado, una obra retórica de interés social que recoge características propias de estos otros tipos de manuales retóricos. Veamos algunas de esas características en la obra del oscense y observemos otras que son propias del grupo en que se integra:

I. De las obras civiles que podemos considerar reflexivas, por cuanto que se cuestionan contenidos y estructura, recoge el planteamiento general de los tipos de discurso: «sus *generos* solo à *tres* / reduce su dilatada / elegancia; cuyos nombres / con estos tres los declara / JUDICIAL, DEMOSTRATIVO / DELIBERATIVO», (Diálogo II, p. 44).

En lo que a las partes se refiere, a pesar de que demuestra conocer las nuevas corrientes, no se decanta claramente por ninguna de las que excluyen unas partes u

7 S. Fox Morcillo, *De imitatione, seu de formandi styli ratione. Libri II*, Amberes, 1554.

8 J. L. Vives, *De Disciplinis Libri XX*, Amberes, 1531; J. L. Vives, *De ratione dicendi libri tres*, Lovaina, 1533.

9 A. Nebrija, *Artis rhetoricæ ex progymnasmatis*, Barcelona, 1515.

10 M. De Saura, *Oratoriarum Institutionum libri III*, Pamplona, 1588.

11 J. Pla, *Oratoriae institutiones: in quatuor digestæ libros: cum prævia progymnasmatum explicatione exemplis elucidata suis*, Valencia, 1689.

12 F. De Sirijanis, *Rhetor familiaris seu Ars Rhetoricæ paucis multa complectens*, París, 1663.

13 A. Zorrilla, De *sacris concionibus recte formandis*, Roma, 1543.

14 D. Valadés, *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum ac commodata, utriusque facultatis exemplis suo loco insertis; quæ quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis*, Perugia, 1579.

15 F. Terrones Aguilar Del Caño, *Arte, o Instrucción y breve Tratado, que dize las partes que ha de tener el predicador evangélico: como ha de componer el sermón: que cosas ha de tratar en el y en que manera las ha de dezir*, Granada, 1617.

otras, las trata todas, aunque eso sí, apunta una idea que está en la línea crítica y lo hace con estas palabras: «Las *partes de la Eloquencia* / (rigurosamente usada) / no son mas de TRES; porque / las demàs son aumentadas. / La *invencion*, y *elocucion*, / y *accion* son las necessarias; / *disposicion*, y *memoria*, / y *pronunciacion* la abrazan» (Diálogo II, p. 48).

II. De la oratoria sagrada toma el planteamiento que lleva a relacionar estrechamente la teoría retórica con el ideal predicativo cristiano; la incluye además cuando trata el género demostrativo, ofreciendo a lo largo de unas quince páginas normas sobre la composición del sermón: «Cinco cosas essenciales para el sermon, ù oracion» (Diálogo II, p. 63), son las palabras que dan pie a la explicación de cuáles deben ser los contenidos del sermón y cuál su orden en la exposición.

III. De los manuales dedicados a la enseñanza toma la tendencia a simplificar conceptos, y así, por ejemplo, para definir la oración dice: «Yà has oìdo hablar, que no es otro, / que *un discreto ajuntamiento* / de *vocablos*, y de *acciones*, / explicadas con afectos» (Diálogo III, p. 122).

También es propio de las retóricas dirigidas al mundo de la enseñanza reglada la división extrema de cada tema; esta tendencia la adopta Artiga tanto en la parte teórica de su obra como en la práctica. En la teoría, probablemente esta fragmentación se deba al tipo de obras que le servían de referencia; pero en las partes prácticas se muestra influido por el didactismo propio de estos manuales retóricos dedicados a la enseñanza. Y así, cuando habla de la persona a quien se han de dirigir las *embaxadas* enumera y explica las características del buen *embajador* diciendo: «Digo de los mas *ilustres* / y destos los mas *discretos*, / y destos los mas *audaces*, / y destos el mas *bien hecho*» (Diálogo III, p. 160).

Igualmente, es característico de los manuales retóricos educativos la repetición de la teoría que se considera importante a manera de recapitulación al final de cada uno de los epígrafes y al final de cada uno de los capítulos: «Ya he notado los *exordios*, / y en la *narracion*, advierto / junta la *confirmacion* / y el *epilogo* postrero» (Diálogo III, p. 158).

La ejemplificación propia de la retórica didáctica también es una constante en la obra de Artiga. En el diálogo tercero, por ejemplo, cuando ya ha terminado de explicar lo relacionado con las partes del discurso y de la oración, y tras haber aportado los ejemplos necesarios para clarificar cada una de las partes, entonces escribe: «Pues hasta aquí te he mostrado / sin exemplos los preceptos, / te darè en los que se siguen / los exemplos sin preceptos» (Diálogo III, p. 190), y esto le sirve de encabezamiento para nueve hojas con distintos tipos de cartas.

IV. Y ya por fin, un rasgo común a todos los tipos de retóricas mencionadas, del que también participa la obra de Artiga, es la utilización de los tratados de los autores griegos y romanos que más y mejor habían estudiado el tema de la retórica y de la creación literaria en combinación de esto con la tradición medieval.

Esta tendencia no se adscribe a ningún grupo en particular, no es propio ni de la retórica civil, ni de la sagrada, sino que aparece en todos ellos por igual. En el *Epítome* se observa, por ejemplo, en la definición de la *memoria*, donde se lee: «La definicion de esta arte / traen de muchas maneras; / y aunque en diversas palabras, todos un sentido encierran. / Dice Aristoteles, que es / *una meditacion cierta, / que con el orden se forma / en nuestra reminiscencia.* / Ciceron dice, *es una arte / fabricado con idèas / de imágenes, en lugares, / que la memoria contempla.* / Lulio, à quien en todo sigo, / dice, *es un arte, que enseña / con lugar, orden e imagen / à recordarse nuestra idea*» (Diálogo IV, pp. 415-416).

V. Propio es, sin embargo, de las obras retóricas que hemos denominado sociales, de las que forma parte el *Epítome*, el intento por combinar realidades culturales, por asentar una serie de principios de formación personal, que en este caso, por ejemplo, nos lleva a considerar el conocimiento de la teoría sobre el discurso como previa a otros tipos de conocimiento: «porque como mis deseos / son escribir de las Ciencias, / saber quise hablar primero» (Introducción, p. 11).

También se repite en las obras retóricas de carácter social la combinación de armas y letras: «Es tan *util*, como al mundo, / son Letras y Armas, pues passa / à ser la Eloquencia en Letras, lo que es destreza en las Armas» (Diálogo I, p. 16).

Y aparece como necesario el conocimiento de la retórica para desarrollar todas las artes: «Porque Eloquencia en DIOS y ANGEL, / es *Theologìa Sagrada*, / *Astrologia* en los CIELOS, / *Philosophia* en las CAUSAS. / *Phisica* en los ELEMENTOS, / *Pintura* es la FIGURADA, / *Geroglifica* la MUDA / y toda ELOQUENCIA HUMANA (Diálogo I, p. 36).

Es pues, y con esto concluyo, la obra de Francisco José de Artiga una obra de las más completas de la época. Y a la luz de lo señalado, creo que pierden valor las críticas de Menéndez Pelayo[16] y de Martí,[17] quienes hablaron, por una parte, de un estilo que «rozaba el rancio conceptismo» y, por otra, de la defensa de unas ideas por parte de Artiga «que resultaban una amalgama descabellada y sin sentido», y que, en suma, se trataba de una obra «flojísima y con unas ideas extrañas y tan raras que nos maravilla cómo pudieran ocurrírsele al autor tales cosas».

Estos autores juzgaron la obra poniéndola en relación con los textos de los grandes reformadores de la retórica española y europea de los siglos XVI y XVII. En ese ámbito, bien es cierto, que la obra de Artiga nada aporta al estudio de la retórica, pero su autor no intentó en ningún momento incluirse entre esos pensadores retóricos, él era matemático y el uso que hacía de la retórica era instrumental, y con esa idea de que la retórica habría de ser un instrumento para el público en general compone su obra.

16 M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1974 (4ª), vol. I, p. 833. n.1.

17 A. Martí, *La preceptiva retórica* ..., ed. cit., pp. 307-308.

Una obra que parece algo realmente sencillo, pero que en el fondo aglutina todo lo más significativo de la retórica del siglo XVII. Combina la teoría retórica clásica con las tendencias medievales y con las formas en que se desarrolla la retórica en el Renacimiento; acepta los contenidos grecorromanos, pero incorpora ideas contemporáneas; adopta esquemas didáctico-educativos, aunque desarrolla una obra para el público en general; y se muestra en todo momento como un humanista integrado en las tendencias sociales de su época.

El influjo de la hispanización en las gramáticas latinas de la Corona de Aragón en el siglo XVIII: la *Sintaxis* de Torrella[1]

Javier Espino Martín
Universidad Complutense de Madrid

Introducción y propósito de nuestro estudio

Nos proponemos en esta comunicación acercarnos a los métodos gramaticales y de enseñanza de la lengua latina en la Corona de Aragón durante el siglo XVIII. Para ello hemos tomado, por un lado, como punto de referencia, la *Sintaxis* de Torrella y, por otro, como zonas de influencia de ésta, los colegios jesuíticos de la Corona de Aragón. Nuestra elección de este manual de gramática, así como los colegios donde tuvo especial relevancia, se debe al hecho de que ambos, método y colegios, ejercieron una notable influencia en el aprendizaje de la lengua latina durante el siglo XVIII en las regiones de Valencia, Cataluña y Aragón.

Nuestro trabajo se dividirá en dos partes: por un lado, estudiaremos la importancia de la *Sintaxis* de Torrella como gramática escolar en los colegios de la Compañía, haciendo especial hincapié en las ediciones de la Universidad de Cervera; por otro, analizaremos un aspecto esencial en la evolución de este texto gramatical, como es el hecho, según la terminología de Bernabé Bartolome,[2] de su hispa-

1 Nuestra comunicación se enmarca dentro de un proyecto de tesis doctoral que analiza las gramáticas y métodos de enseñanza latinos en el panorama ideológico del siglo XVIII español, el cual se inserta, además, dentro de un proyecto de investigación de la Comunidad de Madrid. (ref. 06/0057/98).

2 B. Bartolomé, «Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 97, (1995), pp. 144-145; «Las catedras de las gramáticas jesuitas en las universidades de su provincia de Aragón», *Hispania Sacra*, XXXIV, 1982, p. 55; «Las escuelas de gramática», *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*, B. Bartolomé *et. al.* (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, vol. 1, pp. 668-669. También queremos mencionar aquí nuestros trabajos al respecto, J. Espino, *Actas del X Congreso español de Estudios Clásicos* (Alcalá de Henares 21-25 de septiembre de 1999), J. Fco. González Castro & J. L. Vidal (eds.), vol. V, Madrid, 2000, pp. 546-551; *Evolución de los métodos gramaticales latinos de los jesuitas de Castilla en el panorama educativo del siglo XVIII español*, Memoria de Licenciatura, Madrid, UCM, 2000; «Un enfoque de las gramáticas latinas en el panorama cultural de la Ilustración española»; «El Brocense en la pedagogía jesuítica del latín en el siglo XVIII: Burriel e Idiáquez», *Actas de las IV^as Jornadas sobre el Humanismo Extremeño*, (Trujillo, 24-26 de noviembre de 2000), Marqués de La Encomienda, *et. al.* (eds.), Trujillo, 2000, pp. 143-155.

nización, fenómeno que consiste en la explicación gramatical de la lengua latina a través de expresiones y estructuras sintácticas del español. La hispanización estaba ligada a la barroquización,[3] que consistía en un recargamiento excesivo de preceptos y reglas gramaticales y una notable presencia de la *inventio* y del ingenio en los métodos de enseñanza de la lengua latina, lo cual acababa dando oscuridad y tedio al aprendizaje del latín. Ambos fenómenos se vieron incrementados por la influencia de las gramáticas latinas jesuíticas que venían de Castilla. En este sentido, indagaremos las causas y el desarrollo de estas, a lo que añadiremos una visión sobre la consecuencias de este fenómeno, de substancial importancia para la enseñanza de la latinidad durante el siglo XVII y XVIII.

PANORAMA GENERAL DE LA *SINTAXIS* DE TORRELLA: AUTOR, CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA OBRA Y SU DIFUSIÓN EN EL SIGLO XVIII

Sabemos que Antonio de Nebrija y sus seguidores fueron prácticamente los introductores del humanismo italiano en España y que de él surgió a partir de la segunda mitad del siglo XVI toda una pléyade de grandes humanistas que llegaron a superar al mismo *Antonio*. De esta segunda generación de humanistas, sabemos que, además de la figura de Francisco de las Brozas, quizás el más representativo de todos ellos, descolló toda una serie de grandes estudiosos, entre los que destacan, en especial, los pertenecientes al llamado humanismo valenciano. Es precisamente en este humanismo valenciano en donde se inserta la figura de Juan Torrella junto a nombres como los de Sempere, Palmireno u Oliver.

Joan Torrella nació en Canet de Rosselló en el siglo XVII (no se sabe con certeza el año de nacimiento), y fue clérigo y latinista.[4] Ejerció como profesor de latín en el colegio de Cordelles[5] de Barcelona y más tarde en la Universidad de Valencia. En cuanto a la publicación de su famosa obra gramatical, *Brevis ac compendiaria syntaxis partium orationis institutio*, León Esteban[6] y Closa y Farrés[7] nos hablan de que la primera edición se publicó en Valencia, el año 1564, en la imprenta de Ioanni Mey, para cuya elaboración Torrella siguió los métodos de Nebrija, Erasmo y de Andrés Sempere.[8] A partir de ese momento, la *Sintaxis* de Torrella empezó a tener una cier-

3 Término acuñado por Miquel Batllori en su artículo, «La barroquización de la *Ratio Studiorum* en la mente y en las obras de Gracián», *Analecta Gregoriana*, LXX, (1954), pp. 157-162.

4 GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1980, vol. 14, p. 551.

5 Acerca de la historia del Colegio de Cordelles ver: J. Fontanals, *La fundació canònica i imperial del Collegi de Cordelles*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1994; A. Borras i Feliu, «El Collegi de Santa María i Sant Jaume, dit vulgarment de Cordelles, i la Companyia de Jesús», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXVII (1965), 399-466.

6 L. ESTEBAN, *Coret y Peris (1683-1760) o el humanismo filológico docente*, Valencia, Universidad, 1996, p. 42.

7 J. CLOSA Y FARRÉS, «La difusión de la *Ars Minor* de E. Donato en el siglo XVIII hispano», *Anuario de Filología* 4, 1978, p. 51.

8 Acerca de este último autor, Esteban nos informa a través del juicio de Gregorio Mayáns y del suyo propio según el cotejo de algunos textos de ambas obras, que Torrella llegó a plagiar sus *Grammaticæ Latinæ Institutio*. (L. ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 44-46).

ta difusión, que se vio acrecentada, en el momento en que fue acogida como texto escolar por los colegios jesuíticos de la Corona de Aragón, de tal manera que empezó a compartir con el *Arte* de De la Cerda o la *Gramática* de Álvarez la labor de enseñar la sintaxis latina. Los colegios de la Compañía dieron lugar a toda una serie de ediciones en castellano y catalán, además de las que ya existían en latín, cuya mayor difusión se alcanzó a lo largo del siglo XVIII.

En el año 1701, se publica la primera edición de la *Sintaxis* en Barcelona a cargo del Colegio de Cordelles. Dicha fecha se atestigua en el prólogo de una edición valenciana de 1777:

> Diòse la primera vez à la publica luz esta Explicacion, y Notas en Barcelona año 1701. para el uso de la Noble Juventud, y haviendose logrado, conocidos adelantamientos; ha parecido no defraudar, ni privar de un tan grande tesoro à la Noble Juventud Valenciana.[9]

También en este fragmento se confirma la difusión que logró el texto gramatical que se extendió por los colegios jesuíticos de Valencia.[10] Otro de los principales centros jesuíticos donde tuvieron un notable alcance las ediciones del Colegio de Cordelles fue en la Universidad de Cervera, donde se multiplicaron nuevas ediciones basadas en el texto de la edición barcelonesa.[11] Acerca de las ediciones de Cervera hemos podido comprobar en Palau[12] hasta ocho ediciones (1733, 1750, 1763, 1770,1789,1791,1796,1802). Por otro lado, en la lista de precios de los libros que se vendían de la Universidad de Cervera del año 1756[13] se nos refiere hasta seis tipos de ediciones que existían de la *Sintaxis* de Torrella: «Torrella castellana de notas», «Torrella castellana de observaciones», «Torrella catalana repetida», «Torrella catalana sin repetir», «Torrella de tres pliegos», «Torrella significados». Por ello, podemos deducir que la gramática de Torrella tuvo una especial trascendencia a lo largo del siglo XVIII en la Universidad de Cervera y, por ende, en la Corona de Aragón, por obra del gran número de adaptaciones de la gramática que se dieron en la imprenta de la Universidad catalana y, en general, de los colegios jesuíticos. Se hicieron edi-

9 «Prólogo al lector» de *Explicación de la La Sintaxis de Torrella, ilustrada con importantes notas, dispuestas en claro y facil methodo para el uso de la juventud valenciana*, Valencia, Benito Monfort, 1777. (Sign. 2-41202 de la Biblioteca Nacional).

10 León Esteban indica el uso obligatorio de Torrella en el Reino de Valencia tanto en la Universidad de Valencia, como en el Aula Gramatical del Colegio jesuítico de San Pablo, así como en la cátedra de Latinidad del Cabildo de la catedral valenciana. De los jesuitas dice: «Sea como fuere, ya advertimos la obligatoriedad de la *Sintaxis* de Torrella aun entre los jesuitas valencianos» (L. ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 43-47).

11 Además de la posterioridad de la fundación de la Universidad de Cervera (1715) al establecimiento definitivo de los jesuitas en Cordelles en 1662, (J. FONTANALS, *La fundació canònica i imperial del Collegi de Cordelles*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1994, p. 10), la dependencia de las ediciones cervarienses con la de Cordelles la hemos podido comprobar con el cotejo de dos ediciones que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, la primera, de 1715, publicada por el Colegio de Cordelles, y la segunda, de 1750 en la Universidad de Cervera, porque ambas presentan el mismo texto.

12 A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, The Dolfin Book, vol. XXIII, 1973, pp. 376-377.

13 J. MANUEL RUBIO Y BORRÁS, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*, EUB, Barcelona 1915, p. 261.

ciones en latín, catalán y castellano,[14] aunque fueron las que estaban en este último idioma las que lograron mayor éxito. Dichos textos sobrevivieron a los propios jesuitas, a pesar de la expulsión de la Compañía ya que, después de esta, no obstante el desprecio que se respiraba contra los padres ignacianos, se continuaron utilizando sus ediciones y haciendo nuevas publicaciones basadas en sus textos hasta el año 1813, en que se publicó la última *Sintaxis*.

LA HISPANIZACIÓN DE LA *SINTAXIS* DE TORRELLA

El fenómeno de la hispanización en las gramáticas latinas de la Compañía de Jesús surge prácticamente en pleno Siglo de Oro español. La gran difusión que en ese momento toma la lengua de Cervantes por causas tanto políticas como literarias empuja a que se produzca un cambio de estética y de método en la elaboración de los manuales de enseñanza. Los padres jesuitas, amoldándose a las nuevas perspectivas históricas y culturales, dan lugar a un tipo de manuales que seguirán los gustos del momento. De esta forma, sus gramáticas, a lo largo del siglo XVII y hasta prácticamente la primera mitad del siglo XVIII, estarán dominadas por la citada hispanización y por lo que Batllori[15] ha llamado *barroquización*, a la que ya hicimos alusión en la introducción. Ambos fenómenos tienen un especial alcance en las provincias jesuíticas de la Corona de Castilla. Y, así, el primer manual jesuítico de importancia donde se iniciará el fenómeno de la hispanización será la versión del *Arte* de Nebrija, de Juan Luis de la Cerda.[16] El ilustre jesuita decide escribir sus notas aclaratorias en español para facilitar con mayor facilidad los entresijos de la lengua latina y, de esta forma, a partir de él, todos los manuales que se hagan en la Corona de Castilla como aclaraciones del *Arte* se escribirán en español. Estos manuales gramaticales empezaron a proliferar a partir de la segunda mitad del siglo XVII y normalmente ofrecían títulos del estilo: *Breve explicación de tiempos, Breve explicación de géneros y pretéritos, Observaciones de los modos de las oraciones*, etc.[17] No solían tener más de cien páginas cada uno, y todos tenían en líneas generales la misma metodología y estructura. El principal objetivo de estos manuales era dejar más claro y adaptado para los niños el *Arte* reformado de Nebrija, principalmente en los libros segundo, cuarto y quinto, que eran, en opinión de los padres ignacianos, los más difíciles de comprender.

Pero la *metodus* hispana no solo se quedó en las obras gramaticales, sino que influyó en los autores latinos que tenían que estudiar los niños. De esta forma, Ber-

14 En el Real Privilegio de Felipe V de 1718 sobre la publicación de métodos educativos de la latinidad para Cataluña se establece el *Arte* de Nebrija y «Torrella en castellano y catalán, con comento y sin él» (J. M. Rubio y Borras, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Cervera*, Barcelona, Universidad, 1915, vol. II, p. 202).

15 M. BATLLORI, *op. cit.*

16 B. BARTOLOMÉ, «Educación y humanidades clásicas...», art. cit., pp. 145-148; J. ESPINO, *Evolución de los métodos...*, ed. cit., pp. 16-21.

17 J. ESPINO, *op. cit.*, pp. 30-43.

nabé Bartolomé[18] señala la constante presencia de autores hispano-romanos en la enseñanza del latín, tales como Marcial, Séneca, o el valenciano Luis Vives.

La hispanización jesuítica de los manuales que siguieron al *Arte* de De la Cerda no se quedó simplemente, como en este, en una simple utilización de la lengua española como instrumento de comunicación entre la doctrina gramatical del latín y los alumnos que desconocían dicha lengua, sino que en un proceso progresivo fue mucho más allá. Impulsado por la estética barroca, (cuya manifestación en la gramática es el citado fenómeno de barroquización), la hispanización de los manuales de la Compañía en la Corona de Castillaen la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII se basó en tomar un cambio de perspectiva lingüística. Se comienza a utilizar del español para explicar el latín, se dice en castellano una expresión lingüística o un tipo de oración y, a continuación, se detalla cómo serían en latín. Por ejemplo, en las *Observaciones* de García de Vargas,[19] que es uno de los tratados donde la hispanización alcanza su mayor apogeo, nos encontramos con la explicación en lengua latina de expresiones españolas, como «*aun con* junto con verbo», «*por no* junto con verbo», «*al* o *al mismo* junto con verbo», «*fuera de* o *a mas de*», y «*fuera de que* junto con verbo», «*antes que* junto con romance»... y, así, un sinfín de locuciones y construcciones que se citan del castellano y se definen cómo serían en latín.[20]

En resumen, en este tipo de manuales, se invierte la relación tradicional que partía del latín para llegar al castellano.[21] El español pasa a un primer plano, es decir, se estudia latín solo y exclusivamente a través del español. De esta forma, es el castellano el que marca la metodología de la didáctica de la lengua del Lacio. Estos manuales van a continuar en el panorama educativo, incluso después de la expulsión de la Compañía en 1767,[22] a pesar de las importantes críticas que suscitaron tanto dentro como fuera de la Orden.[23]

18 B. Bartolomé, «Educación y humanidades clásicas...», art. cit., pp. 144-145.

19 J. García de Vargas, «*Observaciones selectas, de los modos de oraciones latina, conforme se enseñan en los Estudios de la Compañía de Jesús...*», Barcelona, Viuda de Sebastián Cormellas, 1700.

20 En el caso de la «Observación IX, 3ª Clase», («El romance *antes de* junto con romance»), se explicaría de la siguiente manera: «El romance *antes de*, junto con romance» de los tres tiempos de infinitivo, se dice por sujuntivo, y tambien comunmente por indicativo con *Antequam*, o *Priusquam*, y por el participio puesto en acusativo con la presposición *Ante* [...]» (J. García de Vargas, *op. cit.*, pp. 59-60).

21 En las ediciones catalanas de la *Suma de Tiempos de Ignacio de los Valles* nos encontramos con el mismo fenómeno que en los manuales de García de Vargas, pero con la diferencia de que la lengua empleada era el catalán, por lo que podemos hablar también de una *catalanización* de los manuales jesuíticos.

22 Ello lo demuestran la gran cantidad de ediciones que tuvo y que llegaron incluso hasta principios del siglo XIX. Por ejemplo de las *Observaciones* hemos contabilizado hasta siete ediciones en los años 1705, 1719,1725, 1726, 1729, 1778, 1826 (F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 159-160).

23 En cuanto a las críticas que suscitaron dentro de la Compañía destacan las opiniones de Andrés Marcos Burriel en Madrid, Francisco Javier de Idiáquez en Villagarcía de Campos o Finestres en Cervera. Para las opiniones contrarias fuera de la Compañía, destacan entre muchos, Gregorio Mayans, el deán Martí, Pablo de Olavide, Josef de Climent, etc., prácticamente todos los enemigos de los jesuitas, que eran bastante numerosos, de los que sobresalían especialmente los jansenistas e ilustrados.

Mientras que, en la Corona de Castilla, la hispanización trascendió a una nueva visión de la gramática latina a través del filtro de la lengua y sintaxis españolas, en la Corona aragonesa, ya sea por su tradición más puramente clasicista,[24] ya sea por su menor vinculación con la lengua castellana,[25] las gramáticas latinas no llegaron a tener los excesos que se dieron en las de Castilla. Lo cierto es que manuales, del tipo de los de García de Vargas, aunque sí hubo presencia de estos en colegios de Aragón, no tuvieron tanto éxito, como en Castilla. Pero, aunque la hispanización se dio en menor grado que en las gramáticas de Castilla, no por ello dejó de producirse. Ignacio Casanovas nos habla de cómo en el siglo XVII «la perversión y ruina del gusto literario provino en buena parte del castellano».[26] Casanovas nos habla de un tipo de castellanización literaria íntimamente ligada a los movimientos culturales del Barroco, el conceptismo y el culteranismo. En gramática, la presencia de tal fenómeno en Aragón,[27] se produjo, por un lado, casi oficialmente[28] con la práctica sustitución de la gramática de Álvarez por el *Arte* de Nebrija[29] y, por otro lado, metodológicamente con la introducción de manuales como la *Suma de tiempos y otros Rudimentos de la Gramática, como se enseñan en las Escuelas de la Compañía de Jesús*, de Ignacio de los Valles, que seguían la misma metodología tomada por García de Vargas en sus obras gramaticales. Sin embargo, este tipo de manuales no tuvieron tanto éxito[30] como la *Sintaxis* de Torrella, a la ya hemos hecho alusión antes, que también se vio perjudicada por el fenómeno de hispanización, pero de forma distinta a la sufrida en las gramáticas referidas.

En concreto, la hispanización de la obra de Torrella fue similar a la que se produjo en la versión del *Arte* De de la Cerda. De la misma manera que De la Cerda adaptó las reglas del *Arte* de Nebrija a la lengua española a través de comentarios propios sobre la construcción y la gramática latina en general, así mismo, se hizo en

---

24 B. BARTOLOMÉ, «Las cátedras de las gramáticas...», art. cit., pp. 56-57.

25 Hay que tener en cuenta que en Aragón los jesuitas también fomentaron las lenguas de los territorios que la comprendían, como el catalán, el valenciano o el mallorquín, por lo que la hispanización forzosamente tuvo menos presencia, «En Aragón además del castellano se utilizó el catalán, el valenciano y mallorquín como elemento de enseñanza en las aulas de gramática» (B. BARTOLOMÉ, «Las cátedras de las gramáticas...», art. cit., p. 56).

26 I. CASANOVAS, *La cultura catalana en el s. XVIII. Finestres y la Universidad de Cervera*, Barcelona, Balmes, 1953, pp. 33-36.

27 B. BARTOLOMÉ (art. cit., p. 56) cita otros métodos gramaticales en uso en la Corona de Aragón como apoyo a los principales del *Arte* y de Torrella: en los rudimentos las obras de Gabriel Rovira y Jaime Rufas, y en la gramática la *Grammatica magna* de Casadevall.

28 B. BARTOLOMÉ, «Las cátedras de las gramáticas...», art. cit., p. 49; Batllori, *Evolución pedagógica de la universidad de Cervera en el s. XVIII*, Barcelona, Publicaciones del Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, 1984, p. 7.

29 En Cataluña y en Mallorca, como indica Closa Farrés, la versión del padre de la Cerda conoció cierta difusión en el siglo XVIII con adaptaciones al catalán y al mallorquín. Sin embargo, en Cervera y en Cordelles tuvo más divulgación la refundición que hizo Antonio Cerezo del *Arte*. PALAU (*op. cit.*, p. 468) describe que la edición más antigua es posiblemente de Cordelles de 1715. BASSOLS, [«Nebrija en Cataluña», *Emerita*, XIII, (1945), p. 63] por otro lado, habla de que se publicó esta refundición en 1754 en Cervera.

30 Hemos encontrado en el Palau tres ediciones del siglo XVII (1657, 1688, 1698) y cuatro ediciones del manual de Ignacio de los Valles en el siglo XVIII (1711, 1727, 1743, 1780, estas dos últimas en Cervera). Sin embargo, sí tuvo más éxito en catalán, que llegó a tener hasta diez ediciones, siete en el siglo XVII (1668, 1674, 1677, 1687, 1691 [2], 1699) y cuatro en el siglo XVIII, todas ellas en la Universidad de Cervera (1718, 1740, 1757, 1775).

las *Sintaxis* comentadas de los colegios jesuíticos de Aragón. Por ello, a continuación, ofrecemos una comparación en tres columnas del texto de De la Cerda, de Torrella y de García de Vargas:

Arte de De la Cerda	*Sintaxis* de Torrella	*Observaciones* de García de Vargas
Etsi, tametsi, quamquam, al principio de la oración se juntan con grande elegancia à Indicativo, ò Subjuntivo. Cic. Pro Mil. *Etsi véreor, júdices. Terent. And. Obtúndis, tametsi intélligo, vel intélligam.*[31]	*Etsi, Tametsi, Quamquam in principio statim sententiæ indicativum postulant: alibi etiàm subjunctivum.* Las conjunciones *Etsi, Tametsi, Quamquàm*, puestas al principio de la clausula, echan la oracion al indicativo; pero poniendose en medio del periodo, pueden juntarse con sujetivo. (Cic.) *Etsi mihi numquam dubium fuit*: Aunque yo jamás puse en duda. Idem. *Genus hoc scribendi etsi sit elegans*: Aunque este genero de escribir es muy elegante.[32]	Observación VII. «*Aun con* junto con verbo». «Este romance *Aun con*, junto con romance de los tres tiempos de infinitivo, se dize por subjuntivo ò indicativo, con una de esta particulas: *Quamvis, etsi, quamquam*, &c.[33]

Como se puede comprobar en la tabla, los tres comparten la explicación en castellano y prácticamente la misma doctrina gramatical, pero la diferencia que guardan los textos de De la Cerda y Torrella es que en éstos se explican las reglas gramaticales latinas partiendo del propio latín, mientras que en García de Vargas se hace a la inversa. La hispanización se desarrolla plenamente en el caso del padre García de Vargas, mientras que tanto en De la Cerda, como en la versión jesuita del texto de Torrella, se mantiene en el marco de la utilización del español como mero instrumento comunicativo.

Llegados a este punto, se puede resumir, a modo de conclusión, que las versiones jesuíticas de la *Sintaxis* de Torrella mantuvieron un alto nivel la enseñanza de la lengua latina y que su hispanización no se vio afectada por el barroquismo que, en general, padecían la gran mayoría de los métodos gramaticales que se dieron en el siglo XVIII.

31 J. L. DE LA CERDA, *Ælii Antonii Nebrissensi De Institutione Grammaticæ Libri quinque...*, Madrid, Josephum de Rada Typographum, 1790, p. 228.

32 *La Syntaxis del maestro Torrella, ilustrada con declaraciones y notas importantes*, Cervera, Joseph Barbier y Compañía, 1750, p. 181 (BNE: Sign. 2-41202).

33 J. GARCÍA DE VARGAS, *op. cit.*, pp. 159-160.

Comentario de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola

Fermín Ezpeleta Aguilar
IES Virgen del Pilar de Zaragoza

La crítica más solvente siempre sostuvo la idea de que el género satírico era connatural al talante y a la formación intelectual de Bartolomé Leonardo de Argensola. Su obra, variada y rica, viene en efecto tocada por el deseo de la reprensión de aquellos comportamientos que descomponen la armonía del mundo.[1] Esta actitud de autoexigencia en cuestiones morales y éticas trae como consecuencia que su obra esté muchas veces imbuida de un tono de exhortación a la restitución de la virtud perdida.

Maestro de la sátira áurea, como ha señalado Lía Schwartz Lerner,[2] ha sabido libar en muchas flores, para obtener finalmente piezas literarias muy personales. Su práctica de la traducción selectiva de clásicos como Horacio o Marcial; su manifiesta adhesión a Persio, Juvenal, Virgilio, Cicerón o Luciano de Samosata; y su buena asimilación de la literatura grecolatina en general son los fundamentos en los que se asientan los logros literarios que tan bien supieron ponderar sus contemporáneos.

La época que le toca vivir coincide con las décadas de los Siglos de Oro en las que la literatura española alcanza su máximo esplendor. Y así, son abundantes y representativas las composiciones satíricas en verso que, al estilo de la época, es decir, en tercetos, sonetos, epístolas asermonadas o en arte menor (a la manera del epigrama), se dirigen a señalar las imperfecciones del mundo. La gama de tipos, profesiones o situaciones satirizados no resulta menos sugestiva que la que ofrece un Francisco de Quevedo: el petrarquismo, los médicos, las mujeres jóvenes o viejas,

1 Tal idea la desarrolla bien José Manuel Blecua en su «Introducción» a la obra poética de Argensola. B. Leonardo de Argensola, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, vol. 1, pp. 7-46.

2 L. Schwartz Lerner, «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, M. García Martín *et. al.* (eds.), Salamanca, Universidad, 1993, vol. 1, pp. 75-95.

los poetas culteranos, los pretendientes, los jugadores, los gramáticos, los religiosos y los jueces, y en general, todos los representantes de la justicia.

Quizás sean las composiciones en las que se reprueba a estos dos últimos grupos sociales las que ponen en evidencia al autor insobornable y de planteamientos morales radicales, quien, desde una posición de coherencia personal, exige siempre el grado de mayor responsabilidad a los estamentos rectores de la maquinaria social: los sacerdotes y los jueces. Al primer grupo pertenece nuestro autor, que es conocido por sus amigos como el Rector de Villahermosa, aunque haya acumulado en su carrera eclesiástica cargos más importantes. Por otra parte, el asunto de la justicia forma parte indivisible de su biografía: no en vano sostuvo juicios interminables para restituir el honor de sus mecenas, los duques de Villahermosa, con ocasión de los sucesos de Antonio Pérez en tierras de Aragón. Pues bien, cuando Argensola toma la pluma para censurar estos sectores sociales, se adivina siempre la actitud de un hombre libre de espíritu que sabe llegar a los asuntos nucleares de lo humano, como lo hacían Leon Battista Alberti o Erasmo en el Renacimiento o, en última instancia, Luciano de Samosata en el siglo II, autores todos ellos no ajenos del todo a nuestro autor.

Del ramillete de sonetos satíricos sobre el asunto de la justicia que escribió Argensola (números 54, «In jurisconsultum barbatum»; 60: «Contra un procurador que por poca diligencia perdió un pleito»; 61: «A un abogado interesado»; 62: «Detesta el litigar»; 63 y 64: «Contra litigantes cavilosos»), voy a considerar el que figura en la edición de Blecua con el número 62, bajo el título «Detesta el litigar».[3] Entiendo que se trata de una composición muy representativa y que, por otra parte, remite a uno de los diálogos lucianescos originales que Argensola escribió en su juventud, antes de 1591, según Otis H. Green: me refiero al titulado *Menipo litigante*.[4]

El planteamiento del soneto y del diálogo es coincidente en el tema y también en algunos detalles formales. Se trata en ambos casos de exprimir la fórmula del elogio paradójico, tan lucianesca, para persuadir al lector mediante argumentos sorprendentes: es preferible, ante un litigio, entregar los bienes que están en juego directamente a los abogados y desistir de continuar con el juicio, aun a sabiendas de que pudiera ganarse. Tal es el asunto del diálogo *Menipo litigante*, con la incorporación de los motivos lucianescos de los *Diálogos de los muertos*, como son la herencia y el testador. El soneto *Detesta el litigar* abunda en argumentos parecidos: es preferible la condena presta que un fatigoso litigio, sujeto siempre a la arbitrariedad.

En las dos piezas literarias el tema es un aspecto importante de la genérica condena de los males del siglo: el tópico clásico de «el mundo al revés». «¡Oh siglo

3 Aludo a la edición citada de Blecua, vol. 1, p. 170.

4 O. H. Green es el estudioso máximo de la obra del Rector. Sigue siendo valioso su artículo sobre los diálogos. O. H. GREEN, «Notes on the lucianesque dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3, (1935), pp. 275-294.

siervo, de servil paciencia!», reza el verso doce del soneto; y el final del diálogo, «Arsitas. Entremos. ¡Oh ciudad tiranizada por la mentira! ¡Oh siglos! ¡Oh costumbres!» (p. 130).[5] Así pues, cuando Argensola compone el soneto 62 vuelve la vista a las piezas lucianescas que compuso en el inicio de su carrera literaria, y que encerraban algunas de las claves del arte literario de nuestro autor.

El soneto es el que sigue:

> Señor, a eterno ayuno me dedico;
> no llegue para mí opulento el día,
> si yo no puedo ser por otra vía
> que por litigio y tribunales rico.
> Por aquella piedad te lo suplico,
> con que, abreviado en la flaqueza mía,
> siendo la voz que tierra y cielos cría,
> temiste de la voz de un juez inico.
> ¡Cuál saca la bellísima inocencia
> (aun cuando el juez le da la mano amiga)
> de las uñas causídicas el gesto!
> ¡Oh siglo siervo, de servil paciencia!
> ¿Cuál bruto, cuál frenético litiga,
> si puede hacer que lo condenen presto?
>
> (Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. cit.).

El asunto se estructura en torno a las dos partes habituales de los sonetos: los dos cuartetos recogen, por un lado, la súplica personal del sujeto poético, o petición a Dios de que le sea ahorrado cualquier tipo de trámite judicial, aun en el caso de que éste pudiera resultarle favorable. Y segunda parte, los dos tercetos, en los que aparece la conclusión generalizadora, primero referida al hecho de la justicia (primer terceto) y después, insertando tal desorden dentro de la inarmonía general de la época.

El primer endecasílabo, «Señor, a eterno ayuno me dedico;», parece remitirnos a otro tipo de composiciones de nuestro autor (pienso en el conocido soneto providencialista «Dime, Padre Común, pues eres justo»). El tono de oración con el Padre es ciertamente el formato que presenta la composición del sacerdote aragonés; ahora bien, se trata de un mero marco en el que enseguida se engasta un tópico satírico bien mundano. Tras el vocativo, el poeta anticipa la consecuencia que se deriva de su toma de postura. La proposición desiderativa está, sin embargo, formulada en términos de afirmación inequívoca. La anteposición del sintagma a *eterno ayuno* a la forma verbal ayuda a resaltar la contundencia de la decisión. Por otro lado, la referencia no puede dejar de sugerir mayor radicalismo, en virtud del adjetivo *eterno* (para siempre) y del sustantivo *ayuno*.

5 Cito por B. y L. ARGENSOLA, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Imprenta de Tello, 1889, Conde de la Viñaza (ed.), vol. 2, p. 130.

El segundo verso apoya al anterior tanto en el plano semántico como en el fonético: la repetición del mismo ritmo heroico de endecasílabo así lo confirma. Por otra parte, el hipérbato posibilita la posposición del sintagma significativo que remite al del verso anterior, *opulento día*. El adjetivo vuelve en este caso a apuntar a la zona de la connotación. Se trata otra vez de un término que sugiere la rotundidad anterior, presentando un contraste particularmente expresivo: *eterno ayuno/día opulento*. Bien es cierto que la formulación negativa (*no*) de la oración homologa los significados de las dos proposiciones. La forma pronominal *para mí* refuerza al sujeto lírico, quien, a continuación, en el comienzo del endecasílabo tercero, vuelve a reclamar su espacio personal. Es el pronombre sujeto *yo* el que se suelda al nexo condicional que presenta la hipótesis —otra vez negativa—: «si yo no puedo ser por otra vía». El verso exige la presencia del atributo; y, mediante nuevo hipérbaton, se coloca en posición final del verso encabalgado *rico*. «Que por litigio y tribunales rico». Los dos sustantivos centrales *litigio* y *tribunales* orientan la significación del mensaje: el título del soneto se corresponde ya con este primer desahogo del poeta. El cambio de ritmo —ahora sáfico— ha contribuido a resaltar este remate final que ha supuesto el cierre del cuarteto.

La confidencia con el Padre se señala en el comienzo del segundo cuarteto. «Por aquella piedad te lo suplico». La forma verbal sigue sugiriendo la firmeza en la voz del sujeto, aunque este se considere a sí mismo como un suplicante. Y las formas pronominales de segunda persona dibujan la presencia del interlocutor divino: *te lo suplico*; esta se apuntala más tarde en el verso octavo con la forma verbal en segunda persona de perfecto simple *temiste*. El poeta reconoce en su confidente el prototipo del perseguido por la justicia. El motivo bíblico del Dios hecho hombre-sufriente y el Dios creador, hacedor de todo el universo aparece presentado de forma muy genérica. De hecho funciona como un argumento que avala la adecuación de la confidencia personal del poeta. Él, que es una muestra en pequeño, «abreviado en la flaqueza mía», de la obra creadora del Padre «siendo la voz que tierra y cielos cría». El verso, enfático, pretende resaltar los atributos del Creador, en contraste con la flaqueza del poeta; una emanación en pequeño del Dios Padre que prepara además la aparición del verso que cierra el cuarteto: «temiste de la voz de un juez inico». La glosa del sufrimiento que también le cupo al Dios Hijo, hecho hombre. Las voces del verso subrayan fuertemente la zona de la debilidad humana: el temor (*temiste*) y la injusticia (*juez inico*). La maldad humana de un juez que pudo perturbar la sensibilidad del Dios hecho hombre. El ejemplo, más que bíblico, es mostrenco y sirve al poeta para fundamentar el tratamiento de un tópico que, utilizado muy frecuentemente en la época barroca, se afianza antes en la literatura renacentista de filiación erasmista.

La segunda parte se inicia con el endecasílabo enfático que abre la serie de oraciones más expresivas de la composición. La entonación marcada de las oraciones exclamativas e interrogativas vuelve a ponerse al servicio de la modulación del sentimiento del sujeto lírico, quien, por el uso selectivo que hace del léxico, manifiesta a las claras su fuerte contrariedad interior.

«Cuál saca la bellísima inocencia». La acentuación de la partícula exclamativa *cuál* sirve para intensificar el malestar del sujeto indignado de la suerte que le espera a la *bellísima inocencia*. El suspense se acrecienta al insertar un paréntesis concesivo en el siguiente endecasílabo («aun cuando el juez le da la mano amiga»). Concediendo pues el máximo beneficio a la actuación del juez, el resultado que se presentará en el verso siguiente se intuye poco halagüeño. El hipérbaton ha retrasado hasta el final de palabra del tercer verso la voz principal; es decir, el objeto sobre el que recae directamente la acción de la forma verbal *sacar*: el gesto. El rostro, el semblante —tanto en su aspecto físico como en el espiritual— al posarse sobre las uñas causídicas, se tornará triste. La metáfora de las uñas, alusiva a la voracidad crematística, no puede resultar más gráfica. El adjetivo *causídicos*, que por otra parte es de uso frecuente en la sátira del rector de Villahermosa, contribuye, al ir soldado a la voz *uñas*, a hacer más plástica la metáfora: «de las uñas causídicas el gesto». La contraposición hiperbólica entre la inocencia del común de los mortales *bellísima inocencia* y la avaricia desordenada del común de los jueces *uñas causídicas* opera de manera significativa, una vez más, sobre los sintagmas nominales más relevantes del terceto. Además el campo semántico del contexto lingüístico de lo judicial se enriquece al incorporar la voz *causídicas* a las de *juez inico*, *litigio* y *tribunales*, aparecidas en posiciones anteriores.

El terceto final planeta en su primer verso una nueva exclamación dirigida esta vez a la censura general de los males del siglo. Es el tópico clásico de la añoranza de los tiempos pasados presentado bajo la formulación de la visión del «mundo al revés». El mal funcionamiento de la justicia supone pues uno de los aspectos que completan el diagnóstico negativo de la época. El recurso retórico de la derivación (*siervo, servil*) redobla el alfilerazo que lanza el severo Rector contra la pérdida de los valores de la época. La interrogación retórica sirve para poner fin a la desasosegante confidencia: «¿Cuál bruto, cuál frenético litiga/ si puede hacer que lo condenen presto?». El endecasílabo trece retoma la misma relevancia acentual que presentaba el verso nueve. Este nuevo ritmo enfático contiene en esta ocasión tres voces con tilde gráfica *cuál*, *Cuál* y *frenético*. Tal intensidad se refuerza todavía más por medio de la aliteración cacofónica de las consonantes vibrantes y las oclusivas sordas dentales (/*r*/ y /*t*/: bruto y frenético); y cómo no, la significación peyorativa de estas voces vuelve a dejar traslucir la actitud anímica de contrariedad ante la constatación de la grave falla social. El término *condenen* del último verso ensancha más la zona semántica del tema específico de la justicia.

En definitiva, Argensola introduce en el soneto una glosa más de un motivo que le ha merecido alguna otra reflexión —ya en otros sonetos o en el diálogo lucianesco comentado—. Aunque se trate de un tópico, el autor deja traslucir su honda insatisfacción, que no se compadece desde luego con un tratamiento ocasional suscitado por la moda. Se adivina la profunda exigencia interior de un poeta dotado especialmente para la sátira, al que perturba la desarmonía social por lo que tiene de síntoma de carencias en los valores cristianos. En no pocas ocasiones, otro mo-

tivo colateral al que glosa nuestra composición, el triunfo de la injusticia sobre la virtud, parece hacer tambalear las firmes bases doctrinales sobre las que se asienta la concepción literaria del Rector. Sin embargo, en última instancia sabe apelar a la libertad final del ser particular para reconducir cualquier extravío moral, como egregio representante que es de la doctrina emanada del Concilio de Trento. Formalmente, el soneto presenta una factura clásica, según el principio poético que inspiró la tarea creativa tanto a él como a su hermano Lupercio, *los horacios españoles*. Y todo ello, aunque en el soneto se utilice el contraste y la hipérbole, o, se carguen las tintas en lo coloquial, para servir al receptor un mensaje más personal.

Carlos de Aragón, príncipe de Viana y su traducción de la *Ética Nicomáquea*

Jorge Fernández López
Universidad de La Rioja

Presentación

El objeto de este trabajo es presentar los rasgos generales de la primera traducción al castellano de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y el contexto en que surgió. Es el adelanto de un trabajo más amplio, que incluirá la edición crítica del texto y un estudio detallado de dicha traducción y de sus circunstancias, asuntos que, por cuestiones de espacio, presentamos aquí sumariamente.

La versión en cuestión es obra de Carlos de Aragón, príncipe de Viana, nacido en 1421 y que, recordémoslo, fue hijo de Blanca de Navarra y del rey Juan II de Aragón, con quien mantuvo varias disputas, que llegaron a las armas, por el trono de Navarra. Fue, además, por lo tanto, hermanastro de Fernando el futuro rey católico (treinta años mayor que este) y sobrino de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón y Nápoles. Como veremos más adelante, Carlos de Aragón realizó su traducción de la obra aristotélica precisamente durante su estancia en Nápoles en la corte de su tío, en los años 1457-1458, tres años antes de su muerte en 1461 a la edad de cuarenta años.[1]

1 Se han publicado recientemente dos biografías de este personaje: M. Ibars i Puga, *El príncipe de Viana*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998; y A. Pascal Ros, *Las razones del Príncipe (Una biografía de Carlos de Viana)*, Pamplona, Fundación Mariscal D. Pedro de Navarra, 1998; además, se ha traducido el ya centenario estudio de G. Desdevises du Dézert, *Don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana: estudio sobre la España del Norte en el siglo XV*, P. Tamburri Bariain (ed. y trad.), Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999 (publicado originalmente en París, en 1889, por la editorial Armand Colin). A ellas se pueden añadir la de A. Closas, *El primogènit Carles, Príncep de Viana*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1977; y, a título de curiosidad, la biografía «novelada», según reconoce su autor, y exaltada en más de una ocasión de M. Iribarren, *El Príncipe de Viana (un destino frustrado)*, Madrid, Austral, 1951. Se trata de un personaje que ha ejercido considerable atracción: tenemos así una biografía publicada en 1807 (Madrid, Imprenta Real) por el poeta Manuel José Quintana (1772-1857), que reeditó por última vez la colección Austral en 1966 (M. J. Quintana, *Vidas de españoles célebres: el príncipe de Viana y el Gran Capitán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966) y obras para la escena teatral como el «drama trágico» de Gertrudis Gómez de Avellaneda (*El Príncipe de Viana: Drama trágico en cuatro actos y en verso*, Madrid, José Repulles, 1844; edición más reciente en la *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 278, pp. 49-92) o el «drama lírico» compuesto por Mariano Capdepón y Maseres, con música de M. Fernández Grajal (*Dramas líricos*, Burgos, Imprenta de D. Timoteo Arnaiz, 1876-1877, vol. I).

Como fácilmente puede suponerse de alguien nacido y educado en la Península Ibérica y en las fechas de las que hablamos, Carlos de Aragón, con todo su interés por la Antigüedad y por Aristóteles, no sabía griego, y lo que tradujo al castellano fue una versión latina de la *Ética a Nicómaco*.[2] Se trata, como es sabido, de una traducción que no pasó desapercibida desde el mismo momento en que surgió: la de Leonardo Bruni de Arezzo, que era unos cuarenta años anterior. Por ello, antes de entrar directamente en la versión romance del príncipe de Viana, hemos de detenernos un momento en las características de la versión latina de Bruni, que, lógicamente, condicionó de manera considerable el resultado final.

LA VERSIÓN LATINA DE LEONARDO BRUNI

El destacado humanista Leonardo Bruni de Arezzo (1370-1444)[3] desarrolló a lo largo de su vida un amplio y ambicioso programa intelectual, además de desempeñar relevantes cargos políticos en la Italia del primer *Quattrocento*, entre los que sobresale la responsabilidad de la cancillería florentina, primero durante un breve periodo en los años 1410 y 1411 y después desde 1427 hasta su muerte en 1444. Dentro de ese programa cultural del que hablamos, tuvo una importancia fundamental el capítulo de las traducciones al latín de obras griegas.[4] En efecto, Bruni tradujo al latín varios diálogos de Platón (*Fedón*, *Fedro*, *Gorgias* y *Banquete*), discursos de Demóstenes y Esquines, la *Ética a Nicómaco* que nos ocupa y la *Política* de Aristóteles,[5] así como los *Œconomica* atribuidos por entonces también a Aristóteles, entre otras.[6]

---

2 La primera traducción al español de la *Ética Nicomáquea* que partió directamente del original griego fue la de Pedro Simón Abril, que, al contrario que otras versiones de Aristóteles del mismo autor, no fue impresa hasta 1918 (*La Ética de Aristóteles, traducida del griego y analizada por Pedro Simón Abril*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918). El lector interesado tiene fácilmente disponible esta versión en la página web de la Biblioteca Virtual Cervantes de la Universidad de Alicante: <*http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/15056932969340332665001 4/*> [Consulta: 27 enero 1997].

3 La bibliografía sobre Bruni es muy abundante; resaltemos tan solo, para una biografía de este personaje, *s. u.*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, pp. 618-633; para una interpretación general, sintética y crítica sobre el significado de su obra, *cf.* J. HANKINS, «The Baron Thesis after Forty Years and Some Recent Studies on Leonardo Bruni», *Journal of the History of Ideas*, 56, (1995), pp. 1-30.

4 Fundamental al respecto la obra clásica de H. BARON, *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*, Leipzig-Berlín, Teubner, 1928, que luego fue ampliada por L. BERTALOT, «Forschungen über Leonardo Bruni Aretino», *Archivum Romanicum*, 15, (1931), pp. 284-323 y «Zur Bibliographie der Übersetzungen des Leonardus Brunus Aretinus», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 27 (1936-1937), pp. 178-195 (reimprimido en L. BERTALOT, *Studien zum italiensichen und deutschen Humanismus*, P. O. Kristeller (ed.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975). Información más completa y actualizada sobre los manuscritos en que conservamos las obras de Bruni y abundantes referencias bibliográficas más recientes, las encontrará el lector en J. HANKINS, *Repertorium Brunianum. A critical guide to the writings of Leonardo Bruni. Volume I. Handlist of manuscripts*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1997. Para una excelente y actualizada síntesis de la obra y el pensamiento de Bruni, *cf.* la «Introduzione» de Paolo Viti a L. BRUNI, *Opere letterarie e politiche*, P. Viti (ed. y trad.), Turín, UTET, 1996, pp. 9-57, así como las breves introducciones individuales a cada una de las veinticinco obras de Bruni incluidas en el volumen.

5 Sobre Bruni como traductor de Aristóteles, *cf.* E. GARIN, «Le traduzioni umanistiche di Aristotele nel sec. XV», *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana de Scienze e Lettere «La Colombaria»*, 16 (1951), pp. 55-104 (pp. 62-68).

6 Según recoge Hankins («Translation Practice in the Renaissance. The Case of Leonardo Bruni», *Études classiques, fascicule IV. Rencontres Scientifiques de Luxembourg 1992. 3. Actes du colloque «Méthodologie de la traduction: de l'antiquité à la*

No deja de ser significativo que Bruni tradujera casi exclusivamente obras «literarias», sin prestar casi atención a los escritos de los padres de la Iglesia, como sí hicieron otros humanistas del XV que también se dedicaron al empeño de construir un humanismo de expresión latina mediante la traducción de un considerable caudal de obras en griego.[7]

Bruni redactó su traducción de la *Ética a Nicómaco* en los años 1416-1417, y se la dedicó unos meses después al papa Martín V, al entrar a su servicio en febrero de 1419.[8] Rápidamente difundida,[9] los criterios de Bruni como traductor y, en suma, la traducción en sí, fueron objeto de varias polémicas.[10]

La traducción de Bruni tiene sus características propias, que lógicamente condicionan la imagen de Aristóteles y la traducción castellana del Príncipe de Viana. Para conocer estas características, aparte de lo que puede deducirse de la traducción en sí y de las cuestiones que Bruni hace explícitas en su prólogo, podemos recurrir a otro elemento. En efecto, este humanista dedicó una obra expresamente al asunto

Renaissance», C. M. TERNES y M. MUND-DOCPHIE (eds.), Luxemburgo, 1994, pp. 166-167), muchas de estas traducciones no fueron objeto de edición impresa hasta tiempos recientes (ni varios discursos de Demóstenes ni ninguno de los diálogos platónicos). Por el contrario, tenemos ediciones modernas de unos pocos versos del *Pluto* de Aristófanes (L. BRUNI, *Versione del «Pluto» di Aristofane (vv. 1-269)*, M. Cecchini-E. Cecchini (ed.), Florencia, Sansoni, 1965), del *Critón* platónico (E. BERTI, *Il Critone latino di Leonardo Bruni e di Rinuccio Aretino*, E. Berti-A. Carosini (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1983), de los discursos de la *Ilíada* (P. THIERMANN, *Die orationes Homeri des Leonardo Bruni Aretino: kritische Edition der lateinischen und kastilianischen Übersetzung*, Leiden-Colonia-Nueva York, E. J. Brill, 1993), de la *Pro Ctesiphonte* de Demóstenes (M. ACCAME LANZILLOTTA, *Leonardo Bruni traduttore di Demostene: la «Pro Ctesiphonte»*, Génova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1986) y de la *Oratio ad adolescentes* de Basilio de Cesarea (B. DI CESAREA, *Discorso ai giovani*, M. Naldini (ed.), Florencia, Nardini, 1984, pp. 229-248); aún permanecen inéditos el *Gorgias*, el *Fedón*, el *Fedro* y el *Banquete* de Platón y las *Olintíacas* y el *Pro Diopithe* de Demóstenes.

7 Para una consideración global de las traducciones al latín en este primer Quattrocento, *cf.* L. GUALDO ROSA, «Le traduzioni dal greco nella prima metà del '400: alle radici del classicismo europeo», en *Hommages à H. Bardon*, M. Renard-P. Laurens (eds.), Bruselas, Latomus, 1985, pp. 177-193; para el caso español, *cf.* el reciente J. F. RUIZ CASANOVA, «Siglo XV: Prehumanismo, lenguas clásicas y lenguas vulgares», *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 90-130.

8 Según Pagden (A. R. D. PAGDEN, «The diffusion of Aristotle's moral philosophy in Spain, *c.* 1400-*c.* 1600», *Traditio* 31, 1975, pp. 287-313, p. 292 n. 19), Bruni habría sido invitado a Nápoles por el rey Alfonso e incluso le habría dedicado inicialmente a éste su traducción de la *Ética* de Aristóteles.

9 De la amplia difusión de la versión de Bruni dan prueba los testimonios manuscritos que aún hoy conservamos: Hankins lista en su índice (*Repertorium Brunianum...*, ed. cit., pp. 253-254) hasta 236 manuscritos de la versión latina de la *Ética Nicomáquea*, de los cuales 34 están depositados en bibliotecas españolas.

10 Una de las más célebres es la mantenida con el obispo de Burgos Alonso de Cartagena; además de la obra clásica de A. BIRKENMAIER, ya superada en muchos aspectos («Der Streit des Alonso von Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino», *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 20, (1920), pp. 129-210), *cf.* al respecto la excelente explicación de H.-B. GERL (*Philosophie und Philologie. Leonardo Brunis Übertragung der Nikomakischen Ethik in ihren philosophischen Prämissen*, Múnich, Fink, 1981), el reciente A. A. NASCIMIENTO, «Traduzir, verbo medieval: as lições de Bruni Aretino e Alonso de Cartagena», en *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 11-14 de noviembre de 1997)*, M. Pérez González (ed.), León, Universidad, 1999, vol. I, pp. 133-156; y el definitivo T. GONZÁLEZ ROLÁN, P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y A. MORENO HERNÁNDEZ, *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV: edición y estudio de la controversia alphonsiana (Alfonso de Cartagena vs. L. Bruni y P. Cándido Decembrio)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2000. Pasados los años (en 1465), Alfonso de Palencia, alumno de Cartagena, pidió opinión a Jorge de Trebisonda sobre la traducción de Bruni; estas cartas han sido transcritas, a partir de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, en F. RUBIO, «La *Ética a Nicómaco* traducida por el Aretino: dos cartas inéditas acerca de la discutida traducción», *La Ciudad de Dios*, 164, (1952), pp. 553-578.

de la traducción: el *De interpretatione recta*, que compuso alrededor de 1420,[11] solo unos pocos años después de haber concluido la versión de la *Ética*, con lo que la relación entre ambas es todavía más estrecha.[12]

Uno de los elementos más destacables, del que Carlos de Aragón se hace eco en su prólogo, es que Bruni mantiene una actitud muy crítica hacia la traducción precedente.[13] En parte por una confusión de Petrarca,[14] los humanistas atribuían a Aristóteles cualidades oratorias que no se dan de manera tan evidente en las obras que conservamos, y achacaban tal carencia a los *barbari* medievales que las tradujeron al latín. Así, por ejemplo, Bruni censura el excesivo número de palabras que el traductor deja en griego[15] y considera que no se conserva en el tono general de la versión medieval la *latinitas* clásica.[16] Tan deformadas por el traductor le parecen a Bruni las obras de Aristóteles que, en el tono retórico y polémico que caracteriza su *De interpretatione recta*, llega a decir que si Aristóteles pudiera volver a la vida y leyera las traducciones medievales de sus obras, negaría que él había sido el autor de tales extravíos.[17] Bruni admite sin embargo la pericia filosófica de Grosseteste, e intenta dejar claro que sus críticas se dirigen hacia el traductor medieval no en su calidad de filósofo, sino en calidad de traductor.[18]

Los principios generales que para Bruni deben presidir toda labor traductora, y que de manera ejemplar no cumplirían los traductores medievales de Aristóteles son, sobre todo, dos. En primer lugar, el completo dominio de las dos lenguas, la de origen y la de destino, por parte del traductor; pero es que además de ser un

11 Edición reciente en L. BRUNI, *Opere letterarie e politiche*, P. Viti (ed. y trad.), Turín, UTET, 1996, pp. 145-193. Según indica Viti (p. 61), ha partido de los manuscritos Angelica 131 y Riccardianus 1030. *Cf.* también al respecto, con traducción española de la obra Bruni, M. PÉREZ GONZÁLEZ, «Leonardo Bruni y su tratado *De interpretatione recta*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 8, (1995), pp. 193-233. Hay también traducción íntegra al castellano de A. Cortés, junto con transcripción del texto latino de H. Baron, en F. LAFARGA (ed.), *El discurso sobre la traducción en la historia: antología bilingüe*, Barcelona, EUB, 1996, pp. 78-109; una selección de pasajes traducidos por A. Guzmán apareció en M. A. VEGA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 94-104. Sobre Bruni como traductor, *cf.* H. HARDT, «Leonardo Brunis Selbstverständnis als Übersetzer», *Archiv für Kulturgeschichte*, 50, (1968), pp. 41-63.

12 En el *De recta interpretatione* (*ed. cit.*, pp. 170-175), Bruni incluso pone varios ejemplos de decisiones que ha tomado en su traducción de la *Ética a Nicómaco*, refiriéndose a 1178b, 1103a-b y 1105a-b. *Cf.* también las cartas de Bruni al respecto: IV, 13; IV, 22; V, 1; V, 8; VII, 4; VI, 7; IX, 4; X, 24 y IX, 11 en la edición de L. Mehus (*Leonardi Bruni Aretini Epistolarum libri [...] recensente Laurentio Mehus*, Florencia, Typographia Bernardi, 1741, 2 vol.).

13 *Cf.* al respecto E. FRANCESCHINI, «Leonardo Bruni e il *vetus interpres* dell'*Etica Nicomachea* de Aristotele», *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, 1, (1955), pp. 300-319.

14 E. GARIN, «Le traduzioni umanistiche di Aristotele...», art. cit., p. 55.

15 «*Quid de verbis in greco relictis dicam, que tam multa sunt, ut semigreca quedam eius interpretatio videatur?*» (*Ed. cit.*, p. 190).

16 Así, tras una crítica concreta a la traducción de Grosseteste de la *Política* de Aristóteles, exclama Bruni: «*ego latinus istam barbariem tuam non intelligo*» (ed. cit., p. 180).

17 «*ut, si quis apud inferos sensus sit rerum nostrarum, indignetur et doleat Aristoteles libros suos ab imperitis hominibus ita lacerari, ac suos esse neget, quos isti transtulerunt, ac suum illis nomen inscribi molestissime ferat*» (ed. cit., p. 192).

18 «*Ego hunc non malum hominem, sed malum interpretem esse dixi. Quod idem de Platone dicerem, si gubernator navis esse vellet, gubernandi vero peritiam non haberet. Nihil enim de philosophia sibi detraherem, sed id solummodo carperem, quod imperitus et ineptus gubernator esset*» (ed. cit., p. 152).

fino conocedor del léxico de ambas, el *interpres* debe conocer el estilo de los mejores autores de cada una de las lenguas para poder imitarlo, y debe evitar a toda costa la introducción de neologismos.[19] En segundo lugar, el buen traductor debe mantener un equilibrio entre la semejanza formal que han de guardar ambas versiones y el respeto al significado del texto traducido.[20]

Estamos, por supuesto, ante el tan traído y tan llevado conflicto entre la traducción *libre* y la traducción *literal*, que tanta tinta ha hecho correr en la reflexión acerca de la traducción. A este respecto son especialmente lúcidas las palabras de George Steiner, en un moderno y celebrado ensayo sobre la traducción,[21] en el que indica cómo a partir de esta tensión entre fidelidad al espíritu o a la letra —a las *res* o a las *uerba*—, en la que en muchos casos no se puede discernir claramente por cuál ha apostado el traductor, lo más frecuente es que se intente un compromiso.[22] «El ideal y la estrategia del término medio entre la letra y el espíritu se elaboran en los siglos XVI y XVII», dice Steiner. Sin embargo, como bien apunta este autor, ese ideal «bien podrían remontarse a los gramáticos y retóricos italianos de principios del siglo XV y, concretamente, hasta Leonardo Bruni».[23] Así, se suele contraponer tradicionalmente la práctica traductora *medieval*,[24] que concedería la preeminencia a las versiones «literales», frente a las traducciones *humanísticas* en las que se primaría el *ad sententiam*. De esta imagen, que nos dibuja un mapa con trazo gruesísimo, derivan, por un lado, las condenas a las versiones medievales por excesivamente literales y torpes y, por otro, la censura de las versiones humanísticas por su supuesto exceso retórico, que derivaría en una infidelidad al servicio del *ornatus*. Sin embargo, como indica E. Berti,[25] la traducción *verbum de verbo* solo se había establecido como tradicional al final de la Edad Media, y para principios del XV convivirían tres modelos de traducción: el modelo *verbum de verbo*, que también se mantenía entre los humanistas por razones pedagógicas; el de una traducción *oratoria* fiel, que sería el más frecuente entre los humanistas y al que habría que adscribir la de Bruni que nos ocupa; y la traducción *oratoria* libre, que constituiría más bien una paráfrasis.

---

19 «*Consuetudinis vero figurarumque loquendi, quibus optimi scriptores utuntur, nequaquam sit ignarus; quos imitetur et ipse scribens, fugiatque et verborum et orationis novitatem, presertim ineptam et barbaram*» (ed. cit., p. 158).

20 «*Hec est enim optima interpretandi ratio, si figura prime orationis quam optime conservetur, ut neque sensibus verba neque verbis ipsis nitor ornatusque deficiat*» (ed. cit., p. 160).

21 G. STEINER, «Las ambiciones de la teoría», *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, A. Castañón (trad. de la ed. inglesa de 1975), México-Madrid-Buenos Aires, FCE, 1980, p. 301.

22 E. BERTI, «Traduzioni oratorie fedeli», *Medioevo e Rinascimento*, 2, (1988), pp. 245-266 (p. 246).

23 *Ibidem*.

24 Para una excelente caracterización del «traductor medio» en la Edad Media, *cf.* C. J. WITTLIN, «Les traducteurs au moyen âge: observations sur leurs techniques et difficultés», *Actes du XIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Québec, PUL 1976, pp. 601-611.

25 E. BERTI, *op. cit.*, p. 250. *Cf.* también B. P. COPENHAVER, «Translation, terminology and style in philosophical discourse», *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Ch. B. Schmitt-Q. Skinner-E. Kessler-J. Kraye (eds.), Cambridge, CUP, 1988, pp. 75-110.

Además, según observan varios críticos modernos[26] que prefieren la comparación directa de las versiones a repetir clichés sin base en los textos, «las traducciones de Bruni no eran, de hecho, muy distintas de las de sus predecesores, pero sí que proporcionaban equivalentes en latín para los términos de Aristóteles y pulieron algunos de los pasajes menos elegantes». Y, en efecto, de la comparación de las primeras líneas de ambas traducciones, la medieval y la de Bruni, no se extrae la impresión de hallarse ante textos radicalmente distintos:[27]

> Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πρᾶξίς τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθοῦ τινος ἐφίεσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπεφήναντο τἀγαθόν, οὗ πάντ' ἐφίεται. διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά.[28]
>
> Omnis ars omnisque doctrina similiter autem et actus et electio bonum quoddam appetere videtur. Quapropter bene ostenderunt summum bonum quod omni appetunt. Videtur autem inter fines differentia quedam, alij namque sunt operationes, alij preter eas opera aliqua.[29]
>
> Omnis ars et omnis doctrina similiter autem et actus et electio bonum quoddam appetere videntur. Ideoque bene enunciauerunt bonum quod omnia appetunt. Differentia vero quedam videtur esse finium. Hi quidem enim sunt operationes, hi vero preter has opera quedam.[30]

El problema, pues, no reside del todo en esta tensión entre *literal* o *ad verbum* frente a *libre* o *ad sententiam*. La cuestión gira más bien, como acertadísimamente han hecho ver Hankins y otros, en la conciencia que se tiene de la lengua de destino, que es lo que resulta decisivo para juzgar si el compromiso entre *verbum* y *sententia*, expresión y sentido, se cumple de manera satisfactoria.

Las palabras con las que Bruni cierra su *De interpretatione recta* pueden ayudarnos a perfilar del todo las coordenadas del problema. Acaba Bruni remitiendo a la autoridad de Jerónimo y de Cicerón, que si pudieran criticar estas traducciones serían todavía más duros que el propio Bruni, y así, si se pudiesen leer esas hipotéticas críticas, dice Bruni, «las mías parecerán tanto más benignas cuanto que nues-

---

26 *Cf.* por ejemplo A. R. D. PAGDEN, «Aristotle's moral philosophy...», pp. 294-295 y E. GARIN, «Le traduzioni umanistiche di Aristotele...», art. cit., pp. 91-92.

27 Hemos consultado la edición parisina de H. Estienne de 1510 (*Decem librorum Moralium Aristotelis tres conuersiones: prima Argyropoli Byzantinij, secunda Leonardi Aretini, tertia vero antiqua, per capita et numeros conciliate, communi familiarique commentario ad Argyropolum adiecto*), en la que la traducción de Bruni, sin el prólogo de este humanista, sigue a la comentada del bizantino con numeración independiente de sus folios (1-36). El ejemplar al que hemos recurrido es el depositado en la Biblioteca Pública de Soria, signatura A-481. Sobre la traducción de Argirópulo, *cf.* E. GARIN, «Le traduzioni umanistiche di Aristotele...», art. cit., pp. 82-86.

28 Ed. L. Bywater, Oxford, University Press, 1912.

29 Ed. cit., f. 1r.

30 En la misma edición citada en las notas anteriores, a la traducción de Bruni le sigue la *antiqua*. Este pasaje corresponde al f. 1r. Sobre la labor traductora de Grosseteste, *cf.* J. DURBABIN, «Robert Grosseteste as translator, trasmitter, and commentator: the *Nicomachean Ethics*», *Traditio*, 28 (1972), pp. 460-472. Hay edición moderna de su versión, a cargo de R. A. GAUTHIER, en el volumen XXVI, 1-3 del *Aristotelus Latinus* (Bruselas-Leiden, E. J. Brill-Desclée de Brouwer, 1974).

31 Trad. de M. PÉREZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 233. «*videbuntur mee tanto clementiores esse, quanto aures nostre ad huiusmodi corruptiones propter seculi ignorantiam quodammodo iam obcalluerunt*» (ed. cit., p. 192).

tros oídos en cierto modo ya se han vuelto insensibles a las corrupciones de este tipo, debido a la ignorancia de la época».[31] Con ello se ve que Bruni demuestra una clara consciencia, aunque alude a ello muy de pasada, del problema que supone la competencia lingüística en lengua latina que una persona del siglo XV puede tener.

La distancia entre Bruni y sus antecesores medievales es, es cierto, abismal, pero no tanto por el resultado concreto como por el mundo conceptual en el que vive cada uno. Los traductores medievales conciben un latín universal, filosófico, atemporal, al que se dota con los neologismos que haga falta y que conserva en griego lo que haga falta para mantener cierta precisión terminológica. Frente a ello, Bruni es consciente de la dimensión histórica de la lengua latina, y ve necesaria la elección de un latín histórico, para el que no encuentra mejor candidato que el latín oratorio-ciceroniano, por su riqueza y por lo que supone de precedente en el hecho de traducir filosofía griega a un latín destinado a hablantes latinos.[32] En contra de lo paradójico que pueda parecer, la decisión tiene su lógica: dado que ya no hay hablantes con competencia activa de esa lengua que ha de ser una nueva κοινή, habrá que recurrir al modelo de quien demostró tener esa competencia en grado sumo, y ese es, sobre todo, Cicerón.

LA VERSIÓN ROMANCE DE CARLOS DE ARAGÓN

La versión de Carlos de Aragón de esta traducción latina de Bruni fue una de las primeras entre la larga serie de romanceamientos en castellano de obras originales y de traducciones de este humanista italiano.[33] Además de en la edición *princeps* de 1509[34] la conservamos en cuatro manuscritos,[35] alguno de ellos copiado muy

32 *Cf.* J. HANKINS, «Translation practice...», art. cit., p. 155

33 En efecto, las obras de Bruni tuvieron cierta fortuna a la hora de ser traducidas al romance. Así, además de la versión de la *Ethica Nicomachea* que nos ocupa, según recoge Hankins (damos entre paréntesis los mss. del *Repertorium Brunianum* de este autor) hay versiones en castellano de los *Oeconomica* de Aristóteles (1331, 1333 y 1362bis) de la *Epistula ad adolescentes* de Basilio de Cesarea (1899), del *De bello Italico adversus Gothos* (39, 376, 1329, 1348, 1360, 2305), del *De militia* (1335, 1342, 1362, 3160), del *De primo bello punico libri IV* (1354), de unas pocas de sus *Epistulae familiares* (1362, 2274), del *Isagogicon moralis disciplinae* (1362), de la obra en italiano *Novella di Antioco re di Siria* (1341), de la *Oratio in hypocritas* (1338, 1362), de las *Orationes tres Homeri in triplice genere dicendi* (1209, 1331), de su versión latina del *Fedón* de Platón, de su *Vita Aristotelis* (1359), de la *Vita di Dante e del Petrarca* (1359), también en *volgare* y del *Tyrannus* (*Hiero*) de Jenofonte (1331). Tenemos al respecto los recientes estudios siguientes: M. ECHEVERRÍA GAZTELUMENDI, «La traducción latina de *Ilíada* IX, 222-605 de Bruni y su versión al castellano. Edición crítica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 4, (1993), pp. 127-167; N. G. ROUND, *Libro llamado* Fedrón. *Plato's* Phaedo *translated by Pedro Diaz de Toledo*, Londres, Tamesis Books, 1993; V. CAMPO, «La traducción castellana del *Contra hipócritas* de Leonardo Bruni», *Revista de Literatura Medieval*, 10, (1998), pp. 9-46.

34 Aristóteles, *La philosophia moral de Aristotel: es a saber Ethicas, Polithicas y Economicas en romance*, Zaragoza, Jorge Coci Alemán, 1509. *Cf.* F. E. CRANZ y C. B. SCHMITT, *A bibliography of Aristotle editions, 1501-1600*, Baden-Baden, Koerner, 1984 (2ª ed.). Hemos consultado el ejemplar depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R-513.

35 J. HANKINS, *Repertorium Brunianum...*, cita cuatro manuscritos de la traducción romance del Príncipe de Viana (1185, 1208, 1346 y 1342 en su numeración): Lisboa, Biblioteca Nacional, Geral 2038, copiado en 1468; Londres, British Library, Add. 21120, copiado en 1458 o 1459 por Gabriel Altadella; Madrid, Biblioteca Nacional 6894, con glosas; y Madrid, Biblioteca de Palacio 2990 (*olim* 2 M 10). Hay, además, constancia de otro códice en la misma Biblioteca de Palacio (*olim* 2 H 7), pero que hoy está perdido (Hankins 1373). Sobre la tradición manuscrita de esta obra, además de otros aspectos, *cf.* P. E. RUSSELL y A. R. D. PAGDEN, «Nueva luz sobre una versión española cuatrocentista de la *Ética a Nicómaco*», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, ANABA, 1974, pp. 125-146.

poco después de que Carlos de Aragón culminara su tarea, y puede encuadrarse dentro de la considerable difusión de la que la filosofía moral de Aristóteles gozó en la España del XV.[36]

Carlos de Aragón llevó a cabo esta traducción durante su estancia en Nápoles, que se extendió desde la primavera de 1457 hasta agosto de 1458 (el 27 de julio murió el rey Alfonso). El ambiente intelectual en la corte de Alfonso de Nápoles era de los más estimulantes de la época, y Carlos de Aragón dedica la traducción a su tío, del mismo modo que una larga serie de humanistas (Lorenzo Valla, Bartolomeo Facio, Antonio Beccadelli, Giovanni Pontano) habían dedicado obras suyas al rey Alfonso.[37]

Hay cierta corriente de interpretación, que estaría bien representada por la entusiasta opinión de Iribarren, según la cual Carlos de Aragón «trata de cristianizar la filosofía antigua» y dicha cristianización sería «el fruto del choque psíquico que experimentó su acendrada fe cristiana al llegar a la corte del Magnánimo y comprobar la atracción que ejercía el paganismo sobre sus gustos estéticos, en pugna con sus convicciones morales».[38] Frente a ideas como esta, otros autores como A. Pagden muestran cómo en la versión de Viana «no hay un intento de cristianizar la obra ni de hacerla más accesible al lector lego».[39] Sí que es cierto, sin embargo, que en la biblioteca particular del príncipe de Viana había varias obras de Aristóteles, incluidas una versión francesa de la *Ética* y una copia del comentario de santo Tomás de Aquino a dicha obra, además, por supuesto, de diversas obras de Bruni.[40] Nos consta también que el príncipe de Viana leyó este comentario de Tomás de Aquino a la *Ética Nicomáquea*, y que buena parte de sus glosas[41] se basan en él.[42] Pero Car-

36 Fundamental al respecto el luminoso y documentadísimo estudio de A. R. D. PAGDEN, «The diffusion of Aristotle's moral philosophy in Spain, *c.* 1400-*c.* 1600», *Traditio*, 31, (1975), pp. 287-313; más panorámico es el trabajo de C. HEUSCH, «El renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español», *Atalaya*, 7, (1996), pp. 11-40; para los precedentes medievales, *cf.* C. HEUSCH, «Entre didactismo y heterodoxia: vicisitudes del estudio de la ética aristotélica en la España Escolástica (siglos XIII y XIV)», *La Corónica*, 19, (1991), pp. 89-99.

37 *Cf.* al respecto J. H. BENTLEY, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton, University Press, 1987; A. SORIA, *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo (según los epistolarios)*, Granada, Universidad, 1956; J. C. ROVIRA, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990; muy ilustrativo es también el monumental T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona* (4 vols.), Milán, Hoepli, 1947-1952.

38 M. IRIBARREN, *op. cit.*, p. 200.

39 A. R. D. PAGDEN, *op. cit.*, p. 304.

40 *Cf.* A. R. D. PAGDEN, *op. cit.*, p. 303 n. 70, que remite a *Colección de documentos inéditos del archivo general de la Corona de Aragón*, 26, (1864), pp. 138-143.

41 Las glosas de Carlos de Aragón han sido modernamente transcritas y comentadas en C. HEUSCH, «La Morale du Prince Charles de Viana», *Atalaya*, 4, (1993), pp. 93-226; véase también al respecto M. CABRÉ, «"Como por los márgines del libro verá Vuestra Alteza": la presencia del entorno alfonsí en la traducción de la *Ética* de Carlos de Viana», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, M. FREIXAS, S. IRISO y L. FERNÁNDEZ (eds.), Santander, Gobierno de Cantabria, 2000, vol. I, pp. 411-426; así como SALAS ESPINOSA, C., «Las glosas del Príncipe de Viana a la *Ética* aristotélica», *ibidem*, vol. II, pp. 1587-1601.

42 La edición del texto más autorizada es la de las obras completas publicadas a instancias del papa León XIII: TOMÁS DE AQUINO, *Opera Omnia, iussu Leonis XIII P. M. edita, Tomus 47, Sententia libri ethicorum*, 2 vol., Roma, Sanctæ Sabinæ, 1969; hay traducción al castellano en TOMÁS DE AQUINO, *Comentario a la Etica a Nicómaco de Aristóteles*, A. MALLEA (trad.), Pamplona, EUNSA, 2000 (editado anteriormente en Buenos Aires, Ciafic, 1983).

los de Aragón, como señala Pagden, «con su mezcla de interés humanístico en la sabiduría clásica y su preocupación por la posibilidad de que se aplique esta a un marco de referencia cristiano, no solo representa la tradición creada por santo Tomás, sino que también anticipa el "Humanismo cristiano" que hemos dado en identificar con Erasmo y compañía».[43]

Carlos de Aragón recurre en el prólogo[44] a su traducción al tópico de que es por orden ajena por lo que acomete su labor,[45] y lo dedica casi por completo a alabar las virtudes del destinatario, su tío el rey Alfonso. Advierte, además, de que se trata de una versión que tiene como origen último un texto griego traducido al latín, y asume la idea de Bruni de que la traducción medieval era deficiente,[46] a pesar de que todavía se llama a Aristóteles *el philósofo*.

En cuanto a la tensión entre traducción *ad verbum* y traducción *ad sententiam*, que es lo que nos ocupa, Carlos de Aragón propone en su prólogo el mismo ideal que Bruni: la traducción es todo lo *ad verbum* que la fidelidad *ad sententiam* permite y, si es necesario, se anotan convenientemente las decisiones que se consideran más comprometidas:

> Y porque vuestra señoría mejor pueda notar y fallar la materia que más le pluguiere, y porque todos los morales se estudiaron en aclarecer sus señaladas doctrinas por el común prouecho que dellas se sigue, aquellas palabras que claras son en otras tantas del nuestro vulgar y propias conuertí, mas donde la sententia vi ser complidera por cierto, señor, de aquella vsé juxta la verdadera sentencia de sancto Thomás, claro y cathólico doctor y rayo resplandeciente en la yglesia de Dios, esforçándome dar a algunas virtudes y vicios más propios nombres, como por los márgines del libro verá vuestra alteza con declaraciones notado, ca dize sant Hierónimo en la epístola del muy buen stilo de interpretar: «y yo por cierto no solamente vos, mas de la libre voz me aprouecho en la interpretación de las griegas y santas scripturas, donde el orden es y misterio de las palabras, no solamente la palabra de la palabra, mas del seso la sentencia exprimir». Y quasi esto dize Tullio en los traslados que fizo del *Prothágoras* de Platón y de la *Yconómica* de Xenofonte y de las dos oraciones de Schinio y Demósthenes. Item Terencio, Platón y Cecilio y Oracio en su poesía, a los quales seguiendo quise assí mi presente tradución fazer.[47]

Como puede verse, Carlos de Aragón recurre a los tres textos de la Antigüedad sobre traducción más citados: Cicerón y su *De optimo genere oratorum*, Horacio y su *Ars poetica* y la *Epistula ad Pammachium* de san Jerónimo. En todos ellos se defiende el irrenunciable compromiso entre *verbum* y *sententia* de que venimos hablando; la primera autoridad que cita es, significativamente, santo Tomás.

---

43 A. R. D. PAGDEN, *op. cit.*, p. 304.

44 Un fragmento de este prólogo, transcrito de esta misma edición, apareció en J. C. SANTOYO, *Teoría y crítica de la traducción: antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma, 1987, p. 43.

45 «más por la deuida obediencia que a todos vuestros mandamientos deuo mouido que ignorando la flaqueza de mi entendimiento fuesse de tanta presumpción cegado», *ed. cit.*, f. a ij r.

46 «aquellos libros de la *Éthica* de Aristótiles que Leonardo de Aretino del griego al latín trasladó, por los hauer el frayre que la primera tradución fiziera mal y peruersamente conuertido», *ed. cit.*, f. a ij r.

47 *Ed. cit.*, f. a ij v.

Así pues, Carlos de Aragón se mantiene fiel a Bruni, cuyo prólogo también traduce, en la cuestión de buscar a toda costa en la lengua destino el término que equivalga al de la lengua original. Lo que Bruni quiere, a través de la traducción, es construir una κοινή; latina: se trata de que no haya lengua de cultura que no se pueda traducir al latín, se trata de que el latín sea la lengua en la que todo se pueda expresar gracias a la creación constante de equivalentes.[48] Y ese mismo empeño, que cuatro décadas más tarde veremos expresado en Nebrija en los famosos términos de «una lengua compañera del imperio» es, en buena parte, el que mueve a Carlos de Aragón: contribuir a que el castellano sea una lengua a la que Aristóteles y la filosofía antigua no le resulten ajenos.

48 Para esta idea de una κοινή creada gracias a la traducción, *cf.* A. GARCÍA CALVO, «Apuntes para una historia de la traducción», *Teorías de la traducción: antología de textos*, D. LÓPEZ GARCÍA (ed.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 521-556.

Pervivencia de Marcial en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara*

Óscar Íñigo Florido Grima
Universidad de Zaragoza

Juan de Mal Lara fue un humanista sevillano que primero estudió a los clásicos grecolatinos en su ciudad natal y luego en Salamanca y Barcelona completó su formación humanística. Después volvió a Sevilla, donde se dedicó a la enseñanza de las humanidades y abrió un estudio de Gramática.

Su obra más notoria,[1] la *Filosofía Vulgar* (1568),[2] se inserta dentro del fecundísimo género paremiológico y pretende poner de relieve el enorme caudal de sabiduría popular recogida en los refranes que se han ido transmitiendo de generación en generación. Para lograr tal empeño, Mal Lara a lo largo de su vida se afanó, siguiendo el ejemplo de su maestro Hernán Núñez, el famoso comendador griego, en la recopilación de refranes.

Lo cierto es que la obra que publicó solo recoge un millar de los casi diez mil refranes que Mal Lara había reunido y pretendía glosar.[3] Este millar, siguiendo la estela de los *Adagia* de Erasmo, constituye la *primera chilíada* que, por supuesto, está dividida en centurias de refranes. Los refranes están ordenados temáticamente,

* Agradecemos desde estas líneas las observaciones y sugerencias apuntadas por la profesora Mª Pilar Cuartero Sancho.

1 Para un recorrido exhaustivo por la vida y obra de Mal Lara, *vid.* F. Sánchez y Escribano, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Nueva York, Hispanic Institute,1941; y M. Gasparini, *Cinquecento spagnolo. Juan de Mal Lara*, Florencia, La Nuova Italia, 1943.

2 En nuestro estudio nos hemos servido de la edición de A. Vilanova, *Juan de Mal Lara, Filosofía Vulgar*, 4 vols., Barcelona, Selecciones Bibliográficas, 1958. Al no tratarse de una edición canónica, citaremos siguiendo la distribución de Mal Lara en centurias y número de refrán y entre corchetes reseñaremos el tomo y el número de página en la edición de Vilanova.

3 *Vid.* M. Bernal, *Cultura popular y Humanismo. Estudio de la Philosophia Vulgar de Juan de Mal Lara*, Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 15.

conforme a la lógica aristotélica —en esta *primera chiliada* se ocupa de Dios y el hombre—, y de cada uno Mal Lara declara su sentido en comentarios de variable extensión que recrean, o simplemente inventan, las circunstancias en que surgieron, el contexto en que deben aplicarse, su concordancia con el pensamiento de diferentes autores clásicos y otros aspectos diversos, en lo que sigue la metodología de los *Adagia* de Erasmo.

Nuestra intención en este trabajo es determinar qué motivos hacen de Marcial[4] el autor más sobresaliente en la *Filosofía Vulgar* y ofrecer un estudio exhaustivo de su presencia, atendiendo, por un lado, a pervivencia latente —o, si se quiere, ecos— y, por otro, a lo que es pervivencia explícita. Ofrecemos, además, la localización en la obra de Marcial de todas las referencias manifiestas que de ella hace el maestro hispalense, con lo que perseguimos dotar a futuros estudios de la obra malariana de un corpus completo de la aparición del bilbilitano en la *Filosofía Vulgar*, ya que, si bien hay estudios en los que se recogen los epigramas traducidos por Mal Lara,[5] se han desatendido las meras menciones del de Bílbilis, las alusiones a sus epigramas y las citas de versos sueltos e incompletos.

EL PORQUÉ DE LA PROMINENTE PRESENCIA DE MARCIAL

Desde los propios planteamientos de la obra, la Antigüedad clásica, y la sabiduría transmitida en sus manifestaciones literarias, es un referente omnipresente en la exégesis que Mal Lara realiza en su particular concepción de la paremiología. Nuestro autor es, además, heredero de una amplísima tradición de obras misceláneas alumbradas por humanistas renacentistas, cuya influencia, especialmente la de los *Adagia* de Erasmo —que no es la única—,[6] ha sido puesta de relieve en numerosos trabajos;[7] no obstante, es oportuno matizar que, pese a la transmisión indirecta de la que se nutre Mal Lara en la práctica totalidad de los autores griegos, es evidente el conocimiento directo de algunos de ellos y de no pocos latinos, y que, en lo que a Marcial toca, no hay prueba alguna de que Mal Lara utilizase una fuente di-

4 Seguimos la edición de D. R. SHACKLETON BAILEY, *Martialis epigrammata*, Stuttgart, Teubner, 1990.

5 *Cf.* M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Santander, 1951, pp. 108-123 (Juan de Mal Lara); A. A. GIULIAN, *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1930, pp. 24-40; V. CRISTÓBAL, «Marcial en la literatura española», en *Actas del simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bílbilis y Roma*, II, Zaragoza, DPZ, 1987, pp. 145-210; A. DE RIQUER, «Clásicos latinos en la Filosofía Vulgar del humanista Juan de Mal Lara» en L. FERRERES (ed.), *Actes del Ixè simposi de la secció catalana de la SEEC*, Barcelona, PUB, 1991, pp. 451-457; y Mª I. OSUNA, *Las traducciones poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Córdoba, Universidad, 1994.

6 Para una relación detallada de los modelos de Mal Lara, véase A. CASTRO, «Juan de Mal Lara y su *Filosofía Vulgar*» en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 185-188; puede verse también, para el caso concreto de los *Apothtegmata* de Erasmo, Mª P. CUARTERO, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza, IFC, 1981, pp. 104-121.

7 *Cf.* F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Los «Adagia» de Erasmo en «La Philosophia Vulgar» de Juan de Mal Lara*, Michigan, Hispanic Institute, 1944; A. CASTRO, *op. cit.*, pp. 167-209; y M. BERNAL, *op. cit.*, 1982.

recta,[8] pero manifiesta tal dominio y admiración por el bilbilitano que ello no debe ser descartado.[9]

Por consiguiente, tenemos de un lado un copioso conjunto de obras misceláneas en latín que han despojado la literatura clásica para seleccionar aquellos autores y pasajes más aleccionadores; de otro, la personal concepción exegética de Mal Lara que le lleva a incluir, en la mayor parte de los casos ya traducidos, textos fragmentarios o de escasa extensión con el fin de que el lector nunca pueda perder el hilo de lo expuesto. Y son estos dos de los factores que explican que Marcial tenga tan amplia presencia en la *Filosofía Vulgar*.

La afirmación anterior obedece a dos circunstancias: la primera es que con el *Quattrocento* italiano renace también la obra de Marcial hasta el punto de ser un lugar común en todas las obras misceláneas que verán la luz en este periodo; la segunda que la propia naturaleza de la obra del bilbilitano —una obra epigramática y el epigrama por definición es una composición breve— favorece su inserción en la obra paremiológica de Mal Lara.

Ahora bien, hemos afirmado que los anteriores son sólo dos, porque, a nuestro entender, deberían añadirse otros dos aspectos más en modo alguno desdeñables.

El primero de ellos es que, de alguna manera, Mal Lara quiere realzar la figura de Marcial replicando a los humanistas europeos, puesto que, si bien con anterioridad hemos subrayado que el bilbilitano es un lugar común en las obras de estos, no presentan de él una imagen amable. Muy al contrario, para los humanistas europeos el de Bílbilis no es un poeta divertido, sino adulador, obsceno y cruel;[10] y, lo más importante de todo, imputan su característico gracejo al hecho de que sea *hispanicus*.[11] Frente a esta visión, que, al amparo del predicamento que Pontano tuvo

8 *Cf.* K. WAGNER, «Juan de Mal Lara: libros y lecturas a propósito de cuatro libros de su propiedad», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1987, pp. 655-657.

9 Un desarrollo detallado del conocimiento directo e indirecto que Mal Lara pudiera tener de las fuentes grecolatinas se puede encontrar en M. BERNAL RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 27-31. Del mismo autor hay un artículo más reciente, «La biblioteca de Juan de Mal Lara», en *Philologia Hispalensis*, 4, fac. 1, (1986), pp. 391 y ss., cuya consulta no nos ha sido posible.

10 *Cf.* PONTANO, *De sermone libri sex*, Lupi y Risicato (eds.), Lugano, Thesauri Mundi, 1954, III 18; a propósito de Pontano, J. P. SULLIVAN (*Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge, CUP, 1991, pp. 267-268) afirma: «A typical evaluation of Martial's work from this period would be that of Giovanni Pontano, who describes the poet as the most technically accomplished writer of epigrams, but views his humor as more frequenly sarcastic than amusing».

11 Ello constituye un tema recurrente en la valoración renacentista de nuestro poeta. J. P. SULLIVAN (ed.) (*The Classical Heritage: Martial*, Nueva York-Londres, 1993, p. 10) considera que algo más que xenofobia muestra este prejuicio: «Spanish imperialism, the harsh rule of Spain in Italy and the Netherlands, its attemps at subversion in other countries, and, not least, the excesses of the Inquisition, all migt tarnish Martial's reputation»; sobre lo mismo, B. W. SWAN, *Martial's Catullus*, Nueva York, 1994, p. 103: «This anti-Spanish bias is not an ancian prejudice, but one of more modern origin». Para el caso concreto de la visión que de los españoles tenían los humanistas italianos, véase B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la rinascenza*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1941. Considérese, además, que estos prejuicios étnicos han sido mantenidos por algún crítico hasta hace bien poco, como, por ejemplo, señala A. ALVAR, «Marcial visto desde sí mismo», en *Actas del simposio sobre Marco Valerio Marcial poeta de Bílbilis y de Roma*, II, Zaragoza, DPZ, 1987, p. 76.

entre los humanistas españoles,[12] Mal Lara hubo de conocer,[13] él, sin dejar de reprobar la obscenidad de algunos epigramas de Marcial, se enorgullece, conforme al carácter nacionalista del Renacimiento, del origen hispano del de Bílbilis,[14] y, además, lo considera «la gracia y la sal de los poetas».[15] De esta manera, Mal Lara estimula un fervor tal de la literatura castellana de los siglos XVI y XVII[16] por la obra de Marcial que, incluso, se ha podido hablar de un *marcialismo*.[17]

El segundo de estos elementos que, a nuestro juicio, repercuten de manera significativa en la dilatada presencia del bilbilitano en la *Filosofía Vulgar* concierne a las afinidades que, como escritor, pudo sentir Mal Lara ante la obra de aquél. Nos vamos a ocupar de ello de manera pormenorizada a medida que examinemos la presencia de Marcial en la *Filosofía Vulgar*, mas aquí queremos, al menos, exponer qué razones refrendan esta impresión; éstas son: Mal Lara, como Marcial, defiende lo meritorio de su obra, se salvaguarda de los ataques que pueda recibir y pondera la valía y honestidad de sus escritos.

PERVIVENCIA LATENTE

En este apartado nos interesa destacar el prólogo *A los lectores*[18] con el que Mal Lara introduce su obra, y del que Sánchez y Escribano sostiene:

> *El prólogo «A los lectores» del maestro sevillano es un anticipo evidente del tono de cautela que va a restringir el vuelo de las ideas. Ya estamos en una época en que no bastan las meras advertencias. El autor comienza a sentirse impelido a estipular y a realzar su ortodoxia.*[19]

Es indudable que, en este prefacio, Mal Lara revela evidente desasosiego tras su traumático paso por la cárcel y que recela de cómo puede ser interpretada su obra. Tanto es así que, cuando menos, sorprende la selección de epigramas que exhibe la *Filosofía Vulgar*, sobre todo si se considera que, por muchos reproches que re-

12 *Cf.* A. PRIETO, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-48.

13 Que Pontano no sea utilizado como fuente ni citado por Mal Lara puede explicarse conforme al erasmismo por él profesado, baste recordar que Erasmo prefería «una sola oda de Prudencio, por encima de una carretada de versos de Pontano» (citado por M. BATAILLON, *Erasmo y España*, Madrid, FCE, 1991 [1966], p. 273). Ahora bien, a pesar de no ser explícita, su influencia es importantísima, pues «este "tiempo de agora" se siente, en parte, en la *laus vitæ* del Pontano y bajo ese modelo del *vir doctus et facetus* que sabe recoger una tradición actualizándola bajo el yo, que está en la predilección de Mal Lara al redactar en primera persona pasajes relevantes» (A. Prieto, *op. cit.*, p. 39).

14 II 47 [I 269]: «era de nuestra Hepaña y se puede dezir que el primero que le ha hecho hablar hespañol so yo».

15 III 63 [I 370]

16 J. P. SULLIVAN (ed.), *The Classical Heritage: Martial*, Nueva York-Londres, 1993, p. 10: «this was the enthusiasm for his work shown by such Spanish critics as Gracián, often Jesuits who would hail him as the first of a distinguished line of Spanish literary geniuses, or even the first to introduce the teme of the *Laudes Hispaniæ* into literature».

17 *Cf.* A. DE RIQUER, *art. cit.*, p. 457.

18 [I 60-64]

19 F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Los Adagia de Erasmo en La Philosophia Vulgar de Juan de Mal Lara*, Michigan, Hispanic Institute, 1944, pp. 4-5.

cibieran en el Renacimiento los epigramas obscenos de Marcial, los autores de miscelánéas no se abstenían de utilizarlos, lo que nos invita a pensar que Mal Lara, arrastrado por sus temores, se autocensuraba.[20]

No obstante, lo primordial para nuestro trabajo es señalar qué ecos de Marcial se pueden apreciar en este alegato contra posibles denuncias de la Inquisición[21] o delaciones personales y, si leemos con atención el siguiente fragmento

> Conténtense los detractores, que no son ellos los que errarán, pues que no componen, porque el que no habla, no yerra, y el que no escribe, no tiene qué le muerdan. Los que gastan tiempo en reprehender las obras agenas, no vendrán las suyas a tener vida alguna,[22]

no podemos menos que recordar el epigrama I 110 de Marcial —poeta pródigo, como es bien sabido, en epigramas para arremeter contra sus detractores—:

> Scribere me quereris, Velox, epigrammata longa
> ipse nihil scribis, tu breviora facis.

Asimismo, en el siguiente fragmento

> Y aunque aya algunos refranes muy baxos, y glosados en el mismo estylo, no deve esto derogar a la alabança de los mejores, y que se gastó mucho tiempo en apurarlos.[23]

Mal Lara nos brinda sus refranes y glosas con la humildad del que sabe que ninguna obra puede ser en todo excelente, como también lo sabía Marcial y así lo formula en I 16:

> Sunt bona, sunt quædam mediocria, sunt mala plura
> quæ legis hic: aliter non fit, Avite, liber.

PERVIVENCIA EXPLÍCITA

Distinguimos cuatro tipos de pervivencia explícita, a saber, menciones de Macial, alusiones a epigramas, citas y/o traducciones de versos sueltos y traducciones de tiradas de versos o epigramas completos.

MENCIONES DE MARCIAL

Las dos primeras menciones que hemos hallado aparecen en los preámbulos a la *Filosofía Vulgar*. Estos, como ya señaló A. Castro,[24] son de clara inspiración erasmiana, puesto que Mal Lara, lo más que hace, es ampliar los preámbulos que el pro-

---

20 Para un ejemplo de autocensura, véase L. GIL, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 494 y ss.

21 Para la Inquisición y los humanistas, L. GIL, *op. cit.*, pp. 430-467.

22 *A los lectores* [I 62]

23 *A los lectores* [I 63]

24 *Op. cit.*, pp. 173-185.

pio Erasmo realizó para los *Adagia*. Ahora bien, estas ampliaciones son determinantes, porque Mal Lara no siempre comparte los postulados del humanismo y en la primera de las menciones vemos que reacciona contra las teorías del amoralismo artístico profesadas por los humanistas italianos y cuyo lema era el famoso verso de Marcial *lasciva est nobis lingua, sed vita proba*,[25] hecho observado por A. Castro:[26]

> Assí Sant Pablo llama a los hombres desalumbrados en este decoro de su cuerpo, y meneo de miembros con un buen vocablo, incompósitos, y en otro lugar diremos si puede ser, que un hombre que escrive deshonestamente en las palabras, puede ser casto en el coraçón, y que la vida sea differente de las palabras, como lo quieren provar Marcial y Ausonio, quando hartos de desbocarse en todo lo que se puede dezir, vienen con un dicho sin fuerça a provar que son de limpio coraçón.[27]

En la segunda mención se aprecia el orgullo que Mal Lara siente por haber alumbrado esta primera obra paremiológica en castellano y presume de sus esfuerzos por verter al castellano la obra de algunos clásicos.

> Ha de mirar el que leyere esto, quan claro lee el griego y el latín, que no hay menester su gramática, y que todo lo que se trae de poetas, assí griegos como latinos, no me contenté pornerlo en prosa, sino en verso de muchas maneras castellano, donde ay nuevas traducciones de Marcial, de *Emblemas* de Alciato, y de los poetas antiguos, lo qual encareció mucho Erasmo en el adagio *Herculei labores*...[28]

Además, de este pasaje Sánchez y Escribano[29] señaló la mención del roterodamo como autoridad del método de traducciones que se utiliza en la obra.

Por lo que se refiere al resto de menciones de Marcial, aparecen ya en el cuerpo paremilógico y, en ellas, nos encontramos al Marcial escritor costumbrista:

> Teníase antiguamente en Roma costumbre de besarse en el carrillo, por saludarse, como lo trae Marcial.[30]

Marcial recoge esta costumbre en los epigramas II 10; VII 95; XI 98; y XII 59.

> Tratándolo muy entendidamente, Horacio, Juvenal, Persio y Marcial, en los quales se verá en latín lo que es odioso ponerlo yo en romance, no ay más, sino salirse a las plaças, a las calles, a las yglesias, y considerar los hijos, y cómo gastan, y quién fueron sus padres y cómo lo allegaron.[31]

Para la crítica de los despilfarradores de herencias, puede verse III 10; V 32; V 70; y XI 82.

---

25 Subyace aquí, como amablemente nos indicó el Prof. Á. Escobar, el tópico *res/verba*. Para un estudio sobre el tópico literario, véase el trabajo de este «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia*, 15, (2000), pp. 123-160.

26 Citado por VILANOVA, *op. cit.*, p. 84, n. 5

27 *Preámbulo* 6 [I 84]

28 *Preámbulo* 5 [I 110]

29 F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Los* Adagia *de Erasmo en* La Philosophia Vulgar *de Juan de Mal Lara*, Michigan, Hispanic Institute, 1944, p. 9

30 I 58 [II 79]

31 Preámbulo 15 [I 110]

> Hase de vestir de pardo, que es de la propria lana, que llaman en latín color nativus, que nasce assí, y estas lanas son propriamente de Hespaña, como lo trae Marcial muchas vezes.

Creemos que en este pasaje Mal Lara está haciendo referencia al epigrama I 96, donde Marcial habla de los mantos béticos, los cuales estaban confeccionados con lana bética que, en ocasiones, estaba sin tintar y, por tanto, mantenía el color pardo original.[32]

Como se puede ver, las menciones que hemos recogido muestran la reprobación de la obscenidad de Marcial, el orgullo por haber compuesto una obra exclusivamente en castellano y al Marcial retratista de las costumbres de Roma.

ALUSIONES A EPIGRAMAS

Las alusiones a epigramas de Marcial aparecen en las glosas de los refranes, siendo destacable, en primer lugar, que la distribución de los epigramas de la fuente que manejara Mal Lara no se suele corresponder con la de las actuales ediciones. Estas alusiones acostumbran a mencionar otros epigramas que también sirven para ejemplificar el refrán del que se ocupa en ese momento, pero que o no se ajustan tanto al refrán que está tratando como los epigramas que ha decidido traducir —estos epigramas los veremos en el apartado de las traducciones de varios versos o epigramas completos—, o prefiere no traducirlos por la imposibilidad de conservar el donaire del original, o bien su extensión desaconseja su traducción.

De esta manera, en la primera de las alusiones que hemos recogido y que aparece en II 47 [I 270], todos los epigramas citados tratan el tema de la codicia, pero Mal Lara ha preferido traducir el epigrama I 99 por considerarlo más adecuado al refrán.

> El mismo Marcial se quexa de uno llamado Pósthumo, que quando fué pobre, fué muy amigo suyo, y después de rico lo desconocía, que es del propósito del refrán que está declarado. Es la *Epigrama* 120, lib. I, *Atria Pisonum*.[33] Assí de Ceciliano en la *Epigrama* 131, lib. I,[34] donde, siendo pobre, andava en litera, y después que enriqueció, andava a pie. También de Cándido, en el 2. lib., *Epigrama* 24,[35] que a los trabajos acudía a Marcial, y quando rico, lo olvidava.

En la segunda alusión, Mal Lara, en V 22 [II 125], señala la imposibilidad de mantener en la traducción la gracia del original.

> Ni tampoco avemos de creer a la muger que se haga moça, si es vieja. Según trae Marcial de Cerelia, que siendo niña se llamava vieja. Y de Gelia, que siendo vieja, se llamava niña. Y repreéndelas desta manera, lib. 4, epig. 20,[36] que el latino podrá leer, porque no

32 *Cf.* L. FRIEDLÄNDER, *M. Valerii Martialis epigrammaton libri mit erklärenden Anmerkungen*, Leipzig, 1986, p. 222, n. 5.

33 En realidad se trata del epigr. IV 40

34 Alude concretamente al epigr. IV 51

35 Se refiere en realidad al epigr. II 24

36 Coincide la referencia con las ediciones modernas de Mal Lara.

> tiene gracia en castellano. Assí pone también dos, que la una fué hermosa, y la otra era entonces por la edad, libr. 5, epig. 40.[37] Este epigrama cierra la puerta a muchas que se alaban de aver sido hermosas, y por esso pretenden casarse.

La tercera, que Mal Lara recoge en VI 15 [II 210], obedecería a la desmesurada extensión del original (25 versos).

> Ser este axuar de mala muger, él mismo lo declara, y Marcial, cada vez que cuenta de pobreza muy grande, luego dize de los jarros desbocados que tenía Chione, ramera de aquel tiempo. Quien quisiere leer un axuar muy donoso de Vacerra, quando se mudava de una casa a otra, lea en Marcial, *Epigramma* 23, lib. 12,[38] que comiença: *O Iuliarum decus calendarum*.[39] Podráse aplicar a los que dizen que tienen alguna hazienda y después de la vista, sale tal como el axuar de la Fontera.

En estas tres primeras alusiones presenta Mal Lara epigramas satírico-burlescos, en los que se recogen temas tópicos en Marcial: avaros, viejas simulando juventud y pobres que quieren pasar por ricos.

Por último, tenemos que enumerar un grupo de alusiones en las que Mal Lara no explicita el motivo por el que ha eludido la traducción de los epigramas:

> VII 10 [III 70]:
>
> Quiere dezir éste que la mucha conversación harta, principalmente, si entiende tía como prima y otros vocablos, que están usurpados del vulgo para dar color a los más feos, que llama Marcial *nomina nequora*,[40] nombre más ruines en los actos illícitos.
>
> VII 53 [III 110]:
>
> Esto es semejante a Sabelo, de quien cuenta Marcial en el *Epigrama* 126, lib. 1,[41] que quatro presentes de nonada que le avían enviado, se tenía muy rico.
>
> IX 36 [IV 38-39]:
>
> Marcial passava esta lazería con chistes. A Flaco escrive una epigrama, que es la 44 del 1 libro, que comiença: *Omni hi curarum*,[42] donde llora el estado de los poestas, que solo son pagados con *Bueno va*.

CITAS Y TRADUCCIONES DE VERSOS SUELTOS O PARTES DE VERSO

En este punto hemos encontrado varias apariciones, pero dos de ellas tienen un interés singular para nosotros, al tiempo que ejemplifican perfectamente los dos

37 Podría estar aludiendo al epigrama VI 40, pero no podemos afirmarlo de manera concluyente.

38 En realidad se trata del epigrama XII 32.

39 Alude también a este epigrama en VIII 22 [III 171]: «Ay una Epigrama en Marcia que comienza: *O Iuliarum dedecus Celendarum*, que es mejor. Díxose de una muger rezién casada, que sacava todas sus ropas, assí las que ella avía traído, como las que le avía dado su marido».

40 Epigr. II 4, 4.

41 Alude en realidad al epigr. IV 46.

42 Se refiere en realidad al epigr. I 76

tipos de referencias a versos sueltos o partes de verso que podemos encontrar: bien se cita el verso en latín y a continuación es traducido, bien simplemente se traduce.

El primer ejemplo está incluido también en el prólogo *A los lectores* [I 62-63] y, por ello, son válidas las observaciones que de él hemos realizado al ocuparnos de la pervivencia latente. Obviamente, el hecho de que Mal Lara cite en este prólogo a Marcial como argumento de autoridad de la bondad y la inocencia de su obra, creemos que acredita las impresiones que más arriba hemos apuntado, es decir, ese sentimiento de cercanía que Mal Lara pudo experimentar.

> Lo segundo es, que ninguna cosa se entienda dezirse en daño de particulares, ni en murmuración de algún próximo, porque mi voluntad es perseguir los vicios y alabar las virtudes, y no tocar a persona. Y haze diabolicamente el que señala: «por éste lo dixo, o por aquél». Estando bien claro que la reprehensión en hypócritas es concedida en general, y prohibido que se particularize en alguno, pues se trendrá por ello. Y en esto seguiremos el dicho de Marcial: *Parcere personis, dicere de vitiis,*[43] «Perdonar a las personas y tratar de los vicios».

Lo mismo podemos decir de esta segunda muestra, en la que Mal Lara reproduce parte de un pentámetro[44] y ensalza su obra y esfuerzo como autor, siempre de mano de Marcial, enfrentándose a aquellos que lo habían acusado de ser un mero plagiario.

> Marcial dixo: «diffícil cosa es escrevir libro».[45]

Las demás apariciones se insertan en las glosas en correspondencia al refrán que Mal Lara está comentando:

> IV 4 [II 18]:
>
> Assí, Marcial, pregunta a uno quién era un pagezillo que tenía, donde comiença: *Crispulus iste.* Y acaba con el responderle: *Res agit uxoris, res agit iste tuas.* «Trata negocios de mi muger». «¿Negocios de vuestra muger trata? Antes creo yo que trata los vuestros».[46]
>
> IV 4 [II 18]:
>
> Como dize Marcial en el prólogo del primer libro, «desvergonçadamente lo haze el que en libro ageno se haze ingenioso»,[47] poniendo y trastrocando lo que no deve, para que él coja de allí el nombre de la obra agena, que es gran peccado. Que es el crimen que en las leyes de Flavio se castigava con rezios açotes, llamado plagio. Y el mismo Marcial llama plagiario al que le hurtava sus versos y los vendía por suyos.

43 Epigr. X 33, 10

44 Concretamente VII 85, 4.

45 *Preámbulo* 12

46 Se trata del epigr. V 61, 14. Reproducimos los vv. 13 y 14:
res uxoris agit? res ullas crispulus ille?
res non uxoris, res agit iste tuas,
para que pueda verse que Mal Lara está traduciendo más de lo que cita.

47 Alude concretamente a epigr. I, r. 9

Traducciones de tiradas de varios versos o epigramas completos

Hemos señalado ya que el carácter epigramático de la obra del bilbilitano hace fácilmente comprensible que destaque en la *Filosofía Vulgar* la traducción de sus epigramas, siendo el autor más señalado en este terreno; de hecho, la traducción de este debió de serle sumamente grata, pues a ella se refiere con especial hincapié en varios momentos de la obra y se enorgullece de estas «nuevas traducciones de Marcial», que le llevan a considerarse «el primero que le ha hecho hablar hespañol».[48]

Como se puede comprender, no es éste lugar para el estudio de las traducciones de Marcial en la *Filosofía Vulgar*,[49] ni tiene cabida la reproducción y comentario de todas ellas, por lo que nos limitaremos a enumerar los epigramas que Mal Lara traduce —indicando la correspondencia con las actuales ediciones—, con el único fin de abundar más, si cabe, en la importancia del bilbilitano en esta obra:

> I 14 [I 156] (epigr. VII 39); I 28 [I 174] (epigr. V 63); II 47 [I 269-270] (epigr. I 105); II 47 [I 270-271] (epigr. I 99); II 99 [I 308] (epigr. I 38); III 33 [I 345-346] (epigr. VIII 60); III 48 [I 357] (epigr. VIII 35); III 57 [I 364] (epigr. VIII 12); III 63 [I 370] (epigr. X 8);[50] III 63 [I 370-371] (epigr. I 10); III 67 [I 373-374] (epigr. V 17); III 73 [I 385] (epigr. III 70); III 73 [I 385] (epigr. 71, vv. 5-6); III 94 [I 401] (epigr. VI 8); IV 27 [II 35] (epigr. I 13); IV 78 [II 92-93] (epigr. I, poema preliminar); V 12 [II 118] (epigr. I 19); V 17 [II 212-213] (epigr. I 32);[51] V 38 [II 140] (epigr. VII 38); V 38 [II 159-160] (epigr. III 93);[52] V 59 [II 161-162] (epigr. IX 15);[53] V 62 [II 165] (epigr. XI 100); V 62 [II 165] (epigr. XI 101); V 89 [II 186] (epigr. VIII 43); VI 15 [II 210] (epigr. X132); VI 38 [II 237-238] (epigr. V 52); VI 57 [II 271-272] (epigr. IX 82); VIII 22 [III 170] (epigr. II 57); VIII 41 [III 187] (epigr. VI 68); VIII 69 [III 202-203] (epigr. V 39); VIII 87 [III 210-211] (epigr. I 100); IX 36 [IV 38-39] (epigr. IX 73); IX 52ª [IV 52] (epigr. V 81); IX 54 [IV 55] (epigr. VIII 61); IX 60 [IV 63] (epigr. XII 51); X 49 [IV 151] (epigr. IV 62); y X 49 [IV 151] (epigr. VII 13).

Únicamente nos queda expresar el deseo de que este trabajo, pese a sus obligadas limitaciones, sirva como testimonio de lo mucho que falta por hacer en esta obra tan rica que es la *Filosofía Vulgar* y que hace tiempo demanda una edición crítica; y, por supuesto, como reclamo de nuevos estudios sobre este Marcial *hispanicus* fundamental en la literatura española de los Siglos de Oro.

48 II 47 [I 269].

49 Por otra parte, el excelente trabajo de Mª I. Osuna, *op. cit.*, estudia sobre todo las traducciones que de Marcial hace Mal Lara.

50 Mal Lara ofrece dos versiones de este epigrama.

51 Este es el único caso en que Mal Lara no realiza una traducción poética de un epigrama completo de Marcial.

52 No se trata de una traducción, sino de una imitación; *cf.* V. Cristóbal, *op. cit.*, pp. 161-162.

53 También de este epigrama da Mal Lara dos versiones.

Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca. El mito sertoriano oscense

Carlos Garcés Manau
Historiador

En el siglo XVI nació en la ciudad de Huesca una fascinante leyenda cultural. Según dicha leyenda, la Universidad de Huesca, creada en el siglo XIV por el rey de Aragón Pedro IV el Ceremonioso, habría sido fundada en realidad por el romano Quinto Sertorio. A esta sorprendente tradición, que hacía de un romano del siglo I antes de Cristo el fundador de una universidad medieval, es a lo que llamo el «mito sertoriano oscense». Seguramente, dicho mito constituye el ejemplo más importante de tradición clásica que cabe encontrar en Huesca.[1]

La escuela de Osca. El origen de un mito

¿Cómo pudo surgir el mito sertoriano? Su origen está en la biografía de Sertorio que Plutarco, el célebre autor griego de los siglos I-II después de Cristo, incluyó en su monumental *Vidas Paralelas*. Gracias a Plutarco sabemos en efecto que Quinto Sertorio fundó una escuela en la Huesca romana. Muchos siglos después, los universitarios oscenses considerarían a esta escuela, no sin cierta lógica, como antecedente o precursora directa de su propia Universidad, a la que rebautizaron incluso como *Universidad Sertoriana*.

Quinto Sertorio fue, como es sabido, el protagonista de una de las guerras civiles que ensangrentaron el mundo romano en el siglo I antes de Cristo. Durante la

1 Otro magnífico ejemplo de tradición clásica lo constituye la creación, también en el siglo XVI, del escudo actual de la ciudad, que acabó sustituyendo al medieval, del siglo XIII. Este nuevo escudo, aparecido por primera vez en 1587, tenía como elementos principales un jinete armado con lanza y el lema *Urbs Victrix Osca* (abreviado como *V.V.Osca*). Ambos motivos se tomaron de las monedas que la Huesca romana acuñó bajo los Emperadores Augusto, Tiberio y Calígula. La aparición de este escudo, inspirado en las monedas de Osca, está además muy relacionada con dos de los temas que se abordan en este artículo: el pleito de la Universidad entre Huesca y Zaragoza y la polémica sobre Quinto Sertorio a que el mismo dio lugar (véase, para todo ello, C. Garcés Manau, *El escudo de Huesca. Historia de un símbolo* —en prensa—).

misma, Sertorio llegó a dominar la mayor parte de Hispania, estableciendo entre los años 77 y 72, aproximadamente, su «capital» en la Huesca iberorromana (*Bolskan* u *Olskan* es el nombre que figura en las monedas ibéricas acuñadas por la ciudad, y *Osca* tal y como era conocida por los romanos). Sertorio murió en Osca, asesinado por sus propios hombres durante la celebración de un banquete.

Plutarco nos dice que Sertorio había establecido en Huesca una escuela en la que educaba a la manera griega y romana a los hijos de sus aliados hispanos, si bien lo que hacía realmente era mantenerlos como rehenes para asegurarse de ese modo la fidelidad de sus padres:

> Pero lo que más les cautivó fue su actitud con sus hijos. De diferentes pueblos reunió en Osca, ciudad importante, a aquellos niños que procedían de noble cuna, y les puso maestros para instruirles en las letras griegas y romanas. De hecho, eran en realidad rehenes, pero en teoría él los educaba, asegurándoles que, cuando llegaran a la edad adulta, les haría participar en la administración y en el gobierno. Sus padres se sentían extraordinariamente complacidos de ver a sus hijos frecuentar las escuelas muy engalanados, vestidos con togas orladas de púrpura, y de ver asimismo cómo Sertorio sufragaba los gastos de su instrucción, les sometía a frecuentes exámenes y distribuía premios a quienes lo merecían, regalándoles esos collares de oro que los romanos llaman *bullæ*.[2]

Desde el año 75, el curso de la guerra fue cada vez más favorable a los enemigos de Sertorio. La sucesión de reveses militares y la aparición de las primeras desavenencias entre sus propios hombres hicieron cambiar el carácter del caudillo romano; es así, al menos, cómo Plutarco explica la brutal matanza que este perpetró en Huesca:

> Fue entonces cuando Sertorio, renunciando a la clemencia y mansedumbre que había mostrado hasta ese momento, cometió un horrendo crimen contra los hijos de los iberos que se estaban educando en Osca, matando a unos y vendiendo a los otros.[3]

Quinto Sertorio aparece pues en la obra de Plutarco no solo como el magnánimo creador de una escuela en Osca, sino también como su sangriento liquidador. Parecía difícil que con semejantes materiales pudiera construirse cualquier «leyenda» mínimamente seria que hiciera de Sertorio el precursor de la secular tradición universitaria oscense. Pero precisamente eso fue lo que ocurrió, a partir del siglo XVI.

LA FUNDACIÓN DE LA UNIVERSIDAD

Hay que resaltar un hecho fundamental. Plutarco escribió en griego sus *Vidas Paralelas*. Ello hizo que esta obra fuera prácticamente desconocida en Europa occidental hasta la época del Humanismo y el Renacimiento. De hecho, fue una versión al aragonés de las *Vidas paralelas*, auspiciada a finales del siglo XIV por Juan Fernán-

2 PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alcibíades-Coriolano. Sertorio-Eumenes*, Madrid, Alianza, 1998, p. 237.

3 PLUTARCO, *op. cit.*, p. 253.

El escudo de la Universidad de Huesca, tal y como aparece en la fachada de la propia Universidad —actual museo— (construida en la segunda década del siglo XVIII).

dez de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan, la que inauguró en Occidente las traducciones de Plutarco tanto al latín como a las lenguas modernas.[4]

Como ya hemos comentado, la Universidad de Huesca se fundó en el año 1354, lo que hace de ella la primera Universidad de Aragón y una de las más antiguas de España. No obstante, sus comienzos fueron muy precarios, y parece que finalmente cerró sus puertas. La refundación de la Universidad oscense —en realidad, verdadera fundación— corresponde a la segunda mitad del siglo XV, a partir de una bula del Papa Paulo II del año 1464 con la que la Universidad lograba por fin carácter pontificio.[5] Pues bien; en los documentos relacionados con este largo proceso fundacional, tanto del siglo XIV como del XV, no encontramos referencia alguna ni a la figura de Sertorio ni a la escuela fundada por el militar romano en Osca. Y lo

4 El texto de esta versión en aragonés, en A. ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *Las «Vidas de hombres ilustres» (nº. 70, 71, 72 de la Bteca. Nal. de París). Edición y estudio*, 2 vols., Madrid, 1983.

5 Los mejores trabajos la fundación de la Universidad son dos artículos recientes de J. M. LAHOZ: «La intervención real en la Universidad de Huesca (1354-1599)», *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza, DGA, 1996, t. I, pp. 437-448, e «Historia de la Universidad de Huesca (1354-1845)», *La Università minori in Europa (secoli XV-XIX). Convegno Internazionali di Studi*, Sassari, 1998, pp. 49-66.

mismo puede decirse del escudo de la Universidad, cuyo ejemplo más antiguo, un sello de cera, pertenece a la segunda mitad del siglo XV. En dicho escudo figuran representados un Cristo crucificado y los titulares de dos santuarios oscenses de los que Pedro IV, el rey que fundó la Universidad, era especialmente devoto: Santa María de Salas y San Martín de la Val de Onsera. Además, en el emblema de la Universidad aparecen también el escudo real, con las barras rojas y amarillas, el de la Santa Sede —la tiara y las llaves de san Pedro— y el escudo medieval de la ciudad de Huesca.

EL NACIMIENTO DE LA TRADICIÓN SERTORIANA OSCENSE

En el siglo XV, por tanto, no había nacido todavía el «mito» sertoriano. Para ello habrá que esperar hasta la centuria siguiente, una vez se haya producido el redescubrimiento de las obras de Plutarco por las élites cultas de Occidente. Al popularizarse la biografía de Sertorio, y con ella el curioso episodio de la escuela de Osca, era ya posible, en efecto, establecer una vinculación cada vez más estrecha entre la escuela sertoriana, a pesar de su trágico final, y la muy posterior Universidad medieval. Los primeros testimonios de que algo así estaba ocurriendo pertenecen, como hemos dicho, al siglo XVI. Y son testimonios tanto oscenses como foráneos.

La primera historia impresa de Aragón se publicó en Zaragoza en 1499. Se titulaba *Coronica de Aragon* y su autor era Gauberto Fabricio de Vagad. En el tercero de sus Prólogos, Vagad da pruebas de conocer ya, por supuesto gracias a Plutarco, la fundación de la escuela de Osca por Sertorio. El autor de la *Coronica* comenta, en efecto:

> en Huesca escrive el Plutarcho en la vida de Quinto Sertorio que se criavan los fijos de los principes de Hespaña que llamavan los illustres donzeles como en corte real o como en casa de noble y esclarecida enseñança, que es manifiesta señal de haver sido Huesca ciudad noble de nuestro Aragon ya desde el tiempo de los romanos, de mil y quinientos y mas años ha fundamiento escuela y principio de criança real, de nobleza y virtud illustre de toda la Hespaña.[6]

Más adelante, Jerónimo Zurita relaciona ya de forma clara, en sus famosos *Anales de la Corona de Aragón*, la escuela sertoriana de Osca y la muy posterior Universidad de Huesca, al glosar la fundación de esta por el rey aragonés Pedro IV:

> ya en los tiempos antiguos Q. Sertorio la había escogido entre todas las de España citerior y ulterior para el mismo efecto y fundó en ella escuelas públicas adonde concurrían los hijos de los más principales e ilustres de toda España.[7]

En el archivo de la Catedral de Huesca, por otra parte, se conserva un memorial que da cuenta del estado en que se encontraba la diócesis oscense inmediatamente antes de ser desmembrada en 1571 para crear los obispados de Huesca, Jaca y Barbastro. En dicho memorial se dice que la Universidad de Huesca era "la más antigua

6 Gauberto Fabricio de VAGAD, *Coronica de Aragón* (edición facsímil), Zaragoza, Cortes de Aragón, 1996.

7 J. ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, IFC, 1973-1976, t. 4, pp. 244-245.

de España; leese en Plinio serlo ya en tiempo de Quinto Sertorio" (error evidente; como sabemos bien fue Plutarco y no Plinio quien escribió la biografía de Sertorio).[8]

Uno de los factores que más contribuyeron a la cristalización definitiva del mito sertoriano fue el durísimo pleito que Huesca y Zaragoza mantuvieron durante largos años a propósito de la Universidad. Al fundar la Universidad de Huesca en el siglo XIV, el rey Pedro IV le había otorgado carácter exclusivo en el conjunto de Aragón; es decir, en el futuro quedaba vedado fundar nuevas Universidades en territorio aragonés, con lo que solo podrían cursarse estudios superiores en la ciudad de Huesca. Este privilegio de exclusividad fue el argumento principal que los oscenses esgrimieron siempre frente a Zaragoza para oponerse a la creación de una universidad en la capital aragonesa. No obstante, al conceder dicho privilegio a Huesca, Pedro IV había violado a su vez otro similar otorgado a Lérida por el rey Jaime II, en el que reconocía a su Universidad carácter exclusivo en el conjunto de la Corona de Aragón.

En las Cortes de Monzón de 1542, el Emperador Carlos V concedió un privilegio a la ciudad de Zaragoza por el que fundaba en ella una universidad. Sin embargo, dificultades de todo tipo, especialmente económicas —y también la cerrada oposición de Huesca—, impidieron hacer realidad dicha fundación en las décadas siguientes. De ese modo, no fue hasta mayo de 1583, gracias a la decisiva intervención de Pedro Cerbuna, cuando la Universidad de Zaragoza se puso finalmente en marcha. Esa fecha marca también, por supuesto, el comienzo de la fase más dura del pleito con Huesca. Los oscenses trataron de impedir por todos los medios la consolidación de la universidad zaragozana. Para ello, no dudaron en recurrir ante Felipe II, las Cortes de Aragón o diferentes tribunales de justicia. No es este el momento de estudiar en detalle el pleito de la Universidad. Lo que nos interesa resaltar sobre todo es que durante el mismo Huesca se sirvió cada vez con mayor frecuencia de la figura de Sertorio, para destacar la nobleza y antiguedad de su propia Universidad frente al recién creado Estudio General zaragozano.

En el *greuge*, o cédula de agravios, que los oscenses presentaron contra Zaragoza en las Cortes de Monzón de 1585, momento que señala uno de los puntos álgidos del pleito, se hacía por ejemplo esta sorprendente afirmación, siguiendo en parte a Zurita:

> En el tiempo de los Romanos la escogio y fundo en ella Quinto Sertorio Universidad General, trayendo de Attenas maestros eminentissimos y viniendo desde Roma a oyr y ser enseñados en ella los hijos de los mas principales senadores Romanos.[9]

Esto, naturalmente, no pasaba de ser una estupenda fábula. De acuerdo con Plutarco, a la escuela de Osca asistían en realidad estudiantes-rehenes, hijos de los indígenas hispanos aliados a Sertorio, y no profesores venidos de Grecia o discípulos salidos de las filas de la más encumbrada aristocracia romana.

8 A. DURÁN GUDIOL, «Un informe del siglo XVI sobre el obispado de Huesca», *Argensola*, 32, (1957), pp. 278-279.

9 Archivo Municipal de Huesca, Caja 50, nº 3760, Proceso de Barcelona, f. 97v.

La respuesta que Zaragoza dio al creciente énfasis de los oscenses en la figura de Sertorio no fue menos notable. Sencillamente, negaron que el militar romano hubiera fundado su escuela en Huesca. A partir del testimonio de autores clásicos —por ejemplo, Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*— se sabía que en la Hispania romana existieron dos *Oscas* distintas: una en la provincia Tarraconense, era Huesca; y la otra en la Bética, en tierras hoy andaluzas. Al difundirse la biografía de Sertorio escrita por Plutarco, nació casi a la vez un curioso debate erudito sobre en cuál de estas *Oscas* había fundado en realidad su escuela el general romano. Durante el pleito de la Universidad, Zaragoza se aprovechó de este debate, uniéndose por supuesto a quienes opinaban que la fundación sertoriana se había producido en la Osca de la Bética. A demostrar esta tesis dedica varias páginas el zaragozano Juan Gaspar Hortigas en su libro *Patrocinium pro inclyto ac florentissimo Cæsaraugustano Gymnasio*, publicado en 1586. Era esta una obra de polémica antioscense, aparecida precisamente en el momento más duro del pleito entre Huesca y Zaragoza.[10]

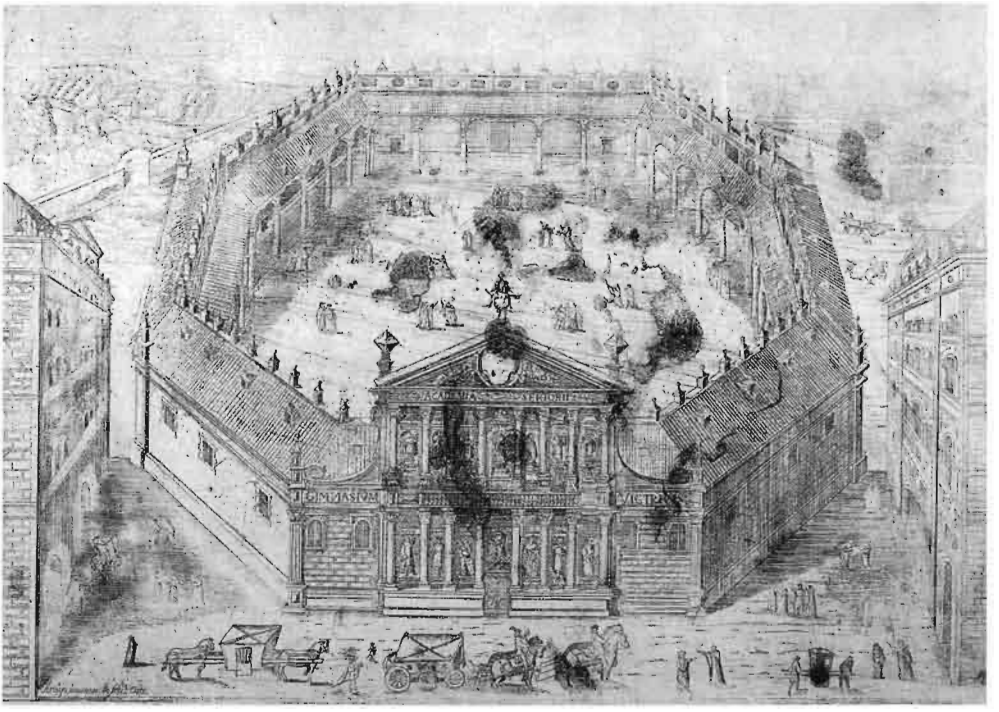
EL APOGEO DEL MITO SERTORIANO

El siglo XVIII constituye la época más brillante en la historia de la Universidad de Huesca, que contaba ahora con una nueva y singular sede —el edificio de planta octogonal diseñado por Francisco de Artiga—, y a la que acudían en gran número estudiantes catalanes, obligados a ello por el cierre de todas las universidades de Cataluña salvo Cervera, inaudita medida punitiva impuesta por Felipe V tras su victoria en la Guerra de Sucesión. Es también el siglo XVIII, precisamente, el momento en que el «mito» sertoriano alcanza sus cimas más altas. En esta época, por ejemplo, la propia Universidad de Huesca se autodenomina a sí misma de manera habitual «Universidad Sertoriana». Pero el rasgo que, sin duda, caracteriza a este periodo es el frecuente recurso a las artes plásticas —grabado, pintura o incluso escultura— para plasmar visualmente el mito sertoriano.

Los grabados «sertorianos» de Francisco de Artiga

Este curioso desarrollo de las leyendas sobre Sertorio se había iniciado ya, en realidad, a finales del siglo XVII, con los dos grabados de tema sertoriano realizados por Francisco de Artiga (1645-1711). Este polifacético personaje es conocido sobre todo por sus dos proyectos más importantes: el edificio octogonal de la Universidad

10 La idea de que Sertorio fundó su escuela en una Osca distinta de la aragonesa no nació, como hemos dicho, con el pleito de la Universidad. Y tampoco murió con él. Los oscenses tuvieron que hacer frente durante mucho tiempo a escritos que situaban la creación sertoriana en tierras andaluzas. A ello se aplicaron por ejemplo Francisco Diego de Aynsa, autor de la primera historia de Huesca a comienzos del siglo XVII, o el fraile capuchino Ramón de Huesca —el Padre Huesca— en los años finales del siglo XVIII.



y el pantano de Arguis. Pero Artiga fue también pintor, grabador, escritor y profesor de matemáticas, además de ostentar a lo largo de su vida diversos cargos en el Concejo oscense. Artiga es, por ejemplo, autor de un tratado de retórica que tuvo una notable difusión en la España del siglo XVIII, el *Epítome de la elocuencia española*, sobre el que se han presentado dos comunicaciones en este Congreso.

El primer grabado de Artiga que nos interesa aquí es su proyecto para el nuevo edificio de la Universidad de Huesca.[11] No se conoce su fecha, aunque probablemente haya que situarlo en torno a 1690, momento en que se iniciaron las obras. La nueva sede de la Universidad se levantó, en líneas generales, siguiendo el proyecto de Artiga; es decir, con planta octogonal y un patio abierto a modo de claustro. Sin embargo, no se respetó la compleja fachada representada en el grabado, optándose por una mucha más sencilla. Precisamente era la fachada el lugar que había escogido Francisco de Artiga para incluir referencias muy destacadas al «mito» sertoriano. En ella figuraban dos inscripciones. En la primera puede leerse *Gimnasium Victricis* —Artiga utiliza el cultismo *Gimnasium* para referirse a la Universidad; en

11 De este grabado se conserva un ejemplar en el Museo de Huesca y otro en la Biblioteca Nacional; véase Mª P. CANTERO PAÑOS, «Escenografía de la Universidad de Huesca», *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 292-293.

cuanto a *Victricis*, remite al lema heráldico de la ciudad, *Urbs Victrix Osca*—. La segunda de las inscripciones, *Academia Sertorii*, no puede ser más explícita; la Universidad de Huesca, en este grabado, es ya definitivamente la Universidad Sertoriana, denominación cuyo uso se hará muy frecuente durante el siglo XVIII. Tan diáfano mensaje se ve reforzado aún más por la estatua ecuestre de Quinto Sertorio, que se yergue, en difícil equilibrio, sobre el vértice de la fachada.

El segundo grabado de Artiga, también de fecha desconocida, está dominado por la figura del propio Sertorio, al que se identifica claramente por medio de la inscripción *Quintus Sertorius*.[12] El militar romano aparece flotando en medio de la escena, a lomos de un caballo ¡alado! Francisco de Artiga ha establecido una relación evidente entre Sertorio y la Universidad de Huesca, pues aquel lleva embrazado el escudo del Estudio General oscense. Otros elementos interesantes de este singular grabado, de una enorme riqueza simbólica, son el conjunto de figuras femeninas de la parte inferior, representaciones alegóricas de las distintas «ciencias» —de la Astronomía a la Teología y del Derecho a la Medicina—; el perfil de la ciudad que se recorta en el fondo de la escena, y que no es otra que la propia Huesca (de hecho, estamos en presencia, con bastante seguridad, de la vista más antigua de Huesca que se conoce); y dos figuras, una masculina y otra femenina, apoyadas sobre sendos cántaros, que representan respectivamente al Flumen y al Isuela, los dos ríos oscenses.

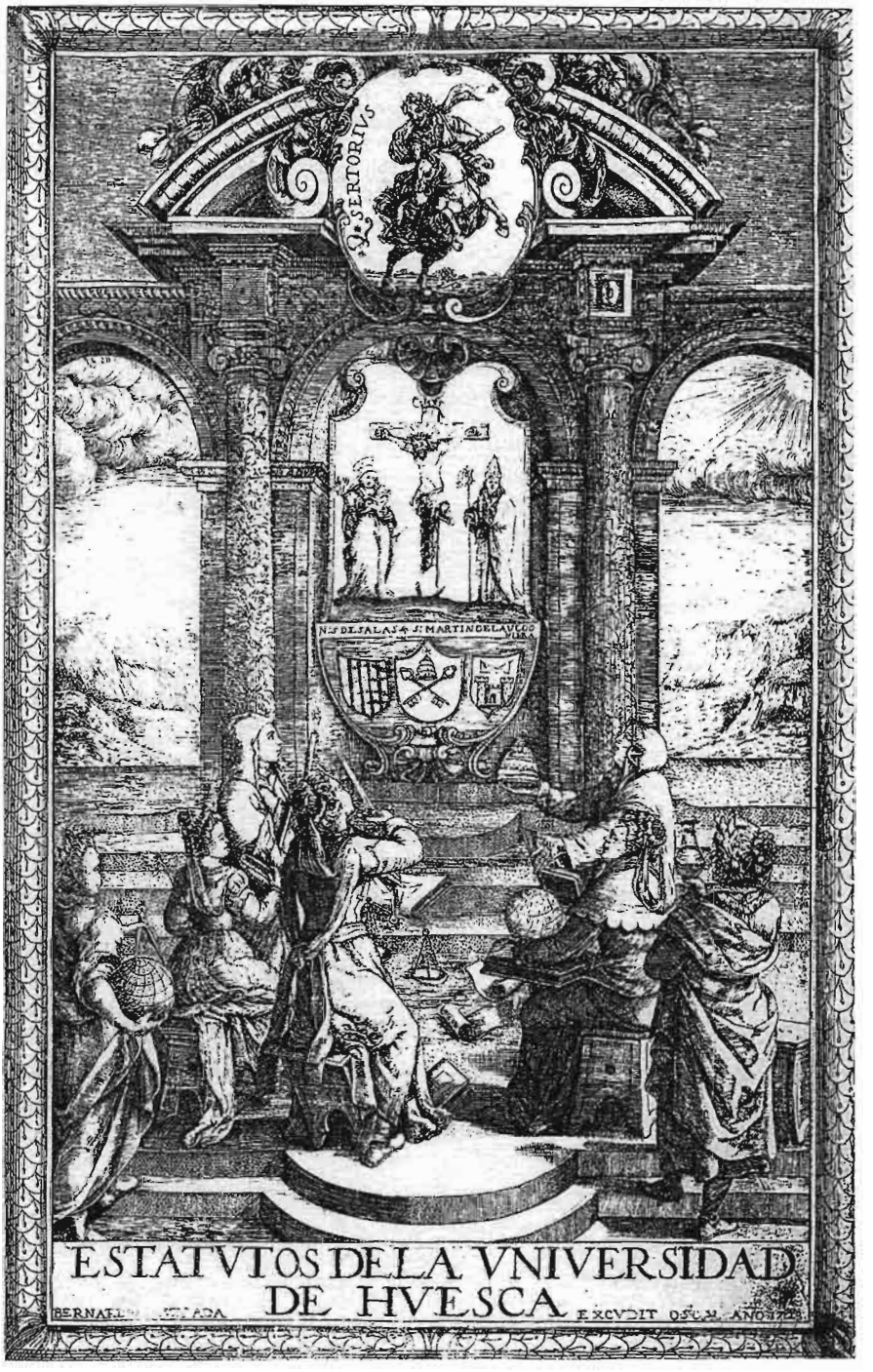
Los Estatutos de la Universidad de Huesca de 1723

En los Estatutos de la Universidad promulgados en 1723, que estuvieron vigentes a lo largo de todo el siglo XVIII, aparece un espectacular grabado a toda página, cuyo autor fue Bernardo Lastrada.[13] Parece obvio, y de hecho así se ha señalado en más de una ocasión, que Lastrada se inspiró para su realización en los grabados de Artiga que acabamos de ver. Varios son en efecto los elementos que comparten: por ejemplo, la presencia de Quinto Sertorio, montado en un brioso corcel y llevando un bastón de mando; o el conjunto de figuras femeninas —aquí son siete— que representan a las Ciencias o Artes Liberales.

No obstante, el grabado de Lastrada tiene quizá una importancia mayor, ya que era la propia Universidad, al incluirlo en sus Estatutos, la que hacía suyo el mensaje que dicho grabado contiene. La Universidad de Huesca se reivindicaba a sí misma, pues, como «Universidad Sertoriana», asumiendo así la aventurada tesis que hacía del romano Sertorio su primer fundador. Y ello no solo a través de este

12 Para este grabado, véase E. PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, Tomo I, pág. 70-71; el Catálogo de la exposición *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa. Diciembre 1981-Febrero 1982*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 225; y C. GARCÉS MANAU y J. BERNUÉS PARDO, «¿La vista más antigua de Huesca?», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 10 de agosto de 1996.

13 De los Estatutos de 1723 se ha publicado recientemente una edición facsímil: *Estatutos de la Universidad y Estudio General de la ciudad de Huesca. Año 1723* (Estudio introductorio de José Mª LAHOZ FINESTRES), Huesca, 1999.


ESTATVTOS DE LA VNIVERSIDAD
DE HVESCA

grabado. Ya en el Prólogo, escrito en latín, el «mito» sertoriano se despliega con gran profusión; y otro tanto ocurre en el Título XXII de los Estatutos, que comienza afirmando «la respetosa ancianidad de esta Universidad Sertoriana» y el «antiguo origen de su Fundador [así, con mayúscula] V Sertorio».

El cuadro de Juan Andrés Merklein para el Teatro de la Universidad

El triunfo absoluto del mito sertoriano lo certifica de forma aún más impresionante el cuadro que la Universidad encargó en 1768 para la cabecera de su Teatro o Paraninfo, el gran salón donde tenían lugar los actos más solemnes de la vida universitaria oscense. Se trata de una obra de grandes dimensiones —3,39 x 2,68 m—, en la que, al igual que sucedía en los grabados de Artiga o Lastrada, encontramos una vez más a Quinto Sertorio montado a caballo, con un bastón de mando y una corona de laurel en la cabeza. Por encima suyo flota una victoria alada, que porta una segunda corona y una trompeta. Junto al guerrero romano se encuentra, de pie, la diosa Minerva, vestida con armadura y llevando una lanza. Minerva, diosa de la sabiduría y las ciencias, está mostrando a Sertorio los planos de un edificio octogonal; se trata, naturalmente, del edificio proyectado por Artiga, en el que la Universidad tenía su sede desde hacía medio siglo.[14] La escena representada en el cuadro se desarrolla en un paisaje abierto, junto a un río. Al fondo se recorta el perfil de una ciudad amurallada. En la intención del pintor, y en la de quienes le encargaron la obra, esta ciudad es sin duda la antigua Osca, en la que Quinto Sertorio fundó su escuela. Sertorio dirige su mirada a los planos que le muestra la diosa, y parece señalar con su bastón hacia la ciudad, señalandola como el lugar en el que debía fundarse la *Universidad*.

En este cuadro, lleno de estupendos anacronismos —una diosa clásica presenta a un militar romano los planos de un edificio que no se construiría hasta 1800 años más tarde—, el mensaje que se quería transmitir era sin embargo meridianamente claro: Quinto Sertorio fue el fundador de la Universidad de Huesca. Pero por si acaso ese mensaje no resultaba ya suficientemente explícito, se creyó conveniente duplicarlo, y por tanto explicitarlo aún más, mediente la solemne leyenda en latín incluida en la parte inferior del cuadro, que, traducida, dice: *Quinto Sertorio, Luz de Roma, Fundador de la Universidad Oscense*.

El cuadro se ha considerado anónimo durante mucho tiempo; sin embargo, Mª Paz Cantero ha descubierto recientemente a su autor en los Libros de Tesorería de la Universidad: se trata de Juan Andrés Merklein, un pintor de origen flamenco que re-

14 Este cuadro pudo servir de inspiración para una obra posterior del pintor y escultor oscense Luis Muñoz, ya que éste hizo entrega en 1798 a la Academia de San Luis de un relieve titulado «Minerva presentando a Sertorio los planos de la Universidad de Huesca» (véase J. COSTA FLORENCIA, «La obra escultórica de Luis Muñoz en la Iglesia Parroquial de Lupiñén», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 18 de julio de 1999).

sidió desde joven en Zaragoza.[15] El cuadro de Merklein, del año 1768, fue el primero de una serie de notables pinturas, destinadas todas al Teatro o Paraninfo, que la Universidad oscense encargó a distintos artistas durante el último tercio del siglo XVIII. Entre ellos se encontraban Ramón Bayeu, que realizó un magnífico retrato de cuerpo entero del conde de Aranda, o Francisco de Goya, autor de dos cuadros.

Con la pintura de Merklein, en la que Quinto Sertorio es presentado manifiestamente como el fundador de la Universidad de Huesca —pintura que, no lo olvidemos, presidía la cabecera del Teatro de la propia Universidad—, el mito sertoriano alcanzó cimas difícilmente superables.

PONCIO PILATO, EN HUESCA

Tan convencidos estaban en los siglos XVII y XVIII los universitarios oscenses de que su Universidad había sido fundada por Quinto Sertorio, y más aún, que continuó funcionando incluso tras la muerte del caudillo romano, que en esta época se desarrolló una tradición curiosísima —seguramente, aún más curiosa que el propio mito sertoriano— según la cual en la ciudad de Huesca había estudiado y enseñado el mismísimo Poncio Pilato.

La mención más antigua sobre Pilato es, por el momento, la que aparece en la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, una obra impresa en Zaragoza en el año 1650, cuyo autor es Ambrosio Bondía. Al glosar los «trofeos» que adornaban a la ciudad de Huesca, Bondía escribe:

> Tiene Universidad que ha dado al mundo eminentes hombres, crédito al reino y a España oráculos; pruébase su antigüedad en que es tradición haberse graduado en ella Poncio Pilato, que dio la sentencia contra nuestro Salvador Jesucristo.

Es más, José Enrique Laplana, que ha preparado la edición de la *Cítara* publicada recientemente, ha localizado este espectacular impreso aparecido en Madrid en 1653, que menciona igualmente a Pilato: *Relación del descubrimiento de una cueva junto al puerto Grado, que está en el Reyno de Aragón, junto a Güesca; y es la dicha cueva donde estudió Pilatos. Declara lo que se ha hallado dentro della, con algunas significaciones, en 24 de junio de 1653.*[16]

La singular tradición que vinculaba a Poncio Pilato con la Universidad de Huesca seguía viva en el último cuarto del siglo XVIII. En 1779, don Bernardo Espinalt y García publicó en Madrid una obra titulada *Atlante español, Reyno de Aragon,*

15 La Universidad pagó 50 libras a José Estrada «por cuenta del pintor de Zaragoza Andres Merklein por el retrato de 5º Sertorio para el Theatro de la Universidad» (Archivo Histórico Provincial de Huesca, Universidad, U-188, Libro de Tesorería [1766-1829], f. 8r-v; véase también Caja 212, Recibos de Tesorería y de la Cofradía de la Universidad). Agradezco a Mª Paz Cantero su amabilidad al proporcionarme estos datos, todavía inéditos.

16 A. BONDÍA, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* (edición, introducción y notas de José Enrique LAPLANA GIL), Huesca - Zaragoza, IEA - IFC, 2000, vol. II, pp. 358-359 y nota 300.

en la que describía sus «ciudades, villas y lugares mas famosos». Al llegar a Huesca, Espinalt refiere lo siguiente (pp. 191-192):

> Ilustra à esta Ciudad la célebre Universidad antigua, fundada el año de 76 de nuestra Redencion por Quinto Sertorio, famoso Capitan de los Sabinos en Italia, que gobernó à España en aquel tiempo (...) Tiene veinte y cinco Cathedras. Es tradicion que en esta Universidad tubo su Cathedra Pilatos [...].

En el año 1792, un sacerdote llamado Joseph Branet se refugió en España, huyendo del anticlericalismo de la Revolución Francesa. Branet pasó por Huesca en octubre de 1800, cuando regresaba ya a su país. Entre otros monumentos, el sacerdote galo visitó la Universidad oscense. El rector, que le acompañaba en la visita, le hizo ver «todo lo que el inmenso edificio tiene de curioso, la bella sala donde se hacen las oposiciones, la famosa prisión denominada la Campana, la amplia biblioteca y la capilla». El rector de la Universidad le enseñó también, aunque sonriendo, la sede en la que era tradición que Poncio Pilato ejercía justicia.[17] Un Pilato, en definitiva, que no sólo estudió o fue catedrático en la Universidad Sertoriana, sino que habría incluso administrado justicia en la ciudad de Huesca.

El siglo XVIII, que significa, como hemos visto, el apogeo de las tradiciones oscenses sobre Sertorio, constituye al mismo tiempo, paradójicamente, su canto del cisne. Pues en la centuria siguiente desapareció aquello que mantenía vivo el «mito»sertoriano, la propia Universidad de Huesca, que cierra definitivamente sus puertas en 1845, tras decenios de progresiva decadencia. Junto a ella se apagó en gran medida, como cabía esperar, la leyenda, verdaderamente singular, que hacía del romano Quinto Sertorio el *fundador* mítico de la Universidad oscense.

17 A. NAVAL MAS, «Huesca según Joseph Branet», *Diario del Altoaragón*, Huesca, 10 de agosto de 1989.

Aproximación a la retórica del siglo XVII: *actio* y *pronuntiatio* en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga (1692)

Javier García Rodríguez
Universidad de Valladolid

Desde su invención en Sicilia, el arte de la retórica ha ido pasando por sucesivas etapas en su configuración y desarrollo hasta convertirse en un sistema históricamente establecido.[1] En Grecia, este sistema comienza a formarse a partir de las propuestas primigenias de Corax y Tisias acerca de los argumentos de probabilidad, del estilo artificial de Gorgias, del tratamiento de las cuestiones generales y los lugares comunes de Protágoras, de la división genérica de Aristóteles, del enfrentamiento con los sofistas de Isócrates, de Hermágoras y su teoría del *status* y del concepto de imitación en Demetrio, sobre todo. Ya en Roma, a partir del siglo I d. C., y a pesar de la influencia negativa de Catón y de la expulsión de Roma tanto de los rétores como de los filósofos, la Retórica se asienta como disciplina dentro del sistema educativo y acoge las aportaciones de Cicerón, de la *Retorica ad Herennium*, de Quintiliano, etc.[2]

Por otra parte, el progresivo abandono que, de la elocuencia, provocaron los sucesivos cambios sociales, políticos y educativos dio lugar —ya en la Edad Media— no solo a la retorización de la poética y a la poetización de la retórica, sino

1 *Cf.* T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, pp. 18-21.

2 No pretendo en modo alguno hacer un recorrido siquiera mínimo por la historia de la teoría retórica. Sobre esta y otras cuestiones acerca del origen y el desenvolvimiento de la retórica puede verse: M. L. Clarke, *Higher Education in the Ancient World*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971; M. L. Clarke, *Rhetoric at Rome: A Historical Survey* (revised and with a new introduction by D. H. Berry), Londres, Routledge (1953), 1996; J. A. Hernández Guerrero y Mª C. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994; G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, UPP, 1972; H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols.; J. J. Murphy (ed.), *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1988; B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991; K. Spang, *Elementos de retórica*, Pamplona, EUNSA, 1979.

también a las denominadas *artes dictaminis*[3] y *artes prædicandi*,[4] ambas con un pronunciado acento retórico. Marcada por la ausencia del componente público la primera y lastrada la segunda por su disolución dentro de la predicación y sus servidumbres, en ellas perviven, la mayor parte de las veces de forma harto viciada, elementos de la tradición clásica que se ven reforzados y complementados por nuevas aportaciones propias de las modernas realidades a las que se dirige el arte retórica.

El continuo solapamiento que, a lo largo de los Siglos de Oro, sufren la Retórica y la Poética indican hasta qué punto llegan estas dos disciplinas clásicas del discurso a ser inseparables. Si bien es sabido que el siglo XVI es el siglo del nacimiento de la crítica,[5] no es menos cierto que este nacimiento no puede entenderse desde presupuestos exclusivamente poéticos. No resulta difícil, por otra parte, confirmar las confluencias de carácter doctrinal y práctico que aparecen en los textos, que se formulan como «poéticas» o como «retóricas», en los que hay espacios de indistinción y enmascaramiento difícilmente entendibles en el momento del nacimiento y la consolidación de estas disciplinas. El Renacimiento produce en Europa, especialmente e Italia, un espléndido renacer de la Poética (con traducciones, comentarios y obras originales como las más conocidas de Escalígero, Robortello, Minturno, Castelvetro, etc.)[6] al tiempo que una apertura intelectual desde planteamientos humanistas que facilita la aparición de manuales y textos de retórica —en castellano y en latín— de cierta entidad. Baste citar ahora nombres como los de Luis Vives, Antonio Lulio, García Matamoros, Lorenzo Palmireno, Francisco Sánchez de las Brozas, Miguel de Salinas, fray Luis de Granada, Baltasar de Céspedes, etc., autores que, desde sus diferencias y sus coincidencias, dan la medida de la amplia implantación de la disciplina a lo largo del siglo XVI como componente de la educación, de la vida pública y de los asuntos religiosos.[7]

---

3 Acerca de estas, escribe Claudio Guillén: «La tradición griega de la carta y de la definición de su convencionalidad tuvo muchos conocedores e imitadores en Roma, aparece en tratados de Retórica, origina las *artes dictaminis* de la Edad Media y los opúsculos teóricos de los humanistas de los siglos XVI y XVII. En 1552, se publica el tomo que obtuvo un gran éxito en su tiempo, el *De conscribendis epistolis* de Erasmo. En 1534 [...] Juan Luis Vives da a luz su propio tratado, titulado como el de Erasmo. Había explicado Cicerón a Curio (*Fam.* IV.2) que existen varios géneros, *genera epistularum*, y que a cada cual corresponden cierta materia y cierto estilo. Añádase que casi todos estos escritos teóricos destacan una norma, la exigencia de brevedad, *brevitas*, a la que va unida generalmente —aunque no es fácil conciliar las dos— la de la claridad, *perspicuitas*. (C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2001, p. 75).

4 Un reciente estudio sobre esta cuestión lo realiza Antonio Alberte en su libro *Retórica medieval: historia de las artes predicatorias*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA, 2003.

5 Véase A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna, 1. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977 y *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980.

6 Véase Bernard WEINBERG: *Estudios de poética clasicista (Robortello, Escaligero, Minturno, Castelvetro)*. Edición, selección de textos y prólogo de Javier García Rodríguez. Traducción al español de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, Madrid, Arco, 2003.

7 No tiene mucho sentido fatigar el listado de autores. El lector encontrará cumplida información en A. MARTÍ, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972 y J. RICO VERDÚ, *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973. También da un listado exhaustivo J. A. HERNÁNDEZ GUERRERO en «Retórica y poética», en J. A. HERNÁNDEZ GUERRERO (ed.), *Retórica y poética*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 1991, pp. 7-63. Importantes estudios parciales sobre autores y textos de este siglo se han venido realizándose en los últimos años. Entre los más significativos están: A. MARTÍN JIMÉNEZ, *Retórica y literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad, 1997 y «La

La fase de decadencia en la que desemboca la retórica en el siglo XVII se ve favorecida, entre otras razones, por el espíritu barroco.[8] Restringida en su enseñanza a los colegios de la Compañía de Jesús, los textos de este siglo abandonan todo interés por la originalidad, se apartan de una concepción global del hecho retórico, niegan la capacidad renovadora de sus propuestas, levantan un muro entre las enseñanzas retóricas y la vida pública, fosilizan en definitiva unos contenidos originalmente vivos hasta convertirlos en materia inerte. El diagnóstico de Rico Verdú es desolador, aunque minimiza la responsabilidad del padre Suárez, cuya obra *Summa artis Rhetoricæ*, servirá como modelo para todos los demás miembros de la orden; según Verdú, los estudios de retórica

> ya se encontraban muertos cuando la Compañía se incorpora a la enseñanza. Lo que hicieron fue acentuar su falta de vida al institucionalizar una retórica que ya se hallaba en decadencia y reducir a unas definiciones y normas sin vida [...] iniciando una corriente de resúmenos en los cuales lo único que, en definitiva, parecía interesarles, era la enumeración de figuras mediante listas interminables.[9]

En este panorama tan desolador, y como último de los tratados de retórica que se publican en el siglo XVII, aparece en 1692, de la mano del impresor José Lorenzo Larumbe, el *Epítome de la Elocuencia española* del oscense Francisco de Artiga.[10]

Con él pretende su autor resumir —en un pequeño librito— los contenidos de toda la disciplina a lo largo de su historia, aunque no renuncia a ciertos rasgos de originalidad en el tratamiento de algunos temas y en los ejemplos en castellano, ni a ciertas innovaciones personales —casi estrafalarias a decir de, entre otros, Menéndez Pelayo o Ricardo del Arco. Artiga cita repetidamente a lo largo de las páginas de su obra gran cantidad de fuentes, tanto laicas como religiosas, que utiliza como autoridad. Aparecen, entre los primeros, Filostrato, Platón, Cicerón, Aristóteles, Demóstenes, Antonio Lulio, etc. (de donde toma la base y las teorías retóricas), y entre

retórica al servicio de la predicación: *Los seis libros de la Retórica eclesiástica* (1576), de Fray Luis de Granada», en I. PARAÍSO (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX)*, Valladolid, Universidad, 2000, pp. 11-46; L. ALBURQUERQUE, *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas del siglo XVI*, Madrid, Visor, 1995; A. L. LUJÁN ATIENZA, *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*, Madrid, CSIC, 1999; E. ARTAZA, *Antología de textos retóricos del siglo XVI*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997; el artículo de M. A. GARRIDO GALLARDO *et al.*, «Retóricas españolas del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de Madrid» (*Revista de Filología Española*, Tomo LXXVIII, fascículos 3°-4°, 1998, págs. 327-351) ofrece un interesante panorama del estado de la cuestión.

8 K. SPANG, *Fundamentos de retórica*, *op. cit.*, pág. 41. Más información, y más motivos, aduce A. VILANOVA en «Los preceptistas de los siglos XVI y XVII», en DÍAZ-PLAJA, G. (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, pp. 565-692.

9 J. RICO VERDÚ, *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, *op. cit.*, p. 61.

10 Me he ocupado de la descripción en detalle y del estudio por extenso de esta obra en «Retórica y educación: *El Epítome de la Elocuena española* de Francisco de Artiga», en I. PARAÍSO (coord.), *Retóricas y poéticas españolas*, *op. cit.*, pp. 95-148. Allí doy cuenta no solo del contenido de la obra sino también de la historia de las distintas ediciones que de ella se hicieron a lo largo del siglo XVIII. Posteriormente he estudiado la repercusión de esta obra a lo largo del siglo XVIII en el trabajo «Notas para el estudio de un episodio de recepción de la retórica en el siglo XVIII: *El Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 25, 2 (2002), pp. 171-194. Allí amplío datos y corrijo aquellos que no se ajustaban a la realidad a partir de los descubrimientos realizados. Véase también J. CASTÁN LANASPA, *El «Epítome de la Elocuencia» de F. A. Artiga*, Universidad de Salamanca, 1970 (memoria de Licenciatura).

los segundos san Cipriano, san Ambrosio, san Agustín, san Jerónimo, fray Luis de Granada, etc. Paradójicamente, el único autor que no aparece citado es Quintiliano, aunque, como resulta evidente tras la lectura —incluso superficial— de la obra y ha demostrado Castán, este autor está en la base de la organización y de los contenidos del *Epítome*. Así, de manera general, podemos decir que Quintiliano está claramente presente en muchas partes de la obra:[11] en la organización del tratado (esto es, en las *partes artis*), en el tratamiento de los géneros de causas (*genera causarum*) y en las subdivisiones del género judicial, por ejemplo. Mayor es aún la presencia en el tratamiento de la parte correspondiente al *exordio*, donde Quintiliano explica cómo debe presentarse un litigante y con qué argumento debe convencer al juez, y del que Artiga copia casi literalmente (Diálogo V, capítulo 1) los conceptos; y no en menor medida, en el tratamiento de la *elocutio*: donde Quintiliano dice que las *verba* deben ser castizas, claras, adornadas y apropiadas, Artiga dedica unos párrafos a manifestar su preferencia por una *elocutio* íntegramente en español, clara, adornada y a propósito. Tampoco podemos olvidar la amplia, minuciosa y en ocasiones farragosa lista de figuras y tropos que incluye Artiga —prácticamente la mitad del volumen— que éste copia de Quintiliano, castellanizando, eso sí, la nomenclatura y añadiendo figuras de su invención.

Artiga escribe su retórica con un evidente afán didáctico, acumulativo si se quiere. Trata de ofrecer —aunque resumido— el conocimiento acumulado de la retórica. Todo ello renunciando *de facto* —él mismo lo dice continuamente— a la originalidad, aunque deje escapar en ocasiones una vena creativa que forma parte de su personalidad. Resulta ser el *Epítome* casi un duplicado borroso, y sin posible comparación en cuanto a su interés, de las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano. Salvando las distancias, podría cuadrarle la siguiente cita de Armando Cotarelo Valledor:

> Por eso hay mucho en ella de segunda mano, juicios ajenos y máximas recibidas, de que resulta un prudente eclecticismo doctrinal que debía adquirir numerosos entusiastas, porque dándolo todo tan fácil y en su sitio evita búsquedas trabajosas en libros anteriores eclipsados por otros más actuales.[12]

No está, como podría parecer a primera vista, dedicada a Artiga, sino al propio Quintiliano, y no se trata de una obra escrita para vituperar al calagurritano sino que aparece en una publicación de 1942 escrita especialmente para conmemorar al «célebre preceptista español Marco Fabio Quintiliano».

Pero no es menos cierto que el mismo juicio podría cuadrar sin vernos forzados a demasiada violencia al *Epítome* de Artiga. En él encontramos básicamente un contenido tradicional en cuanto a las operaciones retóricas y a las demás *artes* que, con el tiempo, habían entrado a formar parte del *ars bene dicendi* una vez que aban-

11 *Ibid.*, pp. 34 y ss.

12 A. COTARELO VALLEDOR, «Semblanza de Quintiliano», *Conmemoración del célebre preceptista español Marco Fabio Quintiliano en el XIX Centenario de su nacimiento*, Madrid, Publicaciones del Instituto de España, 1942, p. 223.

donó su carácter persuasivo, esto es, las *artes praedicandi* y las *artes dictaminis*. Mayor novedad podríamos conceder al tratamiento de las embajadas y las visitas, además de lo que es propiamente «artiguiano», como los tipos de especiales de elocuencias que aparecen al inicio del libro, etc.[13] En todo caso, el tratamiento es un tratamiento exclusivamente práctico, una especie de *know how*, con una carencia absoluta de reflexión teórica. A este respecto, escribe Castán que

> Artiga se acerca al lector con el propósito de enseñarle a hablar, a componer parlamentos, a escribir cartas, a hacer visitas: es, pues, un manual didáctico, que se sale bastante marcadamente del específico terreno de la elocuencia, para hacerse indicador de buena crianza en muchas de sus partes.[14]

Las coincidencias entre Quintiliano y Artiga podrían ampliarse cuanto quisiéramos, si bien es cierto que de los tres aspectos que tenía la retórica en tiempos de Quintiliano; a saber, el teórico, el educativo y el práctico, Artiga abandona el primero, reelabora el segundo y se centra en el tercero. Además, en el prefacio de ambos libros, los autores relatan cómo sus amigos les han pedido en repetidas ocasiones que escriban un libro sobre retórica pero que habían rechazado la idea porque ya existían demasiados libros sobre el tema.

Para el estudio específico de la *actio* y la *pronuntiatio*, he optado por mantener una división conceptual aunque tradicionalmente aparecen unidas dentro de la misma *pars artis*. El propio Artiga, en su tratado, se ocupa de estas cuestiones en el Diálogo V: «De la Pronunciación y Acción», que vendría a coincidir con el capítulo XI, III, de las *Instituciones oratorias*.

Esta operación bicéfala es la más pragmática del hecho retórico. Se realiza sobre el discurso ya concluido —como la memoria— y, por lo tanto, no es constituyente de discurso. Se trata, en definitiva, de «la culminación del proceso textual-comunicativo retórico, que termina con la actualización del discurso ante el auditorio».[15]

Esta operación es tan importante que de ella llega a decir Quintiliano:

---

13 En otro lugar hemos dicho que uno de los méritos de Artiga es entender la elocuencia como una teoría general del discurso, donde es fundamental el contenido pragmático. Véase J. GARCÍA RODRÍGUEZ, «Retórica y educación: El *Epítome de la Elocuencia española* (1692) de Francisco de Artiga», en I. PARAÍSO (coord.), *op. cit.*, 2000, pp. 95-148.

14 J. CASTÁN, *op. cit.*, pág. 21

15 T. ALBALADEJO, *Retórica, op. cit.*, p. 165 y ss. Sobre el componente pragmático del discurso retórico y de la comunicación en general, puede verse: T. ALBALADEJO, «The Pragmatic Nature of Discourse-building Rhetorical Operations», *Koiné*, III, 1993, pp. 5-13; T. ALBALADEJO, «Algunos aspectos pragmáticos del sistema retórico», en M. C. BOBES *et al.*, *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Valladolid, Universidad, 1993, pp. 47-61. J. COUSIN, *Études sur Quintilien. Contribution a la recherche des sources de l'Institution Oratoire*, París, Bouvin & Cie, 1936, 2 vols.; J. C. GÓMEZ ALONSO, «Influencia de la *memoria* y la *actio* en la construcción del discurso retórico», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies/La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 8, (1997), pp. 129-139; F. CHICO RICO, *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad, 1988; W. H. BEALE, *A Pragmatic Theory of Rhetoric*, Carbondale, Southern State University Press, 1987; C. MARIMÓN LLORCA, «La especificidad pragmática de la *pronuntiatio* y su incidencia en la construcción del discurso retórico», en T. ALBALADEJO *et al.* (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, 1998, vol. III, pp. 649-658; D. PUJANTE, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, IER, 1999, 2ª ed. corr. y aum.

> Ahora bien, la pronunciación debe cumplir tres cosas, que atraida, persuada y mueva, a las cuales por naturaleza está unido que también deleite.[16]

Por ser aquella operación que permite poner en comunicación directa a emisor y receptor, de su correcta realización dependerá el éxito o el fracaso del discurso, porque va más allá de lo intelectual y se centra en lo afectivo, sentimental o lo pasional.

La demostración de la concepción global del hecho retórico de Artiga la encontramos en la afirmación de que toda la inspiración, el trabajo y el cuidado puestos en la invención, organización, elocución y memorización del discurso, pueden malograrse debido a una mala pronunciación:

> No hay duda que el orador
> que pronuncia mal, es claro
> cuanto gana de ingenioso
> lo pierde de desgraciado.
> (p. 443, ed. 1692)

Con esta premisa Artiga no encuentra tarea más complicada que explicar a su interlocutor (su hijo) esta operación:

> No hallo cosa más difícil
> en la elocuencia, ni hallo
> libro, ni autor, que por ciencia
> haya sabido explicarlo.
> (p. 444, ed. 1692)

En ambos autores aparece la misma división entre gesto (*actio*) y voz (*pronuntiatio*), de tal manera que abarcan el tratamiento de lo visual y de lo auditivo. Esto se relacionaría con el componente «sensible» al que me refería anteriormente.

PRONUNTIATIO

Una rápida ojeada —por obligada— nos permite comprobar los contenidos que Artiga toma directamente de Quintiliano o transforma a partir de este. Para el de Calahorra, la voz debe ser: correcta (*emendata*), clara (*dilucida*), adornada (*ornata*) y conveniente (*apta*). Artiga, por su parte, mucho más práctico que el práctico Quintiliano, opta por hablar de defectos en la pronunciación (afectación, igualdad, confusión, poco cuidado) que tienen otros tantos remedios en el despejo, la variedad, la claridad y el mucho cuidado. No me resisto a transcribir los ejemplos de la afectación y de la confusión porque pueden dar la medida del tono de la obra y al ingenio de Artiga.[17] Dice en cuanto a la afectación:

16 MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 14-65.

17 Utilizo el concepto de ingenio, como podría utilizar el de agudeza porque no me cabe duda de que, tanto por cercanía geográfica como por afinidades personales, afectivas e intelectuales, el espíritu de Gracián planea, en la distancia

Es un sonido fingido,
es un melindre escuchado,
es un pronunciar pueril
distinto de el ordinario.
¿No habrás visto alguna dama
melindreando o paladeando,
que por pronunciar más dulce
se lo lame con sus labios?
Pues ésta es afectación,
que en mujeres, de ordinario,
por no parecer mujeres
quieren más parecer gatos.
(pp. 445-446, ed. 1692)

Y en cuanto a la igualdad, escribe:

Porque los de Asia pronuncian
la garganta gaznateando,
y con los dos paladares
pronuncian los africanos.
Pero españoles, fFranceses,
portugueses e italianos,
y otros pronunciamos siempre
con los dientes, lengua y labios.
(p. 449, ed. 1692)

ACTIO

Artiga dedica el apartado II del Diálogo V a la *acción*, que, explica, sería la misma cosa que la *pronuntiatio* en el sentir general,

Pero como mi fin es
seguir el medio mas claro,
los divido a cada uno
según su significado.
(pág. 455, ed. 1692)

Quintiliano concede una gran importancia al gesto o ademán (además de al movimiento), pues en él —y en la perfecta conjunción con la voz— está gran parte del éxito del discurso. Por otra parte, resulta absolutamente imposible en nuestros días pensar en la independencia del gesto respecto del contenido de lo expresado. Los estudios acerca de la acción simbólica en la comunicación lingüística y literaria (como los de Kenneth Burke), sobre el lenguaje de los gestos o

temporal, por toda la obra de Artiga. A este respecto, puede consultarse: R. DEL ARCO GARAY, *La erudición aragonesa del XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Imprenta Góngora, 1934 y E. CORREA CALDERÓN, *Baltasar Gracián. Introducción a las* Obras completas de Baltasar Gracián, *publicadas por M. Aguilar, Editor*, Madrid, Aguilar, 1944. A falta de nuevas investigaciones, los datos bio-bibliográficos básicos sobre Artiga pueden encontrarse en F. LATASSA Y ORTÍN, *Biblioteca nueva de autores aragoneses que florecieron desde el año de 1689 hasta el de 1753*, Pamplona, Oficina de Joaquín de Domingo, 1800 y en E. DE LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España ilustradas y acrecentadas por Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Imprenta Real, 1829 [Edición facsímil en Madrid, Turner, 1977].

sobre el discurso político, visual y publicitario abren una serie de caminos de evidente rentabilidad.[18]

Siguiendo a Quintiliano, Artiga intenta agotar todas las posibilidades: cabeza, manos, ojos, cuerpo, cuello, brazos, casi literalmente copiadas del anterior. Hemos de hacer la salvedad de que este último cita solo aquellos gestos, ademanes y movimientos convenientes o apropiados en la asamblea pública o en los tribunales, mientras que Artiga los amplia para incluir los de los sermones, embajadas, visitas, etc. Mantiene, por tanto, los defectos del orador público y los modifica y amplia con esas otras situaciones comunicativas nacidas de las transformaciones sociales.[19] Los defectos de la acción son los más peligrosos, porque se hacen evidentes ante el público y ofrecen una mala imagen. Los cito a manera de curiosidad:

—Mover la cabeza o las manos para solicitar el aplauso del público ante un acierto de su discurso.

—Arrastrar sonidos repitiendo una letra de la palabra:

> Unos repiten la R,
> deteniéndose Re Reando,
> otros la ele, le, le, le,
> otros la ene, ne, neando.
> (p. 456, ed. 1692)

—No permitir el que habla que le interrumpan.

—Mover demasiado los brazos.

—Salpicar de saliva a los oyentes.

—Mantener los ojos bajos, no responder con la mirada al oyente, porque esto da a entender vergüenza de «traidor o de bellaco» (p. 458, ed. 1692).

—Manosear al interlocutor mientras se está hablando.

Estos son los siete vicios mayores de los que Artiga llama *accioneros*, pero pueden tener algunos otros menores:

---

18 *Véase*, K. BURKE, *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Edición, estudio preliminar, selección bibliográfica, traducción y notas de Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, Madrid, Antonio Machado (Colección «Literatura y Debate crítico»), 2003; M. CRITHLEY, *The Language of Gesture*, Londres, Arnold, 1939; J. M. GONZÁLEZ TORGA, «Perdurabilidad de la obra de Quintiliano y su vigencia para las técnicas de expresión oral», en T. ALBALADEJO *et al.* (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, cit., 1998, vol. III, pp. 1299-1306; J. LORENZO, «El discuros político entre la argumentación y la puesta en escena», en E. DEL RÍO *et al.* (eds.), *Quintiliano y la formación del orador político*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 113-132; Mª T. MIGUEL REBOLÉS, «La teatralidad en la *Institutio Oratoria*. Orígenes del teatro moderno», en T. ALBALADEJO *et al.* (eds.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, 1998, vol. III, pp. 1219-1240.

19 En el proceso de corrección de pruebas de este trabajo recibo un artículo del profesor portugués José Adriano de Freitas Carvalho donde establece la filiación de muchos de los ejemplos de Artiga en el libro de Francisco Rodrigues Lobo *Corte na Aldeia* (1969): «A retorica da cortesia: *Corte na Aldeia* (1969) de Francisco Rodrigues Lobo, fonte da *Epítome de la Elocuencia española* (1692) de Francisco José Artiga», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 0, (2003), pp. 423-441.

Unos quitan los pelillos
del vestido, otros dan chasco
pegando unas manotadas
que a veces pasan a enfados.
Otros se urgan la nariz,
otros el bigote ahilando,
otros se escarban los dientes,
otros se miran las manos.
Otros nos desabotonan,
otros sus uñas mascando,
otros hinchan sus carrillos
sus regüeldos excitando.
(pp. 458-459, ed. 1692)

Por último, Artiga establece todo un sistema de movimientos concretos, con un significado exacto en cada caso cuando acompañan a un gesto, y que son los más adecuados para cada momento del discurso, que vienen a coincidir con ligerísimos matices con los explicados por Quintiliano[20] para afirmar, negar, asegurar, expresar vergüenza, duda, admiración, indignación, etc.

Como podemos observar, toda una nomenclatura sígnica establecida y consolidada que, a través de los tiempo —y «pasando por encima de todas las catástrofes», como dice el poeta Luis García Montero para la poesía— llega hasta Artiga.

No ha sido mi intención agotar todas las posibilidades de un manual que, por sus especiales características es digno de atención, sino presentar las bases para un estudio de un autor hasta ahora muy poco conocido a partir de algunas notas que demuestran la influencia que la tradición clásica tuvo en su obra.

20 MARCO FABIO QUINTILLANO, *Instituciones oratorias*, *op. cit.*, XI, 92-105.

La fábula mitológica en Juan de Moncayo

Carmen Giral Viu
María Sánchez Castro
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca

El apelativo «Poetas del Ebro» fue acuñado por Cossío para nombrar a una serie de poetas aragoneses del siglo XVII que siguen la estela poética de Góngora. Dice Cossío que cuando las poesías de los hermanos Argensola alcanzaban la máxima divulgación, ya «corrían las de Góngora entre los poetas de Zaragoza»[1] cuyas composiciones tomaban el rumbo gongorino. Pese a esta influencia común, no llegaron nunca, sin embargo, a formar una escuela propia, si acaso un grupo con algún rasgo similar. Como poetas del Ebro y dentro de este epígrafe se incluyen Esteban Manuel de Villegas y sus *Idilios*, Alberto Díaz y Foncalda, autor de *Poesías varias*, obra en la que se incluye una *Fábula de Júpiter y Danae;* también citaremos a Baltasar López de Gurrea, autor de un libro de poesías que lleva el título de *Clases poéticas* y en el que podemos leer la Fábula de Júpiter y Europa y la de *Faetón y Epafo*. No podemos olvidar la figura de Francisco Jacinto Villalpando Henríquez y su poema *Amor enamorado*, así como a Gabriel Garcés y Gralla, autor de la *Fábula de Venus y Adonis*. Hay que mencionar también la fábula anónima de *Céfalo y Procris*, inserta en el *Cancionero de 1628* de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y por último a Juan de Moncayo, marqués de San Felices, quien escribió un libro de poemas bajo el nombre de *Rimas*.[2]

Pasaremos a continuación a ocuparnos del último de los autores mencionados, Juan de Moncayo. Este, como ya hemos dicho antes, sigue las directrices marcadas por la poética de Góngora, algo que se aprecia de modo relevante en las fábulas mitológicas que compuso y que han sido calificadas por Aurora Egido como «las más gongorianas». Nació Moncayo en los albores del siglo XVII en Zaragoza, en el seno de una familia nobiliaria. Fue caballero del Hábito de Santiago y comenda-

1 J. M. Cossío, *Fábulas mitológicas* en España, Madrid, 1982, p. 80.

2 J. de Moncayo, *Rimas*, ed., introd. y notas de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

dor mayor de Montalbán. Heredó el título de marqués de San Felices a la muerte de su madre, en 1636, habiendo entrado antes, en 1627, al servicio de la Corte. Durante su estancia en Madrid conoció el ambiente literario y cortesano y ello le permitió entrar en relación con figuras como Lope de Vega y Paravicino, a quienes alaba en sus rimas, sin que se deba olvidar la admiración que sintió por Nicolás Antonio y el trato con José Pellicer, erudito aragonés, residente en Madrid pero muy vinculado a la vida cultural aragonesa. Pero la mayor parte de su vida transcurrió en Zaragoza, donde era habitual su presencia en las academias literarias de esta ciudad. Sabemos, además, que gozó de la amistad de Gracián, de Uztárroz y de Lastanosa, con quien mantuvo una relación que atravesó momentos difíciles. Dos son sus obras fundamentales, *Rimas*, de la que ya hemos hecho mención antes, y *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*, publicado en 1656, al poco tiempo de lo cual moriría. *Rimas* fue editada por primera vez en Lérida en 1636 y tuvo una segunda edición en Zaragoza el año 1652. Entre estos años (1636-1652) Moncayo sometió la obra a constantes revisiones, para lo cual contó con la ayuda del erudito oscense Uztárroz, según se desprende de la correspondencia que ambos mantuvieron.

Rimas es una obra en la que podemos encontrar poemas amorosos, bíblicos, heroicos, laudatorios, necrológicos y de circunstancia, en los que hace referencia a hechos y figuras de su tiempo. A lo largo de esta obra aparecen también varias fábulas mitológicas: *Fábula de Júpiter y Leda, Fábula de Júpiter y Calixto, Fábula de los Titanes, Fábula de Venus y Adonis* y el *Llanto de Ariadna.* A continuación dedicaremos un espacio a comentar dos de ellas: la *Fábula de los Titanes* y la *Fábula de Júpiter y Leda*. Comencemos, pues, por la primera. La *Fábula de los Titanes* es un romance de 96 versos en los que trata el asalto al Olimpo por parte de los Titanes. El poema constituye una súplica a Júpiter para que destruya la soberbia de estos Titanes, que tratan de suplantar a los dioses. Aunque en la fábula se alude a estos, parece que Moncayo se refiere a los Gigantes, siendo habitual la confusión de nombres entre los poetas que tratan este tema. Así pues, el aragonés recrea en su composición el intento de Titanes o Gigantes por usurpar el gobierno del universo a Júpiter. El dios, asustado por las amenazas de aquellos huye abandonando el trono, lo que desencadena una serie de recriminaciones por parte del autor, que se dirige a Júpiter ordenándole que retome su lugar, haga justicia y se enfrente a ellos, para lo que no le habrán de faltar al dios, en opinión de Moncayo, las ayudas de los demás dioses del Olimpo. Sin detenerse en el relato del enfrentamiento entre unos y otros, Moncayo nos presenta a continuación a un Júpiter victorioso, que ha impuesto su orden y ha condenado a sus enemigos a permanecer enterrados bajo la isla de Sicilia, de modo que, no solo su divino poder y su gran fama quedan restablecidos, sino también con ello la tranquilidad y alegría de los otros dioses. Este, que es a grandes rasgos el argumento de la fábula de Moncayo, parece inspirarse en Ovidio, quien en el libro V de sus *Metamorfosis*[3] recrea también este mi-

3 OVIDIO, *Metamorfosis*, Introducción y notas de Antonio Martínez de Verger, Madrid, Alianza, 1999, libro I (vv. 151-157), libro II (vv. 182-186) y libro V (vv. 318-327 y 352-354).

to. Sin embargo, se aprecian diferencias en el tratamiento que de este hacen uno y otro autor. Si Moncayo alude a los Titanes, Ovidio habla en sus versos de los Gigantes, aunque, como ya se ha dicho antes, era habitual tal confusión en las leyendas. Ambos, Ovidio y Moncayo, los presentan ansiosos por ocupar el reino de los cielos, para lo que levantan y apilan montañas que lleguen hasta las estrellas. En este momento del relato, Ovidio refiere cómo Júpiter lanzó su rayo y destruyó con él el Olimpo y derribó al Petio del Osa que lo sostenía. Moncayo, por su parte, no alude a tal hecho e inicia su fábula presentando a los Titanes con los calificativos *sacrílegamente fieros, bárbara canalla, disformes, despeños de la soberbia* y *asolación de los hombres*. Estos Titanes siguen las órdenes del caudillo Tiseo, a quien Moncayo alude con el nombre de Tifonte, mientras que Ovidio lo hace con el de *Tifeo*. El aragonés dice de este caudillo que es un ser *violento, duro* y *feroz*, capaz de infundir espanto a los dioses, adjetivos que siguen la línea de los utilizados por Ovidio.

El temor que estos Titanes provocan en los dioses es también un elemento común a los dos poetas, y de hecho, en los relatos de ambos, los dioses huyen despavoridos ante la presencia de aquellos. Sin embargo, Ovidio se entretiene en contar la huida de los dioses y según se ve en el libro v de las *Metamorfosis*, estos llegaron agotados a Egipto, tierra que los acogió y en la que se ocultaron bajo falsas apariencias (Júpiter, por ejemplo, se transformó en pastor de rebaños). No existe ninguna mención de todo esto en la fábula de Moncayo, quien se conforma con insistir en la cobardía de Júpiter, el primero en abandonar el Olimpo y tras del cual huyen todos los demás dioses. Moncayo se dirige en exclusiva a Júpiter a quien, en tono recriminatorio, le acusa de infligir castigos a los mortales y no tener agallas para enfrentarse a los Titanes y a su soberbia. Muy enojado se nos muestra Moncayo en estas palabras que dirige al dios en las que, además, le recuerda que ha llegado el momento de impedir el desorden, de ultrajar la soberbia y de descomponer el error, en una palabra, Moncayo le exige a Júpiter venganza ante un cielo que se desploma. Continúa el aragonés diciéndole a Júpiter que no tema, que para tal ocasión no le habrá de faltar la ayuda y colaboración del resto de moradores del Olimpo. Palas, Venus, Marte y Neptuno, a quienes se unen el Sol y la Luna, pondrán a su servicio sus armas más eficaces, lanzas, flechas, estoques y arpones, respectivamente, es decir, todas las fuerzas de la naturaleza y el universo entero, que representan estos dioses y elementos, se unirán en ayuda del dios que gobierna el cosmos. A toda esta imprecación a Júpiter dedica Moncayo 36 de los 96 versos que ocupa el relato entero, y tras ella, sin entretenerse en mostrar el enfrentamiento directo entre dioses y Titanes, el autor presenta a un Júpiter ya victorioso y a unos Titanes burlados y condenados por el dios a permanecer sepultados bajo el monte Etna, en Sicilia. En este punto, retoma Moncayo los versos ovidianos. Se menciona al caudillo de los Titanes: el latino habla de Tifeo, mientras el aragonés se refiere a él con los nombres de Encelado y Tifonte, nombres con los que también se conoce a Tiseo en la tradición clásica. Tanto en uno como en otro poeta hallamos la imagen del gigante, tendido boca arriba bajo el volcán, cuya lava sería efecto de la respiración y vómitos de Tiseo. Hasta este punto llega el relato ovidiano, pero Moncayo continúa su fábula recordando que nadie hay más poderoso que Júpiter, cuya actua-

ción ha restablecido el orden divino, lo cual ha aumentado su fama. No podemos pasar por alto pues, que Moncayo tiene como fuente de su fábula el relato ovidiano, si bien recrea el mito de un modo particular, propio, implicándose en el desastre que se avecina en el Olimpo y dirigiéndose a Júpiter al que, como hemos visto, le exige una pronta y decidida actuación en contra de los Titanes. La insistencia en la fama que con todo esto ganará Júpiter es también otro rasgo exclusivo de Moncayo. Y en último término cabe atribuir a la fábula del aragonés un sentido moral del que carece la versión de Ovidio: la soberbia será castigada por el poder de Dios.

Tintes muy distintos tiene la *Fábula de Júpiter y Leda*. Cuenta en ella Moncayo el encuentro amoroso entre la ninfa Leda y el dios Júpiter, quien para la ocasión transforma en cisne. Dicho encuentro amoroso tiene lugar en plena naturaleza, una naturaleza fecunda en olores y colores y en la que se recrea el marco bucólico de amor. Además Moncayo incluye también alusiones a la fábula mitológica de Castor y Pólux y a la de Clitemnestra y Helena. El poema tiene una extensión de 280 versos endecasílabos distribuidos en octavas reales. Comienza el relato con la descripción del paraje en que se produce, en un espacio cuya vegetación renace con la llegada de la primavera, mientras que Aura acaricia las plantas con su soplo apacible de aire. Esta brisa amorosa balancea a las flores que desprenden así aromas y olores, síntomas de la vida que bulle en ellas. Todo está teñido de tonos verdes, blancos y rojos. No falta la rosa, ni tampoco su dulce néctar, aquel que toma Amaltea, la cabra nodriza que amamantó a Júpiter cuando era niño. Los prados están inundados de rocío y por ellos discurren las fuentes recrecidas por el efecto del deshielo primaveral. Si las flores lo inundan todo de olores, las fuentes lo hacen de sonidos acordados y armoniosos. Los árboles también evidencias la llegada de la primavera vestidos como están de colores y al tiempo, «pomposos y crecidos», por sus troncos se enredan los pámpanos. El lirio aporta una nota de blancura, pues toma su belleza de la nieve, y esta blancura contrasta con el rojo de los claveles. Con la imagen «líquidas sierpes», se refiere Moncayo a los ríos en cuyas aguas se ven reflejados estos claveles aunque tal vez aluda a las gotas de rocío que resbalan por los tallos de estas flores. Lirios, violas y jazmines cubren la tierra y como si de una alfombra se tratara, la protegen de los rayos solares. No podía faltar en el paisaje el ave clásica por excelencia, la Filomena, que con trino armonioso expande su pena por el bosque, asomada entre las ramas de un chopo a cuyos pies crece blanca la azucena por haber tomado su color del albor del día. Próximos a este chopo, otros árboles muestran sus gustosas frutas, a las que alude el poeta con el calificativo de *deidades*; se trata de manzanas, peras y cerezas entre cuyos colores establece Moncayo un fuerte contraste cromático. Los limones, por su parte, son tan amarillos por tomar su color del oro (al igual que lo hace el cabello rubio en tantos poemas de este tiempo). Y no faltan los albergues, voz aragonesa, usada en lugar del término albaricoque propio del castellano. Entre todas las flores destaca la mosqueta, rosal pequeño, preñado de flores blancas y diminutas en cuya descripción encontramos una de las más hermosas metáforas; el poeta se refiere a ellas como «florido invierno y copos que nevó la naturaleza». Jilgueros, mirtos, vides, álamos, yedras, clavelinas y azucenas completan la lista de los elementos

naturales que dan vida al espacio escenográfico en el que habrá de acontecer el encuentro entre los amantes. Protagonista también de este paraje es el agua, que en forma de río se abre paso entre las rocas y su discurrir semeja una contienda de cristales, en el efecto del chasquido del agua en las piedras del cauce; allí donde el agua se remansa aparece la ninfa Leda dispuesta a tomar un baño. Dotada de la hermosura y juventud propia de estas deidades, Leda comienza a desnudarse con parsimonia. De forma progresiva el poeta la describe, acudiendo para ello a los tópicos de belleza femenina tan habituales en la literatura de los Siglos de Oro: «mejillas púrpuras que toman el color de la rosa», «ojos azules reflejo del cielo», «frente ancha y blanca que le otorga la espuma de los arroyos» y «cabello suelto, rubio y ondulado que causa la envidia al oro». Su boca es más roja que el clavel, su pie, «nevada planta», en la oreja lleva prendida una perla cuya belleza no alcanza la de su portadora. Descrita en estos términos Leda, el autor presenta a Júpiter, escondido entre unas ramas, expectante y maravillado por la belleza de la ninfa. Es un flechazo, un amor a primera vista, el tópico ovidiano del «amor puellæ visæ». Mientras ella se desnuda, más aumenta en él el deseo de poseerla, pues, liberada de sus prendas se aprecia aún más su belleza. Suavemente deja caer su velo sobre la hierba, que se convierte así en un verde catre; los lazos de colores se posan sobre las flores y estas envidian sus colores. De forma muy delicada la ninfa se introduce en el río, su pie besa el agua y su efecto refrescante contrasta con la pasión que, más y más, arde en Júpiter. El río le devuelve a Leda su imagen y ella contempla su propia belleza. Ya en el agua, la ninfa se mueve con ademán armonioso, mientras Júpiter se transforma en cisne, avanza poco a poco hacia ella, corta el agua «con nevada pluma», confiado en que con esa apariencia ella no reconozca su verdadera identidad. Gira en torno a la ninfa en círculos cada vez más pequeños hasta que le da alcance y la rodea con sus alas. Leda se muestra avergonzada, trata de deshacerse de él y su rechazo aumenta la excitación de Júpiter. Al final, ella cae rendida y el acto amoroso es aludido, como era de esperar, no de forma directa sino a través de la mención de Cupido y Anteros. Toda la naturaleza es reflejo de este amor, toda la selva arde en pasión y los versos de Moncayo se llenan de voces e imágenes que hacen patente los motivos del *ignis amoris* y de la *flamma amoris*. Abrazos adivinados, besos intuidos, caricias ocultas... todo se inserta dentro del motivo ovidiano del *gaudia amoris*. De esta unión nacerán Clitemnestra, Helena, Cástor y Pólux; así lo dice el poeta, para a continuación insertar la historia de Paris y Helena y la destrucción de Troya, relato al que se dedican 15 versos; por último el autor dedica 39 versos a la fábula de Castor y Pólux y con ello pone fin a la fábula de Júpiter y Leda. Así pues, la mayor parte de esta se reserva a la descripción del marco bucólico de amor, al desnudo de Leda y al encuentro de los amantes, siendo los otros fragmentos mitológicos un segmento menor y secundario.

Con todo cuanto hasta aquí se ha dicho queda demostrada, una vez más, la presencia de elementos clásicos en Aragón, y más concretamente en la poesía que se escribe en esta tierra en el siglo XVII. Moncayo es así la muestra de que tanto la leyenda mitológica como los motivos ovidianos encuentran en las letras aragonesas cauce y espejo en los que recobrar nueva vida.

Adonios en Horacio y en el humanista alcañizano Domingo Andrés: tipología verbal y otros aspectos métricos

Andrés Gómez Heredia
IES Santa Emerenciana de Teruel

Horacio usó en su obra una amplia gama de metros y llevó la métrica eólica a su punto máximo. Por su parte, el humanista alcañizano Domingo Andrés ofrece, asimismo, una variedad formal y temática de indudable consideración, respetando generalmente las propuestas clásicas en el metro; una de sus principales fuentes fue Horacio.

En nuestra comunicación presentamos un análisis comparativo de los 205 adonios de Horacio y los 23 de Domingo Andrés, para lo que usamos como método el estudio de la tipología verbal y otras cuestiones métricas.

En otra ocasión,[1] comparando de igual manera los ferecracios de Horacio y Domingo Andrés, decíamos en las conclusiones: «Domingo Andrés demuestra tener un conocimiento bastante exacto de las características del verso horaciano, pero en un intento de evitar la excesiva rigidez del modelo se desvía de él en algunos aspectos formales: uso del verso de manera diferente a Horacio, mayor número de tipos verbales, ubicaciones de algunos de estos en posiciones inusuales en el modelo, más variedad en la distribución de palabras en el verso, etc.». Entonces comparábamos un verso que tanto en Horacio como en Domigo Andrés aparece en un número semejante: 35 en el primero y 32 en el alcañizano, lo que permitía que los análisis comparativos resultaran bastante significativos; sin embargo, con el adonio deberemos tomar como punto de referencia los datos relativos que arrojen los distintos porcentajes, pues, como hemos señalado arriba, Horacio nos ha dejado 205 adonios, mientras que Domingo Andrés tan solo 23. Con todo, intentaremos comprobar has-

1 Comunicación presentada en el III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico, celebrado en Alcañiz del 8 al 13 de mayo de 2000.

ta qué punto las apreciaciones referidas al ferecracio son válidas también para el adonio y si Domingo Andrés trabajaba con un estilo claramente preconcebido en un intento de proporcionarle al mismo un carácter personal.

Domingo Andrés[2] utiliza en sus 23 adonios el mismo esquema que Horacio[3] en los 205 de sus *Odas*:

-vv- x (Codificación para nuestro trabajo: F12X y)

En Horacio el adonio aparece como cuarto verso de la estrofa sáfica, precedido de tres sáficos menores, mientras que Domingo Andrés utiliza 12 adonios en estrofa sáfica y 11 en forma estíquica.[4]

A continuación presentamos los resultados de nuestro análisis comparativo.

1. COMPOSICIÓN

1.1. *Tipos verbales por orden decreciente de frecuencia*

Horacio utiliza para construir sus adonios 2,1 palabras por verso como media (unas 428 palabras en total); Domingo Andrés 2,8 palabras por verso (48 en total). Las palabras métricas se distribuyen en ambos en los siguientes tipos prosódicos, ordenados por orden decreciente de frecuencia en Horacio:

	HORACIO	DOMINGO ANDRÉS
1) -x	: 129 (30,14%)	10 (21,27%)
2) -vv	: 108 (25,23%)	9 (19,14%)
3) -v	: 79 (18,45%)	7 (14,89%)
4) v-x	: 65 (15,18%)	7 (14,89%)
5) v	: 14 (3,27%)	-
6) -	: 14 (3,27%)	4 (8,51%)
7) vv	: 12 (2,8%)	2 (4,25%)
8) -vv-x	: 4 (0,93%)	3 (6,38%)
9) vv-	: 1 (0,23%)	1 (2,12%)
10) vv-x	: 1 (0,23%)	-
11) x	: 1 (0,23%)	3 (6,38%)
12) -vv	: -	1 (2,12%)

Observamos que en Horacio los tres tipos más frecuentes son: -x (30,14%), -vv (25,23%) y -v (18,45%); en D. Andrés los mismos tipos con porcentajes algo

2 La edición de la obra de Domingo Andrés utilizada para nuestro análisis ha sido: J. M. MAESTRE MAESTRE, *Poesías varias del alcañizano Domingo Andrés*, Teruel, IET, 1987.

3 La edición utilizada de la obra de Horacio para nuestro análisis ha sido *Horatius. Opera* (ed. S. BORZSÁK), Madrid, Coloquio, 1988 (Leipzig, 1984).

4 Horacio utiliza sus adonios en la estrofa sáfica de las siguientes composiciones: *Odas* I 2, I 10, I 12, I 20, I 22, I 25, I 30, I 32, I 38, II 2, II 4, II 6, II 8, II 10, II 16, III 8, III 11, III 14, III 18, III 20, III 22, III 27, IV 2, IV 6, IV 11 y *Carmen Sæculare*. Los adonios de Domingo Andrés los encontramos en III 178, 73-96 (en estrofa sáfica), en III 179, 58-64 (en forma estíquica), 93-96 (en forma estíquica) y 239-262 (en estrofa sáfica).

inferiores: -x (21,27%), -vv (19,14%) y -v (14,89%) / v-x (14,89%). Horacio ofrece 11 tipos diferentes, mientras que el humanista alcañizano utiliza 10.

1.2. *Localización de los tipos verbales distribuidos por el número de sílabas (métricas)*

Los monosílabos suponen un 6,7% (29) del total de las palabras métricas que aparecen en los adonios horacianos; en los de D. Andrés encontramos 8, uno de ellos elidido, lo que supone el 16,66% de las palabras métricas de su verso, porcentaje bastante mayor que el horaciano.

a) Monosílabos

HORACIO	DOMINGO ANDRÉS
v : 14	-
- : 14	4
x : 1	3
Elidido : -	1

De ellos, un 48,27% son de naturaleza breve en Horacio, igual porcentaje que los largos; solo un 3,44% ocupa la posición final de su verso, donde Horacio evita el uso de monosílabos aislados. Únicamente en una ocasión utiliza el poeta latino un monosílabo en tal lugar, precedido por un polisílabo, en lugar de un monosílabo, como parece que exigía la norma métrica:

est hederæ vis (Od. IV, 11, 4)

Los monosílabos breves ocupan en Horacio la posición 2:

```
- v v - x
  2
```

y los largos la F, el comienzo de verso:

```
- v v - x
F
```

Por tanto, los monosílabos breves y largos tienden a ocupar un lugar fijo en el adonio horaciano.

En Domingo Andrés, el 50% de los monosílabos son largos, mientras que el 37,5% ocupan la posición final del verso, lo que es casi excepcional en Horacio, y el 12,5% aparece elidido (en Horacio ningún monosílabo se elide).

Los monosílabos largos ocupan las siguientes posiciones en el adonio del alcañizano: F (75%) y X (25%):

```
- v v - x
F    X
```

Domingo Andrés no utiliza monosílabos breves.

Los tres monosílabos que aparecen en el adonio del alcañizano en posición final se refieren a la misma palabra (*me*), en una ocasión precedida de otro monosílabo —según la norma clásica— y dos veces por polisílabos:

tu tibi de me (III, 179, 58)
quam moveas me (III, 179, 64)
interea me (III, 179, 93)

El monosílabo final del adonio de D. Andrés será comentado posteriormente.

Aunque, por lo señalado, el alcañizano parece alejarse de la aparente rigidez horaciana, sin embargo, se vislumbra que D. Andrés no pierde la referencia de su fuente y, en todo caso, asistimos, una vez más, a ese intento del humanista de no dar la impresión de que su labor es una mera copia del autor latino, a ese intento, mencionado anteriormente, proporcionar a su poesía cierto estilo personal sin menospreciar en exceso las normas clásicas.

b) Bisílabos

En Horacio los bisílabos forman el 51,4% (220) del total de palabras de sus adonios; en Domingo Andrés el 39,58% (19), apreciable diferencia:

HORACIO	D. ANDRÉS
-x : 129	10
-v : 79	7
vv : 12	2

Los bisílabos más numerosos en ambos poetas son los que ocupan la posición final del verso (58,6% en Horacio; 52,63% en D. Andrés):

- v v -x
  Xy

Siguen en frecuencia, también en los dos, el tipo trocaico (35,9% en Horacio; 36,84% en D. Andrés), que ocupa la única posición posible, el comienzo de verso:

-v v - x
F1

Por su parte, el tipo pirriquio solo supone el 5,45% del total de bisílabos en el adonio de Horacio y algo más, el 10,52%, en D. Andrés:

- vv - x
  12

Como se observa por los datos anteriores, dentro de la diferencia de algunos porcentajes encontramos grandes similitudes en las localizaciones de los bisílabos que realizan los dos poetas.

El hecho de que el tipo bisilábico sea el más abundante en ambos autores está en relación directa con las tipologías verbales del esquema más frecuentes en este verso, como mostraremos más adelante.

c) Trisílabos

Los trisílabos aparecen en el adonio de Horacio en un porcentaje aproximado del 40,65% (174). El 62,06% (108) de ellos se localiza en la posición F12:

-vv - x
F12

El 37,35% (65) lo encontramos ubicado en la posición final de verso (2Xy):

- v v-x
2Xy

Únicamente hemos hallado un caso (0,57%) de trisílabo anapéstico en la posición 12X:

- vv- x
12X

est hederæ vis

(Od. IV, 11, 4)

En cuatro ocasiones el trisílabo es un compuesto con enclítica en las posiciones F12* (3) y 2Xy* (1):

Od. I, 2, 16 : *templaque...*
Od. III, 11, 28 : *seraque...*
Od. III, 27, 4 : *fetaque...*
Od. IV, 2, 28 : ... *modoque*

Por su parte, en los adonios de Domingo Andrés los trisílabos suponen el 35,41% (17) del total de palabras, de los que el 52,94% (9) ocupa la posición F12 (comienzo de verso), el 41,17% (7) 2Xy (final de verso) y el 5,88% (1) se localiza en 12X.

Se comprueba que el alcañizano sigue en el uso de los trisílabos las tendencias de los adonios horacianos con unos porcentajes que, aun no siendo iguales, sí ofrecen bastante similitud: respeta las posiciones de Horacio y mantiene las frecuencias porcentuales de las mismas; en D. Andrés no hay, sin embargo, trisílabos métricos formados con enclíticas:

	HORACIO	D. ANDRÉS
-vv :	108	9
v-x :	65	7
vv- :	1	1

b) Tetrasílabos

Solo hemos encontrado en Horacio un vocablo tetrasilábico (0,2%) en la posición 12Xy (cerrando el verso); asimismo, en los adonios de Domingo Andrés hay un solo tetrasílabo, aunque supone un porcentaje mayor (2,08%), en la posición F12X (abriendo el verso):

- vv-x	-vv- x
12Xy	F12X
seu Genitalis (C.S. 16)	*interea me* (III, 179, 93)

El alcañizano, una vez más, parece que quiere contraponer su propia iniciativa a la de su fuente, utilizando en esta ocasión su tetrasílabo en la posición contraria a la de Horacio, al mismo tiempo que, proporcionalmente, el uso de este único vocablo conlleva en Domingo Andrés un ligero incremento de este tipo verbal en relación con el del venusino.

e) Pentasílabos

Los pentasílabos, por su parte, son utilizados por Horacio también en escaso número (4 : 0,9%), como es habitual en los polisílabos más largos y, sobre todo, en un verso que consta precisamente de cinco sílabas; son, pues, cuatro los adonios horacianos constituidos en su totalidad por una sola palabra:

-vv-x
F12Xy

Od. I, 12, 40 : *Fabriciumque*
Od. I, 30, 8 : *Mercuriusque*
Od. II, 6, 8 : *militiæque*
Od. IV, 11, 28 : *Bellerophontem*

Como se aprecia, de estos cuatro pentasílabos métricos tres de ellos están formados por tetrasílabo + enclítica (75%) y, a su vez, también tres incluyen un nombre propio, lo cual hace que exista una coherencia interna en la construcción de estos adonios.

En Domingo Andrés hay tres adonios compuestos por los respectivos vocablos pentasílabos (3 : 6,25%):

III, 178, 88 : *divitiisque*
III, 178, 92 : *anteferemur?*
III, 179, 254 : *prosperitatem*

De los tres pentasílabos del alcañizano, uno está compuesto por tetrasílabo + enclítica (33,33%) y ninguno incluye un nombre propio.

1.3. *Fenómenos métrico-verbales especiales*

En los 205 adonios horacianos solo hay 7 enclíticas (codificadas con *); tres son breves y cuatro ocupan la posición final del verso (x). Se localizan en las siguientes posiciones del adonio como parte de una palabra polisilábica con la que forman una unidad métrica:

-v v-x (2Xy*):	*more modoque*	(Od. IV, 2, 18)
-vv-x (F12Xy*):	*Fabriciumque*	(Od. I, 12, 40)
	Mercuriusque	(Od. I, 30, 8)
	militiæque	(Od. II, 6, 8)

-vv - x (F12*):	*templaque Vestæ*	(Od. I, 2, 16)
	seraque fata	(Od. III, 11, 28)
	fetaque volpes	(Od. III, 27, 4)

Por su parte, en los adonios del alcañizano encontramos solo una enclítica, que se localiza en la posición y*, mayoritaria en Horacio, formando parte de un compuesto métrico pentasilábico:

-vv-x (F12Xy*) : *divitiisque* (III, 178, 88)

En los adonios de Horacio no hay otros fenómenos métrico-verbales especiales, salvo un caso en que se produce elisión en mitad de verso en una partícula coordinante negativa con la posición 2(:

.....*ve-*

nale, nequ(e auro (Od. II, 16, 8)

Asimismo, Domingo Andrés da la sensación de querer mantener la tradición horaciana también en las elisiones del adonio: en una sola ocasión utiliza este fenómeno métrico-verbal; la elisión se da en un bisílabo, siendo la *-e* la vocal elidida, como en Horacio, aunque se localiza en F(:

orb(e et Olimpo (III, 179, 250)

No hay hiatos ni aféresis en ninguno de los dos poetas.

1.4. *Cesuras*

El adonio, al ser un verso tan corto, no presenta cesuras específicas.

2. ESQUEMA

El esquema - v v - x se presenta de forma invariable en los 205 adonios horacianos y en los de Domingo Andrés; sin embargo, tal esquema fijo se estructura en diversas tipologías verbales en uno y otro poeta que rompen la monotonía del mismo. En ambos poetas hallamos los siguientes esquemas tipológicos:

	HORACIO	DOMINGO ANDRÉS
-vv+-x (3+2):	108 versos (52,6%): *tempore sacro* (C.S. 4)	9 versos (39,13%)
-v+v-x (2+3):	65 versos (31,7%): *lambi Hydaspes* (Od. I, 22, 8)	6 versos (26,08%)
-v+v+v-x (2+1+2):	14 versos (6,8%): *clamor et ira* (Od. III, 8, 16)	—
-+vv+-x (1+2+2):	12 versos (5,8%): *et decus omne* (C.S. 48)	1 verso (4,34%)
-vv-x (5):	5 versos (2,4%): *Fabriciumque* (Od. I, 12, 40)	3 versos (13,04%)
-+vv-+x (1+3+1):	1 verso (0,48%): *est hederæ vis* (Od. IV, 11, 4)	1 verso (4,34%)
-+vv-x (1+4):	1 verso (0,48%): *seu Genitalis* (C.S. 16)	—
-+vv+-+x (1+2+1+1):	—	1 verso (4,34%)
-vv+x (4+1):	—	1 verso (4,34%)
-+v+v-x (1+1+3):	—	1 verso (4,34%)

Se deduce, por tanto, que las estructuras normales son (3+2) y (2+3), que suponen un 84,3% del total de versos adonios en Horacio y un 65,21% en Domingo Andrés, porcentaje ostensiblemente inferior; el resto de tipologías en Horacio (15,7%) deben ser consideradas excepcionales, sobre todo (5), (1+3+1) y (1+4), mientras que en el alcañizano el resto de estructuras tipológicas debe considerarse, por su porcentaje de frecuencia, algo menos excepcionales.

Horacio utiliza 7 tipologías; Domingo Andrés, 8. Las tipologías más frecuentes son las mismas en ambos poetas; cinco de ellas coinciden en los dos, mientras que el alcañizano no usa dos tipologías horacianas y añade tres que no aparecen en el poeta latino. Domingo Andrés, pues, mantiene las estructuras básicas del adonio horaciano, pero va más allá, creando otras en su afán de dar cierta forma a su estilo.

Recordamos que, entre los tipos verbales, los bisílabos y trisílabos suman el 91,16% del total de las palabras métricas usadas por Horacio para componer estos versos; de la misma manera, bisílabos y trisílabos suponen el 74,99% de las palabras métricas de su adonio. El uso preferente de tales tipos marca, de forma evidente, la frecuencia de las estructuras 3+2 y 2+3 en este verso eólico.

Una vez finalizado nuestro análisis, podemos concluir con lo que ya avanzábamos en el comienzo de esta comunicación: Domingo Andrés conoce, sin duda, el uso clásico del verso horaciano, pero no se conforma con utilizar solo lo que le ofrece su modelo, sino que procura en todo momento «desviarse» de él, huyendo de la rigidez de la métrica del poeta latino, abriendo nuevos caminos y proporcionándole mayor versatilidad, en ese intento continuo de personalizar sus composiciones, partiendo del modelo clásico.

Epigramas de Marcial en la obra del poeta aragonés Martín Miguel Navarro (1600-1644)

Mª Jesús Jarne Fernández
Universidad de Zaragoza

A partir del Renacimiento[1] numerosos poetas españoles del Siglo de Oro buscaron inspiración en la obra de Marcial (40 d. C. - 104 d. C.), bien para realizar traducciones en forma poética de sus epigramas, bien para llevar sus motivos a nuevas creaciones o bien para ilustrar ideas con citas latinas, como hiciera con frecuencia Baltasar Gracián en su *Arte de ingenio*. De esta tendencia participan diversos autores aragoneses como Salinas,[2] Bartolomé Leonardo de Argensola,[3] Martín Miguel Navarro[4] o fray Jerónimo de San José,[5] que nos dejaron algunas versiones al castellano.

Puesto que no podemos hacernos cargo de la producción de todos ellos, nos centraremos únicamente en la figura de Martín Miguel Navarro.

Según nos informa J. M. Blecua[6] en la introducción a su selección de las poesías de M. M. Navarro, el manuscrito 6685 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene las

1 Sobre la presencia de Marcial en España *vid.* V. Cristóbal López, «Marcial en la literatura española», *Actas del simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilbilis y de Roma (Calatayud, 9-11 de mayo de 1986)*, II, Zaragoza, 1987, pp. 149-210; Mª T. Muñoz García de Iturrospe, «Adaptaciones de Marcial en autores ingleses y españoles en los siglos XVI-XVIII», Estudios humanísticos, *Filología*, 17, (1995), pp. 297-313; R. González, «Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos», *CFC (Est. Lat)*, 2, (1992), pp. 289-305, J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Introducción a *Marcial, Epigramas*, Madrid, 1997, pp. 7-87. Sobre sus traducciones *vid.* Th. S. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Duquesne, 1970.

2 Sus traducciones nos llegan incluidas por B. Gracián en su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (ed. de E. Blanco), Madrid, 1998.

3 B. Leonardo de Argensola, *Rimas*, I-II, (ed. de J. M. Blecua), Madrid, 1974.; Rosa Mª Marina Sáez, *Las traducciones de Marcial de Bartolomé Leonardo de Argensola*, Comunicación del III Congreso Internacional sobre Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico, Alcañiz, mayo de 2000, en prensa.

4 Sobre su vida y obras *vid.* «Introducción» a Martín Miguel Navarro, *Poesías* (ed. de J. M. Blecua), *AFA* I, 1945, pp. 217-317.

5 Fray Jerónimo de San José, *Poesías selectas*, Zaragoza, 1876, pp. 194-8.

6 *Vid.* nota 4.

obras poéticas del turiasonense, encabezadas por un *Elogio del autor* y una *Vida* escritas por su amigo y editor fray Jerónimo de San José y termina con un *Discurso sobre la poesía aragonesa* escrito por el cronista Francisco de Sayas, quien en el espacio que dedica a Navarro, dice que ningún otro tradujo a Marcial «con más ingeniosa puntualidad ni con esponja más casta», entre otras muchas alabanzas hacia la persona y obra del autor.

De forma más reciente, M. Alvar[7] nos indica que Navarro fue un poeta muy fecundo en varias lenguas, pues solo en latín realizó en torno a ciento veinte traducciones de Marcial, entre las que serán objeto de nuestro estudio cinco de ellas.

Así pues, entraré en el comentario de cada uno de los poemas traducidos por el poeta aragonés, que nos pueda llevar a ofrecer unas notas generales sobre dichas traducciones.

Comenzaremos ofreciendo el epigrama I del libro *De spectaculis* de Marcial junto con la versión del mismo que realizó M. M. Navarro.

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,	No más Menfis ufana
Assyrius iactet nec Babylona labor;	sus maravillas bárbaras ostente
nec Triviæ templo molles laudentur Iones,	ni la fatiga continuada aumente
dissimulet Delon cornibus ara frequens;	a Babilonia la jactancia vana;
aëre nec vacuo pendentia Mausolea	no acrecienten onores
laudibus inmodicis Cares in astra ferant.	al magnífico tenplo de Diana
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro,	delicados primores:
unum pro cunctis fama loquetur opus.[8]	no más Caria al sepulcro de Mausolo
	en el aire pendiente
	asta el cielo levante,
	ni a su alabanza la modestia esceda.
	Ceda al cesáreo anfiteatro, ceda
	toda fábrica ilustre que se aclama;
	i por todas la fama
	sola, de aquí, adelante,
	una obra superior a todas cante.

Los cuatro dísticos de Marcial han sido ampliados por Miguel Navarro a dieciocho versos de tal manera que el contenido se ha dividido en dos partes del siguiente modo: las maravillas de las ciudades ocupan los tres dísticos primeros en el texto latino y los trece versos iniciales en la traducción; el anfiteatro es ensalzado en el último dístico, que corresponde a los cinco últimos versos en castellano.

La traducción de cada dístico ha sido moldeada con el fin de adaptarla a la forma poética de la silva. Además, el contenido de los versos estructura su rima, así

7 Manuel Alvar, *Aragón. Literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976, pp. 31-35, en especial p. 32.

8 Los textos latinos han sido tomados de Martial, *Épigrammes* (ed. de H. J. Izaac), París, Les Belles Lettres, 1969, tomo I (livres I-VII); *Martialis epigrammata*, D. R. Shackleton Bailey (ed. y trad.), Stuttgart, Teubner, 1990 y *M. Val. Martialis epigrammata*, W. M. Lyndsay (ed. y trad.), Oxford, Clarendon, 1929. También hemos consultado las siguientes ediciones de la época: *M. Val. Martialis. Epigrammaton libri XIII. Adiecta Græcorum vocum quibus auctor utitur, interpretatione*, Vicentius de Portonarii, Lyon, 1536; *M. Val.Martialis. Epigrammaton libri XII*. Ex officina Christophori Plantini, Amberes, 1568; *M. Va.Martialis Epigrammata*. InTypographica Officina Regii Nosocomii, Diego La Torre, Zaragoza, 1634.

los versos 1-7, con rima 7a 11B 11B 11A 7c 11A 7c, tratan sobre Menfis (Egipto), Babilonia (Persia) y Éfeso (Asia Menor); los versos 8-11, con rima 7b 11D 11D 7b, sobre Delos y la región de Caria; los versos 12 y 13 tratan también sobre el sepulcro de Mausolo pero están dentro de la estructura 7e 11F 11F 11G 7g 7e 11E, por lo que constituirían una especie de transición hacia los versos 14-18 que tratan sobre el anfiteatro Flavio. La relación de ciudades y sus magníficas construcciones ha sido estructurada por el poeta aragonés, siguiendo el modelo del bilbilitano, mediante partículas de negación, bien adverbios «no», vv. 1, 5 y 10, bien conjunciones copulativas («ni», vv. 3 y 13).

Para traducir el primer dístico Miguel Navarro ocupa los cuatro primeros versos de su poema. Ha mantenido la personificación de la ciudad de Menfis a la que Marcial hacía callar (*sileat*) y Navarro pide que deje de ostentar sus «maravillas bárbaras» (entre las que parece incluir, sin mencionarlas, las pirámides), cuando, según Marcial, la bárbara era la propia ciudad. El adjetivo «ufana», que no aparece en Marcial, funciona como predicativo.

En el primer pentámetro Marcial hace referencia al esfuerzo del asirio para generalizar sobre los habitantes de toda la región y en especial de Babilonia, que se vanaglorian de su ciudad. Navarro usa de la amplificación[9] para traducir *labor* como «fatiga continuada», atendiendo al valor que tiene también como «proyecto, obra todavía por construir», e *iactet* como «aumente [...] la jactancia vana». Sin embargo, no menciona en ningún momento el origen asirio de la ciudad señalado por Marcial mediante el adjetivo *Assyrius*.

El segundo dístico latino es traducido al castellano a lo largo de los versos 5 a 9. Navarro escribirá «acrecienten onores» intentando verter el *laudentur honores*, de la edición de la época que pudiera haber manejado,[10] en lugar del luego restituido *laudentur Iones;* la expresión «delicados primores» se debe a la amplificación del adjetivo *molles*. El aragonés añade el adjetivo «magnífico», que no tiene equivalente en el poema latino, y sustituye la advocación *Triviæ* de la divinidad por el nombre de la diosa, «Diana», para que resulte reconocible al lector medio.

El comienzo del segundo pentámetro quedó distorsionado en las ediciones de la época y aparecía como *dissimuletque Deum* 10. Navarro tradujo el verbo latino como «calle» con incrementación semántica, desde el punto de vista del léxico, y *Delon* como un circunstancial de lugar (mediante transposición sintáctica) por mejor situarlo y hacer más clara la referencia. El poeta aragonés disolvió la metonimia de Marcial, quien de los animales para sacrificio solo menciona sus cornamentas (*cornibus*), al traducir «víctimas» en lugar de «cuernos», pero hizo más evidente el tipo

9 Seguiremos los conceptos tradicionales en este tipo de estudios, como *amplificación, adición, abreviación* o *supresión*, de fácil comprensión. Hemos tomado otros más específicos, como transposición y modulación, de la obra de E. TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 121-139.

10 *Laudentur honores* (v. 3) y *dissimuletque Deum* (v. 4) aparecen en varias ediciones de la época. *Vid.* nota 8.

de ritos que se practicaban, aunque obviaba la procedencia y utilidad del material con el que estaba construido «el altar frecuente» (*ara frequens*). Mediante adición Navarro incluye «al dios Apolo», aclaración que el poeta latino no consideró precisa.

Marcial dedicó por completo el tercer dístico al sepulcro de Mausolo. Siguiendo sus huellas, Navarro nos habla del monumento de forma casi literal (*aëre nec vacuo pendentia* como «no/en el aire pendiente», vv. 10 y 11; *in astra* como «asta el cielo», v. 12) excepto en la amplificación de *Mausolea* en «el sepulcro de Mausolo» con fines explicativos, en la sustitución de la denominación de los habitantes *Cares* por el nombre de la región «Caria» y al convertir el adjetivo *inmodicis* (compuesto por un prefijo de negación y la raíz de *modus*, «medida») en una oración coordinada copulativa «ni a su alabanza la modestia esceda». El verbo *ferant* toma mayor carga semántica al ser traducido como «levante».

Al último dístico ha dedicado Navarro los cinco versos finales de su poema (dos al hexámetro y tres al pentámetro), haciendo especial hincapié en la idea de la fama («ilustre [...] aclama»v. 15; «fama», v. 16; «cante», v. 18). El verso 14 comienza con los mismos fonemas que terminaba el verso 13 («... esceda/ceda...») y además termina con la misma palabra que se inicia («ceda»), para resaltar así la forma verbal, que también mantiene una posición relevante en el texto latino, entre dos cesuras y entre una ordenación sintagmática de dos adjetivos y dos nombres, Navarro invierte el orden y coloca uno de éstos sintagmas («cesáreo anfiteatro») entre los verbos repetidos. Los versos 14 y 15 siguen de cerca al hexámetro, así «toda fábrica» equivale a *omnis [...] labor*, pero el sintagma nominal ha sido amplificado con los complementos «ilustre que se aclama».

El último pentámetro es amplificado en los versos 16-18, donde reincide en el significado de *unum* en «sola» (v. 17) y «una» (v. 18), y en el de *cunctis* en «por todas» (v. 16) y «a todas» (v. 18). Mantienen una total correspondencia entre sí los términos *fama* y «la fama», *loquetur* y «cante», *opus* y «obra».Por otra parte, añade palabras que no aparecen en el original latino («de aquí, adelante,», v. 17; «superior» v. 18) tal vez para clarificar y completar la idea que desea expresar.

El segundo poema que M. M. Navarro tradujo fue el epigrama LVI del libro I de Marcial.

	Tabernero, el cielo escuro
	inundó con lluvias fieras
Continuis vexata madet vindemia nimbis:	la vendimia; i yo aseguro
non potes, ut cupias, vendere, copo, merum.	que no podrás, aunque quieras,
	vendernos el vino puro. 5

M. Miguel Navarro ha trasvasado el contenido del dístico de Marcial en una quintilla. En general, el poema en castellano ha sido organizado de modo que la primera mitad de la quintilla[11] se ocupe del hexámetro y la segunda del pentámetro, el

11 Sobre la historia y uso de este metro *vid.* Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama, 1974.

reparto pretende ser tan equitativo que la división entre las partes está en medio del tercer verso, por lo que existe encabalgamiento del segundo al tercero y también entre el tercer y cuarto verso.

A diferencia de Marcial, que comienza el epigrama con un comentario sobre el estado de los campos, cuya relación con el tema conoceremos al leer el pentámetro (crítica social contra los taberneros que aguaban demasiado el vino), Navarro nos sitúa inmediatamente en el contexto cuando abre el poema apelando al posible interlocutor. Los términos *nimbis* y *continuis* han sido ampliados de forma muy descriptiva en «el cielo escuro» (v. 1) y «con lluvias fieras», respectivamente, por la adición de nuevos adjetivos; sin embargo, el adjetivo *vexata* ha sido suprimido, tal vez porque pueda entenderse el estado de la vendimia como consecuencia del verbo «inundó» (cuyo significado indica una abundancia de agua mayor que «empapar, encharcar» para traducir el verbo *madeo*) y del adjetivo «fieras».

La segunda parte del tercer verso sirve para introducir una primera persona («i yo aseguro»), ampliación del autor turiasonense respecto del texto latino, de gran fuerza expresiva por la oposición que establece frente a la segunda de los verbos «podrás» y «quieras»; la situación adquiere mayor realismo. Las palabras de los versos 4 y 5 siguen con gran fidelidad el texto original, suprime aquí, sin embargo, la traducción del vocativo *copo* puesto que fue situado en posición predominante al comienzo de la quintilla.

Las ampliaciones en su mayoría están destinadas a facilitar la rima, pero no por ello carecen de valor, sino que resultan acertadas y clarificadoras, puesto que la lengua latina es más concisa que el castellano. Así sucede con *merum* al traducirlo como «vino puro», aclaración mediante un adjetivo calificativo que en latín no es necesaria.

A continuación entraremos en el análisis de la versión que Navarro hizo del epigrama LXI del libro I de Marcial. Ofrecemos aquí los poemas de ambos autores.

		Los números süaves
		de su docto Poeta ama Verona;
	Verona docti syllabas amat vatis,	i con los versos graves
	Marone felix Mantua est,	de Marón, feliz Mantua se corona;
	censetur Aponi Livio suo tellus	Padua a su Livio onores
	Stellaque nec Flacco minus,	debe, a Estela i a Flaco no menores;
5	Apollodoro plaudit imbrifer Nilus,	a Apolodoro el Nilo
	Nasone Paeligni sonant,	conducidor aplaude de fecunda
	duosque Senecas unicumque Lucanum	lluvia; ensalza el estilo
	facunda loquitur Corduba,	Sulmona de Nasón, i la fecunda
	gaudent iocosæ Canio suo Gades,	Córdoba eterna fama
10	Emerita Deciano meo:	a dos Sénecas i un Lucano aclama;
	te, Liciniane, gloriabitur nostra	huelga Cádiz festiva
	nec me tacebit Bilbilis.	con Canio; i con mi amigo Dicïano
		la gran Mérida altiva:
		contigo, nuestra Bílbilis, Liciano
		se gloriará segura:
		ni a mí me callará en la edad futura.

M. M. Navarro ha procurado una versión muy cercana al epigrama de Marcial a lo largo de tres sextetos liras,[12] estructurados 7a 11B 7a 11B 7c 11C, para que cada una abarque el contenido de dos pentámetros, lo que ha obligado con frecuencia al encabalgamiento.

No son muchos los cambios introducidos por el poeta aragonés en su traducción para darle forma poética. Se ha intentado mantener la metonimia de *syllabas* del v. 1, en «números süaves» (v. 1), utilizando un cultismo pues toma otro término latino que también hace referencia al verso: *numeros*, en este caso. Con el adjetivo «süaves» se señala la naturaleza lírica del metro propio de este género, frente a «versos graves» (v. 3), que aluden a la épica.

El verso tercero es una amplificación de Navarro sin correspondencia en el texto latino, cuyo verbo final «se corona» (v. 4) aumenta con acierto el significado de *est* (v. 2).

Para referirse al lugar de nacimiento de Livio, Navarro deshace la metáfora *Aponi [...] tellus* (v. 3) y menciona expresamente el nombre de la región, «Padua» (v. 5), personificando la ciudad. El sintagma verbal «onores / debe» (vv. 5-6) amplifica el verbo latino *censetur* (v. 3), no recoge su valor pasivo pero sí la idea de «fama, reconocimiento».

Muy apropiada resulta la traducción del adjetivo *imbrifer* (v. 5) como «conducidor [...] de fecunda / lluvia» (vv. 8-9), que recoge el significado de los dos lexemas presentes en el término latino.

En lugar de incluir la denominación de los habitantes de la región (*Pæligni*), el poeta aragonés ha optado por nombrar directamente la ciudad, «Sulmona» (v. 10), y personificarla.

Los versos latinos 7-8 han sido vertidos en otros dos versos (vv. 11-12): primero se menciona a la ciudad, Córdoba, y luego a los poetas, dos Sénecas y Lucano, en orden inverso al del texto latino.

Los versos 13-15 del poema en castellano se acercan mucho a los versos 9-10 de Marcial, excepto en la amplificación de «mi amigo» (v. 14), para corresponder al posesivo *meo* (v. 10), y en la adición de los adjetivos «gran [...] altiva» (v. 15), referidos a la ciudad de Mérida.

Una línea similar siguen los versos 16-18 de Navarro, traducidos sobre las huellas de los últimos versos de Marcial con la adición del adjetivo «segura» (v. 17) y del sintagma preposicional «en la edad futura» (v. 18), que insiste en el tiempo futuro del verbo «callará» y permite la rima con el verso anterior.

Fray Jerónimo, como editor de M. M. Navarro, también recogió la traducción del epigrama XLI de Marcial. Estos son los textos en latín y castellano.

12 *Vid.* Navarro Tomás, *op. cit.* en nota 14.

«Ride si sapis, o puella, ride»
Paelignus, puto, dixerat poeta:
sed non dixerat omnibus puellis.
Verum ut dixerit omnibus puellis,
non dixit tibi: tu puella non es,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
sed plane piceique buxeique.
Quare si speculo mihique credis,
debes non aliter timere risum,
quam ventum Spanius manumque Priscus,
quam cretata timet Fabulla nimbum,
cerussata timet Sabella solem.
Voltus indue tu magis severos,
quam coniunx Priami nurusque maior;
Mimos ridiculi Philistionis
et convivia nequiora vita
et quidquid lepida procacitate
laxat perspicuo labella risu.
Te mæstæ decet adsidere matri
lugentique virum piumve fratrem,
et tantum tragicis vacare Musis.
At tu iudicium secuta nostrum
plora, si sapis, o puella, plora.

* * *

Ríe si eres discreta, o niña, ríe,
pienso que dixo Ovidio, mas no a todas.
las niñas se lo dixo, i cierto fuera
que aunque a todas las niñas lo dixera,
no te lo dixo a ti, que no lo eres,
i así en vano su dicho te acomodas.
Tres dientes, Maxsimina, tus encías
de pez sin duda i box muestran vacías,
i si a mí i al espejo nos creyeres,
para que tu desprecio se desvíe,
deves temer la risa, como al viento
Espanio teme i la insidiosa mano
Prisco, i Fabula, que la tez repara
las lluvias a la greda de su cara.
Súbela a su albayalde el sol violento;
forma, pues, más severo tu senblante
que el de Priamo anciano
i el de su mayor nuera; i por precisa
regla de doi que lo burlesco evites
de Filisión, ridículo farsante,
los más libres convites,
i cuanto con festivo atrevimiento,
ocasionando manifiesta risa,
los labios nos estiende.
Asiste, pues, o Maxsimina, asiste,
porque conviene así a tu madre triste,
que a su marido i al piadoso ermano
continuamente llora:
sólo a los versos trágicos atiende:
sigue mi parecer i acuerdo sano,
i siempre, desde agora,
llora, si eres discreta, o niña, llora.

Los veintitrés versos de Marcial han sido vertidos por M. M. Navarro en una silva de treinta y dos versos. En el texto latino cada frase coincide con un verso pero en el texto castellano se da algún caso de encabalgamiento. En este aspecto no ha sido posible mantener la correspondencia.

El desarrollo del contenido sigue la misma línea que la del texto latino y, en general, la traducción del turiasonense se ciñe al original, exceptuando algunas adiciones y omisiones, que señalaremos a continuación.

Los siete versos iniciales de Marcial han quedado traducidos en seis al castellano. En ambos casos, citan un verso de Ovidio[13] y explican por qué no puede ser aplicado Maximina: a causa de su edad y aspecto poco agraciado. El primer verso y

13 Que no se halla entre lo conservado de la obra del sulmonense, tal vez pudo pertenecer al *Ars amandi* o a su tragedia perdida, *Medea*, según la nota a este epigrama en Marco Valerio MARCIAL, *Epigramas, traducidos en parte por Jáuregui, Argensola, Iriate (don Juan), Salinas, el P. Morell y otros, y el resto por D. Víctor Suárez Capalleja con prólogo y notas del mismo*, tomo I, Madrid, Biblioteca Clásica, 1890. *vid.* también edición de Friedländer, quien apunta al *Ars amandi* III 281-513.

parte del segundo en castellano traducen los dos primeros versos latinos. Señalaremos, no obstante, la incrementación léxica pero no semántica, que se produce en la traducción del verbo *sapis* por un verbo copulativo más un atributo en «eres discreta», y la sustitución de la alusión *Pælignus [...] poeta* por el nombre propio del autor: «Ovidio». El resto del segundo verso castellano y parte del tercero (entre los que se da encabalgamiento) traducen el tercer verso latino. Para completar el tercer verso, Navarro añadió «i cierto fuera/que aunque» en un intento de traducir tanto el *Verum ut* («i cierto fuera/que) de unas ediciones como el *Quamvis* («aunque») de otras que pudiera haber tenido a la mano.[14] Se mantiene la correspondencia entre términos y palabras a lo largo de los versos 4 y 5 de ambos poemas. No sucede así con el verso 6 en castellano que resulta ser añadido por Navarro, sin fuente en el poema del autor bilbilitano.

Sobre los versos 6 y 7 de Marcial fueron traducidos al castellano los versos 7 y 8, con la diferencia de que el sujeto, antes *Maximina*, ha pasado a ser «tus encías vacías», no mencionadas en el texto original, y de que el verbo intransitivo *sunt* aparece como «muestran».

Los versos 9-15 del poema en castellano procuran reflejar el contenido de los versos latinos 8-12. En ellos se ejemplifica hasta qué punto Maximina debe temer la risa. El verso 10 es por completo una adición del autor aragonés. Los versos 11-15 traducen el texto latino excepto en la supresión de *non aliter*, sin correlato en castellano, las adiciones de los adjetivos «insidiosa» v. 12 y «violento» v. 15 para matizar los motivos de temor y en la amplificación de *cretata* como «que la tez repara/[...] a la greda». En castellano no ha sido posible mantener la correspondencia entre las frases y los versos, por lo que los versos 11-13 están encabalgados cada uno con el siguiente. Nos llama la atención que Navarro dé «Súbela» v. 15 para traducir el nombre propio *Fabulla* o *Sabella*, tal vez se trate de una mala lectura.[15]

A continuación, Marcial ofreció a Maximina diferentes recomendaciones que ocupan los versos 13-18 en latín, reflejadas en los versos 16-24 en castellano. El verso 16 de Navarro responde al 13 latino, luego se pierde la correlación verso a verso pero se mantiene la del contenido, con algunos matices. Navarro no menciona a la esposa de Príamo (*coniunx Priami* v. 14); añade una frase con verbo en primera persona («... i por precisa/regla te doi...» v. 18-19) y anticipa el imperativo *vita*, traducido como núcleo de una proposición subordinada sustantiva en función de complemento directo del verbo «doi», usando de la modulación sintáctica. Además ha añadido el adjetivo «farsante» (v. 20) para facilitar la rima con «semblante» (v. 16). Los versos 21 y 22 del poema en castellano traducen de cerca los 16 y 17 latinos, a excepción del verbo *vita* anticipado; sin embargo, el verso 18 de Marcial ha sido amplificado en dos versos (vv. 23 y 24) y se ha añadido el gerundio «ocasionando».

14 *Vid.* nota 8 sobre las ediciones de la época consultadas.

15 *Vid.* en nota 8 las distintas ediciones. Para *Sabella cf.* W. M. Lindsay, *op. cit.* en nota 8.

Navarro ha traducido los versos 19 y 20 del bilbilitano en los versos 25-28, de modo que se corresponden de dos en dos con cada uno de los latinos. En el verso 25 de la traducción, que reproduce la estructura del primer y último verso de ambos poemas, se ha adelantado el infinitivo *adsidere* como el imperativo «asiste» para situarlo al comienzo y repetirlo al final del mismo verso. Además, las categorías de las proposiciones de este período oracional han sido invertidas, pues las que en latín eran oración principal (*decet*, conviene a Maximina) y subordinada completiva (*adsidere*) en castellano son subordinada causal («porque conviene así a tu madre triste» (v. 26), el adjetivo no aparece en latín) y principal («asiste») respectivamente. Para pasar al castellano el verso 21 del texto latino el infinitivo *vacare* ha sido traducido en el imperativo «atiende» y la metáfora *Musas* ha sido eliminada al traducir el término como «versos». En el verso 30 del poema en castellano el verbo «sigue», también en imperativo, corresponde al participio latino *secuta*, y el sustantivo *iudicium* ha sido amplificado en «mi parecer i acuerdo sano». El verso 31 ha sido añadido por Navarro para que la última palabra «agora» rime con «llora» del verso 32, que traduce el también último del poema de Marcial, con el mismo orden de palabras (para *sapis* como «eres discreta» nos remitimos al primer verso).

Del libro II de Marcial, M. M. Navarro eligió el epigrama LXXI para realizar una traducción del mismo. Para empezar, recogemos los poemas de ambos autores.

Candidius nihil est te, Cæciliane. Notavi,
si quando ex nostris disticha pauca lego,
protinus aut Marse recitas aut scripta Catulli.
Hoc mihi das, tamquam deteriora legas,
ut conlata magis placeant mea? Credimus istud:
malo tamen recites, Cæciliane, tua.

No ai onbre más sencillo, no lo niego,
que tú, Ciciliano, i e notado
que leyendo tal vez por esquisitos
algunos de mis versos, sueles luego
leernos los escritos
de Marso i de Catulo: este cuidado
¿es porque, comparados a los suyos,
agraden más los míos? Yo lo creo,
Ceciliano, pero más deseo
que nos leas para este fin los tuyos.

El epigrama de tres dísticos elegíacos con el que Marcial interpela a una tal Ceciliano ha sido traducido por Navarro en la forma de dos tercetos y un cuarteto de versos endecasílabos (excepto el verso 5, que es heptasílabo) con rima ABC: AcB: DEED.

La habitual correspondencia entre frases y límites del verso en el poema latino no ha sido recogida por la composición en castellano por lo que se producen encabalgamientos entre los versos, desde el tercero hasta el sexto. El contenido en ambos poemas es el mismo pero Navarro ha añadido algunas expresiones al texto latino y ha suprimido parte de un verso de Marcial, como vamos a señalar en un recorrido más pormenorizado.

El primer hexámetro ha sido traducido muy de cerca a lo largo de los dos versos iniciales del primer terceto. Para completar el primer endecasílabo se ha añadido la expresión «no lo niego». Nos parece muy acertada la equivalencia «más sencillo» por *candidius* pues recoge también la ironía del término latino.

Los versos 2 y 3 del bilbilitano tienen su correlato en los versos 3, 4, 5 y parte del 6, a los que Navarro añadió el sintagma «por esquisitos» (v. 3) y el verbo auxiliar de la perífrasis «sueles luego / leernos» (vv. 4-5). Además sustituyó la subordinada temporal del primer pentámetro por una construcción de gerundio en el texto castellano, y en lugar de «dísticos» utilizó «versos» para traducir el término latino *disticha*, muy probablemente por motivos métricos. La segunda parte del verso 6, «este cuidado» parece traducir el inicio del segundo pentámetro, o al menos el pronombre demostrativo *hoc* mediante una amplificación semántica. El resto del mencionado pentámetro, *tamquam deteriora legas*, ha sido suprimido en la traducción.

La interrogación retórica que ocupa los versos los versos 7 y 8 es la misma que plantea Marcial en el último hexámetro, sin embargo, el verbo principal *das* ha sido sustituido en castellano por «es» (v. 7) y la subordinada final que comienza con la conjunción *ut* aparece como una subordinada causal introducida por la conjunción «porque» (v. 7). Por otra parte, Navarro añadió el sintagma «a los suyos» (v. 7), que en latín no había sido preciso expresar. La parte final del último hexámetro, *Credimus istud*, se corresponde con la frase «Yo lo creo» que finaliza el verso 8.

Resta decir que los versos 9 y 10 traducen el pentámetro final del epigrama, a los que se ha añadido en castellano la expresión «para este fin» (v. 10). Desde el punto de vista léxico, el verbo *malo* ha sido amplificado en «más deseo» (v. 9) sin que por ello varíe en algo su significado.

Concluimos nuestro comentario de estas cinco traducciones de Marcial que Martín Miguel Navarro realizó con unas notas generales.

A través de este análisis podemos apreciar la sólida formación y conocimiento que sobre la lengua latina tenía el poeta turiasonense, y su capacidad de crear una versión al castellano dentro de los moldes de las formas poéticas de la época, de modo que el lector puede constatar con facilidad su proximidad al texto latino pero también la labor artística original del autor aragonés.

Ante esta pequeña muestra solo nos queda decir que Martín Miguel Navarro se nos revela a lo largo de toda su obra como un alumno aventajado de Bartolomé Leonardo de Argensola en su faceta de traductor, pero especialmente como poeta.

Noticias aragonesas sobre la Alejandría clásica

Joaquín G. Lizana Salafranca
Consejero del IEA y miembro fundador de la
International Association of Egyptologist

Tradicionalmente la información sobre el mundo alejandrino clásico llegó al Reino de Aragón a través de los textos clásicos, no obstante una fracción nada despreciable de la población, los moriscos, accedió a ella por medio del mundo oriental, como ya había sido habitual durante la etapa islámica aragonesa. Estas fuentes de información han sido poco estudiadas y por ello hemos creído que sería de interés presentar en este Congreso la visión diferente, aunque coincidente, en la información fundamental, con la clásica, sobre la fundación de la ciudad de Alejandría, en Egipto, que da un manuscrito aljamiado,[1] conservado en la Biblioteca Nacional, cuya transcripción publicó F. Guillén Robres en un volumen que recogía la de dos aljamiados, debidos a manos diferentes, bajo el título *Leyendas de José hijo de Jacob y de Alejandro Magno, sacadas de dos manuscritos moriscos de la Biblioteca nacional de Madrid*, Zaragoza, Imprenta de Hospicio Provincial, 1888.

El aljamiado que nos ocupa, *La Leyenda de Alejandro Magno*, aparece en el catálogo de la Biblioteca Nacional bajo la signatura *Ms. 5.254*[2] y, aunque en su ficha no consta su procedencia, indudablemente es de origen aragonés, como ya intuyó acertadamente el transcriptor, F. Guillén, que dice en el prólogo de su obra (p. LVI): *que son hechas por moriscos aragoneses no me queda duda, ni quedará a cualquier hijo de Aragón, después de leídas las primeras páginas; el lenguaje, el estilo, los giros, todo claramente lo certifica*. En efecto un somero examen del léxico de aljamiado confirma la aseveración de F. Guillén: *vegada*, por «vez» (p. 138): *fusta*, por «nave» (p. 139); *plegues*, por «llegues» (p. 141) y *puyandolo*, por «subiéndolo», etc. Sería deseable hacer un análisis más

1 Sistema de escribir romance con letras arábigas que se generalizó entre los moriscos de Aragón y Castilla, en unos casos por ocultación de textos y principalmente por seguir usando el sagrado alfabeto en el que se escribió el Corán.

2 Esta en la moderna signatura que ha sustituido a la que F. Guillén da en su publicación: *m.s.G.g. 48*.

exahustivo del vocabulario y un análisis caligráfico comparativo con otros aljamiados aragoneses,[3] estudio que trasciende del objetivo de esta breve comunicación.

En lo que respecta a la datación del manuscrito, hay que situarla indudablemente en la segunda mitad del siglo XVI, al final del folio 7[4] hay varias notas en aljamía, en una de las cuales se lee la fecha del lunes 20 de junio de 1588.

Aunque se desconoce la fuente original del texto, es particularmente ilustrativa una curiosa anomalía del mismo, consistente en la presencia al comienzo de los capítulos de epígrafes en árabe acompañados de sus correspondientes traducciones en aljamía, que indican claramente que el manuscrito original llevaba miniaturas que fueron omitidas en el aljamiado aunque por motivos que desconocemos los epígrafes explicativos de las mismas se respetaron.

A continuación incluimos la transcripción de la parte del manuscrito de *La Leyenda de Alejandro*, por F. Gullén, relacionada con la fundación de Alejandría, la cual abarca la mayor parte de la introducción.

> Díxolos en seguida el mensayero de Allah:
>
> Era Dulkarnain, que su [nombre] era Alescandar, de los hiyos de los reyes de los reyes cristianos; y era su padre soberbio de los soberbios de los cristianos.
>
> Y sucedió que Dulkarnain desde su infancia, que fizo amar Allah á él [devoción], y demandar los negocios árduos. Y su padre lo había aborrecido, por lo que veía de su humildaza á Allah.
>
> Y después murió su padre, y enseñorió de los cristiano Aristóteles, y era rey [Alejandro] devoto, que conocía á Allah; y fué criado con cencia y saber; y demandó á él Aristóteles [en sus lecciones] y no lo demandó por cosa que no la trovase á él d'ello sabidor; y cuando se fijó en la extensión de su cencia, y lo que le dió Allah del entendimiento, renu[n]ció-le el reismo, y encoronóle con la corona del reismo, y estuvo Aristóteles con Adulkarnain oyendo á él y obedeciendo su fecho, y fuese Dulkarnain con los que estaban con él de los honrados de los cristianos y una cibdad que el dicen á ella Alescandría, y allegó la yentes lo que no [podría] ser abarcado la cuenta dellos para [edificarla]; y cuando fueron fraguados sus cimientos y fueron igualados, puso farina sobre ellos.
>
> Después mandó que preparasen cuerdas muchas, y que pusiesen en ellas esquilas, y ligó las cuerdas á unos pilares, y dixo á las yentes:
>
> — No labréis hasta que oigáis el mecimiento de las esquilas.
>
> Y echóse á dormir Adulkarnain, y envió Allah aves sobre aquella farina y comiéronsela; y hiciéronselo á saber aquello ad Adulkarnain, y díxoles á ellos: Allah enviará sobre esta ciudad generación que obtendrá ganancia y [será] de buenas costumbres.
>
> Y mandóles que pusisen farina otra vez y echóse á dormir otra vez, y vinieron cuervos, y asentáronse sobre las cuerdas de las esquilas, y meciéronse y tremolaron las esquilas: y ya pensaron las yentes que aquello era por determinación de Alejandro, y pusieron sus

3 El autor no pudo incluir en su publicación el texto en aljamía del manuscrito original, y mucho menos un facsímil, por las limitaciones de la imprenta, que no disponía de tipos arábigos.

4 El manuscrito consta de 125 folios de 15 y 16 líneas por página en las que tras una introducción se desarrollan XXVII capítulos que narran las empresas de Alejandro en Asia, sus expediciones a Occidente, las incursiones en las regiones tenebrosas donde se encuentra *La Fuente de la Vida*, sus pláticas con los filósofos, la construcción de una muralla para contener las ordas de *Gog* y *Magog* y finalmente su muerte.

manos á fraguar: y alzáronse las voces de las yentes hablando y había entr'ellos ruido muy grande; tantos eran: y espertóse Adulkarnain al ruido dellos, y díxoles:

– ¿Qué es aquesto?

Y dixéronle á él:

– Las voces de las yentes que hablan con los frauadores.

Y díxoles que quién les había mandado poner en ello las manos. Dixeron:

– Señor, meciéronse las esquilas [y sonaron].

Y demandóles Adulkarnain que quién las había remecido, y no se lo supieron decir, hasta que vino un hombre, y hízole á saber que se había puesto un cuervo [sobre las cuerdas] y se remecieron las esquilas: y dixo Dulkarnain.

– Frauad que mandará Allah sobr'ella [sobre Alejandría] yeneración que vestirá de negro que vencirán sobre el mundo, y esto acaecerá merced al valer de su gente.

Y cuando hubieron frauado la ciudad, mandóles arrreglasen sus calles y sus mercados; y visitió á sus hombres de negro y de bermeyo, para que se distinguieran por sus ropas de la blancura de la cibdat. Después mandóles que hiciesen en ella una torre, y hiciéronla; y mandóles que la levantasen cuan alta pudiesen, y pusieron en lo más alto un espeyo que se demostrase en él quién se movía en la mar desde lejos. Que no se movía en la mar fusta sin que no la viese el que se percurador del espeyo: y tenían en esto maravillas munchas, que non se vió otras iguales.

Y mandó á los qu'estaban con él de las uestes [de sus soldados] que no vistiesen sino lo negro y lo bermeyo; y sucedía que cuando andaban por la cibdad de noche se veían unos á otros á causa de la blancura de sus paredes, y se conocía lo negro de lo bermeyo, como la noche de clara luna.

Dixo Abu Ishac que dixo Abdulmelic: Contóme quien consiguió saber de los sabios, qu'ellos dixeron: una aguja que se cayese de la mano del hombre en la noche escura, la hallaba á causa de la claredad de las paredes [de la ciudad].

Como bien se puede apreciar aquí Alejandro aparece identificado con un personaje coránico llamado Dulkarnain (Sura XVIII, 82 y ss), a quien Allah concedió grandes poderes y llegó a conquistar extensas regiones de Oriente y Occidente, su nombre árabe Dulkarnain, *el de los dos cuernos*, curiosamente se adapta muy bien con la iconografía, principalmente monetal, de Alejandro representado, como Zeus-Amón bicorne y al que los comentaristas árabes de estas *aleyas* coránicas no dudaron en identificar con Alejandro, hijo de Filipo de Macedonia.

Al cotejar el texto del aljamiado con la versión tipo de la leyenda islámica sobre la fundación de Alejandría,[5] se ve que nos encontramos ante una versión abreviada centrada en el episodio de la harina y las aves y que omite algunos pasajes como la aventura de los *mostruos marinos* que impiden la construcción de la ciudad y se explaya otros detalles como el color de la vestimenta de los ciudadanos.

Frente a esta versión islámica las fuentes clásicas, mucho más concretas y realistas, dan como fecha fundacional de la ciudad el 7 de abril de 331 a. C. y la sitúan sobre el solar de la antigua ciudad egipcia de Rhakotis, que después quedará como

5 Las versiones islámicas de *La Leyenda de Alejandro* son muy abundantes y su bibliografía fue recogida por *Katib Celebi*, más conocido como *Hachi Jalifa*, enciclopedista turco (n. 1657) en su obra redactada en árabe: *Kasf al-zunun 'an asami al funun*.

barrio indígena. Resalta su inmejorable acondicionamiento portuario, que seguía el modelo del puerto de Tiro, ya que el arquitecto del ejército de Alejandro, Dinócrates de Rodas, había observado la semejanza del lugar con el del emplazamiento de la ciudad fenicia. La ciudad disefue ñada como una planta milesia funcional cuyos límites fueron establecidos por el propio Alejandro tras un sueño en el que se le apareció un venerable profeta (*vid.* Plutarco *Vida de Alejandro*) y Dinócrates, que junto a, posteriormente, Sóstrato de Cnido, el creador de su monumento emblemático, el Faro, y la aportación económica fundamental, corrupción aparte, del banquero Cleómenes, son los artífices reales de la ciudad.

No obstante los hechos pintorescos recogidos en la tradición islámica, que sin duda bebió en las fuentes clásicas, tales como la anécdota de la harina y las aves, en la que se centra el aljamiado aragonés, aparecen igualmente en Plutarco,[6] que cuenta cómo los arquitectos de Alejandro, al carecer del pigmento blanco con que marcaban el perímetro, usaron harina de cebada, que resaltaba del oscuro suelo y que fue devorada por una nube de aves que surgió del próximo lago Mareotis, en la Vulgata, y en Quinto Curcio Rufo,[7] que señala la existencia la tradición macedónica de marcar el perímetro de las ciudades de nueva planta con polenta;[8] curiosamente Ptolomeo no hace alusión a este suceso.

Anverso de un tetradagma de Lisímaco de Tracia (297-281 a. C.), representando la cabeza de Alejandro el Grande con los cuernos de Amón. (Colección del autor).

6 PLV., *Alex.*, 679 e, f; 680 a, b.

7 CVRT., 4, 8, 6.

8 Del lat. *pollen*: flor de la harina, polvo muy fino, o papilla hecha con ella.

Plauto y el teatro del siglo XVI: la obra del dramaturgo aragonés Jaime de Huete

Eva Marqués López
Universidad de La Rioja

El objetivo de esta comunicación es analizar en qué medida el teatro clásico latino, en especial el de Plauto, influye en la producción dramática del autor aragonés Jaime de Huete, un autor poco estudiado dentro del panorama teatral de la primera mitad del siglo XVI,[1] del que poseemos escasísimos datos biográficos y del que se han conservado dos comedias, *La Vidriana* y *La Tesorina*, y algunas composiciones poéticas. Comparándolo con su maestro, Bartolomé de Torres Naharro, la categoría de este autor queda un poco eclipsada. Pero la obra del aragonés, junto a la de otros muchos dramaturgos casi anónimos, permitió al teatro avanzar hasta conseguir la grandeza del siglo posterior.

Muy poco es lo que se sabe sobre la vida de este autor y prácticamente no se poseen documentos que puedan garantizar estos datos. Se cree que nació en Alcañiz[2] y que su vida pudo desarrollarse entre 1480 y 1535, fechas que aventura Díez Borque, sin que se acrediten dichas fechas. En Alcañiz es conocida la existencia de un importante núcleo de humanistas, que tanto hicieron por el conocimiento y difusión de la cultura clásica, y de la Academia, centro donde impartían clases algunos de los más ilustres humanistas españoles, como Juan Sobrarias Segundo, y en donde pudo estudiar Jaime de Huete. En la Academia, una de las enseñanzas fundamentales era la de

1 A este autor, o bien los estudiosos del teatro español del siglo XVI no le dedican ninguna atención, o bien señalan de él solo su condición de simple imitador de Torres Naharro y de *La Celestina*, sin atender a sus valores como figura independiente. Así lo indica M. A. Errazu Colás en las introducciones de sus dos estudios dedicados a este autor aragonés, (1983 : 3-5 y 1993 : I-IV. En el segundo estudio, que constituye la tesis doctoral de la autora, se dedica el primer capítulo al estado de la cuestión sobre la bibliografía dedicada a Jaime de Huete (pp. 1-16).

2 Aunque, como todo en la vida de Jaime de Huete, no hay nada que pueda confirmar este dato. El propio autor señala en el título de la *Tesorina* que su lengua es el aragonés y se ha documentado la presencia de un linaje de Huete en Aragón, una de cuyas ramas se localiza en Alcañiz (Errazu Colás, 1983 : 7).

la lengua latina a través de los textos de los autores latinos más destacados, entre los que se encontraba el comediógrafo Plauto, como señala Juan Sobrarias en su *Oratio de laudibus Alcagnicii*, V, 411, pronunciado en 1506 en la villa de Alcañiz.[3] Se ha considerado que Jaime de Huete formaba parte de este grupo de humanistas alcañizanos, aunque no lo cita ninguno de sus contemporáneos, práctica que parece ser habitual entre ellos (ERRAZU COLÁS, 1993 : 12). Tampoco el propio Huete hace ninguna referencia específica a su posible ciudad natal, Alcañiz, aunque sí se refiere en diversas ocasiones a Aragón, escenario de sus comedias y tierra que alaba sin reservas. Lo único con lo que contamos para conocer a este autor son sus obras, entre las que sobresalen sus dos comedias, *Tesorina* y *Vidriana*. Se desconoce la fecha exacta de su edición, si bien se considera que fueron publicadas entre 1528 y 1535 (ERRAZU COLÁS, 1984 : 10).

Pasemos, a continuación, a analizar la producción dramática de Jaime de Huete, atendiendo a las huellas que el teatro latino dejó en ellas y al camino por el que el teatro de Plauto pudo influir en el del aragonés. Las dos comedias de Jaime de Huete desarrollan un tema muy semejante, aunque también hay entre ellas notables diferencias. En *La Vidriana* se narran los amores de Vidriano y Leriana, hija de Lepidano y Modesta. Esta se ve presionada a contraer matrimonio por la insistencia de los padres, pero, queriendo mantenerse fiel a su amor por Vidriano, prefiere profesar en un convento. Su enamorado se entera y quiere darse muerte, pero, mejor aconsejado por su criado Secreto, acude a casa de Leriana cuando esta ya se está marchando al convento y la pide en matrimonio. También en *La Tesorina* se cuentan los amores de dos jóvenes, Tesorino y Lucina, con un desarrollo muy semejante al de la comedia anterior, aunque el modo de llegar al desenlace varía. Para conseguir entrar en casa de Lucina y encontrarse con su enamorada, Tesorino convence a fray Vegecio, el confesor de su amada, para que le preste sus ropas. Una vez consumado el amor, la mejor solución es que el fraile los case en secreto. Pero Lucina teme la reacción de su padre, que desconoce todo lo sucedido por encontrarse fuera de la ciudad, por lo que abandona su casa y se va a la de su marido. Cuando Timbreo, padre de Lucina, regresa y se entera de todo, no tiene más remedio que aceptar la situación.

Estas dos comedias, hoy poco conocidas, son un buen ejemplo del proceso evolutivo del teatro del siglo XVI. La producción dramática de la primera mitad del siglo XVI es, en muchas ocasiones, más una búsqueda que una forma definitiva, pero en ella pueden observarse muy bien todas las corrientes teatrales que se unieron para permitir el avance del teatro. El teatro latino de Plauto y Terencio, conocido directamente o a través de los dramaturgos y estudiosos italianos, la comedia elegíaca y humanística junto a *La Celestina* y a sus descendientes, la comedia erudita italiana, entre otras tradiciones, influyeron enormemente en la formación del teatro español.

3 J. M. MAESTRE MAESTRE, *Alabanzas de Alcañiz. Discurso del alcañizano Juan Sobrarias, pronunciado ante el Senado de la villa en el año del Señor de 1506*, Alcañiz - Cádiz, IEH - IET - Universidad, 2000, pp. 60-61: «In poesi uero et oratoria quantum Alcagnicium præstet, testis est mihi hoc nostrum gymnasium, testis eius pauimentum, testes parietes, testis tectum, quæ assidue Maronem, Plautum, Liuim, Ciceronem, Quintilianum et cæteros poetas et oratores resonant».

Y una buena prueba de ello la encontramos en las comedias de Jaime de Huete, en las que se unen parte de esas corrientes. Dichas comedias son herederas estructuralmente del teatro desarrollado por el autor extremeño Torres Naharro y temáticamente de *La Celestina*, obra que también influyó considerablemente en Torres Naharro. Y detrás, como base, el teatro latino, siempre presente. El conocimiento que se tenía en España en el siglo XVI de la obra de Plauto era cada vez mayor, gracias a los estudios y enseñanzas de los humanistas y a la costumbre de colegios y universidades de escribir y representar obras en latín imitando las de los clásicos. En la Academia de Alcañiz, por ejemplo, se tiene noticia de que se estudiaba la obra de Plauto y de que se favorecían las representaciones públicas de obras en latín, como algunas de Terencio, eso sí, con la ayuda de un traductor que facilitara la comprensión a los espectadores, muchos de los cuales desconocían la lengua latina (ERRAZU COLÁS, 1984 : 35). Fue Plauto el primer dramaturgo clásico vertido al castellano en 1515, con la traducción de Francisco López de Villalobos del *Amphitruo*.

Jaime de Huete se incluye dentro del grupo de seguidores o imitadores del tipo de teatro inaugurado por el extremeño Bartolomé de Torres Naharro. Las obras de los seguidores de Torres Naharro se caracterizan por su mayor extensión, por su métrica, con el uso de coplas de pie quebrado, por la división en cinco actos o jornadas y por la presencia del introito y del argumento, en algunas de ellas también del epílogo, costumbre que hunde sus raíces en el teatro latino, en especial, el de Plauto.

Todo ello puede observarse en las comedias de Jaime de Huete. Sus dos comedias poseen una extensión entre dos mil seiscientos y dos mil novecientos versos, lo que se aproxima al número de versos de las últimas comedias de Torres Naharro, la *Comedia Calamita*, de la que se pueden observar reminiscencias en las comedias de Jaime de Huete, y la *Comedia Aquilana*, precisamente las dos comedias de Torres Naharro que más influencia presentan del teatro plautino. Numerosos son los rasgos del teatro de Plauto que el autor extremeño introduce en sus obras, que se reflejan, ante todo, en la estructuración de las comedias y en aspectos de técnica teatral, mucho menos en la temática o en la caracterización de los personajes. Influencia de Plauto en Torres Naharro paralela a la de Torres Naharro en Jaime de Huete, fundamentalmente en los aspectos externos.

Dejando aparte la cuestión de la métrica, en la que poca puede ser la influencia del teatro latino, esta influencia sí puede observarse en las otras características anteriormente citadas del teatro de Torres Naharro y del de sus seguidores, esto es, en la división en cinco actos y en la utilización del introito y del epílogo.

Las dos comedias de Jaime de Huete están divididas en cinco jornadas, siguiendo el modelo establecido por Torres Naharro. La conveniencia y necesidad de adoptar esta división la expone Torres Naharro en el «Pronemio» de su *Propalladia*,[4]

4 «La división della en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria», B. DE TORRES NAHARRO, *Obra completa*, (ed. de M. A. PÉREZ PRIEGO), Madrid, Turner, 1994, p. 8.

considerado la primera preceptiva dramática en una lengua vulgar. En su concepción sobre el teatro, Torres Naharro es heredero de la preceptiva latina, en especial, de Horacio y de Evancio. Tanto Horacio, en su *Ars poetica* (vv. 189-190), como Evancio, en su *De fabula* (III,1),[5] señalan que una comedia no debe superar los cinco actos. Hay que tener en cuenta que la práctica de dividir las obras en actos está basada en la preceptiva de autores tan relevantes como Horacio, pero que es muy improbable que tal división fuera conocida o practicada en época de Plauto.[6] La obra de Plauto fue escrita sin divisiones, siendo la edición de 1500 de Giovan Battista Pio de las comedias de Plauto la primera que presenta dichas comedias divididas en cinco actos. No obstante, el prestigio de los preceptistas latinos hizo que este precepto fuera asumido por los italianos en la comedia erudita, imitadora de la comedia latina, y también por los dramaturgos españoles, si bien esta partición alterna con divisiones en varias escenas o en un número variable de actos. Al final, triunfaría la división en tres actos, coincidente con la distribución en exposición, nudo y desenlace.[7] Jaime de Huete, a la hora de dividir sus comedias, recoge una norma de origen latino y de amplio desarrollo en el Renacimiento italiano, que Torres Naharro instauró como característica de su teatro.

Elemento habitual del teatro latino es la presencia de un prólogo, del que sería heredero el introito que Torres Naharro y sus seguidores colocan al comienzo de sus comedias. La función que cumple el introito es semejante a la del prólogo de las comedias latinas: informar y atraerse la atención del público.[8] El introito está siempre recitado por un pastor, que saluda al público, pide su benevolencia y le entretiene con el relato de sus aventuras amorosas o con otros asuntos jocosos, tras los cuales expone el argumento de la comedia. Jaime de Huete se separa en esto de su modelo, Torres Naharro, pues el pastor no llega a relatar ninguna aventura personal y, en el caso de la *Tesorina*, prescinde del argumento. Los introitos de Torres Naharro o de Jaime de Huete se asemejan más al tipo de prólogo compuesto por Plauto, un prólogo generalmente expositivo, en el que se relatan los antecedentes de la comedia y se preanuncia el final, con frecuentes alusiones al público y gran comicidad, frente a los prólogos de Terencio, que constituyen más una defensa del autor frente a los ataques de sus competidores. Como Plauto, también Jaime de Huete solicita el silencio y atención de los espectadores, dialoga y bromea con ellos y, en el caso de la *Vidriana*, les informa, aunque en una forma ciertamente no muy clara, del desarrollo

5 Horacio: «Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quæ posci uolt et spectanda reponi», HORACIO, *Opera* (ed. de E. C. WICKHAM, H. W. GARROD), Oxford, Oxford Classical Texts, 1986[19], p. 259; Evancio: «III.1. Comœdia uetus, ut ab initio chorum fuit paulatimque personarum numero in quinque actus processit», EVANCIO, *De fabula* (ed. y Trad. de G. CUPAIUOLO), Napoli, Loffredo, 1992, p. 167.

6 G. E. DUCKWORTH, *The nature of Roman Comedy*, Princeton University Press, 1994 [1952], p. 98.

7 I. ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 122.

8 F. STOESSL, «Prolog», *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, München, Alfred Druckenmüller, 1957, vol. XLV, pp. 635-642; sobre la teoría retórica del exordio, *vid.* H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, vol. I, pp. 240-260.

de la comedia. Más que el propósito de informar al público, sobresale en sus introitos el afán por atraer su atención y la forma más efectiva de conseguirla es divirtiéndole. Los chistes y comentarios jocosos al público, como en muchos de los prólogos plautinos (no así en los terencianos), ocupan la mayor parte de los introitos, con una extensión superior a la de la parte informativa, que puede incluso no aparecer, como en la *Tesorina*. Tal es así, que en la *Vidriana*, tras un parlamento de más de cien versos, el pastor hace notar al público que ha venido a exponerles el argumento y que, con tanta charla, pueden incluso dudar del porqué de su presencia en escena: «creo que estareis dubdando / si no os dixere a qué vengo» (ERRAZU COLÁS, 1993 : 721, vv. 103-104). Palabras que nos recuerdan a las de la estrella Arturo, prologuista del *Rudens* plautino: «nunc huc qua caussa ueni argumentum eloquar».[9] En el introito de la comedia *Tesorina* Jaime de Huete desarrolla un tema de larguísima tradición, la sátira contra las mujeres. A la astucia de la mujer para conseguir sus propósitos se une el uso desmesurado de afeites y adornos, principal afán en la vida de la mujer.[10] Este tema hunde sus raíces en la literatura latina. Significativas son las palabras que pronuncia uno de los personajes femeninos de la comedia plautina *Pœnulus*, Adelfasia, en las que deja claro que uno de los mayores problemas del hombre es la mujer, que no piensa más que en arreglarse y cuyo ajuar no se completa jamás (vv. 210-232). Similar es la crítica que nos encontramos en la sátira VI de Juvenal, vv. 461-474. Paralela a esta crítica de los adornos femeninos, se presenta en el introito de la *Vidriana* una imagen y crítica similares del atuendo de los hidalgos. Así, con el desarrollo humorístico de un tema ampliamente conocido, el autor se asegura la atención del público y su silencio antes de comenzar la obra. Las comedias de Jaime de Huete, como las de su modelo, Torres Naharro, presentan también un epílogo, mucho más breve que el prólogo, en el que uno de los criados anuncia el final de la comedia y se despide del público con la acostumbrada fórmula plautina, «valete et plaudite».

Aparte de la división en cinco actos o de la utilización del introito, argumento y epílogo, se observan también reminiscencias del teatro latino en algunos recursos de técnica teatral. El más habitual de todos ellos es el del aparte, en el que un personaje, siempre un criado, comenta al público su opinión sobre las palabras emitidas por su señor, sin ser oído o entendido por este. Este recurso, de gran fuerza cómica, era también muy utilizado en las intervenciones de los criados del teatro latino,[11] y en ellas, el personaje puede mostrar su ingenio al contestar a su amo e ironizar sobre los comportamientos de su señor. Es un recurso que Torres Naharro utilizó abundantemente en sus comedias y que Jaime de Huete también recoge, aunque en menor medida.

9 PLAUTO, *Comedias*, (ed. de W. M. LINDSAY), Oxford, Oxford Classical Text, 1905, *Rudens*, vol. II, v. 31.

10 Sobre la imagen de la mujer en los introitos de las comedias de Jaime de Huete, *vid.* el artículo de M. A. ERRAZU COLÁS, «La imagen de la mujer en los «introitos» de las primeras comedias del siglo XVI», en BLESA *et al.* (1994 : vol. I, 145-154).

11 G. E. DUCKWORTH, *op. cit.*, pp. 109-114.

Como se ha señalado anteriormente, en la temática y en la caracterización de los personajes, Jaime de Huete se incluye entre los imitadores de *La Celestina*.[12] Y con *La Celestina*, Huete recoge también la tradición de la comedia elegíaca y humanística, herederas de la comedia latina y que tanto influyeron en la obra de Fernando de Rojas, como muy acertadamente señala Mª Rosa Lida de Malkiel (1962 : 33-50). La comedia elegíaca se desarrolló fundamentalmente en el siglo XII, en dísticos elegíacos y con una gran variedad de asuntos, algunos de ellos, tomados directamente de comedias latinas. La comedia humanística floreció en Italia en el siglo XIV y nació de tradiciones anteriores, como la comedia elegíaca u ovidiana, la narrativa corta, las églogas virgilianas y el teatro romano. Su deuda con el teatro clásico es mayor, imitando no sólo asuntos, sino también el vocabulario, giros y sentencias, sobre todo, de Terencio, así como recursos teatrales, lo que no fue impedimento para que la comedia humanística mostrara una gran originalidad e independencia. Después, con una mayor fidelidad hacia el teatro latino, floreció la comedia erudita italiana del siglo XVI, con traducciones y adaptaciones del teatro de Plauto.

Toda esta tradición se conjuga con maestría en *La Celestina*, cuya excepcionalidad la convirtió en un fecundo modelo largamente imitado durante el siglo XVI. Entre estas imitaciones, tan numerosas y con rasgos propios que configuraron el denominado género celestinesco, se encuentran las comedias de Jaime de Huete y también la *Égloga de Calisto y Melibea*, obra de otro aragonés, Pedro Manuel Ximénez de Urrea y considerada la primera imitación celestinesca. Para llevar a cabo estas imitaciones, los autores tuvieron que acortar el modelo, pues querían componer obras representables, y simplificarlo, manteniendo el conflicto amoroso, aunque con un final feliz, y algunos personajes, no todos y sin la complejidad del modelo. El amor, como casi siempre en la literatura, constituye el núcleo temático, situación que ya había instituido el teatro grecolatino y, en especial, el de Terencio, considerado el «maestro de amores», de ahí la calificación de «terenciana obra» para *La Celestina*. Para lograr el encuentro entre los enamorados, será necesaria la intervención de los criados y aquí, Huete se distancia de *La Celestina* y se asemeja a Torres Naharro, con la renuncia al personaje de la alcahueta y el final feliz con la boda de los enamorados, tal y como ocurría en la comedia latina. Los personajes presentan algunas características de sus correspondientes celestinescos, aunque, como en el caso de las comedias de Torres Naharro, los criados no son tan irónicos ni interesados y se eliminan los ambientes lupanarios. Como Calisto, también Vidriano y Tesorino se pondrán en manos de sus criados, aunque será Tesorino y no su criado quien encuentre el modo de entrar en

12 La clasificación de las comedias de Jaime de Huete varía de un autor a otro. Unos colocan al autor aragonés dentro del grupo de seguidores de Torres Naharro, como M. SITO ALBA, «El teatro en el siglo XVI», en DÍEZ BORQUE (1984 : 261). Otros lo enmarcan dentro del género celestinesco, como M. A. PÉREZ PRIEGO (1993), que publica la comedia *Tesorina* dentro de su volumen *Cuatro comedias celestinescas*. J. M. DÍEZ BORQUE, en *Los géneros dramáticos...*, ed. cit., p. 83, sitúa la comedia *Tesorina* en el ámbito de *La Celestina*, si bien considera a Huete imitador del teatro de Torres Naharro. Como indica M. A. Errazu Colás, el primero en señalar la doble influencia de Torres Naharro y *La Celestina* en Jaime de Huete fue M. Menéndez Pelayo en su obra *Orígenes de la novela* (ERRAZU COLÁS : 1993, 10).

casa de su amada. Los criados, dos en el caso de la comedia *Vidriana*, como en *La Celestina*, se preocupan por sus amos e intentan ayudarles, aunque se muestran en su ingenio muy lejos de la astucia de su antecesor, el *servus* latino, y, también como en *La Celestina*, aunque no de forma tan brutal, se preocuparán por sus propios intereses. Junto a estos personajes, herederos de los celestinescos, aparecerán numerosos pastores o simples, cuyos parlamentos son casi independientes de la acción principal y tienen la función de aumentar la comicidad de la obra.

Hemos visto hasta aquí el modo en el que Jaime de Huete recoge una rica tradición, que arranca del teatro latino de Plauto y Terencio y llega hasta el siglo XVI a través de *La Celestina* y del teatro de Torres Naharro, para componer sus dos comedias, la *Vidriana* y la *Tesorina*. Nacido en el reino aragonés, una de las puertas de entrada de las innovaciones humanistas gracias a sus relaciones con Italia, y miembro del grupo de humanistas que floreció en Alcañiz en el siglo XVI, fue un buen conocedor de la obra de Plauto y Terencio, junto a otros muchos clásicos, a quienes cita en la dedicatoria con la que concluye la *Tesorina*. La obra teatral de Jaime de Huete, breve y hoy poco atractiva, constituye en cambio un buen documento para conocer la evolución del teatro español de comienzos del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

ARRÓNIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

BLESA, T., *et. al.* (eds.) *La mujer: elogio y vituperio. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992)*, 2 vols., Zaragoza, PUZ, 1994.

DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.), *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, vol. I.

ERRAZU COLÁS, M. A., *El teatro de Jaime de Huete (Introducción a su estudio)*, Zaragoza, CAZAR, 1984.

ERRAZU COLÁS, M. A., *Estudio y edición de la obra de Jaime de Huete*, Zaragoza, Universidad (microfichas), 1993.

FLECNIAKOSKA, J. L., *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

GAISER, K., «Zur Eigenart der römischen Komödie», *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Von den Anfängen Rom bis zum Ausgang der Republik*, H. TEMPORINI (ed.), Berlin - New York, Walter de Gruyter, 1972-1973, vol. II, pp. 1027-1113.

GILLET, J. E. (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 3 vols., Universidad de Pennsylvania, 1943-1951.

—, y O. GREEN, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. 4, 1961.

GRISMER, R. L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.

LEO, F., *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Dublín, Zurich, Weidmann, 1973.

LIDA DE MALKIEL, Mª R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

PÉREZ PRIEGO, M. A., *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, UNED - Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia, 1993.

POCIÑA, A. y B. RABAZA, (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., *Spanish drama before Lope de Vega*, Filadelfia, UPP, 1968.

Marcial en Inglaterra

Mª Teresa Muñoz García de Iturrospe
Universidad del País Vasco

Desde sus orígenes hasta nuestros días la literatura inglesa bebe abundantemente de la tradición clásica. Uno de los autores que más temas y modelos ofrece es Marcial, cuyos epigramas son fuente inagotable de muy diversas composiciones.[1]

En Inglaterra el periodo más fructífero es el isabelino (1537-1592): todo hombre cultivado maneja la obra de Marcial. En efecto, es del gusto de la época un género descrito a la manera breve de los epigramas por W. Candem, «*short and sweete poems, framed to praise or dispraise*». Cuantos escribieron epigramas —la mayor parte de los poetas—, mezclaron preferentemente los de elogio y crítica, siempre de acuerdo con el temperamento, el humor propio y la época.

El mismo Marcial describe el epigrama —como Juvenal la sátira— como un comentario formativo y auténtico acerca de la vida y la moralidad; por ello, hay en él más realismo social y crítica que en la épica mitológica de Estacio o en obras tan abstrusas como la de Calímaco.[2] Samuel Johnson (s. XVIII) resumió este mérito de forma diáfana: «*We strive to paint the manners and the mind*».

Las dificultades y exigencias que acarrea la publicación de un libro de epigramas son a menudo mencionadas por Marcial. Así, en un dístico (I, 16) reconoce la diversa calidad de lo que se lee. La traducción de J. A. Pott lleva el positivo título *Olla Podrida*:

> Good work you'll find, some poor, and much that's worse,
> It takes all sorts to make a book of verse.[3]

1 Una amplia antología de traducciones y adaptaciones de Marcial hasta nuestros días: J. P. Sullivan y A. J. Boyle, *Martial in English*, Harmondsworth, Penguin, 1996, con bibliografía sucinta anterior, de la que sobresale el estudio de J. P. Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge, CUP, 1991.

2 Así, el principal valor del epigrama consiste en su estrecha relación con la vida. *Cf.* 10, 4, 8, *hoc lege, quod possit dicere vita «meum est»*; 10-12 *hominem pagina nostra sapit./ Sed non vis, Mamurra, tuos cognoscere mores / nec te scire: legas Ætia Callimachi.*

3 «Encontrarás buen trabajo, alguno pobre, y mucho que es peor. Lleva todo tipo de cosas hacer un libro de versos».

Ben Jonson —uno de sus más brillantes seguidores—advirtió que muchos epigramas fallaban «*because they expressed in the end what should have been understood by what said*». Y es la opinión sostenida recientemente por T. S. Eliot, quien (a propósito de Kipling) afirmaba que eran muy pocos los buenos epigramas escritos en inglés.

Pervivencia desde la Antigüedad hasta el Renacimiento

Aunque Plinio dudaba de su posibilidad de pervivencia, son siempre valoradas las mismas cualidades con que él mismo encabeza su elogio a la muerte de Marcial: ingenio, agudeza, viveza, sal, hiel, encanto y sarcasmo.[4]

Muy popular en la Antigüedad tardía, Marcial sobrevivió tanto al Cristianismo como a la drástica y a veces arbitraria desaparición de muchos autores grecolatinos en la Edad Media, de modo que está presente en la biblioteca de Carlomagno y es citado por los principales intelectuales del renacimiento carolingio.

El primero y mejor de los escritores neolatinos anglonormandos que escribe epigramas a la manera de Marcial es Godfrey de Winchester, quien —quizá por el hecho de vivir en el siglo XI— es más moralista y trata de asuntos históricos y religiosos más variados.

Los principales humanistas, de Petrarca a Poggio, conocieron y preservaron la obra de Marcial hasta la llegada de la imprenta, pues esta se halla entre las primeras en ser impresa. La *editio princeps* está fechada en Roma en 1471; y pronto fue seguida por ediciones en Ferrara, Venecia y Francia. En Inglaterra —donde las ediciones continentales eran bien conocidas— la primera, a cargo de Thomas Farnaby, es de 1615. La recopilación de André Frusius fue la más popular (Roma 1558, con numerosas reimpresiones hasta 1702, encargada por Ignacio de Loyola para la enseñanza de la retórica en las escuelas de los jesuitas). Hay algunas curiosas, como la de Vincent Colleson (1680, conocida como la del Delfín), en la que, para regocijo de Byron, todos los epigramas obscenos aparecían juntos al final del volumen (los que no habían sufrido expurgación previa, en especial entre los siglos IX y XIII).

Marcial en el Renacimiento inglés

Los comienzos de la influencia de Marcial en el Renacimiento inglés se remontan a la obra latina de Desiderio Erasmo y, aún más, a la de Tomás Moro (que suma la tradición del epigrama griego) y John Parkhurst, obispo de Norwich.

4 PLIN. *Epist.* 3, 21, 1: *Erat homo ingeniosus, acutus, acer, et qui plurimum in scribendo et salis haberet et fellis nec candoris minus.*

Marcial atrajo no solo a traductores sino también a imitadores y emuladores que lo abordaron en composiciones tanto en latín como en inglés. En estos primeros tiempos sobresale la obra latina de quien se ganó el título de *Martialis redivivus*, John Owen, que publicó en 1607 tres libros de epigramas.

Las primeras traducciones al verso inglés son las de Timothe Kendall publicadas en la colección *Flowers of Epigrammes* en 1577. Como muestra de su estilo de adaptar actual y fresco véase su versión del conocido epigrama 8, 35:

> Sith that you both are like in life,
> (a naughty man, a wicked wife:)
> I muse ye liue not voyd of strife.[5]

No dista demasiado esta traducción de la publicada en 1973 por James Michie:

> Since you're alike and lead a similar life,
> Horrible husband and ill-natured wife,
> Why all the discord and domestic strife?[6]

El eterno tema de las desavenencias conyugales aparece notablemente ampliado en la versión de Francis Davison (*A Poetical Rapsody*, 1602). Alarga su modelo con elementos que justifican la discordia en el matrimonio: peleas, bebida, suciedad, maldiciones y deudas, y finaliza a la manera del soneto con una moraleja:

> Why doe your wife and you so ill agree,
> Since you in manners so well matched be?
> Thou brazen-fac'd, she impudently bould,
> Thou still dost brawle, she evermore doth scould.
> Thou seldome sober art, she often drunk,
> Thou a whore hunting knaue, she a knowne Punck.
> Both of you filch, both sweare, and damme, and lie,
> And both take pawnes, and *lewish* vsurie.
> Not manners like make man and wife agree,
> Their manners must both like and vertuous be.[7]

Aún más prolija es la versión de Ben Jonson, quien ya da nombre al poco virtuoso matrimonio. La pregunta del primer verso se responde en el último, y todas las afirmaciones referidas al comportamiento o al pensamiento del esposo se repiten para la mujer de forma concisa. El resultado es un vívido y doloroso retrato de una peculiar vida familiar:

---

5 «Ya que vosotros dos os parecéis en vuestra vida (un hombre indecente, una malísima mujer), pienso que no podéis vivir libres de peleas».

6 «Ya que vosotros sois parecidos y lleváis una vida similar, horrible marido y esposa mala por naturaleza, ¿por qué todas estas disputas y peleas domésticas?»

7 «¿Por qué tú y tu esposa estáis tan mal avenidos, si vosotros en maneras coincidís tanto? Tú descarado, ella impúdicamente sinvergüenza, tú aún te peleas, ella todavía chilla más. Tú rara vez sobrio, ella a menudo bebida. Tú un bribón putero, ella, una conocida buscapeleas. Ambos sois guarros, ambos echáis juramentos, y maldecís, y mentís. Y los dos acudís al prestamista, y a la usura judía. Esta forma de ser no pone de acuerdo al hombre y a la mujer. Sus costumbres deben, en los dos, coincidir y ser virtuosas».

On Giles and Ione
Who sayes that GILES and IONE at discord be?
Th'observing neighbours no such mood can see.
Indeed, poore GILES repents he married ever.
But that his IONE doth too. And GILES would never,
By his free will, be in IONES company.
No more would IONE he should. GILES riseth early,
And having got him out of doores is glad.
The like is IONE. But turning home, is sad.
And so is IONE. Oft-times, when GILES doth find
Harsh sights at home, GILES wisheth he were blind.
All this doth IONE. Or that his long yearn'd life
Were quite out-spun. The like wish hath his wife.
The children, that he keepes, GILES sweares are none
Of his begetting. And so sweares his IONE.
In all affections she concurreth still.
If, now, with man and wife, to will, and nill
The selfe-same things, a note of concord be:
I know no couple better can agree![8]

Por el contrario, otro de los grandes autores del Renacimiento inglés, Robert Herrick, se acomoda a los tres versos del original y solo les aplica a los protagonistas un adjetivo común —*wicked*, también en Kendall para la mujer—, pero mantiene el recurso a nombres propios (breves y ligeros, con un cierto efecto de aliteración) que acercan el texto al lector contemporáneo:

Jack and Jill
Since *Jack* and *Jill* both wicked be;
It seems a wonder unto me,
That they no better do agree.[9]

Y, por último, veamos la versión, menos interesante, de Sir Edward Sherburne (*Poems and Translations*, 1651):

Of an Ill Husband and Wife
Since both of you so like in Manners be,
Thou the worst Husband, and the worst Wife she,
I wonder, you no better should agree.[10]

8 «¿Quién dice que Giles y Jone están peleados? Los vecinos curiosos no pueden ver tanto malhumor. Y el pobre Giles se arrepiente de haberse casado. Pero es que Jone también lo piensa. Y Giles no debía haber estado nunca en compañía de Jone, por su libre albedrío. Tampoco lo debiera haber estado Jone. Giles se levanta temprano, y una vez de que sale por la puerta es feliz. Semejante es Jone. Pero, al volver a casa está triste. Y también Jone. A menudo, cuando Giles encuentra un espectáculo desabrido en casa, Giles desearía estar ciego. Y lo mismo Jone. O que su bien ganada y larga vida estuviera ya suficientemente dada de sí. El mismo deseo lo tiene su esposa. Los hijos, que él cuida, Giles jura que no son ninguno de su procedencia. Y se lo jura Jone. Con todos sus sentimientos ella aún está de acuerdo. Si, ahora, con un hombre y su mujer, quieren y no quieren las mismas cosas, es señal de concordia. ¡Y no conozco pareja que pueda estar más de acuerdo!»

9 «Ya que Jack y Jill, los dos, son malísimos, me parece a mí una maravilla que no se arreglen mejor».

10 «Ya que vosotros dos os parecéis en maneras, tú el peor de los maridos, ella la peor de las mujeres, pienso que vosotros no podríais coincidir mejor».

Es indudable que estas traducciones y adaptaciones favorecieron enormemente la popularidad del poeta, aumentada por el constante cultivo de ejercicios de epigrama latino en escuelas públicas como Eton y Winchester. Son los siglos XVI y XVII, en que los que se anhela el título de «Marcial inglés», coincidentes con un momento en que proliferan los poetas aficionados, a los que resultaban muy atrayentes los poemas breves, especialmente los más ingeniosos y sentenciosos, los de tema amoroso y los que expresaban toda una galería de odios exacerbados.

Sir John Harington (quien basó unos 80 de sus 430 epigramas directamente en Marcial) manifiesta abiertamente esta admiración generalizada por Marcial y el epigrama: «*It is certain, that of all poems, the Epigram is the pleasantest, and of all that writes epigrams, Martial is counted the wittiest*».

En este periodo prima la traducción creativa, reclamada por admiradores seguidores de Marcial como Ben Jonson, que pretenden, según la expresión de Ezra Pound, «hacerlo nuevo».

Un motivo más para la proliferación de traducciones y adaptaciones es la tentación de trasladar la vívida pintura de la sociedad romana de época flavia a la sociedad inglesa de un periodo tan particular como el isabelino, con retratos de patrones y clientes, de ladrones, políticos, abogados, vividores, prostitutas, envenenadores, ninfómanas, pseudointelectuales, etc. Como ejemplo de esta tendencia, señalemos la obra de Sir Charles Sedley *Epigrams; or, Court Characters* y su adaptación del epigrama 2, 64, ataque contra tres poderes que se enriquecen con suma facilidad, a saber, abogados, médicos y curas:

> One Month a Lawyer, thou the next wilt be
> A grave Physician, and the third a Priest;
> Chuse quickly one Profession of the three;
> Marry'd to her, thou yet may'st court the rest.
> Whil'st thou stand'st doubting, *Bradbury* has got
> Five Thousand Pound, and *Conquest* as much more;
> *W-* is made B-, from a drunken Sot:
> Leap in, and stand not shiv'ring on the Shore;
> On any one amiss thou can'st not fall,
> Thou'lt end in nothing, if thou grasp'st at all.[11]

Este gusto por la invectiva pretende ser compensado en la misma época por una serie de intelectuales que rechazan la cada vez más clara inclinación por la faceta más licenciosa del poeta romano. El reverendo Thomas Bastard publicó en 1598 *Chestoleros: Seven Bookes of Epigrames*, en cuya epístola dedicatoria ofrece un claro testimonio de esta tendencia: «*I have taught Epigrams to speak chastly ... barring them of their olde libertie*». Bastard no desdeña los textos que le sirven para atacar males de

11 «Un mes querrás ser abogado, al siguiente un serio médico, y al tercero un sacerdote. Elige rápido una profesión de las tres; casado con ella, puedes cortejar al resto. Mientras que estás tú dudando Bradbury ha ganado 5000 libras, y Conquest muchas más. W. se ha convertido en B. de ser un borracho bebido: no dejes escapar la oportunidad, y permanece sin temblar en la Tierra; no puedes caer sobre algo malo, que acabarás en nada, si no lo aprovechas en absoluto».

su época como la hipocresía, la vanidad, la adulación a los poderosos, etc. Algo similar defiende 2, 16, dirigido *Ad Lectorem:*

> Reader, there is no biting in my verse;
> No gall, no wormewood, no cause of offence.
> And yet there is a biting I confesse
> And sharpenesse tempred to a wholsome sense.
> Such are my Epigrams well understood,
> As salt which bites the wound, but doth it good.[12]

Por encima de posibles desavenencias morales, en cualquier caso, en la literatura inglesa va a prevalecer el gusto, entre otros, por el tratamiento y desarrollo de temas comunes como la vida y la muerte, la felicidad y los placeres de la vida en el campo frente al ajetreo de la ciudad.

El impacto de la obra de Marcial sobre la conciencia literaria de la Inglaterra isabelina fue clave para el progreso de la poesía inglesa, y no solo para sus temas. Los escritos del primer periodo, simples y directos, fueron siendo sustituidos por otros más extensos y más complejos estilísticamente. Uno de los principales atractivos del epigrama latino consistía en los rápidos y divertidos guiños de pensamiento, lo que se refleja, por ejemplo, en John Donne y su «metaphysical wit». Ben Jonson refinará esta tendencia, aunque con una mayor libertad que Marcial en la extensión de sus poemas, y retomará la tradición de los epigramas eulogísticos escritos por Marcial para sus potenciales patronos. Así el epigrama logra desarrollarse en todos sus aspectos, y no exclusivamente en el satírico. Con todo, la restauración de la alabanza no evita la indiscutible preferencia a que aludíamos antes por los poemas más punzantes y satíricos (del 60 al 65% en el mismo Jonson), dirigidos como los de Marcial contra objetivos más del mundo de la sociedad —avaros, glotones y afectados de lujuria— que del de la política, preferencia que alimentó epigramas harto ofensivos de Jonson y de Robert Herrick, cuyo volumen *Hesperides* (1648) contiene un notable número de traducciones de Marcial y de la *Antología Griega*, así como unos 150 poemas de escarnio de un total de 1100, adelanto de los gustos de los más modernos seguidores de Marcial.

Marcial desde la Restauración al Neoclasicismo (c. 1666-1800).

El periodo conocido como Restauración se distinguió por una mayor permisividad que facilitó que el epigrama se librase de cualquier traba o censura que hubiera podido sufrir con anterioridad. Ejemplo representativo es el de John Wilmot, duque de Rochester. Conocido disoluto cortesano, mantiene el espíritu del modelo latino, pero va más lejos de la libertad del periodo flavio en Roma o del isabelino en Inglaterra al, por ejemplo, dedicar el siguiente epigrama a Carlos II:

12 «Lector, no hay mordacidad en mi verso, ni bilis, ni hiel, ni causa de ofensa. Y aun así, lo confieso, hay mordacidad y agudeza temperada en un sentido saludable. Así se entienden bien mis epigramas, como sal que hace escocer la herida pero que le hace bien».

God bless our Good and Gracious *King*,
Whose *Promise* none relies on;
Who never said a Foolish Thing,
Nor ever did a Wise One.[13]

En el periodo neoclásico de la literatura inglesa Marcial mantiene los atractivos que animaron a Dryden y Pope, con lo que sus adaptaciones, imitaciones y traducciones siguieron proliferando y siendo populares. Prueba de ello son numerosos testimonios en publicaciones periódicas y revistas como *The Spectator*, *The Rambler* y *The Gentleman's Magazine*. Es sumamente llamativo el intento (similar a los que sufre Ovidio) de hacer de Marcial un moralista. Esta efímera tendencia vigente desde finales del XVIII a principios del XIX tiene como primer resultado la traducción de John Elphiston, publicada en 1782 en 12 libros de enorme influencia hasta finales del XIX. Reorganiza el material de acuerdo con criterios temáticos y elimina los más obscenos. He aquí su traducción de uno de los más célebres, 1, 32:

SABBY, I love thee not, nor can say why.
One thing I can say, SAB: thee love not I.[14]

Elphiston opta por dos diminutivos del nombre del atacado para que el efecto sea más redondo. Tenemos la impresión de que tiene en mente la versión de Thomas Brown, aún hoy un clásico popular de la literatura inglesa por sí sola, y a su vez origen de sucesivas variantes, obra maestra de la concisión y mordacidad, donde el nombre del individuo a quien se odia es conocido para los lectores contemporáneos de Brown:

I do not love thee, Doctor Fell;
The reason why I cannot tell.
But this I'm sure I know full well,
I do not love thee, Doctor Fell.[15]

El efecto del poema fue inmediato para el joven y díscolo Brown, incluida la expulsión del Christ College, de donde el Doctor John Fell, obispo de Oxford muerto en 1686, era profesor de lenguas clásicas y decano. Anteriores versiones eran más conservadoras. Así, la de James Wright:

I love thee not, Sabidius; Ask you why?
I do not love thee, let that satisfie![16]

Y en los últimos años, del poeta americano J. V. Cunningham, en *Collected Poems and Epigrams* (Londres, 1971) «casi» mantiene el nombre latino, que cambia de Sabidio a Sabino:

13 «Dios bendiga a nuestro buen y gracioso rey [Carlos II], en cuya promesa nadie confía, quien nunca dijo una tontería ni nunca hizo nada sensato».

14 «Sabby, no te quiero, y no puedo decir por qué. Una cosa puedo decirte, Sab: a ti no te quiero yo».

15 «Yo no te quiero, Doctor Fell; la razón no puedo decírtela. Pero de esto estoy seguro y lo sé perfectamente bien: yo no te quiero, Doctor Fell».

16 «No te quiero, Sabidio. ¿Preguntas el porqué? No te quiero, ¡que quede eso claro!»

> Sabinus, I don't like you. You know why?
> Sabinus, I don't like you. That's why.[17]

En el epigrama modelo de estas imitaciones Marcial, por su parte, evidencia la influencia recibida de autores como, por ejemplo, Catulo. Así 1, 32 es una perfecta combinación de dos textos suyos, los famosísimos 85 (*odi et amo*) y 93 (*nil nimium studeo, Cæsar*).

Marcial en el periodo romántico y victoriano

Con la imparable llegada a Inglaterra del Romanticismo tanto los valores sociales y políticos de Marcial como su actitud ante el sexo perdieron prestigio y ganaron mala fama. Este revolucionario movimiento poético prefirió las odas a los dísticos. Por ejemplo Shelley ya se inspira más en la tragedia griega que en géneros menos elevados como la sátira y el epigrama, y Wordsworth prefiere la hermosura de la naturaleza a las imperfecciones de la ciudad. El ejemplo más evidente de rechazo lo leemos en un pasaje en que Byron, no sin ironía, se refiere a que nadie decente podrá ser parcial ante «all those nauseous epigrams of Martial» (*Don Juan*, I, 43, 343-344, en un momento en que está repasando la educación clásica del protagonista).

La pervivencia de Marcial corre aún más peligro en el período victoriano. Un testimonio del juicio condenatorio a que se somete su obra por parte de los intelectuales victorianos lo encontramos en el siguiente pasaje de una carta de Lord Macaulay, quien curiosamente emplea el mismo calificativo *nauseous* que Byron:

> His merit seems to me to lie, not in wit, but in the rapid succession of vivid images. I wish he were less nauseous. [...] He is certainly a very clever, pleasant writer. [...] his indecency, his servility and his mendicancy disgust me. In his position, —for he was a Roman knight—, something more like self-respect would have been becoming.[18]

Esta evaluación crítica se ha mantenido con pocas variaciones hasta muy recientemente en la mayoría de las historias de la literatura romana. Sin embargo, a Marcial nunca le han faltado los admiradores. Henry Bohn lo publica con sumo cuidado en 1859, pero evitando los epigramas más indecentes (que a veces se pueden leer sin traducción —para dejarlos en una «*decent obscurity of a learned language*»— o con la traducción italiana de Giuspanio Graglia). Un par de años más tarde George Augustus Sala presenta (junto con otros amigos de Oxford) de un *Index Expurgatorius of Martial, Literally Translated, Comprising All the Epigrams higertho Omitted by English Translators*, del que se imprimieron privadamente 150 copias (Londres 1868), todavía hoy de difícil acceso. Ejemplo de su crudeza es la versión de 2, 45:

17 «Sabino, no te quiero. ¿Sabes por qué? Sabino, no te quiero. Ése es el porqué».

18 «Me parece que su mérito consiste no en su ingenio, sino en la rápida sucesión de crudas imágenes. Me gustaría que fuera menos nauseabundo. Es en verdad un escritor muy inteligente, muy agradable [...] pero su indecencia, su servilismo y su miseria me disgustan. En su posición —pues era un caballero romano— debería haberse dado algo más, como el respeto por uno mismo».

What, Glyptus! Cut your cock off! Where's the good?
Save'twas too short to hand, it never stood.
Without the knife, you'd be a sexless Priest;
You never could have woman, man, or beast.[19]

En el mismo periodo Robert Louis Stevenson completar una amplia selección de algunos de los mejores epigramas de Marcial, desafiando casi la desaprobación de los gustos mayoritarios. Y Andrew Amos se empeña en reivindicar su figura y obra en *Martial and the Moderns* (Cambridge 1858).

MARCIAL EN EL SIGLO XX

Si algo caracteriza a las versiones publicadas en el siglo XX es el énfasis (a veces excesivo) en lo grotesco, sexual e irreverente, y la desintelectualización de contenidos. En efecto, es interesante observar ante qué tipo de epigramas se atreven los modernos traductores y adaptadores y ante cuáles no: prefieren los que aluden al sexo o al ataque de prejuicios, mientras que no abordan temas «clásicos» como el suicidio de Arria o los dientes perdidos de Elia.

En cualquier caso, la indudable rehabilitación de Marcial a lo largo del siglo XX viene unida a las de Catulo y Propercio, impulsadas todas ellas por el genio de Ezra Pound, quien de hecho no adaptó directamente más que un epigrama menor de tono humorístico, 5, 43:

Thais has black teeth, Læcania's are white because
she bought'em last night.[20]

La versión de Paul Nixon tiene como título *Darkness Visible* (en *A Roman Wit*, Boston-Nueva York 1911, selección de cerca de doscientos epigramas, aun con eliminación de los obscenos). No le da problemas este epigrama de los dientes, al que imprime su propio toque poético, en el que coincidirá Pound, con el detalle de la noche encubridora del engaño de Tais:

The teeth of Thais look like jet;
Læcania's are white.
The cause, you ask? The pallid set
Go out at night.[21]

Este tema de las mujeres desdentadas había sido asumido (entre otros) con especial ingenio por Quevedo[22]. Con una habitual mayor extensión —cuadruplica la del epigrama original— marca la diferencia de la edad de las mujeres precisando los años:

19 «¿Qué pasa, Glipto? ¡Cortarte tu polla! ¿Dónde está la mejora? Además de ser demasiado corta para agarrarla, nunca se quedó tiesa. Aun sin el cuchillo habrías sido un sacerdote sin sexo; nunca podrías tener mujer, hombre o bestia».

20 «Tais tiene los dientes negros. Los de Lecania son blancos porque los compró la pasada noche».

21 «Los dientes de Tais parecen de azabache; los de Lecania son blancos. ¿Preguntas la causa? El pálido postizo sale de noche».

22 Por ejemplo: «Tiene los dientes de nieve / sobre cincuenta años Ana. / Tiénelos muy negros Juana / y aún no ha entrado en diecinueve».

¿Qué razón habrá que pruebe
los efectos evidentes
siendo igualmente tratados?
Ser los de Ana comprados
y los de Juana sus dientes.

Más apegado al texto latino (y cercano en el tiempo a Quevedo) es el epigrama de James Wright (*Sales Epigrammaton*, 1663):

Lecania's teeth why white, Thais black are?
Lecania bought, Thais her own doth wear.[23]

Este y otros poemas misóginos de Marcial —como 8, 12— han tenido especial éxito en toda Europa. La versión de Robert Fletcher, autor de la traducción de una antología titulada *Ex Otio Negotium. Or Martiall His Epigrams Translated* (1656), está dirigida a todos los hombres, no solo a Prisco:

Dont ask why I'de not marry a rich wife?
I'le not be subject in that double strife.
Let matrons to their heads [=spouse] inferior be,
Else man and wife have no equalitie.[24]

El mismo tono coloquial y despreciativo se mantiene en la reciente versión de James Michie, que asimismo respeta hasta el número de versos, y que para evitar la inferioridad de las mujeres pide obediencia:

Why have I no desire to marry riches?
Because, my friend, I want to wear the breeches.
Wifes should obey their husbands; only then
Can women share equality with men.[25]

Se pierde bastante, en nuestra opinión, en la reducción a dos versos del mismo epigrama en la libre adaptación del americano Richard O'Connell, *In the Saddle* (1991):

Because I like the superior position,
I won't marry the daughter of a patrician.[26]

Un texto más que puede ilustrarnos en torno a la peculiar relación de Marcial con las mujeres es 7, 30, retrato demoledor de una xenófila, ejemplo de promiscuidad. He aquí la adaptación, evidentemente muy libre, de J. P. Sullivan, en la que se evidencia la riqueza de vocabulario de la lengua inglesa para caracterizar —vulgarizando— a otros pueblos:

---

23 «¿Por qué los dientes de Lecania son blancos y los de Tais son negros? Lecania los compró, Tais lleva los suyos propios».

24 «¿No me preguntas por qué yo no me casaría con una esposa rica? No estaré sujeto a esa doble pelea. Dejemos que las matronas sean inferiores a sus esposos, que hombre y esposa no tengan igualdad».

25 «¿Por qué no quiero casarme con ricas? Porque, amigo mío, quiero llevar los pantalones. Las esposas deberían obedecer a sus maridos; solo entonces podrán compartir las mujeres igualdad con los hombres».

26 *Llevando las riendas*. «Puesto que me gusta la posición superior, no me casaré con la hija de un patricio».

You'll fuck a frog, a Kraut, a Jew,
A Gippo, a Brit, a Pakki too;
Niggers and Russkis all go in your stew—
But my prick's a Wop —Cælia, fuck you![27]

Es indudable, según vamos advirtiendo, que las versiones de autores de la segunda mitad del siglo XX, como por ejemplo Peter Whigham (también dedicado a Catulo) son casi sin excepción libres en forma y en interpretación. Así, muy espontáneo es el australiano Peter Porter, *After Martial* (1972), en el comienzo de su versión de 11, 99:

Yours is a classic dilemma, Lesbia;
whenever you get up from your chair
your clothes treat you most indecently.
Tuging and talking, with right hand and left
you try to free the yards of cloth swept
up your fundament.[28]

También intenta acercarnos el texto Michie en su adaptación:

Whenever you rise from a chair, Lesbia, your wretched clothes jump,
Like buggers, right up your rum-
I've often observed the sight.
You try twitching them to the left or the right
And finally wrench them free with a tearful shriek,[29]

Algunas adaptaciones modernas son francamente ingeniosas. Así, la de Olive Pitt-Kethley, a partir de 3, 43 (publ. 1987):

You were a swan, yo're now a crow.
Laetinus, why deceive us so,
With borrowed plumage trying?
The Queen of Shades will surely know
When she strips off your mask below-
In Death there's no more dyeing.[30]

Proserpina se acerca al lector moderno —desconocedor en demasía de la mitología clásica— y es sustituida en su función por una ahora más sugerente *Queen of Shades*, y la muerte es la que es humanizada y está presente de forma más explícita que en el modelo latino. Olive Pitt bien podría tener en mente la versión (muy

27 «Joderás con un gabacho, con un alemán, con un judío, con un gitano, con un inglés, también con un paquistaní; los negros y los rusos todos van a tu burdel, pero mi polla es italiana. ¡Jódete, Celia!».

28 «El tuyo es un dilema clásico, Lesbia; cada vez que te levantas de tu silla tus ropas te tratan pero que de una forma muy indecente. Tirando de ella, y agarrándola, con la mano derecha y con la izquierda intentas liberar los kilómetros de ropa recogidos en tu trasero».

29 «Cada vez que te levantas de una silla, Lesbia, tus ropas miserables pegan un salto, como sodomitas, directas a tu culo. He observado a menudo la visión. Intentas arreglarlo tirando bruscamente de ellas a izquierda o a derecha, y, finalmente, las arrancas de un tirón con un chillido lastimero».

30 «Eras un cisne, eres ahora un cuervo. Letino, ¿por qué nos engañas tanto intentando llevar un plumaje prestado? La Reina de las Sombras lo sabrá seguramente cuando arroje al suelo tu máscara: en la Muerte no hay más tintes».

lograda) de Thomas May (1629), en la que quien sabe que los cabellos no son negros es la reina de los infiernos, *hels Queene*:

> Thou dy'st thy haire to seeme a younger man,
> And turn'st a Crow, that lately wert a Swan.
> All are not cousen'd; hels queene knows thee grey.
> She'll take the vizor from thy head away.[31]

Otra versión del siglo XVII, de Thomas Brown, se dirige a un hombre que es Harry, que ya no es Letino, que se parece a un cuervo concreto, el de las fábulas de Esopo, y a quien el autor debía querer poco:

> Thou that not many months ago
> Wast white as Swan, or driven Snow,
> Now blacker far than Aesop's Crow,
> Thanks to thy Wig, set'st up for Beau.
> Faith Harry, thou'rt i'the wrong box,
> Old Age these vain endeavours mocks,
> And time that knows thou'st hoary locks,
> Will pluck thy Mask off with a pox.[32]

La traducción de Michie está más apegada al texto latino, pero selecciona un vocabulario más cercano, por el que el peluquín podría ser el de un actor:

> You've dyed your hair to mimic youth,
> Laetinus. Not so long ago
> You were a swan; now you're a crow.
> You can't fool everyone. One day
> Proserpina, who knows the truth,
> Will rip that actor's wig away.[33]

No dista en ello demasiado de la adaptación de Joseph Addison (siglo XVII), quien ha optado por eliminar cualquier nombre propio:

> Why should'st thou try to hide thy self in youth?
> Impartial Proserpine beholds the truth,
> And laughing at so fond and vain a task,
> Will strip thy hoary noddle of its mask.[34]

Una marcada tendencia en los adaptadores de Marcial —y de los clásicos grecolatinos en general— es la de alterar más profundamente el texto modelo, que así queda vertido con las características peculiares de la lengua moderna. Un defensor

31 «Tiñes tu pelo para parecer un hombre más joven, y has convertido en un cuervo lo que antes era un cisne. Todos no están engañados: la reina de los infiernos sabe que son grises. Y quitará de tu cabeza ese postizo».

32 «Tú que hace no muchos meses eras blanco como un cisne, o como nieve que azota, ahora eres con mucho más negro que el cuervo de Esopo, gracias a tu peluca, que te has puesto para estar *Beau*. Querido Harry, estás en difícil postura, la edad de la vejez se ríe de esos vanos empeños, y el tiempo que sabe que tú tienes mechones canos te arrancará tu máscara con una sífilis».

33 «Has teñido tu cabello para imitar a la juventud, Letino. No hace mucho tiempo eras un cisne; ahora eres un cuervo. No puedes tomar el pelo a todos. Un día Proserpina, que sabe la verdad, te arrancará esa peluca de actor».

34 «¿Por qué deberías intentar esconderte a ti mismo en la juventud? La imparcial Proserpina posee la verdad, y riéndose ante una tarea tan inocente y vana arrancará su máscara a tu melón».

señalado de esta postura es el prestigioso traductor americano Dudley Fitts, quien considera —manteniendo los postulados de Ezra Pound— que es lícito modificar el texto de las lenguas clásicas y usar el inglés. Sirva como ejemplo uno propuesto por él, adaptación del dístico 2, 15:

> You let no one drink from your personal cup, Hormus,
> when the toasts go round the table.
> Haughtiness?
> Hell, no.
> Humanity.[35]

Fitts entiende el poema de Marcial como una broma sobre la dudosa higiene de Hormo y considera que su gracia depende mucho de la compostura de su forma, del aparente *decorum* de sus palabras, y en particular el uso de *humane*.

Más conservadora —incluso mantiene el nombre propio— es la versión de James Michie, más arriesgado en otras ocasiones:

> Hormus, it's thoughtful of you, not stuck-up,
> Not to drink healths. Who'd risk sharing your cup?[36]

Una vez más, comparemos estas versiones «modernas» con la del autor isabelino Francis Davison (*A Poetical Rapsody*, 1602):

> *À Monsieur Naso, Verolé*
> NASO let none drinke in his glasse but he,
> Think you tis curious pride? tis curtesie.[37]

Otra sugerente traducción de Fitts, en esta ocasión del epigrama 2, 87. La segunda persona declara pronto ser en realidad la primera, el propio autor, con lo que el efecto cómico gana vigor. El vocabulario es, además, deliberadamente coloquial:

> You claim that all the pretties are panting for you:
> for you, Fitts,
> face of a drowned clown floating under water.[38]

Compárese esta adaptación con la de James Michie, quien también opta otra vez por vocabulario más coloquial que el del modelo latino:

> You claim that lots of pretty women
> Are mad for you. I wonder,
> With that puffed face —like a man swimming
> And slowly going under?[39]

---

35 «No dejas beber de tu propia copa, Hormo, cuando los brindis giran por la mesa. ¿Arrogancia? ¡No, demonios! Humanidad».

36 «Hormo, es muy considerado de tu parte, no de engreído, que no brindes. ¿Quién se querría arriesgar a compartir tu copa?»

37 «Naso no deja que nadie beba en su copa, pero, ¿crees que él hace esto por extraño orgullo? Es cortesía».

38 «Pretendes que todas las guapas andan jadeando por ti; por ti, Fitts, cara de payaso ahogado flotando bajo el agua».

39 «Pretendes que montones de chicas guapas están locas por ti. Me pregunto, ¿y con esa cara hinchada? (como la de un hombre que está nadando y que poco a poco se va hundiendo)».

Final

La variedad de perspectivas a la hora de abordar la obra de Marcial nos permite, por un lado, reconsiderar y reflexionar en torno a sus frutos y, por otro, confirmar la complejidad del arte y oficio de la traducción, incluidas las diferencias de lenguaje a la hora de esa traducción (desde la sensibilidad de los escritores del XVII a la entrega más cruda de nuestros contemporáneos). Asimismo comprobamos cómo las traducciones literarias suelen ser respetuosas en contenido y en forma, pese a sus mayores dificultades: los contextos varían y algunos conceptos deben modificarse. Es el caso de los nombres propios, donde la actualidad que podían tener en el original de Marcial se pierde en la traducción, por lo que en ocasiones se renuevan (a veces con fortuna), tanto cuando son ficticios como cuando son reales. Las versiones inglesas suelen ofrecer términos coincidentes en connotación y denotación con los originales, a cambio de tender a ser más extensas que las originales, en parte por cambios léxicos fundamentales para la *amplificatio* o exageración de un recurso retórico o poético presente en el original latino.

En fin, hemos pretendido esbozar los modos en que la obra de Marcial es adoptada y ampliamente difundida por poetas de diversa condición y procedencia (incluidos norteamericanos y australianos) que evidencian la universalidad y pervivencia de la poesía epigramática.

Los autores clásicos en la obra del neoclásico Rafael J. de Crespo

Mª José Muñoz Jiménez
Universidad Complutense

Este Primer Congreso dedicado a *La Tradición Clásica en Aragón* me ha parecido el marco adecuado para ofrecer una visión general sobre la presencia de los autores clásicos en la obra de Rafael José de Crespo, un autor aragonés prácticamente desconocido en nuestras letras. En este sentido, la mención más extensa —y prácticamente la única— que he encontrado sobre él hasta la fecha ha sido la realizada por José Carlos Mainer en en el artículo sobre «Literatura aragonesa moderna y contemporánea» de la *Enciclopedia Temática de Aragón*;[1] allí J.-C. Mainer en un primer apartado titulado «Dos escritores de transición» trata de José Mor de Fuentes y Rafael José de Crespo, y de este último subraya ante todo el poco reconocimiento del que ha gozado con las siguientes palabras: «casi desconocido es otro autor del momento, Rafael José de Crespo, quien debió nacer hacia 1780, pues en 1807 se licencia y doctora en Derecho por la Universidad de Zaragoza. A ella estuvo vinculado buena parte de su vida».

En efecto, R. J. de Crespo fue catedrático en Leyes de la Universidad Literaria de Zaragoza, tal y como se señala en la portada de sus *Fábulas morales y literarias*, la primera obra que publicó en 1820 en Zaragoza, en la Imprenta de Luis Cueto; siete años después, en 1827 y también en Zaragoza —pero en este caso en la imprenta de Francisco Magallón—, sacó a la luz unas *Poesías epigramatarias*. El propio autor califica a ambas como «obras de juventud» y así en el prólogo de *Poesías epigramatarias* dice: «en el ardor de joven, a propósito para acometer empresas literarias, [...] hice estos y otros ensayos» (p. 47). Frente a estas producciones juveniles publicó ya

1 *Cf.* J.-C. Mainer, «Literatura moderna y contemporánea», *Enciclopedia Temática de Aragón. Literatura*, Zaragoza, Moncayo, 1988, pp. 227-228.

en plena madurez, en 1839 y en Valencia, una *Poética*, que se inscribe en la serie de tratados hispanos de preceptiva neoclásica, inaugurada más de cien años antes por Ignacio de Luzán con la publicación de su *Poética* en Zaragoza en 1737. En esta obra se muestra Crespo como un neoclásico sin concesiones en un momento en que ya primaban las modernas corrientes románticas; sírvannos los siguientes versos de ejemplo y de introducción a los presupuestos con que el escritor aragonés realizó su quehacer (*Poét.* I, 120-124):

> Tú no apartes jamás de entre las manos,
> Ojos inmobles, día y noche atento,
> A los modelos griegos y romanos.
> Bastan á dirijir al buen talento.

Para completar esta rápida presentación de la producción de Crespo, hemos de hacer mención de otras dos obras en las que es menor —o prácticamente inexistente— la presencia de lo clásico: una de ellas es una novela titulada *Don Pápis de Bobadilla*, con un subtítulo bien elocuente: *o sea, Defensa del Cristianismo y crítica de la Seudo-Filosofía* (Zaragoza, 1829); la otra, su última publicación, vio la luz en Valencia en 1840 con el título de *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*.

Como ya he señalado, todas estas publicaciones han pasado prácticamente inadvertidas para los investigadores tanto de Literatura Española como de Tradición Clásica; así, y por citar solo un ejemplo eximio en este último campo, Crespo no es mencionado en ningún momento ni en ningún apartado por M. Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*,[2] cuando su nombre podía haber aparecido en las páginas dedicadas a Catulo, Horacio, Marcial, Ausonio, e incluso Cicerón, por citar tan solo algunos de los autores a los que Crespo tradujo, adaptó o imitó. Ahora bien, en este punto hay que decir que Carlos García Gual en la obra *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula* se ha ocupado de una de las fábulas de Crespo, a quien presenta de la siguiente manera: «persona de amplia cultura literaria, como se advierte tanto en su docto prólogo a sus *Fábulas* cuanto en el que antepuso a sus *poesías epigramáticas*. Conocía la obra de muchos fabulistas, desde los antiguos y clásicos a los más notables europeos del XVIII. Sus fábulas son obras de juventud surgidas de numerosas lecturas y de su afán poético ilimitado».[3]

Muchos elementos de estas *Fábulas*, de las *Poesías epigramatarias* y de la *Poética* son susceptibles de análisis particulares, pero —como ya he señalado al principio— me ha parecido más conveniente realizar en el marco de este Congreso tan solo una presentación general y de conjunto de la obra de Crespo, por lo que con respecto a las *Fábulas* baste con señalar que son 96 composiciones y que van precedidas de un prólogo en el que se muestra Crespo conocedor y continuador de la

2 Madrid, 1950. Tampoco hay mención de la *Poética* en la *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. IV, en el que se ocupa de *Poéticas* como la de I. Luzán, F. Martínez de la Rosa o N. Pérez del Camino.

3 *Cf.* C. García Gual, *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*, Madrid, Alianza 1995, pp. 99-104, esp. p. 99.

tradición fabulística anterior. Sin entrar en excesivos detalles, nos vamos a detener por un momento en la fábula que lleva por título «El convite de los ratones» (*Fáb.* XVI) y que recrea la *fabella* insertada por Horacio en *Sermones* II, 6: ya en el prólogo se refiere el autor singularmente a ella al tratar sobre composiciones: «Haylas originales, y no pocas: en las que no lo son, lo es quizá la manera de trazar y egecutar sus planes, como es fácil de ver por medio de una comparación analítica de los argumentos que he tomado en cerro de fabulistas o escritores de otra clase; y particularmente cotejando mi apólogo [...] del *convite de los ratones* con los de Esopo, Horacio, La Fontaine, Samaniego y Argensola» (p. 5). Se sitúa, pues, el aragonés claramente en una tradición reconocida y, además del reconocimiento hecho en el prólogo, en la propia fábula XVI hace mención expresa de Horacio como modelo diciendo (vv. 29-32):

> Pues, según aconseja el buen Horacio,
> No es de buscar la paz en un palacio.
> Oigamos la aventura que refiere,
> Y ríase después el que quisiere;[4]

Pero junto a la tradición hay también en la fábula innovación en «la manera de trazar y egecutar los planes», al presentar Crespo, por ejemplo, sirviéndose de la «contaminación», al ratón de campo en un marco bucólico, en un *locus amœnus* (vv. 33-38):

> Al ruido de un arroyo sosegado
> En el mullido césped reclinado,
> Y en dulcísimo sueño, (qué fortuna!
> Como soldado en paz o niño en cuna,
> A un Ratón halló un día
> Otro Ratón, que en la ciudad vivía.[5]

Pero si el corpus de fábulas existentes sobre las que podía innovar y en las que podía inspirarse Crespo era —digamos— limitado, en el caso de las *Poesías epigramatarias* eran casi infinitas las posibilidades de elección de modelos a traducir, recrear e imitar de tal manera que esta obra está formada por 349 epigramas, «brevísimos poemas —en palabras del autor— donde entremedias de ensayos míos se halla a mi parecer casi la flor de lo mas delicado y gracioso que en esta parte ha producido el espíritu humano, ya en las lenguas antiguas, ya en las modernas» (p. 6); se trata, en consecuencia, de una antología que recoge en traducción epigramas tanto de autores griegos y latinos como Meleagro, Leónidas o Marcial como neolatinos como Owen, Juan Segundo o Falcó, y autores que escribieron sus obras en lenguas vernáculas; con ellos se entremezclan 120 composiciones originales del propio autor aragonés. Además, la obra se completa con un prólogo extenso y erudito, en el que

4 Por el papel que juega Horacio en la *Poética*, cuestión a la que me referiré más adelante, se puede concluir que Crespo conocía bien al de Venusia, y es evidente que conocía también las recreaciones en romance de los otros autores que cita, como La Fontaine, Samaniego y Argensola.

5 Se muestra Crespo original incluso en detalles mínimos como en el feliz hallazgo de denominar *Ratiburgo* a la ciudad.

Crespo diserta sobre la historia del género desde sus comienzos en Grecia hasta las producciones inmeditamente anteriores a él.

Las opiniones vertidas por el autor aragonés en este prólogo resultan también una forma de pervivencia de los autores, un testimonio de su Recepción; así encontramos, cuando Crespo se refiere al epigrama griego, afirmaciones tan curiosas como la siguiente: «Calímaco, Luciano, Palas, Antipatro, Bianor, Lucilio, Baso, Automedonte, Juliano, Simónides, Agatías, Meleagro, Bicarco y mil, mil y mil más, agradan muy rara vez, si se les saca de su lengua nativa [...] Traduzcámoslos todos y regalaremos al público un gran volumen lleno de monotonía y gérmenes de insipidez. Es menester dejarlos en su propio dialecto, y aún así se leen muchos sin sentir en el ánimo los gratos y deliciosos movimientos del placer». Pese a esta crítica, de los 349 epigramas son 46 las composiciones griegas traducidas, y, en otro sentido, interesa notar que del texto recién presentado puede concluirse que Crespo conocía de primera mano la lengua griega, lo cual viene a acrecentar —creo— el crédito que debemos conceder a este autor de sólida formación clásica.

En cuanto a la presencia e influencia de autores concretos, en otro lugar me he ocupado de la presencia de Catulo y de Marcial en estas *Poesías epigramatarias*,[6] y en el intento de presentar los rasgos más generales digamos tan solo que en el prólogo la confrontación entre el veronés y el bilbilitano se convierte en motivo recurrente y que con tal confrontación mantiene Crespo viva una polémica entablada siglos atrás entre los humanistas defensores del *lepos* catuliano y los admiradores de la *argutia* de Marcial; pero esta querella de carácter literario se tornó con el tiempo en una discusión de tintes nacionalistas,[7] de tal manera que el autor aragonés dirá: «Los críticos de allá de los Alpes no dirán que es de mas precio lo bueno que tiene Marcial; mas) ¿á quién preocupan las relaciones de paisanage, á ellos ó á mí?» (p. 16). El autor aragonés del s. XIX defiende al aragonés del s. I y concluirá después de diez páginas en las que realiza su defensa de Marcial frente a Catulo con los testimonios de eminentes humanistas: «En conclusión: diré, sin la zozobra de que haya de retractarme por ser así justo, y sin agraviar los manes de Catulo, que [...] el poeta aragonés por la muchedumbre de sus epigramas, por haber fijado la idea y las reglas orgánicas dellos, por sus dichos ya proverbiales, por sus sentencias, sus donosuras y sus tintas, ora risueñas, ora cáusticas, es el príncipe de los epigramas» (p. 22).

Por otra parte, además de este primer nivel de pervivencia de carácter teórico y metaliterario, es posible encontrar en el caso de los epigramas de la *Antología griega* y en el de Marcial otros tres modos de presencia: uno de traducción directa y ajustada, otro de traducción más o menos libre y recreada —adaptaciones, podríamos

6 *Cf.* «Defensa, traducciones e influencia de Marcial en las *Poesías epigramatarias* de Rafael J. de Crespo (Zaragoza 1827)», *CFC.Elat*, 18, (2000), pp. 239-265, y «Catulo en las *Poesías epigramatarias* de R. J. de Crespo», *Actas del X Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 2001, pp. 383-389.

7 *Cf.* el trabajo citado en la nota anterior, «Defensa, traducciones e imitaciones de Marcial ...», pp. 242-248.

decir-- y otro de influencia en temas y motivos en las composiciones originales de Crespo.[8] Finalmente, además de estos tipos de presencia más o menos canónicos y tipificados, hay en algunas composiciones de Crespo una presencia distinta —menor, si se quiere, pero curiosa—, pues en ellos los autores griegos y latinos se convierten en objeto literario, en tema del propio epigrama o punto de comparación, siendo por ello buena muestra de su recepción en el XIX; por ejemplo, Crespo expresa su admiración por Virgilio comparándolo con Homero en el epigrama 271 de la siguiente manera:

Para ser Virgilio Homero
Solo una cosa le falta:
—¿Y qué es? — A los ojos salta
Haber nacido primero.

La misma idea encerrada en este epigrama, que parece atribuir la gloria de Homero a una mayor antigüedad que lo ha hecho pionero, está encerrada en otra composición en la que se establece la comparación entre Tomás de Iriarte, escritor admirado por Crespo y modelo para sus *Fábulas*, y Esopo (*ep.* 89); dice así:

¡Dichosa la edad de atrás!
Si Esopo tras tí viniera,
no tanto dél se dijera,
Y de tí se hablara más.

Hay, además, otra composición en que Crespo muestra su rechazo a la controvertida *Farsalia* de Lucano (*ep.* 130):

Cuando Lucano empezó
A cantar la civil guerra,
Virgilio de entre la tierra
La cabeza levantó.
Atento oyó versos diez
sin apludir ni hacer zumba;
y al verso onceno en la tumba
Virgilio se echó otra vez.

Si en estos epigramas los clásicos son tema literario, en la *Poética* se convierten en protagonistas de una ficción;[9] y quiero señalar que utilizo el término «protagonista» en el sentido propio dado por el *DRAE*: «personaje principal de la acción en una obra literaria o cinematográfica». Y es que en esta obra hay acción y personajes, de tal forma que la preceptiva literaria no se presenta a la manera tradicional de un poema didáctico: en este sentido bien puede decirse que la *Poética* es la producción más original de Crespo. Esta creación consta de dos cantos —de 645 versos el primero, y 627 el segundo, organizados en tercetos encadenados—, estando dedicado el primero a las «Reglas generales de poesía», y el segundo a las «Reglas

8 *Cf.* ejemplos de todos estos casos en «Defensa, traducciones ...», citado en nota 6, *passim*.

9 *Cf.* M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ, «La literatura clásica en la *Poética* de Rafael José de Crespo (Valencia 1839)», *CFC.Elat*, 20, (2001), pp. 147-161.

peculiares de Poemas». Al comienzo de la obra el poeta tiene una especie de sueño o visión, en la que «Polimnia baja en nube dende lo alto» (I, 29) y lo «arrebata al Pindo» (I, 32), donde Crespo será instruido en el arte poética por los «Inmortales», es decir, por los grandes autores que gracias a sus obras han conseguido la gloria; con esta invención inicial, insignes ingenios de la literatura universal, como Teócrito y Anacreonte, Horacio, Virgilio y Tibulo, Tasso, Racine, Molière, La Fontaine y Boileau, Gesner, Fray Luis, Herrera, Rioja y Meléndez Valdés serán los interlocutores de una docta conversación. A cada uno de ellos se le encomienda en la *Poética* la exposición de un punto de la doctrina, de tal manera que, por ejemplo, en el Canto I tomará la palabra Horacio para recrear con un chocante estilo, rancio y decimonónico, ciertos pasajes de su *Ars*; y en el Canto II le corresponderá, entre los autores grecolatinos, a Anacreonte tratar sobre la letrilla, a Teócrito sobre el idilio, a Tibulo sobre la elegía y, finalmente, a Virgilio se le encomendará la defensa de dos géneros, la égloga y la poesía didáctica.

En este punto y en otro orden de cosas, creo conveniente señalar que, tras la intervención del vate mantuano, hay una exaltación total de la grandeza de este, cosa que no ocurre con los demás autores (vv. 465-470):

> Tales cosas habló. Júbilo asoma
> En ojos de los Vates, que asi esclaman:
> ¡Gloria á Virgilio grande como Roma!
> ¡Gloria á Virgilio! las florestas claman;
> ¡Gloria! responde la alameda umbría;
> a Virgilio colina y valle aclaman.

Al gran conocimiento de los autores clásicos y la admiración que por ellos muestra R. J. de Crespo, hay que sumar la cerrada defensa de los presupuestos clásicos frente a los nuevos postulados románticos; así, por ejemplo, al final de la *Poética* hará que el propio Apolo increpe a los «románticos talentos» diciéndoles:

> Ya que poetas no, sed hombres justos:
> Antes de Homero, Eurípides y Esquilo
> Son los principios clásicos y augustos.

Todos los elementos hasta aquí tan rápidamente enumerados y, sobre todo, el lugar de preferencia que el autor reserva en sus obras a los autores griegos y latinos, creo que son méritos suficientes para haber destinado este breve espacio como introducción panorámica y necesaria de la presencia de la literatura clásica en la obra de este escritor aragonés.

La presencia de la mitología clásica en las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola

Nereida Muñoz Torrijos
Licenciada en Humanidades

La abundante presencia de mitos clásicos en la obra de L. Leonardo de Argensola, y más concretamente en su obra *Rimas*, no resulta extraña si para ello contextualizamos la obra en su época. Debemos situarnos, por lo tanto, en el periodo de transición entre el Renacimiento y el Barroco, momento donde confluyen algunas de las características que resultan propias de cada periodo. Así, se aprecia la convivencia entre el culto al mundo clásico —como pervivencia del Renacimiento— con la aparición de nuevas tendencias que pretenden desligarse, poco a poco, de ese periodo anterior.

La repercusión e influencia de esta época en la obra de L. Leonardo se atestigua, tanto en su carácter renacentista, dado su marcado clasicismo, su concepción filosófica y su estilo, como por la introducción de aquellos temas que muestran el influjo de la nueva corriente, tómese como ejemplo —tal y como advierte Aurora Egido—[1] el gusto barroco por las ruinas y la mitología.

Tras realizar un análisis general, observamos cómo las influencias mitológicas se concentran, principalmente, en los poemas de tema amoroso, moral y satírico; este es el motivo que nos lleva a centrar nuestro trabajo en estos poemas y, a su vez, dejar para posteriores estudios tanto los poemas de tema religioso,[2] como los de circunstancias y aquellas traducciones que el autor realiza de la obra de Horacio.

Como característica general del empleo que de la mitología clásica se hace en las *Rimas*, se puede resaltar el hecho de que se establezca, de manera predominante,

1 *Vid.* A. Egido, «La literatura en Aragón: de los orígenes a final del s. xviii», *Enciclopedia Temática de Aragón*, V, *La Literatura en Aragón: de los orígenes a final del s. xviii*, Zaragoza, Moncayo, p. 161.

2 *Vid.* J. E. Laplana, «Estado actual de los estudios sobre literatura del Siglo de Oro», José María Enguita (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa en el L Aniversario del AFA*, Zaragoza, IFC (CSIC), 1999, vol. II, p. 46.

la utilización del mito como una ejemplificación, bien de los sentimientos y actitudes propios del autor, o bien de los diversos personajes a los que este da vida a través de su pluma. Por este motivo, resultan muy escasas o prácticamente inexistentes las ocasiones en las que el mito se constituye como tema en sí mismo. Por el contrario, casi siempre aparece acompañado de una valoración por parte del autor, en la que se explica la relación que guarda el mito empleado con la circunstancia personal que le ha llevado a expresarlo.

El análisis propuesto, sobre la presencia del mito en las *Rimas* de L. Leonardo, se estructura atendiendo a la temática de dichos poemas. De modo que, se comenzará por la poesía amorosa, para continuar con la poesía moral y concluir con la poesía satírica.

POESÍA AMOROSA

Los poemas de tema amoroso presentan una utilización frecuente, por parte del autor, de alusiones mitológicas. En muchas ocasiones, estas referencias a la mitología son meras herramientas utilizadas para plasmar de manera implícita los distintos estados de ánimo, ante los que se sitúa el autor, dado los sucesos que acontecen.

Utilización de referencias mitológicas para ejemplificar el sentimiento de abandono por parte de su amada

El autor recurre, en los siguientes versos, a la alusión mitológica de los ríos Flegetonte y Coccito,[3] como recurso para mostrar el estado de ánimo que le embarga. Introduce un símil entre sus ojos tristes y dichos ríos infernales, de cuya unión surge el río que un día cruzarán las almas para no retornar jamás.

> I assí, los tristes ojos, que solían
> solamente a contentos aplicarse,
> llamándose la causa del bien mío; [...]
> hazen de la pasada buena andanza
> un infierno de males infinito,
> do el uno es Flegetonte, otro Coccito.[4]

Utilización de referencias mitológicas para ensalzar amores pasados

Es la presencia de figuras mitológicas, como veremos, el rasgo que permite al autor plasmar toda una serie de sentimientos y opiniones vertidas sobre aquellas

3 El Flegetonte se ha denominado también Piriflegetonte, por la creencia de que se trataba de un río de fuego. Este se une al Coccito, «río de los lamentos», para formar el Aqueronte (río que han de atravesar las almas para llegar al reino de los muertos). *Vid.* P. GRIMAL, *Diccionario de mitología: griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997[8].

4 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, Zaragoza, IFC (CSIC), 1950, vol. I, p. 32, vv. 21-23 y 38-40.

personas de su entorno que, como en el caso expuesto en los siguientes versos, antaño le ofrecieron su amor. La comparación y la atribución de las características propias de los personajes mitológicos, a las personas a quienes dirige sus rimas, es uno de los factores que le facilita la descripción de las mismas.

Así, eleva a un estado casi divino el amor que Amarilis le brindó y lo hace a través de la alusión a la figura de Ganímedes,[5] el bello mortal encargado de escanciar el néctar en la copa de su raptor, Zeus. Por medio de la utilización de la figura de Ganímedes, el autor le da a conocer a su amada lo bien atendido y servido que estuvo por ella.

> no por manos de un rubio Ganímedes
> (para servir por fuerza allá subido),
> sino por ti, Amarilis, fuí servido: [...].[6]

Descripción del sentimiento ante el amor concedido

Dentro de este mismo apartado, dedicado a la poesía amorosa, se presentan algunas referencias mitológicas que le permiten al autor describir su situación ante el amor concedido. Así, en su rima «A una toca dada por favor»[7] se utiliza como ejemplo la hazaña de Ulises, luchando contra la tempestad en el mar,[8] para describir la situación en la que se encontraba el autor antes de que su amada —Dorida— le prestara, como símbolo de su amor, un velo. En este caso, aunque no será el único, L. Leonardo no plasma la denominación concreta del héroe, sino que alude a él, de acuerdo con la técnica homérica, utilizando una relación de parentesco. De este modo, denomina a Ulises bajo el apelativo de *el hijo de Laertes*.[9]

Si el autor comienza por hacer una descripción de la situación, tomando cómo protagonista a Ulises, no olvida introducir otros nombres que permiten mantener de manera fiel el relato de Homero. Como consecuencia, aparece como salvadora del héroe la figura ya divinizada de Ino Leucotea[10] «la diosa blanca» o también conocida como «diosa de la niebla», la cual ofrece un velo inmortal a Ulises para que tras una gran tempestad, provocada por Poseidón pueda llegar a tierra firme.

---

5 Ganimedes aparece en la mitología como hijo de Tros. Era un adolescente que guardaba los rebaños de su padre cuando fue raptado por Zeus y llevado al Olimpo. Su belleza no había pasado desapercibida ante Zeus. En el Olimpo realizaba la función de copero, sirviendo al dios. *Vid.* P. Grimal, *op. cit.*

6 L. y B. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, vol. I, p. 34, vv. 88-90.

7 *Op. cit.*, pp. 39-43.

8 *Vid.* Hom., *Od.* v, vv. 282-493.

9 L. y B. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, vol. I, p. 39, v. 9.

10 En cuanto al personaje de Ino cabe reseñar que fue convertida en divinidad marina después de arrojarse al mar con su hijo muerto en brazos, a quien había dado muerte metiéndolo en un caldero de agua hirviendo, tras enloquecer por castigo de la encolerizada Hera. Las divinidades marinas, apiadándose de ella la metamorfosearon en nereida. Así Ino se convirtió en Leucotea y tanto ella como su hijo habitan en el fondo del mar y protegen y guían a los marineros en las tempestades. *Vid.* P. Grimal, *op. cit.*, *vid* además, Ov., *Met.* IV, vv. 512-542.

Como mencionábamos anteriormente, el autor utiliza esta anécdota para introducir, a modo de metáfora, un sentimiento propio. Establece una similitud entre la lucha de Ulises contra la tempestad y su lucha interna, la lucha de su pensamiento, motivada por estar alejado de la ribera donde reside el amor. Situación que llega a su fin gracias a la concesión por parte de su amada —a quien describe como más bella que Ino e incluso más que Afrodita, «la madre del niño ciego»[11]— de un objeto, el velo, símbolo de su amor.

Por otro lado, el dios Marte sigue manteniendo, en la obra de Lupercio, su fama de guerrero y fiero, con la que se le ha conocido tradicionalmente, lo cual podemos ver en los siguientes versos:

> Busquen otros la gloria
> entre la polvorosa
> nube del fiero Marte;
> otros en otra parte,
> si no de tanto honor, más probechosa;
> que yo (elevado en esto)
> jamás en otra cosa estaré puesto.[12]

Dichos versos parecen indicar la preferencia que siente el autor por el amor, antes que por la fama proporcionada por la guerra, siguiendo así con un conocido tópico de la lírica romana.[13]

En esta misma rima se presenta otro mito clásico, para poner de manifiesto lo bello de ese velo concedido por Dorida. Se trata del mito de Aracne, joven mortal —discípula de Atenea, la diosa de las hilanderas— que había adquirido fama de ser muy buena tejedora. Para demostrar que no debía su talento a nadie, retó a la diosa Atenea a ver quién tejía el tapiz más bello. Si la diosa quiso advertir con su tapiz de los males que acontecen a los mortales que desafían a los dioses, Aracne trazó en su tela los amores de los olímpicos, carentes en muchos casos de honor. El suceso terminó en un castigo por parte de la diosa, que metamorfoseó a la mortal en araña.[14]

El autor recurre a este mito para comparar las bellas telas tejidas por sus protagonistas, con la de su querida Dorida. Así, en los siguientes versos, expresa cómo

---

11 Respecto a la representación del Amor, es decir Cupido, en las Rimas de este autor, utiliza en más de una ocasión el apelativo *niño ciego* o bien *ciego niño*, puesto que este personaje mitológico ha pasado a representarse, con el paso del tiempo, como un niño o adolescente con una venda en los ojos y acompañado de un carcaj y flechas. *Vid.* J. A. PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, Tecnos, 1992⁴, pp. 150 y 194.

12 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *op. cit.*, vol. I, p. 42, vv. 72-78.

13 Sobre la preferencia por el cultivo de la temática amorosa en lugar de la guerrera (*recusatio*) puede verse HOR., Carm. I 6, Prop. II 2 34 b, 57-8.

14 *Vid.* OV., *Met.* VI, vv. 1-146. Atenea advierte a Aracne, convertida en anciana, de que debía ser más modesta. Aracne no cedió en su vanidad, por lo que la diosa se descubrió, comenzando la competición. Tras descubrir el tema tratado en el tapiz de su contrincante, Atenea, airada, rompió la tela de su rival y le asestó un golpe en la cabeza. La mortal, presa de la desesperación, se ahorcó. Como desenlace del episodio, Atenea no dejó que Aracne muriera, sino que la convirtió en araña para que pudiera seguir tejiendo de por vida.

ninguna de las telas era tan excelente y preciosa como la que le había sido concedida por su amada:

> La tela artificiosa
> de Aragne temeraria,
> ni la que declaró la competencia
> della i la casta diosa,
> por quien dio a su contraria
> por castigo tan áspera sentencia,
> no tienen la excelencia,
> éstas ni otra ninguna,
> que mi preciosa tela.[15]

Para concluir con el tema de la toca, introduce la figura de la Fortuna, la cual según afirma llevará por vela la preciosa tela, puesto que le atribuirá a esta todo los casos buenos que le acontezcan en el futuro. Este hecho adquiere mayor sentido si acudimos a la representación de la Fortuna como un timón que dirige la vida humana.[16]

Hasta aquí, un breve repaso por aquellas rimas de tema amoroso que presentan referencias, bien explícitas o bien implícitas, de la mitología clásica.

Poesía moral

En segundo lugar y atendiendo al empleo del mito que se hace en la poesía moral de Lupercio, encontramos una fiel muestra en una de sus rimas dedicada a establecer fuertes distinciones entre amor y apetito.[17] En esta rima de marcado antisensualismo, el autor manifiesta las características buenas del amor frente a las deplorables del apetito.

> El cielo elige amor por su distrito,
> donde toma el alma larga cuenta;
> el otro con el cuerpo se contenta,
> viviendo en Flegetonte i en Coccito.[18]

Recurre a la oposición alma-cuerpo, tratada ya durante el medioevo, desde ámbitos eclesiásticos y filosóficos. Si el amor se plasma en el alma y se ubica en el cielo, el apetito se plasma en el cuerpo y se ubica en el infierno. Para referirse a esto último, se sirve de nuevo de la alusión mitológica a Flegetonte y Coccito, ambos ríos del infierno, como ya ha sido citado anteriormente en el apartado dedicado a la poesía amorosa.

---

15 L. y B. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, vol. I, p. 42, vv. 79-87.

16 *Vid.* P. Grimal, *op. cit.*, p. 207.

17 L. y B. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, vol. I, pp. 153-154.

18 *Ibidem*, p. 154, vv. 5-8.

En otra de sus rimas, también de aspecto moralizador, en la que autores como J. M. Blecua, han visto de manera clara y directa la influencia de Horacio,[19] aparece la figura de la Fama, en contraposición a la figura de la Fortuna. Para el autor, igual que en la tradición clásica, la fama tiene connotaciones negativas, como se intuye en los siguientes versos:

> Dentro quiero vivir de mi fortuna
> i huir los grandes nombres que derrama
> con estatuas i títulos la Fama
> por el cóncavo cerco de la Luna.[20]

Según Virgilio, la Fama o *voz pública* fue engendrada de la tierra después de Ceo y Encélado. Está dotada de numerosos ojos y bocas, y viaja volando con grandísima rapidez. A esto Ovidio añade que dicha divinidad habita en el centro del mundo y su morada es un palacio sonoro con mil aberturas por las que penetran todas las voces. También consideró que Fama vivía rodeada de la Credulidad, el Error, la Falsa Alegría, el Terror, la Sedición y los Falsos Rumores.[21]

De modo semejante, el autor pone de manifiesto que no quiere los honores de la fama, prefiere sin embargo vivir en su fortuna y se conforma con saber que la fe que tiene hacía su amada «Filis»[22] es a su vez correspondida por ella. Así afirma:

> ¿qué más aplauso quiero, o más provecho,
> que ver mi fe de Filis admitida
> y estar yo de la suya satisfecho?[23]

Dentro de este apartado, podemos incluir también la rima 19, en la cual se cuenta cómo lloraban las tristes hermanas de Faetón, a la orilla del gran río, el desvarío de su hermano. Es bien conocido cómo Faetón, hijo del sol, tras pedirle a su padre el carro divino, subió casi hasta la altura en que se encuentran situados los signos del zodiaco. Al verse tan arriba se amedrentó, por lo que perdió el control del carro solar, dejándolo caer hasta casi incendiar la tierra. Pero sin ceder en su intento, volvió a ascender, esta vez demasiado, causando la queja de los astros. Zeus puso remedio a la situación precipitando a Faetón en el río Eridamo. Sus hermanas, las Heliadas, recogieron su cuerpo y tanto lloraron su muerte en la ribera de este río que fueron convertidas en álamos, dando sus lágrimas origen a las gotas de ámbar.[24]

---

19 *Vid.* V. BOMPIANI, *Diccionario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 1992, t. IX, pp. 259-260.

20 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *op. cit.*, vol. I, pp. 52-53, vv. 1-4.

21 *Vid.* OV., *Met.* XII, vv. 39-64.

22 En la poesía renacentista, de acusada influencia greco-latina, es el prototipo de la amada ausente. *Vid.* J. A. PÉREZ-RIOJA, *op. cit.*, p. 209. Por otro lado, J. M. Blecua afirma en su introducción a la obra *Rimas*, que la utilización de nombres femeninos, como es el caso de Filis, consiste en juegos poéticos más que en auténticas manifestaciones de un estado afectivo.

23 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *op. cit.*, vol. I, p. 53, vv. 12-14.

24 *Vid.* P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 191 y 234; *vid. además*, OV., *Met.* II, vv. 340-366. De las Helíadas contábase también que su metamorfosis fue un castigo por haber dado el carro a su hermano, sin permiso de Helio, el Sol.

De acuerdo con esto, Lupercio centra su atención en las hermanas del osado Faetón, poniendo en boca de una de ellas los siguientes versos:

> Regir quisiste, o loco hermano mío,
> el carro que el invierno y el estío
> reparte con sus ruedas soberanas.
> Fué digna de tal pena tu osadía;
> i porque sea común el escarmiento
> sin culpa te imitamos en la suerte.[25]

A continuación, aparece la nota moralizadora del autor, advirtiendo que la utilización de este ejemplo tenía como fin refrenar, aunque en vano, su atrevimiento:

> [...] que busca en vida gloria, o fama en muerte.[26]

Sanciona, por lo tanto, aunque de forma sutil, la osadía y vanidad, defectos que pueden en determinado momento afectar a cualquiera, ya que, como pone de manifiesto, ni tan siquiera él es ajeno a tales defectos.

Poesía satírica

Por último, si atendemos al empleo que hace de la mitología para ejemplificar y denunciar satíricamente algunas escenas, no podemos pasar por alto la rima [44]. Se trata de una carta escrita a don Juan de Albión, en la que se satiriza las costumbres de la época de Felipe II. Así, critica los vicios haciendo un recorrido por ellos, entre los que destacan el exceso de consumo de vino, la adulación, la mentira e incluso el empleo de tintes para disimular las canas.

Un ejemplo de cómo arremete el autor contra los mentirosos y los usureros, a través de una alusión mitológica, lo tenemos en el siguiente terceto:

> Pero yo, cuando alguno de estos veo,
> imagino al momento que es harpía
> de aquellas de la mesa de Fineo.[27]

La simbología de estos versos queda mucho más clara si describimos a Fineo como aquel personaje que a pesar de poseer dotes de adivino prefirió vivir más años, aunque para ello perdiera la vista. Esta elección molestó a Helio, el cual, como castigo, le mandó a las Harpías, demonios alados, que le robaban la comida o se la ensuciaban cuando trataba de comerla.[28] De modo que, con la alusión a este mito, el autor pretende desenmascarar a los usureros y mentirosos de la época, que se dedicaban a robar, igual que hacían las Harpías con Fineo.

---

25 L. y B. Leonardo de Argensola, *op. cit.*, vol. I, p. 61, vv. 5-11.

26 *Ibidem*, p. 61, v. 14.

27 *Ibidem*, pp. 93-94, vv. 322-324.

28 *Vid.* P. Grimal, *op. cit.*, p. 203. También se recoge la posibilidad de que Fineo fuera castigado por advertir, gracias a sus dones proféticos, a los hombres de los designios divinos.

Si continuamos analizando el empleo mitológico dentro de su poesía satírica, en la rima 45 debemos citar los versos que dedica a Flora —en este caso se sabe que se trata de una cortesana— en los que le aclara que nunca quiso sus favores y lo hace del siguiente modo:

> A todo estuve cual si fuera piedra,
> tan fuera de pensar en tus amores,
> como Hypólito estuvo en los de Fedra.[29]

Es de sobra conocido cómo Fedra quiso los amores de Hipólito,[30] hijo de su esposo, pero este rechazó fuertemente sus propuestas, lo que llevó a Fedra, por miedo a que se conociera la verdad, a simular que había intentado ser violada por el joven. Teseo, encolerizado, pidió ayuda a Poseidón, quien envió un monstruo marino que asustó a los caballos de Hipólito, el cual cayó del carro y, tras ser arrastrado por las rocas, murió. Fedra, una vez vio la repercusión de sus actos y sintiéndose culpable por los males causados, se ahorcó. Así, el autor, aludiendo a este suceso mitológico, ejemplifica cómo él, igual que Hipólito, también rechazó contundentemente los favores de la cortesana.

No resulta de menor interés, en este sentido, el soneto dedicado a Júpiter, que según afirma J. M. Blecua parece estar dedicado al monarca Felipe III. En él se describe la figura de Júpiter como la de un vividor que no escatima en tener amantes, como lo demuestran los siguientes versos:

> Si entras como ladrón por los tejados,
> corrompiendo con oro las donzellas,
> i quieres que tengamos por estrellas
> tus hijos de adulterios engendrados; [...]
> ¿por qué te enojas, Iúpiter, si el humo
> de Sabá no te da por las narizes,
> ni víctimas se matan en tu templo?[31]

Todo parece indicar que el autor ha elegido la figura de Júpiter no por azar, puesto que si recurrimos a la tradición clásica, observamos cómo han sido numerosas las anécdotas en las que se ha caracterizado a este dios de forma similar. Son ampliamente conocidas las historias narradas sobre Júpiter repletas de amores, violaciones y raptos, de los que surgieron numerosos hijos ilegítimos. Por lo tanto este dios mitológico parece encajar perfectamente con la idea que, si atendemos a la hipótesis de J. M. Blecua, Lupercio quiere dar del ya mencionado monarca.

29 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *op. cit.*, vol. I, pp. 105-106, vv. 67-69.

30 Como castigo de la diosa Afrodita, a la cual Teseo tan apenas veneraba, puesto que este tenía gran devoción por Artemis. *Vid.* P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 272 y 273.

31 L. y B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *op. cit.*, vol. I, pp. 126-127, vv. 1-4 y 9-11.

Conclusiones

Una vez trazado este breve recorrido por algunas de las *Rimas* de L. Leonardo de Argensola, no es arriesgado afirmar que el autor disponía de un amplio conocimiento, tanto de las fuentes bibliográficas clásicas como del mundo clásico en general. La frecuente alusión a referencias míticas que observamos a lo largo de sus *Rimas*, dan fe y constituyen un fiel reflejo de tales conocimientos. Este hecho no sorprende si atendemos a su exhaustiva formación clásica, la cual queda plasmada en su obra con sobrada maestría.

Gracias a las referencias mitológicas, el autor consigue enriquecer su poesía con símiles y comparaciones, que ponen de manifiesto su estado anímico, sus valores morales y el análisis que establece sobre la realidad de su tiempo. Todo esto presentado de un modo sutil y elegante, que solo conseguirán desentrañar aquellos que como él fueran amantes y conocedores de las creencias, simbología y mitología del mundo clásico.

José Manuel Blecua Teijeiro, divulgador áureo o sobre el rigor crítico en don José Manuel

Joaquín Parellada Casas
IES Sant Adrià de Barcelona

Hoy no se puede dudar que la Biblioteca Clásica Ebro *ha sido uno de los instrumentos más eficaces en el cambio experimentado en la didáctica de la literatura, y una de las empresas más interesantes en este terreno, de las nacidas en Aragón.*

Raquel Asún

Quienes nos dedicamos a la enseñanza secundaria y compaginamos esta actividad con la investigación, siempre hemos considerado estimulante y admirable la figura de aquellos profesores universitarios que «velaron armas» (¡a veces durante décadas!) como catedráticos o agregados de instituto. La lista podría ser larguísima, pero ahí están los nombres de Vicente García de Diego, Samuel Gili Gaya, Rafael Lapesa, Guillermo Díaz-Plaja, José Manuel Blecua, Gonzalo Torrente Ballester...[1] No creo que sea casualidad que un factor común a muchos de estos profesores sea su incansable labor científica y, en fin —y este es el eslabón que me ha llevado a escribir estas líneas—, que esta producción acompase rigor y divulgación, seriedad crítica y claridad expositiva, siguiendo (para esto último) aquel precepto renacentista que tan bien supo expresar Juan de Valdés: «el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación».

Creo, por último —y así enlazo con el contenido de este Congreso—, que uno de los elementos que hace que un texto sea clásico es su capacidad comunicativa sin perder nada o casi nada de su trascendencia intelectual.

1 Algunos, como Antonio Machado o Eugenio Asensio solo conocieron la Enseñanza Media: ¡no por falta de méritos!

Muchos de los profesores antes citados lograron conjugar con éxito todos estos elementos. Por interés, por experiencia personal y en pago de una deuda moral, me voy a centrar en la figura de José Manuel Blecua. No voy a analizar, sin embargo, su obra estrictamente erudita —ediciones de Quevedo, de don Juan Manuel, de fray Luis, de los Argensola— sino aquella que hasta ahora —creo— no ha merecido el interés de los críticos, a pesar de conjugar el rigor divulgativo y la exposición didáctica. Me refiero a las ediciones escolares.[2]

JOSÉ MANUEL BLECUA, DIRECTOR EDITORIAL DE «BIBLIOTECA CLÁSICA EBRO»

Además de editor de unos cuantos volúmenes, como veremos luego, su labor se centró durante varias décadas en la dirección de esta benemérita colección, «Clásicos Ebro» que en aquellos años de penuria económica y espiritual permitió a muchos acceder a los principales autores de la literatura castellana de todas las épocas.

El primer dato que llama la atención es que desde fecha muy temprana estos libritos se muestran —en la medida que la época lo permitía— como heredera[3] de la mítica «Biblioteca Literaria del Estudiante», fundada durante la República y dirigida por don Ramón Menéndez Pidal. Aunque esta «Biblioteca» siguió editándose, acabada la guerra, bajo los auspicios del CSIC, hay que decir que sus primeros pasos los dio con pie de imprenta del Instituto Escuela adscrito a la Junta de Ampliación de Estudios.

Tanto la cuidada impresión, como la calidad de las ilustraciones[4] y, por descontado, los nombres emblemáticos de los editores,[5] son seguidos por la colección aragonesa,[6] al menos en los primeros tiempos.

Es evidente que las diferencias entre ambas colecciones existen, pues el carácter cerrado de la «Biblioteca Literaria» (30 volúmenes) y la personalidad de su director hacen que en esta la presencia, ya no de autores contemporáneos sino del

2 El profesor Fernando VALLS ya subrayó el relevante papel que sus libros de texto (y estas ediciones escolares) desempeñaron en el tan átono como desalentador panorama de la posguerra. *Vid.* su libro *La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951)*, Barcelona, A. Bosch, 1983.

3 Me refiero a que ambas colecciones estaban alentadas por un mismo espíritu, no que una fuera imitación servil de la otra. De hecho «Clásicos Ebro» se inspiró, según declaración del propio Blecua, en sendas colecciones de las editoriales Hachette y Larousse. *Vid.* el libro de F. VALLS citado arriba, p. 125, y el artículo de Raquel ASÚN en la *Gran Encilopedia Aragonesa.*

4 Véase por ejemplo las magníficas láminas en papel satinado que aparecen en el volumen *Historiadores de los siglos XVI y XVII*, o los grabados intercalados en el texto del dedicado a los *Libros de caballerías* o los mapas intercalados en el dedicado a los *Exploradores y conquistadores de Indias*. Asimismo, a menudo los capítulos eran encabezados con cenefas o motivos ornamentales. La colección aragonesa siguió, en la medida de sus posibilidades, algunos de estos rasgos.

5 En la solapa de uno de los tomos leemos: «la selección de los trozos comprendidos en los varios volúmenes está encomendada a... Américo Castro, Enrique Díez-Canedo, Samuel Gili, María Goyri, Miguel Herrero, Jimena Ménendez Pidal, Tomás Navarro, Antonio G. Solalinde, R. Mª Tenreiro, Gonzalo Menéndez Pidal, etc.».

6 Además de algún colaborador que «repite» como Gonzalo y Jimena Menéndez Pidal (¡significativo dato!) o Samuel Gili Gaya, encontramos a Rafael Lapesa, Manuel Ballesteros, Agustín G. Amezúa, Francisco Cantera, Ángel González Palencia, Manuel de Montoliu, Jaime Oliver Asín o Ángel Valbuena, entre otros muchos.

siglo XIX se reduzca al volumen dedicado a Galdós y a los tres destinados a la literatura «moderna», agrupados según los géneros: prosistas, teatro, poetas.[7]

La colección dirigida por Blecua había sido fundada por don Teodoro de Miguel en 1938.[8] Se incorpora muy pronto como editor de textos (el número 2 de la colección, la *Poesía lírica* de Lope es suyo y debió ver la luz por primera vez hacia 1939 o 1940) y no mucho más tarde como director de la colección (inicios de los años 50), dirección que llevó siempre a cabo de forma totalmente desinteresada.[9]

En cualquier caso lo que más nos interesa hoy y aquí es llamar la atención sobre el papel que jugó esta colección, sobre todo en los primeros años de la posguerra, hasta que el poder económico y mediático de otros proyectos, dirigidos por grandes editoriales, la arrumbó definitivamente a inicios de los 70. No olvidemos, de todas formas, que las principales de estas colecciones,[10] debieron nacer de alguna manera contando con el referente de «Clásicos Ebro», bien para imitarla, bien para intentar superarla. En cualquier caso los tiempos eran otros: el *boom* universitario había empezado y algunas editoriales vieron aquí unas perspectivas económicas inmejorables.[11]

La principal característica de la «Biblioteca Clásica Ebro» por lo que al público se refiere es que iba destinada básicamente a los alumnos de la Enseñanza Media. De ahí su didáctica estructura que se iniciaba con un *Resumen cronológico*, seguía con los principales acontecimientos de la vida del autor, pasaba luego al análisis de la obra en su contexto, y terminaba con la bibliografía. Tras la edición del texto propiamente dicho, incluía unos juicios críticos sobre el autor (a menudo sacados de textos poco accesibles) y unos *Temas de trabajo escolar*. Este carácter, sin embargo, no era obstáculo para que el rigor de los textos fuera el necesario, las introducciones breves pero serias, y la anotación, ajustada. No hay que olvidar que desde los años 20 existía una colección que hoy llamaríamos universitaria y que cubría las necesidades de un público adulto. Me refiero a los «Clásicos Castellanos» de las ediciones de La Lectura, luego impresas por Espasa-Calpe.

---

7 Aun así, el volumen de poetas se inicia con Moratín (padre e hijo), Samaniego, Iriarte, Meléndez Valdés y termina con Gabriel y Galán y Rubén Darío. El de teatro, por su parte, empieza con Bretón y Galdós, y termina con Tamayo y Baus y Echegaray.

8 Según Raquel Asún (art. citado de la *Gran Enc. Arag.*), T. de Miguel había sido delegado de la casa editorial Calleja en Argentina. Esta vinculación editorial nos lleva a pensar en otra posible influencia para nuestra colección: la «Biblioteca Calleja», dividida en varias colecciones —Antologías, Novelas, Teatro y Poesía, Críticos y Ensayistas, Filósofos y Místicos...— cuyos volúmenes fueron editados por autores como Alfonso Reyes, E. Díez-Canedo, J. Moreno Villa y Azorín, entre otros.

9 En cambio la remuneración de quienes editaban los textos era alta para la época: 500 pesetas. F. VALLS, *op. cit.*

10 Alguna dirigida, precisamente, por un discípulo suyo: Francisco Rico. Nos referimos a «Textos Hispánicos Modernos» de Labor, bajo mi punto de vista la colección universitaria más regular, elegante y homogénea, en su relativa brevedad (treinta y tantos títulos), que haya existido nunca.

11 Algunas de estas colecciones para la enseñanza secundaria, nacidas en los años 70, llegan hasta nuestros días: «Castalia didáctica» o «Biblioteca didáctica Anaya». Muchos de sus títulos están preparados por catedráticos o agregados de instituto.

El mérito, en consecuencia, está en haber sabido combinar rigor crítico y divulgación, no solo en los primeros años, cuando había poca competencia, sino en los posteriores cuando ya habían nacido algunas de las colecciones antes citadas.[12]

No me cabe duda que en el mantenimiento de ese rasgo tuvo un papel fundamental el profesor Blecua. Y la principal justificación de esta frase la encontramos en la propia labor por él desarrollada. Los ejemplos abundan: desde su labor periodística en *El Heraldo* (iniciada en 1941) hasta sus 13 tomitos de «Clásicos Ebro» (que enseguida analizaremos) pasando por las diversas antologías por las que se le conoce: la *Floresta...*, las dedicadas a los pájaros, al mar y a las flores, etc.[13]

Pero sobre todo, para quienes tuvimos la suerte de ser alumnos suyos, el mejor ejemplo fueron sus clases. De ellas podría decirse que nunca salía uno sin haber aprendido por partida doble: lo que entraba en el temario y lo que, viniendo al caso, apuntaba, como sin importancia. Andando los años podría asegurar que estos últimos comentarios nos han servido tanto como los primeros. Y todo ello salpicado con un adjetivo que pronunciaba de manera especial e inconfundible: *esssstupendo*.

Y lo más importante es que esta síntesis se produce no en cuestiones anecdóticas sino en temas trascendentes y trascendentales. Es decir, no se trata de entretener al público —oyente o lector— con una muestra de erudición y de exponerla con cierta gracia, sino de escoger aquellos aspectos decisivos, centrales, de un tema y exponerlos de manera que quienes lo escuchen o lo lean no lo olviden fácilmente. Sin duda que este es un recurso didáctico mucho más eficaz que miles de páginas teóricas que la neopedagogía moderna obliga a memorizar.

Este recurso, en fin, ha contado en nuestro país con representantes tan insignes como don Marcelino Menéndez Pelayo, José Fernández Montesinos, Eugenio Asensio o Martín de Riquer. Es en esta ilustre línea en la que se inscribe José Manuel Blecua y en la que, para disfrute de las generaciones más jóvenes, ha dejado cumplida descendencia.[14]

SUS EDICIONES DE «CLÁSICOS EBRO»

Como ya hemos dicho antes, trece fueron los tomitos que publicó el Dr. Blecua en *su* colección. Trece tomos,[15] aunque doce títulos, pues la antología de *Poesía romántica* se editó originalmente en dos volúmenes.

---

12 Quizá la que más clara competencia le podía hacer era la dirigida por su paisano (y discípulo) Fernando Lázaro Carreter desde Salamanca: «Clásicos Anaya». Pero las tiradas serían cortas y la «mies» suficiente para ambas colecciones. En cualquier caso esta última apareció unos 15 años más tarde que la dirigida por Blecua: hacia 1960.

13 Él se ha quejado con razón de la injusta, por excluyente, *reputación de antólogo* que le han proporcionado algunos de estos libros, hasta el punto de que a menudo han hecho olvidar los trabajos de mayor calado.

14 No es un rasgo menor de esta línea, corriente, o como quiera llamársele, la prosa límpida y literaria (en el mejor sentido: sin retórica) con que todos ellos han sabido expresarse siempre. Una verdadera *voluntad de estilo*, sin duda.

15 La relación de títulos es la siguiente: 2. Lope de Vega, *Poesía lírica*; 11. Luis de Góngora, *Poesía*; 14. H. P. de Guzmán, *Generaciones* y F. del Pulgar, *Claros Varones*; 20-21. *Poesía romántica (Antología)*; 28. Lope de Vega, *El caballero de Ol-*

De la lectura de los prólogos a estas ediciones así como de las notas y de otras partes del libro hemos entresacado algunos datos que nos permitirán singularizar el trabajo crítico del Dr. José Manuel Blecua.

Hay, en primer lugar, algunas declaraciones explícitas que nos confirman el valor doble que venimos atribuyendo a estos textos. Así en la edición de Garcilaso, tras comentar que va a seguir el texto de Herrera, añade:

> Se han incluido algunas notas tal vez excesivas, no por un afán de pura *erudición*, que estaría fuera de lugar, sino por creer que pueden tener cierto valor *docente*. (vol. 36, p. 19) [cursivas mías]

Y algo parecido, aunque redactado en otros términos, encontramos en la edición de escritores costumbristas

> Una ojeada a los escritos de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón nos demuestra que entre ellos hay muchos que permanecen tan vivos y actuales como hace cien años. De aquí nació nuestro propósito de publicar en Clásicos Ebro este nuevo volumen dedicado a los tres ilustres escritores citados, para que la *juventud escolar* y los *estudiosos* de hoy puedan saborear, entre otros perfiles valiosos, la elegancia y sutileza de «Fígaro»; el suave y educador humorismo de «El curioso parlante» y el gracejo colorista de «El solitario». (vol. 72, p. 18) [cursivas mías]

Pero la cita más significativa de todas estas es, sin duda, la que aparece en la edición de *El caballero de Olmedo*, donde sorprende a los lectores al afirmar que ha realizado un cotejo de todas las ediciones. De nuevo comprobamos cómo el carácter escolar no está reñido con el rigor y la erudición:

> Por atender a esta pureza y fidelidad de texto, hemos cotejado todas las ediciones, principalmente la hecha por la Academia y la impresa por E. Juliá Martínez, que reproducen exactamente la primera edición de Zaragoza. Aunque dado el tipo de lector a que va destinada esta edición, pudiera parecer pedantesco este pequeño aparato crítico, creemos, en cambio, que puede ser útil en una futura edición crítica de la obra. (vol. 28, p. 25)

Pero, más allá de estas declaraciones, hay otros rasgos, menos explícitos pero igualmente claros, que nos marcan la senda por la que se movía la voluntad crítica del maestro.

Los prólogos, cuya extensión suele rondar las 15 páginas, no suelen ser, debido a esta breve extensión, motivo de citas largas ni de referencias bibliográficas frecuentes; más bien procura incluir en el cuerpo del texto algunas citas, perfectamente ensambladas, que no interrumpan el discurso narrativo. Aun así, es posible ver, bien a través del apartado bibliográfico, bien por las referencias a pie de página, bien merced a las opiniones críticas que aparecen al final, cuáles son las fuentes

medo; 36. Garcilaso de la Vega, *Poesía*; 52. Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*; 59. Lope de Rueda, *Pasos* y M. de Cervantes, *Entremeses*; 60. L. Quiñones de Benavente, *Entremeses*; 68. San Juan de la Cruz, *Poesías completas y otras páginas*; 72. *Escritores costumbristas: Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón*; 80. B. Gracián, *El Criticón*. Como puede verse, el autor que más predomina es Lope; destaca su preferencia por la poesía con las ediciones de esos cuatro *pilares* que son Garcilaso, san Juan, Lope y Góngora; por último, su visión panorámica: los textos abarcan desde el s. XV al XIX, con la única excepción del XVIII.

utilizadas o citadas. En este sentido un primer rasgo a señalar es la variedad de las mismas: de don Marcelino y su discípulo Bonilla a Alfonso Reyes, Manuel de Montolíu o César Barja, de Eugenio d'Ors a Enrique Díez-Canedo o José María de Cossío.[16] Dentro de esta variedad observamos, eso sí, que siempre que puede tiene en cuenta las opiniones críticas de aquellos autores que eran a la vez creadores: Juan Valera, Azorín, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre, Carmen de Burgos o Emilio Carrere. Una tercera característica con respecto a la bibliografía permite señalar no solo la rapidez con la que el Dr. Blecua incorpora nuevas referencias —libros aparecidos en los cuatro o cinco últimos años—, sino además su intuición crítica fuera de duda: muchos de los libros por él citados se han convertido hoy en clásicos incuestionables de la historiografía literaria.[17]

Hay dos autores, no obstante, que a mi juicio se convierten en la piedra sillar de su labor crítica, al menos en estos libritos. Me refiero a Menéndez Pelayo y a Azorín.[18] No me cabe duda que la elección de ambos se debe a la fusión que suponían de erudición y de sensibilidad: rasgos compartidos, bien que en porcentajes distintos, por los dos autores. A estas alturas es innecesario añadir que el perfecto equilibrio entre estos dos elementos se ha convertido en uno de los denominadores comunes principales de la labor crítica y docente del Dr. Blecua.[19]

Si pasamos de estas cuestiones bibliográficas a aspectos más directamente relacionados con el contenido hay tres elementos que conviene subrayar sin ningún tipo de dudas: lo que he llamado la intertextualidad, la conexión contemporánea y la nota personal y afectiva. Veamos qué se esconde bajo tan pomposos epígrafes.

Con el término *intertextualidad* designo la capacidad del crítico para enlazar estilísticamente épocas distintas; es decir, para señalar rasgos de determindas corrientes literarias *avant la lettre*.[20] Dejando de lado la originalidad del comentario no se nos esconde que tras él hay también una finalidad pedagógica.

Así por ejemplo califica Blecua en dos ocasiones de romántico a Lope de Vega. La primera vez en el volumen de poesía, al calificarlo de «nuestro primer ro-

16 La lista se puede ampliar tanto como queramos. No sorprende encontrar a críticos e historiadores vinculados con la Institución Libre de Enseñanza y el Centro de Estudios Históricos: Américo Castro, Amado Alonso, José Fernández Montesinos, Margot Arce, Rafael Lapesa, Mª Rosa Lida, Pedro Henríquez Ureña... Entre los extranjeros hay nombres tan fundamentales como K. Vossler, G. Ticknor, O. H. Green, L. Pfandl, Leo Sptizer o Huizinga.

17 No olvidemos que en aquellos años de penuria económica e intelectual debía resultar difícil no ya adquirir los libros sino estar al corriente de las novedades aparecidas en el ámbito del hispanismo.

18 De los doce títulos, apenas hay uno o dos donde no aparezca uno de los dos nombres (a veces los dos) de forma explícita.

19 Con el afán de no agobiar el lector dejo para esta nota a pie de página otro rasgo no menos importante: la capacidad de don José Manuel para constatar aquellas ausencias críticas o historiográficas trascendentales: ¡cuántas tesis y tesinas saldrían, andando el tiempo, de estas certeras intuiciones suyas!

20 O, por decirlo con la expresión paradójica del discípulo más aventajado del Dr. Blecua, cómo un poema de César Vallejo puede influir en los sonetos de Quevedo. *Vid.* F. RICO, *Primera cuarentena y Tratado General de Literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, p. 142.

mántico».[21] Que esta opinión no era gratuita o improvisada lo demuestra su reiteración en el volumen dedicado a *El caballero de Olmedo*, donde alude al «ambiente casi romántico en que se desarrolla toda la obra» (vol. 28, p. 17) y al «resultado completamente romántico» que obtiene en el tercer acto cuando don Alonso «en la oscura noche, oye cantar al labrador la famosa copla» (p. 20).

Un ejercicio parecido realiza (aunque el salto cronológico sea menor) al afirmar que Zorrilla encierra notas modernistas o que Gertrudis Gómez de Avellaneda recuerda en ciertos momentos a Rubén Darío (vols. 20-21, pp. 140 y 181); o también cuando encuentra resonancias de Quevedo en Larra (vol. 72, p. 17) o de Bécquer y san Juan de la Cruz en la poetisa romántica Carolina Coronado (vols. 20-21, p. 193).[22]

Bajo el epígrafe de *conexiones contemporáneas* aludo a la capacidad del Dr. Blecua de relacionar ya no textos literarios de épocas distintas unidos por una misma sensibilidad, sino elementos culturales y literarios: aquellos normalmente contemporáneos al crítico. Así, en el volumen dedicado a la poesía de Lope establece una relación entre la lírica popular de este autor y el cuplé, para darnos a entender que la extraordinaria difusión de aquella «era debida al tono o a la melodía musical con que se cantaban o, en último término, al ritmo del baile con que se acompañasen». Luego añade en nota: «Recuérdese lo que sucede hoy día entre las clases populares cuando se aprende una canción o un "cuplé" de moda oído en los vodeviles o en las zarzuelillas teatrales» (vol. 2, p. 18). Algo parecido hace cuando recuerda a los lectores que «la zarzuela *La villana* (música de Amadeo Vives y letra de F. Romero y G. Fernández Shaw), estrenada en 1927, es una adaptación del *Peribáñez* de Lope» (vol 52, p. 22).

En fin, su sensibilidad poética *diacrónica* se pone de manifiesto en el último párrafo de la introducción a las *Poesías* de Góngora cuando no puede dejar de señalar «la influencia que la poesía de Góngora ha ejercido en las nuevas corrientes estéticas contemporáneas. La poesía de nuestro tiempo, que tanto gusta de la complicación metafórica y evasiva, no puede por menos que rendirse a la perfección formal de la poesía del insigne cordobés» (vol. 11, p. 17).[23]

La tercera y última particularidad de la prosa crítica del Dr. Blecua hace referencia al valor afectivo y personal de algunas de sus notas. Hay a veces simples co-

21 La cita completa es la siguiente: «La característica principal de la vida y de la obra de Lope de Vega es su anticlasicismo, su imposibilidad de limitación y concreción, su romanticismo. Porque Lope de Vega es, indudablemente, y por todos los aspectos, nuestro primer romántico, siempre que por romanticismo entendamos oposición a lo concreto, a la norma, a lo clásico» (vol. 2, p. 9).

22 Incluso se atreve a veces, para justificar determinadas comparaciones, que él mismo reconoce como *inusitadas*, a enlazar san Juan de la Cruz con Aristóteles o Descartes: «me atrevería a decir que [san Juan] es tan coherente y lógico como la *Introducción a la metafísica* de Aristóteles, o el *Discurso del Método* de Descartes» (vol. 68, p. 10).

23 Ahora bien, este rasgo tan suyo era especialmente apreciable en sus clases o en sus conferencias. Quienes hemos asistido a ellas tenemos en la memoria decenas de estos comentarios agudos que tantas veces nos han hecho ver la literatura bajo aspectos inéditos, inusitados y alejados de todo lugar común.

mentarios que remiten, sin ostentación alguna, a conversaciones (o quizá a relaciones epistolares) de cuya constancia quiere dejar fe para no atribuirse descubrimientos ajenos:

> doña María Goyri de Menéndez Pidal me hace observar que el romance del acto primero puesto en boca de don Alonso es el mismo que se lee en *Primavera y flor de romances*, Madrid, 1622. Como el romance se refiere a Inés en la feria de Medina, la variante publicada en la *Primavera* estaría desglosada de la comedia. Esta observación, por la que me complace dar las gracias a la ilustre investigadora, ciñe más la fecha que proponen Menéndez Pelayo y Morley (vol. 28, p. 23)

Otras veces son términos que en su pluma adquieren connotaciones específicas de carácter valorativo. El uso medido y meditado de estas palabras evita que puedan considerarse como meras muletillas, vacías semánticamente. Así en Garcilaso:

> La obra poética de Garcilaso presenta la línea de delicadeza, brevedad y finura que han de ser las notas características de su misma vida. (vol. 36, p. 10)
>
> Pero todas estas influencias [italianas] son tan maravillosamente asimiladas —véase el caso, por ejemplo, del empleo de la lira— que se olvidan fácilmente ante la delicadeza y la dulzura de la obra garcilasista. (vol. 36, p. 19)

o en el volumen dedicado a Pérez de Guzmán cuando, en un párrafo inicial muy evocador, alude a la figura de Huizinga

> Si el admirable Huizinga hubiese intentado el estudio de nuestro «Otoño de la Edad Media», y en vez de poner su atención en la corte borgoñona, tan llena de profundas resonancias y de coloridos chillones, agria y dulce como su vino... (vol. 14, p. 7)

Esta última característica, por lo que tiene de elemento formal, nos lleva de la mano a lo que son estrictamente rasgos estilísticos. Sin duda que no es el menos importante de estos la exposición lineal y clara, sin complicaciones retóricas: una prosa que fluye con facilidad y que, al mismo tiempo, proporciona datos y opiniones de contrastada objetividad. Este rasgo, sin embargo, solo puede comprobarse leyendo directamente los prólogos o a través de amplias citas que no serían ahora oportunas. Hay, empero, una virtud que sí puede y debe señalarse. Me refiero a la gran habilidad del Dr. Blecua para el adjetivo exacto y plástico, a la zaga quizá del gran maestro Azorín, a quien él demuestra conocer bien tanto en su faceta crítica como creativa. Un par de ejemplos bastarán para justificar esta afirmación. El primero, cuando refiriéndose a Larra alude a su «tono fino, mordaz, aprendido en Quevedo, cortante y geométrico» (vol. 72, p. 17). El otro, que puede leerse en el volumen dedicado a san Juan de la Cruz, nos habla de «la impresión de intensidad lírica, enfebrecida y sobrehumana» del místico español (vol. 68, p. 17).

En fin, todos estos elementos que, a modo de calas, hemos ido enhebrando en las páginas anteriores, y que en absoluto pretendo afirmar que sean exclusivos del profesor Blecua, me llevan a pensar que un adjetivo que puede definir, en cierta manera, su estilo es el de *moderno*. En efecto, sorprende, pese a los años transcurridos —¡60 en algunos casos!— que apenas haya una frase, una expresión, en todos estos prólogos, que no pueda pasar como actual, como contemporánea. Ni encontramos

arcaísmos léxicos o morfológicos, ni una sintaxis anticuada ni, lo que merece un elogio mayor si cabe, concesiones o palinodias ideológicas impuestas por las duras circunstancias históricas.

Si a esta modernidad formal unimos los otros rasgos más bien referidos al contenido, no es exagerado afirmar que la obra crítica del Dr. Blecua, y en concreto la que aquí hemos analizado, es una de las más singulares y de interés más perenne del último medio siglo. Una obra, en fin, de matices clásicos y modernos digna por tanto de figurar en el librito del mismo título del maestro Azorín.

El tema literario de la mujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola

Pedro Peiré Santas
Licenciado en Humanidades

Pocos datos sabemos acerca de la vida de Marcial pero su obra nos ha dejado una muestra inigualable de la vida cotidiana de su época. Fue un satírico nato dotado de una gran capacidad de observación: aguda y penetrante, llena de comicidad.

Marcial principalmente compuso epigramas: composiciones breves, en metro variado, de carácter ocasional, dedicadas a hechos concretos, a describir tipos sociales o experiencias vitales. Marcial desarrolla en el epigrama el elemento cómico satírico y dinamiza al máximo la tendencia del *fulmen in clausulus* o aguijonazo final. Estas breves composiciones se convirtieron en este poeta en sinónimos de broma mordaz, ingeniosa y a veces agresiva con el fin de divertir y entretener con su juego literario al lector.

Los epigramas del bilbilitano rebosan ingenio y constituyen un intento constante de mostrar y armonizar la paradoja y la realidad ya que nos enseña los aspectos contradictorios que se daban en la sociedad romana de aquel momento, aunque en muchas ocasiones extrapolables a otras épocas. Es preciso destacar la gran variedad temática de sus epigramas, entre los que destacan aquellos relacionados con la crítica de ciertos defectos corporales: narigudos, flacos, altos, gordos, desdentados; los que tratan sobre fiestas y banquetes; los escritos contra diferentes profesionales, como los médicos; o contra los viejos y las viejas.[1]

Dado su gran valor literario, didáctico y de entretenimiento, Marcial ha sido un poeta muy traducido e imitado a lo largo del tiempo. En España nos es conocido, sobre todo, a partir del Renacimiento. Concretamente en Aragón la huella del bilbilitano puede apreciarse en varios autores del Siglo de Oro como Salinas, Bartolomé Leonardo de Argensola, Miguel Martín Navarro, fray Jerónimo de San José o

1 J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, «Introducción» en *Marcial, Epigramas*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 7-87.

Gracián, que han realizado diversas versiones al castellano e imitaciones más libres de algunos de sus epigramas.[2]

Entre los autores mencionados, es preciso destacar a Bartolomé Leonardo de Argensola, quien en sus *Rimas* nos deja vislumbrar la huella de Marcial, ya sea a través de simples alusiones, ya de la imitación consciente, o bien de la traducción directa de algunos de sus epigramas o de la recreación de diferentes motivos literarios como el de la mujer sin dientes que luego veremos. Bartolomé nos dice en su sátira del incógnito que en su juventud Marcial era una de sus lecturas favoritas para los momentos de ocio: «por divertirme más y entretenerme, / de Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo» (IX 62-63).[3] Este gusto por la obra del Bilbilitano queda plasmada en una serie de versiones de sus epigramas: el dedicado a Cloe y sus siete maridos (IX, 15), el de Elia y sus golpes de tos, que le dejaron sin dientes (I, 19), el del envío de una liebre a Marcial por parte de Gelia (V, 29) y aquel en que Marcial piensa que Nevia ha leído un mensaje que le ha mandado y espera su respuesta (II, 9).[4]

Centrándonos ya en el objeto de este estudio, Bartolomé trata en varios de sus poemas el tema literario de la mujer sin dientes o desdentada, como rasgo contrario al ideal de belleza femenina, muy propio de la poesía satírica antigua y moderna como hemos visto. Este artículo se centra principalmente en comparar el soneto número 56 de sus *Rimas* con su posible fuente: un epigrama de Marcial, el número 41 del libro II:

«Ride, si sapis, o puella, ride»
Pælignus, puto, dixerat poeta.
sed non dixerat omnibus puellis.
verum ut dixerit omnibus puellis,
non dixit tibi: tu puella non es,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
sed plane piceique buxeique.
quare si speculo mihique credis,
debes non aliter timere risum
quam ventum Spanius manunque Priscus,
quam cretata timet Fabulla nimbum,
cerussata timet Sabella solem.
vultus indue tu magis severos
quam coniunx Priami nurusque maior.
mimos ridiculi Philistionis
et convivia nequiora vita
et quidquid lepida procacitate
laxat perspicuo labella risu.

2 Sobre la presencia de Marcial en España *vid.* A. A. GIULIAN, *Martial and the epigram in Spain in the sixteen and seventeen centuries*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1930, J. P. SULLIVAN, Martial: the unexpected classic. A literary and historical study, Cambridge, CUP, 1991, V. CRISTÓBAL, «Marcial en la literatura española», *Actas del simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bílbilis y de Roma (Calatayud, 9-11 de mayo de 1986)*, II, Zaragoza, DPZ,1987, pp. 149-210.

3 B. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, I-II, (ed. de J. M. BLECUA), Madrid, Espasa Calpe («Clásicos Castellanos»), 1974.

4 V. CRISTÓBAL, art. cit., p. 165.

te mæstæ decet assidere matri
lugentique virum piumve fratrem,
et tantum tragicis vacare Musis.
at tu iudicium secuta nostrum
plora, si sapis, o puella, plora. (Mart. II 41).[5]

«Ríe, si sabes, jovencita ríe»,
había dicho, creo, el poeta peligno.
Pero no lo había dicho a todas las jovencitas.
Pero aunque lo dijera a todas las jovencitas,
a ti no te lo dijo: tú no eres jovencita
y tienes, Maximina, tres dientes,
pero completamente del color de la pez y el boj.
Por eso, si crees al espejo y a mí,
Debes temer la risa no de otra manera
a como Espanio al viento y Prisco a la mano,
a como la empolvada Fabula teme a la nube,
la albayaldada Sabela teme al sol.
Búscate una cara más seria
que la esposa de Príamo y su nuera mayor.
Los mimos del cómico Filistión
y los banquetes algo ligeros evítalos
y lo que con divertida procacidad
relaja los labios en risa reveladora.
Te viene bien al lado de la madre afligida
y que llora a su marido o a su piadoso hermano,
y dedicar el tiempo libre solo a las musas de la tragedia.
Con todo, tú sigue mi consejo
y llora, si sabes, jovencita, llora. (Mart. II 41, trad.)[6]

A una vieja sin dientes

Aunque Ovidio te dé más documentos
para reírte Cloe, no te rías,
que de pez y de boj en tus encías
tiemblan tus huesos flojos y sangrientos,

y a pocos de esos soplos tan violentos,
que con la demasiada risa envías,
las dejaras desiertas y vacías,
escupiendo sus últimos fragmentos.

Huye, pues, de teatros, y a congojas
de los lamentos trágicos te inclina,
entre huérfanas madres lastimadas.

Más paréceme, Cloe, que te enojas;
mi celo es pío; si esto te amohína,
ríete hasta que escupas las quijadas. (Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, 56)

5 El texto de Marcial se toma de la edición de D. R. SHACKLETON BAILEY, *Martialis epigrammata*, Stuttgart, Teubner, 1990.

6 Para la traducción del texto de Marcial se ha seguido la obra de J. FERNÁNDEZ VALVERDE y A. RAMÍREZ DE VERGER, *op. cit.*, p. 196.

Si comenzamos por el análisis de la relación entre las formas métricas utilizadas en el original vemos como Bartolomé ha transformado el epigrama de Marcial formado por veintitrés endecasílabos falecios en un soneto,[7] es decir, en una composición de menor volumen silábico, por lo que una de las características esperables del poema argensolista respecto al original es la tendencia a la abreviación.

Como se puede apreciar a través de la lectura de la composición original de Marcial, el poema argensolista no es en su mayor parte una traducción del texto latino, sino que el poeta aragonés actúa con gran libertad, suprime y añade elementos a su antojo con un claro predominio de la abreviación, como se ha indicado. Por ejemplo, elimina por completo la cita directa del verso atribuido a Ovidio que encabeza el epigrama de Marcial «Ride, si sapis, o puella, ride» (Ríe, si sabes, muchacha, ríe) sustituyendo la cita por la alusión a la fuente, con el fin de que el lector la identifique inmediatamente.

Otra diferencia entre ambos textos consiste en el nombre dado a la destinataria: el texto de Marcial se dirige a una tal Maximina, una vieja a la que le quedan tres dientes y a la que irónicamente y a través de la cita ovidiana anteriormente comentada, designa en el primer verso mediante el término *puella*, mientras que en el de Bartolomé la protagonista recibe el nombre de Cloe.[8] Asimismo, se suprime aquella parte en la que Marcial explica que la protagonista ya había perdido su juventud, por lo que resultaba inapropiado llamarla *puella*.

Ambos textos se distinguen además en el diferente planteamiento de la situación cómica. Marcial dedica buena parte del epigrama a burlarse de la desdentada y no es hasta el final cuando le aconseja que llore si sabe, porque de esta manera no correrá el riesgo de expulsar los dientes de su boca. Bartolomé en cambio ya desde el principio incita a Cloe a que no se ría, y, por ejemplo, le dice que no vaya al teatro, a los banquetes y que se incline por el lamento. En cambio la conclusión final en Bartolomé resulta innovadora y contraria a lo que se dice en el texto de Marcial: le dice a Cloe que si se ha tomado a mal las palabras del poeta y está enojada, que escupa, por su actitud, hasta las quijadas, es decir, las mandíbulas, con lo que pretende buscar y producir la comicidad propia de la sátira a través de la hipérbole, figura utilizada de forma magistral en este soneto. Así pues mientras que Marcial aconseja irónicamente y ridiculiza al mismo tiempo, Bartolomé, ante la actitud de Cloe, lanza su aguijonazo final manteniendo la esencia del epigrama clásico.

El estilo de la composición de Marcial, más elaborada, es diferente que en el soneto de Argensola. Este último toma del original algunos elementos que le interesan, como la idea de la pérdida de los dientes o algunas comparaciones hiperbólicas como la del pez y la madera de boj que se produce en la primera estrofa, por

7 Su esquema en este caso es el siguiente: 11 A, 11 B, 11B, 11 A; 11 A, 11 B, 11 B, 11 A; 11 C, 11 D, 11 E; 11 C, 11 D, 11 E. Sobre el uso del soneto en las traducciones de epigramas *vid.* CRISTÓBAL, art. cit., p. 152.

8 Cloe suele aparecer como destinataria en otras composiciones poéticas de Marcial. En el soneto de Argensola no se especifica ningún dato sobre ella.

ejemplo. Sin embargo, en ocasiones añade elementos propios, como la idea de que los dientes le tiemblan en las encías a la protagonista, con el fin de acrecentar el efecto cómico y de repulsión ante su imagen. Sin embargo, uno de los rasgos más importantes del soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola consiste en la negación de ideas que aparecen en el epigrama de Marcial, aunque mantienen la misma función. Por ejemplo, en el primer terceto Argensola le dice a la desdentada que no vaya a los teatros porque si ríe se quedará sin dientes y que solo se dedique a lamentarse, mientras que Marcial le aconsejaba a Maximina ir a ver tragedias al teatro. Asimismo, en la conclusión final ya comentada, se ha observado este mismo efecto cómico.

Otro elemento propio del poema de Argensola consiste en la supresión de ciertos nombres propios que aparecen en las comparaciones del epigrama de Marcial, conocidos por el público romano como Espanio, Prisco, Fabula o el cómico Filistión, es decir, personajes de actualidad en su época pero desconocidos en la España del Siglo de Oro. Argensola no recoge en su texto dichos nombres, tal vez con el fin de hacer más llano y comprensible su soneto, pero tampoco sustituye esos nombres por otros mediante adaptación cultural, con el fin de recoger ese elemento cómico del original.

Así pues, podemos decir que el tipo de relación intertextual que se produce entre el soneto argensolista y el epigrama de Marcial se halla más cercano a un tipo de imitación que recrea el texto latino en una nueva obra de arte que a la traducción, lo que prueba la variedad de formas que puede adquirir la recepción de un texto clásico en un determinado autor. Para concluir este apartado podríamos decir que en Bartolomé se puede apreciar un gran conocimiento y dominio de la lengua latina y del epigrama que le permite, en este caso, recrear un poema más sencillo y sugerente, que causa el mismo efecto que el original, es decir, satirizar determinadas preocupaciones en relación a la belleza femenina desde el gusto estético del Barroco.

Y ya para terminar brevemente podríamos decir que la pervivencia de este motivo o tema literario de la mujer desdentada y vieja también aparecerá en otros autores que seguirán o bien recreando, imitando o traduciendo la obra de Marcial.

Entre ellos podemos destacar por ejemplo a Martín Miguel Navarro,[9] discípulo de los Argensola que realizará una traducción de este mismo epigrama, o a Juan de Mal Lara[10] que anteriormente había tomado otro epigrama de Marcial donde aparece este motivo literario (I V 12).

Y un autor que se identifica especialmente con el espíritu y tema de Marcial es Quevedo;[11] el tema de la mujer sin dientes y también el de la anciana aparecerá

9 Martín Miguel NAVARRO, *Poesías*, (ed. de J. M. BLECUA), *AFA I*, 1945, pp. 217-317.

10 J. DE MAL LARA, *Obras completas, I. Philosophia vulgar*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

11 Para ampliación del tema se puede consultar: MARCIAL y QUEVEDO, *Poesías*, (ed. de A. MARTÍNEZ ARANCÓN), Madrid, Editora Nacional, 1975.

en su obra satírica y burlesca como podemos ver en este soneto[12] con el que termina este pequeño trabajo:

Mañoso artificio de vieja desdentada

Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas
porque juzguemos que las tienes, cuando
te duelen por ausentes, y mamando,
bocados sorbes y los sorbos cuelas.

De las encías quiero que te duelas
con que estás el jigote aporreando;
no llames sacamuelas, ve buscando,
si le puedes hallar, un saca abuelas.

Tu risa es, más que alegre, delincuente;
tienes sin huesos pulpas las razones,
y el raigón de mascar lugarteniente.

No es malo en amorosas ocasiones
el no poder jamás estar a diente,
aunque siempre te falten los varones

Quevedo, *Obras completas*

12 QUEVEDO, F. DE, *Obras completas*, (ed. de Felicidad BUENDÍA), Madrid, Aguilar, 1986⁶, 3ª reimp.

La brevedad de la rosa en un soneto de fray Jerónimo de San José

Estela Puyuelo Ortiz
Licenciada en Humanidades

El objetivo primero de esta comunicación es el de recordar y dar, aunque sea solo por unos instantes, vida a este autor aragonés inserto en el Siglo de Oro, que como tantos otros excelentes escritores, quizás por el caprichoso devenir de la crítica literaria, ha sido condenado a un injusto olvido.[1] A esto hay que añadir el hecho de que cuando encontramos alguna alusión a fray Jerónimo en las páginas literarias su obra casi siempre aparece relegada a un segundo plano al haber quedado históricamente asociado su nombre al de Bartolomé Leonardo de Argensola, pues aquel se encuentra entre sus discípulos (bien es verdad que se trata de uno de los más distinguidos del Rector, junto a Martín Miguel Navarro). Quizás es ahora momento de evitar ser esquivos para pasar a abordarla directamente.

Zaragozano de Mallén, Jerónimo Ezquerra de Rozas fue conocido ya entre sus contemporáneos como fray Jerónimo de San José, pues perteneciente desde su juventud a la orden de los carmelitas, pasaría los últimos años de su vida en el convento de San José de Zaragoza, ciudad esta en la que fallecería en 1654, a los 67 años de edad.[2]

Probablemente, su mayor inclinación fue la investigación histórica, a la que dedicó la mayor parte de su vida y de la que nos ha quedado *El genio de la Historia*, su obra más destacada en cuanto al estudio de esta disciplina. Pero son múltiples las aficiones que fray Jerónimo tenía y hoy vamos a quedarnos con su faceta poética co-

1 Esta circunstancia, advertida por los investigadores, *vid.* M. T. Cacho (ed.), *Fray Jerónimo de San José. Antología poética*, Zaragoza, CEB-IFC, 1988, p. 7, se evidencia tras consultar la paupérrima bibliografía existente sobre el poeta, especialmente en lo tocante al estudio de sus poemas.

2 Para la biografía de este autor, *vid.* P. H. de Santa Teresa (ed.), «Introducción», *Fray Jerónimo de San José. Genio de la Historia*, Vitoria, El Carmen, 1957, pp. 11-199.

mo recuperador de la tradición clásica para acercarnos un poco más a la realidad de este escritor.

Así, se va ha estudiar el tratamiento que el autor hace del tema de la brevedad de la rosa mediante el análisis de un poema suyo que lleva por título *Fallax gratia et vana pulchritudo* sin olvidar sus precedentes clásicos, que en este caso son muy claros si tenemos en cuenta el hecho de que el carmelita toma como fuente para su composición el conocido poema *De Rosis Nascentibus* atribuido a Ausonio. He aquí ambas composiciones:

Fallax gratia et vana pulchritudo

Esta que los purpúreos labios bellos[3]
hoy desplegó, para reirse al alba,
prestándole arrebol á su luz alba,
fragancia al viento que respira en ella,

herida ya de la mayor centella
de Febo su color apenas salva,
y el que, al nacer, se le rió en su salva,
Triste al morir, sus carmesíes huella.

¡Cuán poco, oh rosa de la vida humana
dura tu flor! Pues cuando nace muere,
y el sol que la hermosea la marchita;

Busca otro prado y aura soberana,
donde más sana el Sol cuanto más hiere,
y dá hermosura eterna é infinita.

Poesías selectas de fray Jerónimo de San José,
Zaragoza, DPZ, 1876, p. 49.

De Rosis Nascentibus

Ver erat et blando mordentia frigora sensu
spirabat croceo mane revecta dies.
strictior Eoos præcesserat aura iugales
æstiferum suadens anticipare diem.
errabam riguis per quadrua compita in hortis
maturo cupiens me vegetare die.
vidi concretas per gramina flexa pruinas
prendere aut holerum stare cacuminibus,
caulibus et patulis teretes colludere guttas

* * *

vidi Pæstano gaudere rosaria cultu
exoriente novo roscida lucifero.
rara pruinosis canebat gemma frutectis

3 En la edición de los poemas de fray Jerónimo llevada a cabo por M.T. CACHO, *op. cit. supra*, se sustituye la palabra *bellos* por *bella*.

ad primi radios interitura die.
ambigeres raperetne rosis Aurora ruborem
an daret et flores tingeret orta dies.
ros unus, color unus et unum mane duorum;
sideris et floris nam domina una Venus.
forsan et unus odor; sed celsior ille per auras
difflatur, spirat proximus ille magis.
communis Paphie dea sideris et dea floris
præcipit unius muricis esse habitum.
momentum intererat, quo se nascentia florum germina comparibus dividerent spatiis.
hæc viret angusto foliorum tecta galero,
hanc tenui folio purpura rubra notat.
hæc aperit primi fastigia celsa obelisci
mucronem absolvens purpurei capitis.
vertice collectos illa exsinuabat amictus,
iam meditans foliis se numerare suis.
nec mora, ridentis calathi patefecit honorem
prodens inclusi semina densa croci.
hæc modo, quæ toto rutilaverat igne comarum
pallida collapsis deseritur foliis.
mirabar celerem fugitiva ætate rapinam
et dum nascuntur consenuisse rosas.
ecce et defluxit rutili coma punica floris
dum loquor, et tellus tecta rubore micat.
tot species tantosque ortus variosque novatus
una dies aperit, conficit ipsa dies.
conquerimur, Natura, brevis quod gratia florum;
ostentata oculis ilico dona rapis.
quam longa una dies, ætas tam longa rosarum;
quas pubescentes iuncta senecta premit.
quam modo nascentem rutilus conspexit Eous,
hanc rediens sero vespere vidit anum.
sed bene, quod paucis licet interitura diebus
succedens ævum prorogat ipsa suum.
collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
et memor esto ævum sic properare tuum.

Poema atribuido a Ausonio, en R.P.H. Green. *The works of Ausonius*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 669-671.

El nacimiento de las rosas

Era primavera y, en el amanecer azafranado, el día naciente respiraba con tierno sentir los fríos que muerden. El aura delgada había precedido al tiro de la Aurora, intentando anticipar la llegada del día caluroso. Yo paseaba por los caminos en cuadrícula de los huertos regados, con el deseo de tonificarme en la mañana temprana. Vi la escarcha colgar cuajada en las hierbas doblegadas o concentrarse en la punta de las hortalizas, vi jugar las gotas redondeadas en las coles abiertas [...]

vi las rosaledas, alegres por el cultivo de Pesto, cubiertas de rocío al salir la nueva estrella de la luz. Cubría de blanco los escarchados rosales una joya extraña que iba a morir con los primeros rayos del día. Es difícil decir si roba la Aurora su rubor a las rosas o si es ella la que lo da y la salida del día tiñe las flores. Aurora y rosas gozan de un rocío, un color, una luz común: pues estrellas y flores tienen una única reina, Venus. Tal vez sea incluso único su olor: que si el de aquella se expande por los aires, es más intenso el de

estas cuando te acercas. Venus, diosa de los astros y diosa de las flores, enseña que es idéntico su vestido, teñido con la misma púrpura. Era el momento en que los capullos de flores que brotan se dividen el espacio en partes iguales. Una verdea cubierta por un estrecho sombrero de hojas, otra muestra un delgado hilo de su roja púrpura, esta abre ya las altivas puntas de su primer botón, ofreciendo las primicias de su cabeza carmín; aquella descubría sus velos recogidos en el extremo, mientras piensa ya en contar sus pétalos. Y no lo duda: muestra abiertamente la gloria de su cáliz risueño, enseña los apretados hilos de sus estambres escondidos. La rosa que hacía poco brillaba con el fuego intenso de su corona, perdía el color al caerse los pétalos. Yo estaba sorprendido de ver el robo implacable del tiempo huidizo, de contemplar cómo envejecen las rosas apenas nacidas. He aquí que la purpúrea cabellera de la flor orgullosa la deja mientras hablo y es la tierra la que brilla cubierta de rubor. Tales bellezas, tantos brotes, tan variados cambios un único día los produce y ese día acaba con ellos. Lamentamos, Naturaleza, que sea tan breve el regalo de las flores: nos robas ante los ojos mismos los obsequios que muestras. Apenas tan larga como un solo día es la vida de las rosas; tan pronto llegan a su plenitud, las empuja su propia vejez. Si vio nacer una la Aurora rutilante, a esa la caída de la tarde la contempla ya mustia. Mas no importa: aunque inexorablemente deba la rosa rápida morir, ella misma prolonga su vida con los nuevos brotes. Corta las rosas, doncella mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida.

Traducción de A. ALVAR, en *Décimo Magno Ausonio. Obras*. Madrid, Gredos, 1990, vol. II, pp. 376-377.

En cuanto a los orígenes del tópico, González Escandón comenta con respecto a la rosa que «La comparación de la belleza femenina con las flores, y más concretamente con la rosa, pertenece a todos los tiempos y a todos los países; pero además la mitología griega rodea de simbolismo la flor de las flores y la hace inseparable de una serie de ideas y mitos».[4] Pero, según esta misma autora, el tema de la rosa en la literatura del mundo clásico se ofrece de una manera circunstancial hasta Ausonio, donde la idea se termina de desenvolver y se plasma de un modo definitivo.[5] Con respecto al poema *De rosis nascentibus*, Escandón comenta, además, que «algunos de los versos de esta composición pasan a ser *leit-motiv* de toda la poesía renacentista sobre el mismo asunto».[6]

Otro asunto quizás menos difundido del tema y que supone una derivación del mismo, es el que lo pone en relación con las ideas ascéticas en torno a la caducidad de la vida, ya que la circunstancia de que en la Biblia, donde son habituales

4 B. GONZÁLEZ ESCANDÓN, *Los temas del* carpe diem *y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, EUB, 1938, p. 9. La autora, además comenta en este sentido (pp. 10 y ss.) que al ser la rosa uno de los atributos de Afrodita, la hará partícipe de las características de esta diosa, personificación más general del principio femenino y por ello representación de atracción y generación de seres, y así destaca entre estas ideas las de belleza, voluptuosidad, fecundidad, maternidad, primavera, fecundación de los campos, fiestas nupciales, orgías..., señalando que todos estos temas serán habituales entre los poetas de la literatura del mundo clásico. Queda, pues, evidenciada la trascendencia de este asunto.

5 Escandón, *op. cit.*, p. 35. Resulta muy interesante la traducción de Herrera —que la autora incluye a colación de este comentario— a la composición *De rosis nascentibus*, ya que tiene multitud de puntos de encuentro con los poemas de cuyo análisis es objeto este trabajo, mas por razones de espacio me veo obligada a dejar el estudio de este asunto para otra ocasión.

6 Escandón, *op. cit.*, p. 38, se refiere a los versos 42, 48 y 49 del poema. Obsérvese a lo largo del presente trabajo el tratamiento que a ellos da fray Jerónimo de San José.

estas ideas,[7] también aparezca el tema de la brevedad de la rosa hará que la poesía medieval las absorba por influencia del cristianismo, produciéndose un conflicto con las pervivencias clásicas.[8] Así, la idea del disfrute de la juventud quedará censurada en algunos poemas, siendo además sometidos a crítica o simplemente suprimidos los motivos con ella relacionados como la exaltación de la belleza, la fecundidad, el disfrute de la vida, el vino[9] o las coronas de flores, por lo que el tema dará un giro moralizante, que prevendrá de la vanidad del orgullo humano. Pero estas ideas ascéticas donde no es posible el llamamiento al placer que se desarrollan especialmente en la poesía moral del siglo XV,[10] se presentarán de nuevo en las poesías de espíritu barroco, donde la actitud vitalista que había dominado en el Renacimiento se transforma en una de desengaño que tenderá a amparar lo trágico y se verá la brevedad de la rosa «como un aspecto más del sentimiento de la fragilidad de la vida».[11] Es en este punto donde se sitúa el poema de fray Jerónimo, que además es doblemente partícipe de este ascetismo si tenemos en cuenta la religiosidad del carmelita.

De esta manera, he creído conveniente realizar un análisis comparativo entre el poema de fray Jerónimo, *Fallax Gratia et vana Pulchitudo*, —donde se recoge espléndidamente la derivación barroca y cristiana del tema, sitio de pervivencia de las ideas comentadas anteriormente— y su fuente clásica, el poema *De rosis Nascentibus*, atribuido a Ausonio, para observar la deuda que tiene con el mismo.

En cuanto a cuestiones formales, quisiera simplemente destacar la tendencia a la *abreviatio* que se observa en el poema de fray Jerónimo, pues los 49 versos escritos en dísticos elegíacos de que constaba el extenso poema de Ausonio, han quedado reducidos a 14 en el soneto, que opta por la brevedad epigramática. Esto ha supuesto que algunos elementos se desarrollen más en el poema de fray Jerónimo, mientras otros, como veremos, simplemente se eliminan.

Ambos poemas, además, y pasando ya a abordar los aspectos temáticos de estas composiciones, siguen una misma estructura, a mi modo de ver tripartita, que se podría desarrollar de la siguiente manera:

Una primera parte se podría concretar en los dos primeros cuartetos del soneto de fray Jerónimo que se corresponderían, en cuanto a su temática y su carácter descriptivo, con los versos 1-39 de Ausonio. Pero esta podría dividirse a su vez en

7 Para ampliación del tema, consúltese Escandón, *op. cit.*, p. 49 y ss.

8 Desde aquí, para el tema del conflicto clasicismo-cristianismo, remito a V. Cristóbal. «El tópico del *carpe diem* en las letras latinas». *Aspectos didácticos del latín*. J. L. Moralejo *et. al.* (eds.), Zaragoza, PUZ, 1994, pp. 255-257.

9 Para el tema del vino y el *carpe diem* en Horacio, y como preámbulo al análisis de su pervivencia, *vid.* R. Marina Sáez, «El tema del vino liberador y el *carpe diem* en Horacio», *Horacio, el poeta y el hombre*, D. Estefanía (ed.), Madrid, Clásicas-Universidad de Santiago, 1994, pp. 191-201.

10 Escandón, *op. cit.*, p. 51 y ss., ofrece algunos ejemplos interesantes en este sentido.

11 *Ibidem*, p. 55.

otras dos, siendo de cada una, respectivamente, tema principal el nacimiento y la muerte de la flor.[12]

El nacimiento propiamente de la rosa, que tiene lugar en todo el primer cuarteto del soneto de fray Jerónimo, tendría su correspondencia en los vv. 10-31 de Ausonio, ya que este último autor dedica los primeros versos a la contextualización de los acontecimientos que se van a producir.[13] En ambas composiciones, además, este se produce al alba, pero Ausonio concreta en el v. 1 que ocurre en primavera: *Ver erat*. Este tema, olvidado en el soneto, es muy imitado por autores posteriores,[14] lo cual contrasta con la general falta de pervivencia de los motivos del rocío y de la escarcha, que en Ausonio son tratados desde el verso 7 hasta el 17.

Por otro lado, en ambas composiciones aparecen los motivos del color y la fragancia de la rosa, aunque con ciertos matices: si en el soneto de fray Jerónimo el alba y el viento, los toman, respectivamente, de la flor, en el de Ausonio tanto el color como el aroma son propios por igual de la aurora y del viento como de la rosa, por lo que fray Jerónimo parece dar más importancia a la misma que Ausonio. Esta consideración, además, queda reforzada en los dos primeros versos del cuarteto con la personificación que a la rosa somete el escritor aragonés:

> Esta [la rosa] que los purpúreos labios bellos
> Hoy desplegó para reírse al alba

La apertura de la flor, donde recae la mayor carga expresiva de esta subparte, es también descrita con gran intensidad por Ausonio, que tiene su apoteosis en los vv. 30-31:

> Nec mora, ridentis calathi patefecit honorem
> prodens inclusi semina densa croci.[15]

El motivo del *ridentis calithi*, que la rosa muestra en su nacimiento, es tomado por ambos poetas como indicio de la vanidad propia de la inocencia humana, que por su inexperiencia, le lleva a desconfiar de un fin inexorablemente cercano. Esta se trata, pues de una risa triste ya que será confrontada por los autores con ese fin, como veremos, bien para animar a aprovecharla, bien para ver cuán inútil resulta.

---

12 Aunque Ausonio a lo largo de su poema describe el nacimiento de varias rosas, nos vamos a quedar con los vv. 30-31, donde habla del nacimiento de la rosa en particular, pues estos versos constituyen una imagen concluyente que recoge todas las anteriores.

13 Ausonio realiza una prolija descripción del campo, para la cual utiliza la primera persona. Así, al confesarse testigo y observador directo de su descripción, conseguirá dar un gran realismo a su poema (v. 5): *Errabam riguis per quadrua compita in hortis*. (Yo paseaba por los caminos en cuadrícula de los huertos regados).

14 Se puede observar esta pervivencia en la antología seleccionada por ESCANDÓN, *op. cit.*: Francisco de Quevedo, p. 138; Jerónimo de Cáncer, p. 158; Calderón de la Barca, p. 164; Miguel de Colodrero, p. 165; Agustín de Moreto, p. 167; Menéndez Valdés, p. 179; Alberto Lista, pp. 194-195.

15 Y no lo duda: Muestra abiertamente la gloria de su cáliz risueño, enseña los apretados hilos de sus estambres escondidos.

Además, mientras el risueño cuarteto se presenta optimista y vital, en la composición ausoniana se anticipa ya en el v. 4 que iba a tratarse de un día caluroso, por lo que desde el principio queda anunciada la muerte de las flores en el poema.

Es en el segundo cuarteto del poema de fray Jerónimo, que comprendería desde el verso 32 al 39 del poema de Ausonio, donde se describe la muerte de la rosa.

Podemos observar aquí algunas cuestiones de pervivencia, como la del motivo de la pérdida del color de la rosa en el poema de Ausonio, v. 33:

> pallida collapsis deseritur foliis[16]

Compárese con el segundo y el último verso del segundo cuarteto del soneto:

> De Febo su color apenas salva
> [...]
> Triste al morir, sus carmesíes huella.

Pero fray Jerónimo suprime de su composición el motivo de los pétalos caídos en el suelo, lo cual había servido a Ausonio para rematar la imagen logrando esta bellísima metáfora en los versos 36 y 37:

> ecce et defluxit rutili coma punica floris
> dum loquor, et tellus tecta rubore micat.[17]

En ambos poemas, además, el sol, que le había dado vida a la flor, se encarga también de darle muerte, agostando con ello su color. Pero así como en el poema del carmelita la idea del sol se repite constantemente a partir del segundo cuarteto, en el de Ausonio, ni siquiera aparece una vez de forma explícita, tan solo encontramos ese aviso al que nos hemos referido más arriba que aparece en los vv. 4 y 5:

> strictior Eoos præccesserat aura iugales
> æstiferum suadens anticipare diem.[18]

Además, en el soneto de fray Jerónimo el sol queda intencionadamente personificado en Febo, único responsable de la muerte de la flor, a la que lanza una centella triste y faetoniana, si se me permite esta licencia, como la impotencia que encierra una desgracia inevitable.

Por otra parte, queda patente en este cuarteto de fray Jerónimo, el paralelismo existente entre la vida y muerte del sol y la flor:

> Y el que al nacer se le rió en su salva
> triste al morir sus carmesíes huella

Pero solo en el caso del sol podemos deducir que se trata de una metáfora, ya que nace y muere cada día, mientras que la rosa solo nace y muere una vez. Vemos,

16 «perdía el color —la rosa— al caerse los pétalos».

17 «he aquí que la purpúrea cabellera de la flor orgullosa la deja mientras hablo y es la tierra la que brilla cubierta de rubor».

18 «el aura delgada había precedido al tiro de la Aurora, intentando anticipar la llegada del día caluroso».

pues claramente cómo en este punto se están transformando las ideas clásicas en ideas cristianas. Febo, el sol, vendría a representar al Dios cristiano que decide sobre el nacimiento y la muerte de los hombres, aunque le pese «triste al morir». Queda, así encerrado el mensaje de la Eternidad de Dios frente a la mortalidad de los hombres.

Para finalizar esta parte descriptiva, y en cuanto a la utilización de los verbos que se hace en ella, se puede observar que mientras en la composición de Ausonio se conjuga en toda esta parte descriptiva el uso del pretérito imperfecto con el del pretérito perfecto simple, en la del carmelita se produce una clara ruptura, pues en ella se pasa del pretérito perfecto simple: *desplegló*, en el primer cuarteto, a la utilización presente en el segundo: *salva*, con una anticipación al mismo, que le sirve para enlazar las estrofas, en el v. 4: *respira*. Esto nos da una idea del acercamiento que se produce en el poema al momento de la muerte de la flor: Ese es su presente. Esta preponderancia de lo trágico, tan propiamente barroca, contrasta además con el hecho de que Ausonio utilice 20 versos para la descripción del nacimiento de la flor, en el que se recrea, y solo 8 para la de su muerte, pues parece que quiera retrasar este momento fatal.

A partir de aquí podríamos establecer una segunda parte dentro de los poemas, que se correspondería con el primer terceto del soneto de fray Jerónimo y los versos 40-47 de Ausonio, puesto que en ambos termina el carácter descriptivo y comienza la reflexión de los poetas, en forma de lamento, ante lo que acaba de ocurrir.

Ausonio, habla directamente con la naturaleza para expresarle su queja, y en su discurso, inserta una idea muy emblemática, pues se repetirá hasta la saciedad en todo el barroco. Se trata del v. 42:

> Quam longa una dies, ætas tam longa rosarum[19]

Fray Jerónimo no solo recrea este verso, sino que lo lleva al extremo en los dos primeros versos del primer terceto, lo cual es un rasgo propiamente barroco.

> ¡Cuán poco, oh rosa de la vida humana
> dura tu flor! Pues cuando nace muere

Pero es destacable que en el poema de fray Jerónimo la idea de la brevedad de la rosa se identifica definitivamente con la de la vida humana.

Y el terceto finaliza:

> y el sol que la hermosea la marchita.

De nuevo, esto puede tratarse de una alegoría cristiana donde el sol-Dios, desde la inmortalidad vista anteriormente, nos da la vida y nos la quita. Así, la duración de la vida no depende de nosotros, sino del sol, que nos hermosea o nos marchita de forma inexorable, aunque él no quiera.

19 «Apenas tan larga como un solo día es la vida de las rosas».

Por último, queda delimitar el último cuarteto del soneto como la última parte en que podría dividirse la composición. Es aquí donde se encuentra la exhortación al *carpe diem* con que la que concluye el poema de Ausonio y que comprende los dos últimos versos:

> Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
> Et memor esto ævum si properare tuum.[20]

El tono imperativo se impone[21] también en el poema de fray Jerónimo, pero no para invitar al aprovechamiento del momento presente, sino para incitar al lector a la búsqueda de la eternidad. Así, como se había anticipado anteriormente, queda sustituida la idea de la brevedad de la juventud, por la de la brevedad de la vida humana:

> busca otro prado y aura soberana,
> donde más sana el Sol cuanto más hiere,
> y dá hermosura eterna é infinita.

Si lo enlazamos con las ideas cristianas que acabamos de ver, esto se puede referir a la vida que existe después de la muerte, pues la única forma de que la rosa conserve su belleza está en la eternidad, de ahí el título del poema: *Fallax gratia et vana pulchritudo*, que podríamos traducir «gracia engañosa y belleza vana».

Pero también Ausonio nos dejaba una puerta abierta a la esperanza, no en un más allá, sino en la propia vida (vv. 46-47):

> sed bene, quod pucis licet interitura diebus
> succedens ævum prorogat ipsa suum.[22]

Como una pequeña conclusión podríamos decir que el tema de la fugacidad de la juventud visto por Ausonio, cuya duración es tan corta como la vida de una rosa, será sustituido en fray Jerónimo de San José por la idea de la fugacidad de la misma vida humana, que se intentará perpetuar en un más allá después de la muerte, donde la rosa, la flor de vida más breve, se convertirá con sus nuevos brotes en inmortal. Pero esto constituye, en realidad, ahí donde clasicismo y cristianismo dejan su vetusto conflicto para aliarse, otra forma de enfocar un mismo tema, pues ambos poemas adolecen de una misma preocupación que les da sentido: la fugacidad de todo lo humano.

---

20 «Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida».

21 Á. Escobar, entre los rasgos que caracterizan al tópico literario incluye la función retórica «a menudo de persuasión o de invitación a la acción, lo cual determina su frecuente formulación imperativa», A. Escobar, «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia*, 15, (2000), p. 141.

22 «Mas no importa: aunque inexorablemente deba la rosa rápida morir, ella misma prolonga su vida con los nuevos brotes».

Motivos clásicos en algunos poemas de Martín Miguel Navarro

Mª Isabel Royo Larragay
Orosia Vinacua Diego
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca

El presente trabajo trata acerca de la presencia de temas y motivos clásicos en algunos poemas de Martín Miguel Navarro. Pero antes de tratar sobre el autor objeto de estudio, es preciso comentar algunas cuestiones previas. En primer lugar, hay que tener en cuenta que en el Siglo de Oro existen importantes desniveles en cuanto a los estudios realizados sobre autores aragoneses,[1] si comparamos por ejemplo las numerosas biografías de los mismos con la escasez de obras actualizadas de textos como *El Aganipe* de Andrés de Uztarroz o la *Fábula de Atalanta e Hipomenes* de Juan de Moncayo.[2]

Pasando a tratar la producción literaria de la época, si nos centramos en la poesía de los siglos XVI y XVII destacan figuras tan significativas como los hermanos Argensola, P. M. de Urrea, J. de Huete y J. Ximénez de Urrea, entre otros.[3] En ese sentido es importante destacar una característica primordial como son las relaciones establecidas entre algunos poetas aragoneses, centradas en torno a J. F. Andrés de Uztarroz y Lastanosa.[4] Debido a la importancia de estas relaciones va a aparecer el

1 A. Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979; J. Checa Cremades, *La poesía en los Siglos de Oro: Renacimiento y Barroco*, Madrid, Playor, 1982.

2 J. E. Laplana, «*Estado actual de los estudios sobre literatura del Siglo de Oro en Aragón*», *Jornadas de Filología Aragonesa*, Zaragoza, IFC - AFA, 1999, pp. 36-77. Antonio Agustín fue pionero en el estudio de estas materias, que cuentan en Aragón con numerosos aficionados y estudiosos. En cuanto a los estudios generales sobre las instituciones académicas se conocen los casos de Miguel Francés y Encinas, Gaspar Lax, Pedro Sánchez Ciruelo, por supuesto sin olvidar los trabajos realizados por F. Balaguer, A. Durán Gudiol o A. Egido, que tanto han aportado para conocer el panorama cultural del siglo XVII.

3 De dicha poesía contamos con importantes estudios y ediciones recientes que analizan la obra poética llevada a cabo en estos siglos. Sobre estos *vid.* J. E. Laplana, *op. cit.*, pp 36-77. A J. M. Blecua le debemos la antología de textos seleccionados y de difícil acceso (*La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980), y además las mejores aportaciones editoriales de los Argensola.

4 R. del Arco, *La erudición aragonesa en el s. XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Tip. Góngora, 1934.

interesante apartado de las academias donde se dan cita numerosos poetas aragoneses, como sucede en Tarazona, Calatayud, Fréscano o Huesca.[5]

Aunque la influencia de los Argensola en ciertos poetas es importante, también hay que destacar la ejercida por Góngora. A Aurora Egido[6] se le debe la revelación de estas relaciones intertextuales así como la mayoría de las escasas ediciones actuales de algunos poetas de cierta importancia como M. Dicastillo o Uztarroz.

Una vez comentadas estas cuestiones previas se pasa a tratar sobre la figura de Martín Miguel Navarro. El autor nace en Tarazona[7] en 1600. Estudia filosofía y jurisprudencia en Zaragoza, donde conoce a Bartolomé Leonardo de Argensola, el cual influye en toda su formación poética. Su siguiente destino es Roma para luego ir a Nápoles, donde sirve al conde de Monterrey. Después vuelve a España y obtiene una canonjía en Tarazona, viajando más tarde por Castilla, Andalucía y Portugal para poder documentarse a la hora de escribir su tratado de Geografía. En 1634, se retira a Tarazona donde muere en 1644.

Sus obras poéticas aparecen en el manuscrito 6685 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció a la biblioteca del cardenal don Antonio de Aragón.

Debido a la gran admiración de Navarro por Bartolomé Leonardo de Argensola es perfectamente comprensible el hecho de que se encargase de reunir y comentar sus obras; a pesar de todo, no pudo llegar a editar la obra de su maestro.

Encontramos en la poesía de este autor aragonés una serie de notas distintivas como el gusto por la didáctica, reflejado en sus obras: *Tratado de Geografía*, que quedo incompleto, y *Tratado de Cosmografía*, que es la última imitación de Dante en la poesía española clásica.

Encontramos un arte ejercitado de una forma muy natural en la que los temas amorosos o cómicos solo aparecen de modo indirecto y donde los temas heroicos y líricos son los predominantes.[8] Sus continuas referencias clásicas se observan en todas sus obras y encontramos himnos y odas que de forma sorprendente parecen de Horacio o églogas que recuerdan a Virgilio y tercetos adaptados a elegías. Por otro lado también se acerca a Marcial realizando la traducción de algunos de sus epigramas. Pero lo realmente importante es cómo refleja en su obra la elegancia y la perfección del que pudo ser su maestro, caracterizado por la defensa de una poesía ética o moral.[9] Se observa en ellos una gran pasión por la historia y un gusto por la

5 Sobre las academias *vid.* J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; A. Egido, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 69-87, y «Poesía de justas y academias», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, 1990, pp. 85-137.

6 A. Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII. Raíces culteranas*, Zaragoza, 1979.

7 J. M. Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 271-317.

8 *Poesías de Martín Miguel Navarro* (ed. de J. M. Blecua), Zaragoza, IFC - AFA, 1945, t. I.

9 B. L. de Argensola, *Rimas* (introducción y notas de J. M. Blecua), Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

alusión mitológica con claras raíces renacentistas creando poemas de exquisita perfección formal y un claro antisensualismo, donde también se reflejan las figuras de Marcial, Persio y Juvenal. Insisten en temas corrientes en la poesía del Barroco con cierta ascendencia clásica. Al igual que a M. M. Navarro, no le sedujeron las novedades formales de los poetas de su generación, caracterizadas por un apego a la realidad, por su contenido ético y por su amor al canon y a la norma. Destaca por un estilo lleno de naturalidad y corrección sin violencias sintácticas y sin metáforas o composiciones inusitadas.

Para concluir con este apartado, destacamos el siguiente soneto de fray Jerónimo de San José[10] en el que reconoce la influencia que Bartolomé Leonardo de Argensola ejerce sobre Navarro:

> ¿Quién como tú la culta poesía
> de aquel a nuestro siglo gran portento
> supo emular con tan gentil intento
> que pudo hacer dichosa la osadía?

Una vez realizada esta introducción, con el fin de ilustrar algunas de las ideas expuestas sobre el clasicismo del autor se pasará a comentar algunos ejemplos concretos de su obra, comenzando con la siguiente epístola en la que expone sus ideas literarias:

> CARTA DE M. M. NAVARRO
>
> En respuesta a la de un cavallero que le
> Escribía de la poesía i estilo escuro y de
> Sus deseos de la mejor fortuna del autor.
>
> Donde ilustran espléndidos indicios
> de antigüedad gloriosa al monte Edulio
> i los astros influyen más propicios,
>
> cuando las troxes coronaba julio,
> tus cartas recibí, la una de Homero,
> la otra, aunque breve, emulación de Julio.
>
> Con tal arte juntaste lo severo
> a lo festivo en plácida mistura,
> que un nuevo Juvenal en ti venero.
>
> En vano la ambición mayor procura
> emular la elegancia de tu vena
> o imitar su purísima dulçura,
>
> mientras con gracia i elocuencia amena
> vence la antigüedad i a la esperanza
> de la posteridad su error condena.

10 F. J. DE SAN JOSÉ, *Genio de la historia* (ensayo bio-bibliográfico y notas de Fr. Higinio de SANTA TERESA), Vitoria, El Carmen, 1957.

Felicísima ha sido mi tardanza,
pues en las mismas quexas que propones,
premios que desear temiera alcanza.

Justa es, a pesar mío, esta querella,
i no hallarás en tu favor escusa,
pues sin la enmienda aspiras a vencella.

Fabio, tu prevención misma te acusa:
no agraves nuestra fiel correspondencia,
más de todo el poder que tienes usa.

I pues concede la amistad licencia,
i aun absoluto inperio, nunca dudes
de la seguridad de mi obediencia.

Huélgome que el estilo nunca mudes,
i que ande tu elocuencia en los confines
en los cuales consisten las virtudes.

Que el claro ingenio a la verdad inclines,
prosiguiendo la senda, que asegura
laurel eterno a tus eroicos fines.

Oye este cuento, si te plaze,
que no debe cansarte por antigo,
supuesto que al intento satisfaze:

En la primera edad (en la edad digo
en que ablaban los brutos, aunque menos
que algunos que son oi nuestro castigo)

sobre un prado, en los días más amenos,
dormía una tortuga entre las flores,
oculta en el retiro de sus senos;

cuando la ostentación de sus colores
desañudando la fragancia interna
compensaba al Aurora los favores,

la cabeza sacó de su caverna
para esplorar el campo, que en sosiego
la convidó a pazer la yerba tierna.

A una águila que vio en el aire, luego
a bolar le rogó que la enseñara
i autorizó con interés el ruego.

Mientras la erudición vana i escura
ama crédulo el vulgo i la respeta
e imitarla con ciego error procura,

dentro sus laberintos no ai perfeta
frase ni traslación, i cada verso
a consultar comentos nos sugeta.

¿Quién sufrirá un estilo tan diverso
del natural i sin indicio alguno
del lenguaje español, corriente i terso?

¿I quién de su lección no sale ayuno,
por causa de encerrar cada vocablo
grande misterio en si i todos ninguno?

Yo, Fabio, en nuestra lengua escribo i hablo, i antes
que el nuevo idioma, esperaría sin resistencia el
golpe de un venablo.

La ingeniosa ignorancia se desvía
de aquella claridad que, en grave ornato,
conserva la sublime poesía.

Sólo con la esperiencia i largo trato
discierne la atención lo que contiene
aquel vano i fantástico aparato.

Ninguno a estilo escuro se condene
con pretesto de que es propio del sabio,
que al sabio, el grave i claro le conviene.

Mas si escribiendo lo que siento agrabio,
que da esto, o Fabio, en inmortal secreto,
que yo para ofender ni aun muevo el labio.

Tus deseos estimo u los respeto,
pero el temor, que próvido me arredra,
es de mis desengaños noble efeto.

Pues si al apoyo fiel la débil yedra
de árbol o muro fuerte no se arrima,
viles yerbas le asonbran i no medra.

Mi esperanza procura asir la lima
para ronper los yerros, pero yaze
temiendo que su esfuerzo audaz la oprima.

Al punto respondió el águila avara
que aceptaba el cuidado i la promesa,
i se aprestó para la azaña rara.

Arrebatóla, i dividiendo apriesa
las regiones del ayre, ya vecina
a las estrellas concluyó la enpresa

Cedió, al rápido curso, i, viendo el suelo,
escondió en su retrete la cabeza,
i el temor convirtió su sangre en yelo.

Maldixo tarde al fin su ligereza,
i en llegando a la tierra abrió un guijarro
con las macizas puntas su corteza,
como si fuera vidrio o frágil barro.

Nos encontramos ante una carta, que es la respuesta a un poeta con estilo culterano. Martín Miguel es contrario a la escuela gongorina y lo demuestra, con gran ironía, a lo largo de su carta de respuesta.

Podemos observar como Martín Miguel parodia estilo recargado y lleno de cultismos, propio del destinatario de la carta. Un ejemplo de ello es el uso de un vocabulario lleno de referencias clásicas, como la alusión al monte Edulio.[11]

Tras compararlo con Homero, primer gran maestro de los griegos, y con Julio, que se cree que puede ser Julio César, lo define como un nuevo Juvenal.

En el primer terceto de la siguiente columna vemos que el estilo oscuro y recargado de Góngora fue muy admirado e imitado por el pueblo, a pesar de que para ellos su lenguaje era incomprensible.

Siguiendo en el tercer terceto se compadece de los seguidores de Góngora porque tiene que hacer un esfuerzo de entendimiento para asimilar los conceptos. Además, defiende el lenguaje español, caracterizado por su sencillez y su facilidad de comprensión, sin necesidad del uso de un vocabulario retorcido y extraños cultismos. En este sentido, sigue la línea de Argensola, ya que este poeta, dentro de su gusto por el clasicismo, defiende el español.

Casi al final Martín Miguel aparenta abandonar su vena irónica y parece reconocer los méritos del caballero al escribir, aunque no comparte su estilo y, por último, nos deleita narrando una fabulilla clásica para aconsejar al destinatario que abandone su estilo complicado y que se exprese en sus escritos con claridad.

Tras este poema de tema literario se pasa a comentar el siguiente epitalamio, lleno de elementos clásicos:

En las bodas de don Fernando Fonseca i doña Isabel de Zúñiga, marqueses de Tarazona

Canción 5ª

Ya con el carro de oro
surca el sol la región media del cielo,
dando a la luz i al sueño iguales horas;
ya los hermosos días son Auroras,
i el apacible vuelo
del fecundo Favonio viste el suelo.
La primavera ostenta su tesoro,
i esmaltando ingeniosa varias flores,
inventa, al parecer, nuevas colores
en la feliz campaña
que Pusilipo ciñe i la corriente
del fiel Sebeto baña.
I en estas playas solas,
invidia del ocaso i del oriente,
la bonanza del mar tiembla sin olas.
Todo es paz i alegría,

11 Monte citado por Ptolomeo. Se cree que puede ser el Moncayo, ya que está en Tarazona; los Montes de Urbión, que se encuentran en Soria, u Oca, que se sitúa en la provincia de Burgos.

i, en fiel conformidad, todo elemento
lisongea en la gloria deste día
al general contento.

Isabela divina,
admiración mayor desta mañana,
fénix i único sol de la edad nuestra,
que hizo que el sol i el fénix no lo fuesen,
i que hoy vencidos ambos lo confiesen,
el cuello hermoso inclina
al yugo conyugal, i humana muestra
su beldad a Fernando, honor de España
i ya nuevo esplendor desta ribera,
que con dignos aplausos lo venera.

El cielo, que ilustró con tantos dones
no conocidos antes
los dos nobles amantes,
conformidad dispuso entre sus almas,
i hoy confirma su unión la de las palmas,
logrando en obediencias elecciones,
para que el orbe adquiera
de su consosrcio cuanto dél espera.

Los cisnes del Sébeto
i las dulces sirenas
que alberga nuestro golfo en sus arenas
tributen su armonía
a la ocasión festiva deste día.

Libre el dominio de sus ondas todas
apreste el mar undoso,
en las inclítas bodas,
al magnánimo esposo;
la tierra, sus provincias i regiones
ofrezca por teatro a sus acciones,
i a la consorte hermosa
entrambos elementos
sirvan a prevenir su gusto atentos.

Escurezca su edad siempre dichosa
todo siglo pasado,
i a la posteridad proponga exemplos
con su esquisto agrado,
i singulares méritos posean
en nuestras almas absoluto imperio;
i uno i orto emisferio
en su velocidad cumplidos vean
cuantos sucesos prósperos desean.
Por el valor i zelo de Fernando,
i de su alta progenie, que, triunfando,
nuestros sagrados templos
de trofeos corone en sus vitorias,
escediendo las glorias
de sus claros mayores,

siempre invencibles, siempre vencedores.

En tan feliz estado,
entre delicias tantas
la paz imiten de las almas santas,
que a su Autor con más clara luz conozen,
i aunque sin turbación i temor gozen
los bienes que poseen,
siempre con nuevo afecto los deseen.

Al tálamo paterno
i al suyo, augustos tálamos coronen
de sus ilustres hijos i sus nietos;
i a sus dichas, los daños
de los días, con rara lei, perdonen,
o, al menos, desmientan sus efetos
con esplendor eterno.

Sola, sola la fama
la noticia ocasiona de sus años
tan inportantes vidas,
i renueve la edad tan viva llama
con lazos de inmortal amor unidas.

Martín Miguel dedica esta canción a los marqueses de Tarazona, quienes celebran su boda. El acto tiene lugar en primavera y destaca la alabanza de la belleza de la marquesa y del valor de Fernando, utilizando tópicos y epítetos clásicos.

En el primer verso, el sol va montado en su carro de oro con la misión de traer la primavera a la tierra. El enlace tiene lugar al mediodía porque el sol está en su máximo apogeo. Además, el invierno ya se ha ido y deja paso a más horas diurnas. La Aurora, hermana del sol, inunda los días y Favonio, el viento, deja la primavera a su paso. Es ahora cuando la primavera despierta de su letargo. La naturaleza es capaz de hacer surgir nuevos colores para que todo esté perfecto en el día de la boda.

Es importante también destacar la presencia de lo italiano, que se ve por la palabra *Sébeto*, que es un río de Nápoles, a cuya ciudad traslada lo que está ocurriendo en Tarazona. Esta influencia también está presente en el nombre, ya que se dirige a la marquesa como «Isabela», a la que compara con el ave Fénix, que es un ser con una gran hermosura, y con el sol. Aunque, después de todo, los dos tienen que rendirse a la belleza de la dama, la cual, siguiendo la tradición petrarquista, posee características divinas, pero sabe que, por su papel de esposa, tiene que adoptar una actitud sumisa hacia su marido. El poeta desea que las acciones de los amantes se conviertan en ejemplos virtuosos para las generaciones venideras y que todos sus deseos se vean cumplidos.

El elemento cristiano coexiste con el pagano, pues frente a la alusión de la práctica romana de colocar los trofeos en los templos y consagrarlos a dioses determinados, sin olvidar su condición de carmelita, habla al mismo tiempo de las almas de los santos como ejemplos de virtud.

A lo largo de los años, la pareja alcanzará la fama, la cual podrán llevar mejor gracias a su amor, que nunca morirá. Se trata de una forma de inmortalidad presente en multitud de textos clásicos, constituyendo un tópico ampliamente desarrollado.

Tras el comentario de este texto se pasa a tratar sobre el siguiente soneto:

SONETO 16 DE M. M. NAVARRO

A un príncipe de pocos años, ponderándole la dificultad para gobernar

Flavio, la vida es breve, inmensa el arte
del reinar, peligrosa la esperiencia,
vano el juïcio e infeliz la ciencia,
si en los medios desprecia alguna parte.

A un procelosos mar has de fiarte,
que en sus golfos confunde la prudencia,
donde el error naufraga i no hai licencia
que del rumbo seguro no se aparte.

Pero si te conduce a los efetos
la imitación de la bondad divina,
siempre atento a la luz de sus precetos,

ensalzará tu nombre esta dotrina,
i tus vitorias prevendrán sugetos
los imperios, que el Cielo te destina.

Este soneto es de clara inspiración horaciana por el uso de la alegoría de la nave del Estado.[12] Esta consiste en la comparación con una nave y los peligros que esta tiene en una tormenta. El poeta intenta aconsejar a un joven príncipe, al que le han encomendado la misión de gobernar y equipara el dirigir un territorio con conducir una nave. El tema se encuentra desarrollado en *Odas* de Horacio, *Carm.* I, 14.

En el primer verso del primer cuarteto ya aparece uno de los tópicos horacianos, que es la brevedad de la vida, pero en este caso en lugar de relacionar el tema con el disfrute de la misma se pone en relación con el tiempo que cuesta adquirir los conocimientos necesarios para reinar. Se adapta así un motivo clásico a una circunstancia diferente.

En el siguiente cuarteto, advierte al joven de los peligros que le rodearán en su reinado y lo hace mediante un uso metafórico con alusiones al mar, como es el caso de: «proceloso mar», «naufraga»,...

En los dos últimos tercetos, Martín Miguel deja de nuevo aflorar su condición de carmelita indicando al príncipe que si se deja guiar por Dios conseguirá victorias

12 R. MARINA SÁEZ, «Presencia de Horacio en los poemas originales de B. L. de Argensola», en R. MARINA, P. PEIRÉ, J. C. PUEO Y E. PUYUELO, *El horacianismo en B. L. de Argensola*, Proyecto del IEA inédito, pp. 276 y ss.

y mantendrá sus imperios en calma. A pesar de que los errores son inevitables, siempre queda seguir el camino de la esperanza, que es el que nos aporta Dios. Si mantiene la doctrina cristiana, logrará resultados favorables para su imperio, los cuales han sido encomendados por el Cielo, y podrá alcanzar tal fama que las generaciones venideras recordarán su nombre. El tema de la fama es tratado por Martín Miguel de manera indirecta, recordando una vez más a los autores clásicos que tanto admira.[13]

En conclusión, el análisis de estos poemas muestra una interesante mezcla de elementos clásicos, presentes en la literatura de la época, y cristianos, propios de la condición religiosa del poeta, creando de este modo una obra de gran originalidad.

13 V. Cristóbal y M. Fernández Galiano, *Horacio, Odas y Épodos*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 121 y ss.

Sátiros y ninfas protagonistas de dos cuadros del Museo de Huesca

María Sánchez Castro
Carmen Giral Viu
Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca

Las distintas manifestaciones artísticas del Siglo de Oro ofrecen muestras del papel desempeñado por la mitología en el siglo XVII. Los temas mitológicos se introdujeron en la pintura ya en el siglo XVI. En este momento la mayor parte de las muestras mitológicas aparecen asociadas a la escultura y de ese modo, las fachadas, los patios, los frisos, sillerías y columnas se llenan de seres y personajes mitológicos.

En lo que a la pintura se refiere, la representación de figuras mitológicas va unida a las decoraciones festivas y a las ceremonias públicas, que al tratarse de creaciones efímeras no han llegado hasta nuestros días, por lo que su conocimiento se limita a las informaciones que nos facilitan las fuentes literarias. Por otra parte, la mitología puede encontrarse también en las pinturas que decoran edificios y que son encargadas por el rey o por su séquito a artistas italianos o bien a pintores españoles que siguen los modelos europeos en la representación de escenas del mundo clásico. De cualquier modo su presencia es mucho menos abundante en el siglo XVII que la de los temas de carácter religioso.

Esta escasez en el tratamiento de los mitos se debe posiblemente al peso y la influencia de la Iglesia y de la Inquisición, cuya sombra amenaza sobre todas las artes y de modo destacado sobre la pintura. En el caso de España la mayor parte de la pintura de tema mitológico se localiza en la corte, aunque su número es también reducido si la comparamos con las creaciones italianas o las realizadas en los Países Bajos y en Francia. No podemos, además, olvidar que en el siglo XVII era la Iglesia el más importante comprador de arte en España, y como se desprende de lo que acabamos de apuntar, no encargaba obras de tema mitológico.

También el rey realizaba encargos de obras artísticas, así como algunos nobles, especialmente aquellos que habían desempeñado misiones en Europa, pues

ello les permitió entrar en contacto con las modas pictóricas extranjeras, en las que, ya se ha dicho, sí tenían entrada los argumentos y los personajes mitológicos. En ocasiones estos nobles traían de Europa un buen número de estas obras. A ellos se debe fundamentalmente la presencia en España de pinturas de tema mitológico aunque, insistimos, su número es inferior al de representaciones de santos y de escenas bíblicas.

Entre los temas preferidos en el siglo XVII destacan los heroicos, y más concretamente los relacionados con el ciclo troyano, a los que se les atribuye una función propagandística ya que a través de la mitología se difunden los valores propios de la clase dirigente. Junto a estos temas heroicos no han de faltar aquellos que proceden de las *Metamorfosis* de Ovidio, fuente inspiradora tanto de artistas como de escritores. En esta obra se fundamentan las representaciones de Venus, Apolo y Júpiter principalmente, si bien, es preciso apuntar que no es el componente erótico y sensual lo que destaca en tales representaciones. Estos personajes adoptan posturas y protagonizan escenas dolorosas que invitan al receptor a una reflexión moral, dado que había que evitar, en la medida de lo posible, la oposición de los censores eclesiásticos, quienes prohibían la representación de desnudos pues los consideraban inmorales. Ello explica que a la fábula mitológica se la revista de un valor moral de manera que sirva a quien la contemple de aleccionamiento para el espíritu. Solo así podía pues, evitarse las prohibiciones eclesiásticas. De todos modos, existía otra posibilidad, otro recurso para pintar desnudos: que la obra fuera encargada a autores extranjeros, pues, al no ser realizada la obra en nuestro país, podía sortear con mayor posibilidad de éxito la censura en el momento de su ejecución. Estos modelos encargados a artistas foráneos y pintados más allá de nuestras fronteras se exponían únicamente en el ámbito familiar y doméstico, en aquellas habitaciones de la casa a las que tan solo tenían acceso los más íntimos y allegados a la familia, y de este modo se evitaba que pudieran ser contempladas por los huéspedes y visitantes.

Todo esto que venimos diciendo puede explicar la escasa presencia que el tema mitológico y el desnudo tiene en nuestra pintura de los Siglos de Oro. En el caso particular de Huesca no podemos obviar la labor de mecenazgo que ejerció Vicencio Juan de Lastanosa, quien convirtió a Huesca en el centro capital del arte y de la cultura del Alto Aragón en estos siglos, seguida de lejos por Barbastro durante las primeras décadas del siglo XVII. Y en este sentido queremos mencionar los grabados de Francisco de Artiga, que datan de finales del siglo XVII y que fueron financiados por el Concejo de Huesca. Tales grabados constituyen un ejemplo de la presencia del tema mitológico en nuestra ciudad ya que, en clave alegórica, eso sí, se representa la figura de Minerva. Y no es de extrañar que la mitología se abra paso en la pintura oscense, pues los ambientes eruditos aragoneses del siglo XVII manifiestan su inclinación y afirmación por la Antigüedad grecolatina, sentimiento iniciado por Antonio Agustín y por Martín de Gurrea, duque de Villahermosa. A estos nombres debe añadirse el de los pintores Pedro Orfelín y Jusepe Martínez, vinculados al círculo de Lastanosa, cuya propia casa, situada en el Coso, mostraba la torre de

Hércules, en la que sobresalía la escultura del coloso Alcides chapeada en plomo (la casa de derribó en 1894).

En el Museo de Huesca se encuentran depositados dos cuadros que representan sendas escenas de carácter mitológico. Uno de ellos lleva el nombre de *Tres sátiros y una ninfa* mientras que al segundo se le conoce como *Dos ninfas y un sátiro*. A estas dos obras se suman otras cuatro protagonizadas por Hércules y en la actualidad se hallan expuestas en diferentes salas del Ayuntamiento de Huesca, donde fueron depositadas en 1977. Todas estas obras, tanto las de Hércules como las que tienen como protagonistas a sátiros y ninfas, proceden de la colección de Valentín Carderera, quien en 1873 donó veintitrés cuadros a la Comisión de Monumentos para la creación del Museo de Huesca.[1]

A continuación pasamos a analizar el tratamiento que recibe el tema mitológico en los cuadros *Tres sátiros y una ninfa* y *Dos ninfas y un sátiro*. Hemos creído interesante centrar nuestro estudio en estos dos cuadros porque el tema que en ellos se representa es relativamente extraño y poco frecuente en la pintura de los Siglos de Oro y por tratarse de los dos únicos casos que, en este periodo, alberga el Museo.

Su autor es desconocido pero parece tratarse de un pintor perteneciente a la escuela de Madrid. Dicho autor llevó a cabo en estos dos cuadros una copia de la obra de Rubens *Ninfas y sátiros*, pintada hacia 1635 y que fue adquirida por Felipe IV para exponerla en el Alcázar Real de Madrid. Posiblemente el cuadro original sufrió el incendio que asoló el Alcázar en 1746 y con motivo de su restauración pudo haber sido copiado. Sabemos que en el siglo XVII el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo realizó copias de cuadros de Rubens pero ningún dato apunta a que este fuera el autor de las dos copias de las que aquí se habla.[2]

Los protagonistas de estos son los sátiros y las ninfas, representantes de entidades abstractas y de fenómenos de la naturaleza. Los sátiros, personajes masculinos que pueblan los cuadros, forman parte del cortejo del dios Dioniso y representan el espíritu de la naturaleza salvaje y la fertilidad desenfrenada. No pueden ser considerados dioses, sino más bien daimones o genios de los bosques. Tienen un carácter lascivo, aman la danza y los festines y se alegran fácilmente con la ingesta de vino. Aristóteles los consideraba, igual que a las ninfas, seres inmortales. Su aspecto es humano pero están dotados de orejas puntiagudas, cuernos y en ocasiones patas de cabra, aunque también es posible encontrarlos con la parte inferior de su cuerpo a modo de caballo y la superior, desde la cintura, de hombre. En uno y otro caso llevan una larga cola, muy poblada, semejante a la de un caballo y un miembro viril perpetuamente erecto, de proporciones sobrehumanas. Suelen aparecer bailando

1 R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.

2 R. RAMÓN JARNE y L. ASCASO SARVISÉ, «Seis cuadros de tema mitológico pertenecientes al Museo Arqueológico Provincial de Huesca», en *Homenaje a Federico Balaguer*, IEA, 1987, pp. 513-531.

en el campo, bebiendo con Dioniso, persiguiendo a las ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad, que tratan de huir de estos seres insatisfechos sexualmente. En ocasiones se observa que el sátiro presenta un aspecto envejecido y puede tratarse entonces de Sileno, nombre con el que se conoce a los sátiros llegados a la vejez. Equivalentes a los sátiros helénicos son los faunos de la mitología romana.

Las ninfas, por su parte, son consideradas habitualmente hijas de Zeus y personifican la fuerza natural que preside la reproducción y fecundidad de la naturaleza; si los sátiros presentan un aspecto físico feo y jocoso, las ninfas, en cambio, son hermosas y al igual que aquellos aman también la danza y la música. Figuran en el cortejo de Artemis, Dioniso, Fauno o Pan. Tienen siempre un aspecto jovial y se las considera espíritus o genios de los campos, de los árboles y en general de la naturaleza cuya fecundidad, gracia y belleza personifican. Aunque Aristóteles las consideró inmortales, en el *V Himno Homérico* se les atribuye una larga vida y cuando les llega la hora de la muerte los árboles en los que habitan se secan y se les pudre la corteza, al tiempo que el alma de las ninfas abandona la luz del sol.[3]

Una vez presentados los personajes de los cuadros veamos qué actitudes adoptan en estos. En primer lugar comentaremos el conocido como *Dos ninfas y un sátiro* (lámina 1). En él aparece en primer plano una ninfa de perfil, aunque con la cabeza vuelta al frente. Tiene las piernas encogidas y los brazos cruzados sobre ellas. Su aspecto parece tranquilo, incluso podríamos decir que está ausente, indiferente a cuanto ocurre a su alrededor. Justo detrás de ella otra ninfa reclina su cabeza sobre la mano derecha, con el codo apoyado en un cántaro de cuyo interior mana el agua que discurre después a modo de riachuelo. Las dos ninfas aparecen desnudas, mostrando la segunda un pecho al descubierto. Detrás de la segunda asoma un fauno que deja ver su anatomía de la que se aprecia su forma musculada. En su cabeza se ven dos pequeños cuernos y orejas puntiagudas, lo que le confiere un aspecto a medio camino entre hombre y animal. Este sátiro mira a la ninfa que está a su lado mientras le ofrece una fruta, que lleva en su mano derecha. La ninfa, por su parte, parece ignorar al sátiro, desoyendo la proposición que este pudiera hacerle. La representación del sátiro se adapta a lo que sería el esquema básico que antes hemos comentado, si bien en este caso no se aprecian sus miembros inferiores por lo que no se percibe en el cuadro su característica cola ni su miembro viril. Las ninfas, por su parte, son jóvenes y hermosas, tal y como las presenta el mito. Por su proximidad física al agua, vertida por el cántaro y que discurre a modo de riachuelo, podría tratarse de náyades. El conjunto se dispone en posición diagonal, de manera que los tres personajes se sitúan en la parte izquierda de la diagonal mientras que la parte derecha está ocupada por la representación de la naturaleza.

Esa escena, emplazada en el seno del bosque, carece de movimiento pasional y de dinamismo, pero está dotada de sensualidad, y las calidades de la materia, es-

3 Mª D. Gallardo López, *Manual de mitología clásica*, Madrid, Clásicas, 1995.

Lámina 1. *Dos ninfas y un sátiro.*

pecialmente la carne, llegan a un grado de riqueza opulento. Reina en el cuadro el desnudo, el cuerpo femenino de carne blanca, esponjosa y grasienta. No hay en el cuadro actitudes groseras ni tintes eróticos. El sátiro trata de entablar relación con la ninfa pero la posición y el gesto que esta adopta deja entrever no tanto su rechazo sino más bien el cansancio que le provoca la insistencia del sátiro. Si el mito habla de sátiros lascivos y de ninfas acosadas por los deseos sexuales de estos, recelosas y huidizas, la escena que este lienzo nos ofrece desprende tranquilidad y sosiego. No hay en él lucha ni violencia, tan solo indiferencia por parte de las ninfas hacia un sátiro que, cortésmente, se acerca a ellas con actitud amable.

El lienzo tiene unas medidas de 0,9 por 0,56 centímetros, su conservación es buena y figura con el número 61 en el Catálogo del Museo Provincial de Huesca, realizado en 1882 por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.

El segundo de los lienzos, *Tres sátiros y una ninfa* (lámina 2), es al igual que el primero un óleo sobre lienzo, siendo sus medidas algo inferiores a las de aquel, 0,90 por 0,51 centímetros. Su estado de conservación es bueno aunque muy sucio. Procede también de la colección Carderera y figura con el número 60 en el Catálogo del Museo.

Como podemos observar en el cuadro aparecen tres sátiros y una ninfa. Del interior del tronco de un árbol sale un sátiro cuyas extremidades inferiores se hallan ocultas dentro de este, por lo que tampoco en este caso se aprecian las patas de cabra y la cola de caballo con las que los caracterizaba el mito. Por lo demás, la robustez de su cuerpo, sus marcadas facciones y los cuernos de cabra que asoman sobre su cabeza permiten ver en él rasgos propios y comunes a todos los sátiros.

La ninfa de este cuadro se asoma entre las ramas del árbol, con su brazo derecho extendido y su mano agarrada al brazo que el sátiro eleva hacia ella, sin duda con propósito de alcanzarla. Con este gesto intenta la ninfa frenar el impulso y la intención del sátiro. Ella aparece desnuda, parcialmente envuelta en un manto azul y con un pecho al descubierto.

En la parte superior derecha un sátiro con los mismos rasgos morfológicos que el anterior observa a la ninfa desde un árbol, tal vez pudiera tratarse de un fresno, al que está encaramado sujetándose con los dos brazos. La manera de agarrarse a dicho árbol es un rasgo de rigidez y tensión como comentaremos posteriormente.

Debajo de este sátiro aparece otro revistiendo sus partes íntimas con un manto cuyo color es idéntico al de la ninfa pudiendo ser un trozo de este. Dicho sátiro al igual que los anterires tiene orejas puntiagudas aunque carece de cuernos. Sus piernas son las propias de un ser humano. El sátiro no parece estar interesado como los dos anteriores en la posesión de la ninfa. Su aspecto envejecido nos hace pensar que pudiera tratarse de un Sileno.

La escena se desarrolla, en este caso, entre las ramas de un árbol, lo cual nos lleva a pensar que podría tratarse de Melíades, ninfas asociadas a los fresnos o

Lámina 2. *Tres sátiros y una ninfa.*

bien de Hamadríades, ninfas que nacen con el árbol al cual protegen y cuyo destino comparten.

A diferencia de cuanto ocurría en el lienzo anterior, en este se aprecia la lucha entre sátiros y ninfas. Ella trata de liberarse del acoso al que la someten los sátiros, que la tienen poco menos que acorralada y prisionera entre las ramas del árbol. La sensación de opresión se ve sin duda incrementada por la oscuridad que envuelve la imagen. La frondosidad del árbol resta luminosidad a la escena, al tiempo que la disposición de los personajes encaramados a él confiere al conjunto un dinamismo violento; las ramas del árbol y los miembros de los personajes confunden y constituyen un entramado de líneas verticales, entrecruzadas y retorcidas que ponen de relieve la lucha que se desenvuelve en la escena.

Sirvan pues estos dos cuadros como testimonio de la presencia del tema mitológico en la pintura del siglo XVII, a pesar de las restricciones que sufrió por parte de la Iglesia y de la Inquisición, sin olvidar que nos encontramos ante los dos únicos cuadros que de este tema y de este siglo alberga el Museo de Huesca.

La *Eneida*, un modelo para la *Aragonia* de Antonio Serón

Roberto Tierno Hernández
IES Sierra San Quílez de Binéfar (Huesca)

Antonio Serón fue un poeta laureado al que le tocó vivir una de las épocas más pujantes de la historia de España, el siglo XVI, bajo los reinados de Carlos I y Felipe II. Las letras latinas tuvieron entonces un nuevo esplendor. Que escribiera su obra poética en latín no es nada sorprendente, pues como bien sabemos, lo extraño habría sido que en aquellos años hubiera escrito en castellano. Algo que sí hizo —y merecida fama obtuvo— Garcilaso de la Vega. Pero más renombre y distinciones obtuvieron poetas latinos como el ilustre Benito Arias Montano, cuya obra, desgraciadamente, hoy muy pocos conocen.

Nacido en Calatayud el año 1512, allí estudió Humanidades en la Academia de la Iglesia del Salvador, siendo discípulo de Juan Franco. El rendido elogio que le tributa en una de sus silvas (V, 112-129) no deja lugar a dudas de la devoción que por él sentía. Eran años en los que las escuelas de Retórica, Gramática y Poética florecían en el reino de Aragón. Relevantes fueron, además de la de Calatayud, las de Zaragoza, Huesca, Lérida, Alcañiz, Daroca y Valencia. A la Universidad de la ciudad del Turia determinó su padre enviarlo a la edad de 14 años. El ambiente que allí encuentra es muy favorable para el estudio y para las Musas. Sus palabras dan testimonio inmejorable de aquella época en la que, según nos dice (silva IV, 186-190), para los padres era un placer que sus hijos estudiaran las *bonæ litteræ* siguiendo las enseñanzas de los doctores y que llegaran a competir en certámenes poéticos, que tan en boga estaban entonces. Recibe enseñanzas de los poetas Juan Falcón y Juan Ángel González, entablando relación con poetas de la talla de Diego Ramírez Pagán, poeta laureado de Murcia llamado *el segundo Ovidio*.

A la muerte de su padre no puso el celo debido para la transmisión de bienes y se vio envuelto en un lamentable contencioso con el jurisconsulto Antonio Calvo que, a la postre, lo dejó en el desamparo y la indigencia. Harto de reclamar unos bienes que creía le pertenecían, decide embarcarse en la escuadra comandada en 1541

por Andrea Doria para expulsar a los turcos de Argel. Violentísimas tempestades se abaten sobre las tropas españolas causando ingentes pérdidas. El pirata Dragut, aliado de los turcos, hace presa del naufragio. Y Antonio Serón, cautivo, fue vendido como esclavo en Constantinopla. Su estancia en la casa de Arabelo, a una de cuyas siete mujeres sirve, la bella Anarja, podría ser el tema de una novela. Él mismo nos continúa relatando en la silva X cómo esta apasionada mujer cae rendida en sus brazos. Por temor a ver cumplidas las terribles amenazas de aquella, no le quedó más remedio que atender a sus amorosas solicitudes, colmado de orientales placeres, si quería volver algún día a ser libre. No nos resistimos a reproducir sus palabras:[1]

> ¿Y qué iba a hacer yo? No tenía ninguna posibilidad de librarme de la esclavitud, ni, por otro lado, de conocer ninfas tan dispuestas. El amor me turbaba, pues ¿quién ante una mujer dispuesta, doncella tan hermosa que vencería al cielo rutilante, iba a resistir impasible sin responder a esa amante?

Pero ni siquiera esta dorada servidumbre lo aleja de la idea de regresar a su patria. Al igual que Eneas abandonó a la reina Dido huyendo de Cartago, también Serón iba a alejarse para siempre de Anarja. Él mismo se compara en esta silva con el héroe troyano. Gracias a un mercader veneciano pudo escapar de Constantinopla y, tras pasar por Roma, llega a España. Lo que en su país le esperaba no era un buen recibimiento sino las penalidades de un injusto destierro. Durante su estancia en Borja, ya ordenado sacerdote, había sido denunciado por el obispo de Tarazona con acusaciones de impiedad y hechicería. Por ellas llegó a sufrir el rigor de la cárcel. Nada menos que veinte años pasaría por distintas ciudades de España ganándose la vida gracias a sus enseñanzas de Retórica y Poética. Pasó por valencia, Tortosa, Orense, Compostela, Tuy, Jerez, y Alcalá de Henares, donde fue invitado a una cátedra universitaria. Recibe finalmente la corona poética de laurel que otorgaba el rey Felipe II, pasando a ser desde entonces *poeta laureado*. Pero no acabaría ahí su peregrinaje pues también vivió en Lérida, Huesca y Tarazona. Su muerte acaeció alrededor de 1570.

Aragón fue para nuestro poeta una nación a la que orgulloso servía y a la que en todo momento añoraba cuando no tuvo más remedio que partir hacia otros lugares. Este profundo amor a la patria le impulsó a componer la *Aragonia*, poema épico de *Aragón*, como el título indica. En tres libros cuenta la gloriosa historia del reino, desde Garcí Ximénez, que se hizo fuerte frente a los moros en el reducto pirenaico del monte Uriel hasta el reinado de Ramiro II el Monje y el compromiso matrimonial entre su hija doña Petronila y el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV. Desgraciadamente Serón no tuvo fuerzas para culminar una empresa de tan gran altura.

---

1 *Quid facerem? Nec servitio me exire licebat, / nec tam præsentes alibi cognoscere nymphas. / Me turbabat amor. Quis nam præsente marita, / virgine tam pulchra, rutilos quæ vinceret axes, / resisteret immotus, nec responderet amanti?* (*silva* X, 100-104). Nos distanciamos aquí de la lectura de José Guillén en el verso 102, donde él lee *que* en vez de *quæ*; de ninguna manera puede haber ahí una sílaba breve, además la sintaxis de la frase no se comprendería.

Los *Anales* de Jerónimo Zurita le iban a proporcionar una fuente contrastada y fiable para los datos históricos. Por otra parte, en su admiradísimo y muy estudiado Virgilio, iba a encontrar el modelo literario que necesitaba. No en vano a este poeta recurre en la silva VII para que le guíe hasta el Averno a encontrarse con los demás poetas latinos, Ovidio, Lucano, Estacio, Silio Itálico, Cornelio Galo, Tibulo, Catulo y Propercio. Los elogios al mantuano merecen ser citados:[2]

> príncipe de los poetas, de cuantos hay, de cuantos hubo y de cuantos habrá, gloria de Febo, esperanza suprema de la lengua latina...

La gran estimación de que gozaba la *Eneida* entre sus contemporáneos le ofrecía a Serón una garantía de éxito. Y así iba a ser, pues sin duda la *Aragonia* fue decisiva para alcanzar el título de poeta laureado. Si a Virgilio le había animado el propósito de ensalzar la gloria de Roma, la epopeya del bilbilitano también serviría de monumento perenne al reino de Aragón. Esta obra, además de sus elegías, silvas y poesía variada, se nos ha conservado en el manuscrito 3663 de la Biblioteca Nacional. Una edición moderna de las obras completas de Antonio Serón corrió a cargo de José Guillén, publicada por la Institución Fernando el Católico en Zaragoza, 1982.

El pensamiento humanista considera que la asunción de un modelo literario clásico significa por sí mismo que la obra poética resultante va a tener una justificación ante los lectores. Sin esta clave no podemos entender correctamente la producción poética del Renacimiento. La calidad final radica en la capacidad de imitar, es decir, de trasladar a una época y a unas circunstancias diferentes los motivos, pasajes, fraseología y lugares comunes que caracterizan el modelo. En lo que a este propósito respecta, Serón cumplió de sobra su cometido, aunque a los ojos de un lector del siglo XX la obra carece de elementos novedosos que propicien la aceptación que en su momento tuvo.

Una comparación de la *Aragonia* con la *Eneida*, nos permite ver a cada paso que Serón pretende sobrepujar cada uno de los elementos literarios característicos de la épica virgiliana. Los hexámetros del renacentista son muchas veces el resultado de la asociación de hemistiquios que conforman un verso nuevo. Sirva como ejemplo el verso 281 del libro III:

> *Vrbs antiqua situ,* TRIPLICI CIRCUMDATA MURO

Su origen es diáfano, pues el primer hemistiquio hasta la cesura pentemímeres procede del verso virgiliano (*Æn.* I, 12) *Vrbs antiqua fuit (Tyrii tenuere coloni)*, siendo suplida la palabra *fuit* por *situ*; mientras que el *colon* que va desde la pentemímeres hasta fin verso lo tenemos en *Æn.* VI, 549: *mœnia lata videt* TRIPLICI CIRCUMDATA MURO.

Otros versos como *Nox erat et cælum caligine volvitur atra* (*Arag.* III, 184) comparte el *colon* que llega a la cesura triehemímeres con el verso *virgiliano Nox erat et placidum carpebant fessa soporem* (*Æn.* IV, 521).

---

2 *vatum princeps, quot sunt et quotcumque fuerunt / et quot erunt, Phœbique decus, spes summa Latini / eloquii...*

La técnica utilizada no llega a alcanzar la continuidad de un centón, pero en cierta medida se trata de lo mismo. Los hexámetros de la *Eneida* eran para Serón tan familiares que acudían a su pluma siempre prestos para comenzar o terminar un verso. Si analizamos detalladamente el texto comprobamos que a veces no todo un hemistiquio es tomado por entero de Virgilio, sino tan solo alguna palabra suelta, utilizada, eso sí, en el mismo lugar del verso que su modelo. A estos calcos los denominamos *iuncturæ*. La descripción, catalogación y cotejo de estas con respecto al modelo es una labor que todavía está por hacer: y no solo en Serón, sino en cualquier poeta latino renacentista. Pero no es este ahora nuestro propósito, pues sin duda rebasaríamos las modestas proporciones de este estudio, en el que nos limitaremos a una exposición general de los elementos donde es más visible la imitación del modelo.

En la *Eneida* se hallaban ya todos los elementos tradicionales de la epopeya reunidos. Fundamental era la combinación del plano mítico-legendario con el histórico. Hay un fondo mítico en el que se anuncian sucesos venideros. Pero también hay una narración de lo legendario que pasa por histórico. Ambos planos son indisolubles. La leyenda de Eneas, que huye de una Troya en llamas hasta llegar después de muchas fatigas a las costas del Lacio y desposar a Lavinia tras una cruenta guerra contra los rútulos, es el mundo sobre el que se proyecta la futura grandeza de Roma. Con este objeto incluye Virgilio sucesos y protagonistas de la historia de Roma en boca de personajes míticos o de dioses. Eneas adquiere de ese modo una pátina de historia, mientras que Apio Claudio, Julio César o el mismo Augusto se sumergen en el caliginoso terreno de lo mítico. Se nos muestra así la grandeza romana como una revelación en la que jugaron su papel héroes y dioses, todos ellos forjadores de su destino.

En el libro I de la *Eneida* el omnipotente Júpiter anuncia a Venus, madre de Eneas, el ilustre futuro que aguardaba a la nación troyana; y, más tarde, en el libro VI, Anquises revela directamente a su hijo Eneas, tras llegar a los Campos Elíseos después de entrar al reino de Plutón, las gestas y los protagonistas más relevantes de los anales romanos. Ahí leemos los lapidarios hexámetros que describen la implacable misión de Roma:

> *Tu, regere imperio populos, Romane, memento*
> *(hæ tibi erunt artes), pacique imponere morem,*
> *parcere subiectis et debellare superbos*
>
> «Tú, romano, recuerda esto: dominarás con tu poder naciones; estas serán tus artes; harás de la paz una costumbre, respetarás a los sometidos, pero domeñarás a los rebeldes»

La labor de Antonio Serón, en cambio, parte de una concepción del mundo distinta a la de Virgilio, pues los dioses antiguos son ya un elemento literario sin más trasfondo. Él mismo, recordémoslo, había recibido la orden sacerdotal, aunque no por ello iba a renunciar a introducir los dioses romanos en su *Aragonia*. Sin dioses, no hay épica, pensaba él, a pesar de que autores como el estoico Lucano habían renunciado al aparato divino para justificar las acciones humanas o los fe-

nómenos de la naturaleza. En otras otras obras épicas de este mismo siglo sí se toma como modelo a Lucano, que entre los poetas latinos era el más conocido después de Virgilio. La *Araucana* de Alonso de Ercilla es un ejemplo de épica contemporánea a la de Serón donde habían sido eliminados los dioses olímpicos. Pero Serón está siempre más cerca de Virgilio, su modelo directo, aunque con matices que iremos señalando.

En la *Aragonia*, historia, leyenda y mito se funden ya desde el comienzo. Y el recurso no es otro que el hallado en Virgilio: poner en boca de un ser mítico los hechos que en el futuro soportará un pueblo destinado a ser una nación. Así nos encontramos con una *invocación a la Musa* que frente a la brevedad de Virgilio (los once primeros hexámetros le bastan para señalar el plan de su epopeya) resulta un tanto desmedida. Ocupa nada menos que 327 versos, un 15% del total de la obra, por lo cual deberíamos hablar, más que de una invocación, de un verdadero prólogo. Sin duda el aliento que le animaba era al principio desbordante. Con este punto de partida, la estructura del poema, a pesar de estar incompleto, iba a quedar de todas formas descompensada.

Veamos las características de este prólogo. La divinidad invocada por Serón es Apolo, pero en su lugar aparece Cintia, su amada de las *Elegías*, que se lo lleva al cielo, cual Zeus raptando al garzón de Ida, y lo transporta a Tesalia, ante la maga Ericto. El protagonismo aquí de su *domina* resulta un tanto excesivo, pues el mismo Apolo queda relegado a un segundo plano. Las palabras de Cintia a Ericto nos van a revelar el plan de la *Aragonia*:[3]

> Atiende mis súplicas, mujer, y concede a mi amado Serón que recuerde sucesos pasados que yacen en el olvido por culpa de los poetas, para evocar así los antiguos triunfos de los reyes de la estirpe de Aragón, para que todos puedan conocer la sucesión de guerras y los primeros fundamentos del reino de Aragón.

A continuación la maga Ericto baja a los Infiernos, se encuentra con Tiresias en los campos floridos y, cual Anquises a Eneas, comienza en labios del ciego adivino el relato de la historia de Aragón. Un episodio que parece estar inspirado en la *Farsalia* de Lucano, donde la maga Ericto baja al reino de Hades (VI, 413-830) para devolver la vida a un soldado caído en combate. Éste le relatará a Sexto, hijo de Pompeyo, lo visto en el mundo subterráneo entre romanos ilustres que preocupados asisten a la contienda civil. La necromancia de Lucano no es, sin embargo, un modelo para Serón.

Con este procedimiento se consigue en la *Aragonia* un doble onjetivo: por un lado, se funden historia y mito en un mismo plano, tal y como vemos en la *Eneida*; por otro, se incluye así en el relato épico uno de los motivos más tradicionales del

3 *Da, virgo, ne temne preces, da crimine vatum / præteritos casum iterum memorare iacentes / Seronique meo veteres renovare triumphos / stirpis Aragoniæ regum, da noscere cunctis / bellorum seriem, primaque ab origine sceptri / gentis Aragoniæ fundamina prima* (*Arag*, I, 122-127).

género, el descenso al Hades. Allí estuviero Gilgamesh, Odiseo o Eneas en sus respectivas epopeyas. Pero no nos imaginamos a un Alfonso I el Batallador, héroe máximo de la *Aragonia*, subido en la barca de Caronte o burlando el celo del trifauce Cerbero. La diferencia es, por tanto sustancial con respecto a la *Eneida* en el tratamiento de la obra, a pesar de que dicho elemento sea integrado en la *Aragonia*.

Esta es sin duda la característica literaria más llamativa de la obra de Serón. Los motivos y el léxico se dan cita con eco virgiliano, pero en la vertiente estructural la separación del modelo resulta muy marcada. La bajada a los Infiernos aparece en la *Eneida* a mitad de la obra, en el libro VI, tras una primera mitad que comienza *in medias res*. En la *Aragonia* la hallamos, sin embargo, al comienzo de lo que va a ser una narración lineal de la historia. La simplicidad resultante no resiste una comparación con el modelo. El clima mítico queda completamente desdibujado, porque este elemento épico queda al margen de la acción. Los fragmentos aisladamente compuestos se suceden unos a otros, pero no reciben un apropiado tratamiento conjunto.

En aspectos como este es donde nos damos cuenta de que la *Aragonia* carece de verdadero pulso épico. Estamos ante una narración histórica lineal, ante una versión poética con manto virgiliano de los *Anales* de Zurita. Perpetuar la gloria del reino de Aragón y preservar para el futuro la memoria de lo acaecido era el propósito que guiaba a ambos.

El verdadero comienzo de la *Aragonia* tiene lugar con Ramiro I, el primer héroe de cierto calibre, tras el brevísimo espacio que dedica a Garci Ximénez, Íñigo Arista, Garci Íñiguez o Sancho Abarca. Con él se inicia la trama divina. Júpiter descarga su cólera contra Fernando y los asesinos de Ramiro, pero no directamente contra ellos, sino usando como rayo fulminador a las huestes moras. Marte, por orden de Mercurio, extiende la guerra por Hesperia. He aquí un elemento tradicional de la épica, como también lo será la forja de armas en Calatayud o el tema de la venganza. Sancho (más tarde Sancho II), hijo de Ramiro, es el brazo ejecutor. También Eneas había vengado finalmente la muerte de su amigo Palante matando a Turno. Aunque en la *Aragonia* la venganza no deja de ser un hecho secundario, en modo alguno es un factor estructural, como sí lo era por mediación de Aquiles en la *Ilíada*.

La introducción aquí de un *locus amœnus* y de una escena de tormenta en el Moncayo tiene paralelos claros en la *Eneida*. La retórica cobra en estas descripciones un importante relieve, pero una vez más se nos presentan como elementos incorporados al relato de forma artificiosa, sin relevancia dentro de la acción.

El rey Pedro I recibe el cetro real de su padre Sancho ante las mismas murallas de Huesca, donde cayó herido de una fatal saeta. Aquí sentimos por primera vez que Aragón sería un destino por encima de las individualidades: los hados bendicen el reino y la vida cobra entonces sentido como instrumento para lograr el futuro anunciado. Este es el espíritu heroico de Eneas, cuya vida es un destino plagado de renuncias personales.

Gracias a la ayuda de san Jorge, Huesca es conquistada. Se celebran honras fúnebres por el rey Sancho y se instauran ofrendas anuales a los celícolas. No vemos rastros de juegos funerarios, tal y como tienen lugar en la *Eneida* en honor de Anquises. Sin duda la competición deportiva no tenía en el medievo el mismo éxito que entre los antiguos griegos y romanos, y le habrá parecido a Serón un poco forzado introducir un torneo medieval o algún otro tipo de prueba entre oponentes. Pero aún más echamos de menos algún duelo singular entre héroes.

Aunque sí hallábamos un eco de la advocación dirigida por Eneas a su pueblo para elevar los ánimos apenas llegados a Libia. Eran las palabras de Pedro I a su ejército para excitar en ellos el deseo de gloria y honor:[4]

> compañeros, llegado es el día que vuestro valor anhela y suplicasteis con vuestros votos para luchar en campo abierto con todas vuestras armas contra los adalides de los moros. Añadid honor a vuestra fama, capitanes insignes por vuestro valor, adelantad las enseñas, abrid ya una brecha en la fortificación, alegres conseguiréis hoy conmigo un botín arrebatado a ese soberbio pueblo, grandes victorias en una lucha sin cuartel y honores perpetuos

Las escenas típicas de la épica virgiliana y, además, homérica se suceden a continuación: los héroes aragoneses tienen su respectivo catálogo. La descripción de la batalla de Huesca sigue el modelo virgiliano y ocupa una parte importante del libro II de la *Aragonia*.

En el libro III el nuevo héroe es Alfonso I el Batallador, quien había sucedido en el reino a su hermano don Pedro. La transición entre uno y otro rey falta en la obra. La premura por narrar el glorioso reinado de Alfonso le hace dejar para otro momento estos detalles estructurales que nunca, sin embargo, había descuidado Virgilio.

El único rey que de verdad merecería el calificativo de héroe épico es Alfonso. Así nos lo presenta Serón, como un gran héroe que conquistó Borja, a propósito de lo cual se extiende en una acerba crítica a esta ciudad que tan mal trató al poeta. Continúa el relato de la toma de Zaragoza, Tarazona, Calatayud, Daroca y Fraga. Las escenas de guerra son en este libro III las más importantes. Pero no por ello Serón deja de lado lo mítico. Por ejemplo, en la toma de Tarazona, ni siquiera su héroe fundador, Hércules, puede impedir con sus súplicas que Zeus se inhiba ante el destino. Tampoco Venus logra que los dioses eviten la caída de Calatayud, colonia troyana si creemos en la leyenda.

Alfonso es el héroe principal de la *Aragonia*, pero más por sus grandes conquistas que por su personalidad o carácter. Tampoco Eneas brilla por estas cualidades en la *Eneida*, sino por su capacidad para ejecutar el destino de su pueblo. La

4 *socii, quem flagitat (inquit) / vestra diem virtus, votisque optastis aperto / ductores campo totis concurrere telis / Maurorum adversus, venit. Decus addite famæ, / insignes virtute duces, evolvite signa, / scindite iam vallum, læti de gente superba, / et spolia et magnos felici Marte triumphos / perpetuosque hodie mecum referetis honores* (*Arag.* II, 243-250).

muerte le sorprendió a Alfonso, según el relato de Serón, en el río Cinca durante la toma de Fraga. Pero en realidad no fue así, pues pasó sus últimos años luchando anciano y enfermo contra los moros por tierras de Lérida y Sariñena. No parecían apropiados a la grandeza de tal rey.

A su muerte es proclamado rey de Aragón y Navarra, Ramiro, denominado *el Monje*. Su hija Petronila le sucederá en el reino, casándose con Ramón Berenguer, conde de Barcelona que asumió el título de *princeps* o *dominator Aragoniæ*. Con el relato de la fundación de Barcelona por Hércules termina el poema de Serón. Un final que no es acorde con la dignidad que pretendía darle a la obra.

Para concluir, diremos que la sucesión de episodios bélicos y pasajes o escenas típicas del género hasta tal grado de sumisión al modelo y al *excursus* retórico convierten a la *Aragonia* en una obra sin pulso y falta de emoción. Pero no por ello deja de ser interesante, pues, en primer lugar, es un magnífico banco de pruebas para estudiar el modo de composición de los autores latinos renacentistas; y, en segundo lugar, nos ofrece un valioso testimonio de la visión que un aragonés del siglo XVI tenía de la historia de su patria.

Tradición clásica en la obra poética de Alberto Montaner Frutos

Jorge Turmo Pallás
Licenciado en Humanidades

> Así será —respondió el barbero—; pero ¿qué haremos destos pequeños libros que quedan?
> –Estos —dijo el Cura— no deben ser de caballería sino de poesía [...].
> –¡Ay, señor! —dijo la sobrina—. Bien los puede vuestra merced quemar como a los demás; porque sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos, se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.[1]

Esta pequeña licencia de empezar haciendo referencia a un escueto fragmento del *Quijote*, a uno de nuestros clásicos, se debe sin duda a que describe perfectamente el carácter de la obra sobre la que se centra este trabajo, el análisis de los elementos de la cultura clásica que podemos encontrar en la obra poética de un aragonés, muy conocido por su labor investigadora pero, por desgracia, menos por su vertiente aédica, Alberto Montaner Frutos.

Es por esto último por lo que quiero acudir al texto de Cervantes. Es aquel uno de esos enfermos incurables, un pastor que anda por los «urbanos» bosques cantando y tañendo los poemas en esos pequeños libros que la inmensa mayoría ya ha tirado al fuego inagotable del olvido o de la ignorancia.

De esas llamas pues he querido rescatar, y arduo trabajo ha sido la empresa, las obras de Alberto Montaner Frutos, nacido en Zaragoza en 1963 y licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza en 1986 y en Filología Semítica por la Universidad Complutense de Madrid en 1988. Actualmente es profesor en la Universidad de Zaragoza y compagina su labor docente e investigadora con la de

1 M. de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, vol. I, pp. 148-149.

creación literaria. Está especializado en literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro, de lo cual deja huella patente en su poemario, destacando sus aportaciones sobre épica medieval y sobre textos aljamiados moriscos. Desde esta perspectiva destaca una edición ampliamente anotada del *Cantar de Mío Cid*, de 1993, y otro trabajo anterior, *El Cid: mito y símbolo*, que le valió el Premio Holanda en sus fases nacional e internacional en 1981.

De su vena poética se han publicado los poemarios *Mysteria cordis*, en 1984, *Furor jamás cansado*, de 1985, o *Las frondas del ocaso*, que supone el I Premio Literario de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza en 1985. Otras de sus obras son *Tras sus huellas doradas*, de 1986; *Á en mourir*, de 1989, y *Teatro de delicias*, publicada por la Universidad de Zaragoza en 1993.

Su obra ha aparecido además en diversas revistas, como *Gaudeamus*, que dirigió entre 1981 y 1984, y *Caracola*. Ha sido incluido en las antologías *Rerum Novarum*, de la revista *Rolde*, *Poemas a viva voz II*, de Zaragoza, y *Penúltimos poetas en Aragón*, también de Zaragoza, todas ellas de 1989.

Pero dando paso ya al análisis de lo que verdaderamente interesa y es objeto de este estudio advertir que la tarea se ha centrado en el primer canto de la obra *Tras sus huellas doradas*. Dicha obra se divide en dos cantos, *Nuestra Antigua Leyenda* y *Como una roja aurora*, siendo la primera de ellas donde se concentra la mayor parte de elementos pertenecientes a la cultura clásica. Por esta razón sirve aquí como paradigma, como herramienta para explicar la utilización que de esta hace Montaner Frutos.

Llegados a este punto podemos analizar esta pervivencia clásica en la poesía de Montaner Frutos a través de dos bloques: por un lado referencias a personajes y lugares de la Antigüedad clásica, y por otro, pasajes donde utiliza las lenguas clásicas.

1. La presencia de alusiones a personajes mitológicos es importante en esta obra y ello se puede observar ya en el segundo de los poemas, *Despite of time* (A pesar del tiempo), que a continuación reproducimos en su totalidad por la riqueza mitológica y poética que encierra:

Rapuerunt Helenam, sed non in tempore,
Sed non in tempore.
No necesita tiempo nuestra dicha,
No necesita mares, ni costas, ni montañas,
Ni morada siquiera.
Ilión no perece, Eneas no ha marchado,
Héctor no está vencido por el pélida Aquiles,
Aún no ha nacido Paris
Y Teseo... ¡hace tanto que acabó su recuerdo!
Helena sola, Helena
Triunfa del Egeo,
Triunfa de un Helesponto con enseña otomana
Y su risa sin llama se enciende en Istanbul.
En los narguiles arde haxix de Crna Gora,

Tazas de café turco,
Y sefardíes
Que mercan sedas en judeo-español
Esta palomita,
Hermano Atar,
¿Cómo la supiti
Enamorar?
No le hace falta tiempo a nuestro gozo.
Una princesa rusa, un final de trayecto
En el Orient Express
Y un bergantín antiguo con apliques dorados
Nos conducirá a Leuke,
Y no levantará Ifigenia en Táuride
Su mano parricida,
Ni habrá sombras, desdichas, catástrofes ni guerras,
Ni siquiera sollozos.
Solo,
Frente a las playas pónticas de Odessa,
El amor suavemente gozado en las caricias,
Los besos lentamente desgranados,
Como la uva madura del hermoso racimo,
Como los sorbos lentos de licores volátiles.
A despecho del tiempo y del espacio,
Toda mi realidad está contigo,
Porque el rapto de Helena ha sido ahora,
Para nuestra delicia,
Un éxtasis de luz.[2]

Como vemos el poema se inicia con dos versos en latín en los que el poeta afirma y reafirma que el rapto de Helena no está en el tiempo. Esto le sirve para proporcionarnos una de las características primordiales de su poesía: la aberración del tiempo, la atemporalidad del amor de nuestro poeta con su *tú* femenino al que se dirige, no solo en esta ocasión sino en la inmensa mayoría de las composiciones de su obra.

Se trata de una negación temporal de un hecho clásico, el rapto de Helena por Paris, auspiciado por Afrodita y aprovechando la ausencia de Menelao.

Esa negación de acontecimientos del ciclo troyano se prolonga a lo largo del poema, de modo especial entre los versos sexto al decimosegundo, donde ante la inexistencia del rapto de Helena, la ciudad de Troya o Ilión no ha caído en manos griegas tras la intervención de Odiseo. Por eso Eneas no ha marchado tras la caída de Troya, en el largo viaje que le llevara a Hesperia, a Italia para fundar Lavinium. Y tampoco el pélida Aquiles (destaca aquí la conservación del epíteto original), herido en su dignidad por haber matado los troyanos a su compañero Patroclo, vuelve al combate para vencer a Héctor. Se trata como podemos ver de una cadena de

2 A. MONTANER FRUTOS, *Tras sus huellas doradas*, Zaragoza, IFC, 1986, páginas 12-13. A partir de aquí, todas las citas de la obra se referirán a esta edición, indicando entre paréntesis el número de página al que corresponden.

acontecimientos donde la negación del primero conlleva la anulación del resto y por extensión, de todo acontecimiento mitológico o histórico. El verso octavo nos da la clave para entender por qué Helena no ha sido raptada: en él se afirma que Paris, el hijo de Príamo, no ha nacido todavía. Por extensión, nada de lo narrado en las obras de Homero y Virgilio ha sucedido.

El noveno verso está dedicado a Teseo, glorioso héroe vencedor de cornudos (Minotauro de Creta y toro de Maratón) del que nuestro poeta afirma que no queda ni su recuerdo, debido quizá a que este personaje vivió una generación antes de la guerra de Troya.

La siguiente cita la encontramos en los versos 27 y 28, donde se alude a Ifigenia, a la que por haber despertado su padre la cólera de Artemisa, el oráculo ordenó inmolar. Aunque al final la diosa se compadeció de ella y se la llevó a Táuride para convertirla en sacerdotisa. Allí su misión era la de sacrificar a todos los extranjeros que los naufragios arrojasen a la costa, pero cuando llega su hermano Orestes, abandona su sacerdocio, le entrega la imagen de la diosa y huye con ellos a Grecia. Es a esto, a que no mata a su hermano, a lo que se refiere Frutos en este caso, pero con una intención de fondo, pues este cambio en la historia de Ifigenia cuando llega su hermano, también simboliza la mudanza que nuestro creador introduce en la clásica historia de Helena. Al final la historia cambia pero acaba siendo la misma, un hombre enamorado de una mujer.

Antes, en los versos décimo al decimosegundo se había vuelto a citar a Helena para afirmar que se encontraba sola y nombrarla vencedora del Egeo y del Helesponto. Pero no hay aquí nada exento de sentido y este pasaje clama por la victoria de Helena sobre todo determinismo. Es una reincidencia en esa idea por romper la historia tal y como se había contado. Pero Helena vuelve a aparecer; con ella Montaner Frutos cierra el poema, la vuelve a citar en el verso 39, para afirmar que su rapto ha sido en este momento, ahora, es decir en el momento presente, fuera de todo tiempo. A mi entender las distintas alusiones a Helena no son de ningún modo gratuitas porque si observamos con detenimiento, sus citas vertebran el poema, que se inicia con la negación de la temporalidad de su rapto. Después vuelve a aparecer en el desarrollo del mismo (verso 10) para acabar volviendo a ella al final, tal y como se ha dicho más arriba. Pero la significación de Helena va más allá pues ella, o más bien su cegadora belleza, también es la causa de todas las acciones que narra la Iliada y la Odisea, algunas de las cuales se niegan en este poema. Pero recordemos que estamos hablando de un poeta masculino, por eso nunca se dice que Helena no existe, solo que su rapto no se ha dado. La razón de ello la hemos de encontrar en el octavo verso, en el que se niega el nacimiento, la existencia de Paris, del hombre, del motor que desencadena con su acción el resto de movimientos. Podemos ver en todo ello la representación del universo aristotélico donde el motor inmóvil, Helena, incita al movimiento al resto de elementos, en este caso nuestro poeta, por la acción de su belleza. De este modo, Paris no ha nacido, no siente la atracción de la belleza de Helena y, por ello no hay movimiento. Es nuestro poeta quien ocupa su lugar,

quien como escritor, como dios creador de belleza (su poesía) reemplaza a Paris. Así pues Helena es su amor, la belleza que él alaba y admira, raptada en este momento, ahora, con su poesía. No importan las Helenas y los Parises de otros contextos temporales y espaciales, pues esos, queda claro, no existen. Lo que el venera es su amor presente, fuera de cualquier otro contexto temporal y espacial, a ese *tú* femenino al que canta, al que llama Helena porque es la más bella de las mujeres, pero también porque su amada realmente se llama de igual modo.

Pero las alusiones a la mujer amada por todos los hombres no acaban en este punto puesto que en el sexto poema Montaner Frutos vuelve a mencionarla, esta vez protagonizando una anáfora, encabezando cada una de las cuatro estrofas del poema. Pero además se relaciona, en cada estrofa, con cada uno de los cuatro elementos de la antigua filosofía griega: tierra, agua, aire y fuego. Ello no es de ningún modo gratuito porque Helena simboliza para nuestro poeta el principio, el *arché*, simboliza el origen, sustrato y causa de su amor y de allí que la equipare a estas cuatro sustancias utilizadas por los filósofos milesios para la explicación de la naturaleza. En este caso Helena también origina cada estrofa.

También en el décimo poema encontramos alusiones recurrentes a la belleza y pureza de Helena, a la atracción que produce entre los hombres:

> Oh la revelación de una hiperbórea
> Helena, hija de Zeus, asombro de mortales. (p. 26)

Pero lo novedoso de este pasaje es la cita de su parentesco con Zeus, rey del Olimpo, que adoptando la forma de cisne se une a Némesis, la cual puso un huevo, aunque a veces se habla de dos, del que salieron Helena, Clitemnestra, Cástor y Pólux.

Pero es en el decimoprimer poema donde la personificación del *tú* femenino de nuestro poeta con Helena se muestra de forma más explícita:

> Como cuando respiras lentamente a mi lado,
> Helena, la de hermosos cabellos,
> Con el encanto de una virginal Cárite,
> Con el misterio de una tierra incógnita
> Para mi pensamiento
> Para mis hojos.
> Para mis labios
> Es nuestro el mar. Dejamos
> Atrás a Alejandro, que tantos a los argivos
> Causó males,
> A Teseo, del Minotauro en Creta vencedor,
> A Eneas portador de Anquises. Dido solo
> La mano puso en ella.
> Atrás las heráclidas,
> Que del mar interior guardan el paso,
> Columnas como torres portadoras del cielo. (p. 28)

En este caso nuestro autor caracteriza de modo más patente al que es su objeto de canto, a Helena. En primer lugar, una parte del físico de Helena, los cabellos, que

califica de hermosos, lo que a mi entender supone una redundancia, pues ¿qué no es bello en la mujer más bella? Pero además le atribuye «el encanto de una virginal Cárite», lo que constituye en sí mismo una nueva referencia mitológica, ya que las Cárites eran diosas mitológicas de la gracia y personificación de lo que hay de más seductor en la belleza humana. Pero aún así nuestro poeta se ve sorprendido y su amada le resulta un misterio, el mismo que supone la mujer amada para todo enamorado. Así pues, aunque prolijamente, a través de los sucesivos poemas se nos ha ido ampliando la información en torno a Helena, ese objeto de amor elevado a la categoría de diosa.

Es destacable la adopción de la forma plural en el decimosexto verso para indicar la vinculación de ambos, poeta y amada. Además aquel reincide en su afán por desvincularse de las cadenas que lo aprisionan, y llevar su amor a la dimensión mítica, ucrónica y utópica.

También en este poema nos encontramos de nuevo con una serie de versos en los que se hace referencia a una serie de personajes mitológicos. Como en casos anteriores, el denominador común que puede reunirlos en cierta manera se encuentra en la utilización que Montaner Frutos hace de ellos, pues junto a la mención del nombre del personaje o lugar, añade algún apunte que lo caracteriza directamente, lo hace inconfundible.

En este caso concreto se incluyen cinco referencias clásicas resultando la primera de ellas la del propio Eneas, al que ahora califica con el nombre de Alejandro, inflingiendo «males» a los argivos, gentilicio que Homero utilizara en sus poemas para referirse a los griegos en general.

Como ocurriera con el anteriormente comentado poema número 2, aquí se vuelve a nombrar a Teseo, el campeón entre los hombres, el vencedor del Minotauro de Creta.

También vuelve nuestro poeta sobre el personaje de Eneas, destacándolo ahora por portar a Anquises, su padre, al que salvó la vida en la toma de Troya llevándolo sobre sus hombros.

También se hace mención de Dido, amante de Eneas, y al hecho de que ella misma se quitase la vida arrojándose a las llamas y clavándose la espada del amado, en un último acto de amor.

Por último se hace alusión a las heráclidas, a las llamadas columnas de Hércules sitas en la Antigüedad en el estrecho de Gibraltar y que como muy bien dice Montaner Frutos guardaban el paso al mar interior, el Mediterráneo.

Pero estas cinco notas simbolizan cinco puntos geográficos del metafórico viaje que realiza en fragata nuestro poeta junto a su amada. Un viaje que atraviesa la Grecia continental, con Alejandro provocando desmanes entre los argivos; que deja atrás la isla de Creta, con Teseo venciendo al minotauro; que pasa por la península itálica, con Eneas, y por Cartago, con Dido; y que por último atraviesa el estrecho de Gibraltar, con las columnas hercúleas, para dirigirse a la platónica Atlán-

tida, la última tule (recordemos cómo antes se calificaba de hiperbórea a Helena y cómo en el decimosegundo verso, de misteriosa, tal y como fue, es y será para los hombres la Atlántida), puerto de un territorio al que solo se llega mediante lo mágico. En mi opinión suponen cinco puntos, cinco escalas que simbolizan una ascensión en la que esas fases se van superando progresivamente hasta llegar al éxtasis, a lo que podríamos llamar «mundo de las Ideas», pero que en este caso significa la unión con la amada y la comunión con el universo. Sería un abandonar lo material que hay en el amor, una progresión purificadora del alma para alcanzar la plenitud del encuentro y quizá también, paralelamente con Platón, un conocimiento racional.

Pero el bagaje referencial a personajes de la Antigüedad clásica no acaba aquí. En el cuarto de los poemas, *Calamus Aromaticus*, encontramos un nuevo personaje no mencionado hasta el momento:

> El solio que protege de las iras de Apolo
> —Son los dioses celosos de todas las princesas—
> A los jóvenes, es cofre para las joyas
> Rosadas de sus besos,
> Pero no alcanza a ser escudo ante el amor,
> Pues cuando mueve el mar a guerra a los sentidos,
> Con su reflejo intenso, lapislázuli hiriente,
> Ellos en su ira asedian
> Los baluartes últimos de los núbiles cuerpos,
> Que al fin por derrotados de la pasión se dan. (p. 15)

En esta ocasión tenemos a Apolo, el dios del arco de plata, el Apolo que reúne en su persona todas las cualidades de un gran dios: juventud, hermosura, resplandor, capacidad adivinatoria, poeta y músico.

En mi opinión Montaner Frutos lo utiliza con el sentido en el que se le conocía en la civilización romana, es decir, como Febo el brillante, al que se confundía con el sol. Se le atribuía un carácter centelleante y luminoso, parejo a un aspecto aterrador y violento. Este último sentido aparece en el poema puesto que se hace referencia a sus iras, pero conjugándolo con el aspecto de dios protector de una juventud siempre nueva pero no inmadura, con el de dios modelo y protector de los *kouroi* o jóvenes humanos. A él ofrendaban los jóvenes su primer corte de pelo como rito que marcaba su entrada en la asamblea de los hombres. Pero volviendo ya al poema, vemos cómo a pesar de esta protección desde las altas esferas de la jerarquía olímpica, la fuerza del amor, la pasión es más fuerte y los jóvenes caen indefectiblemente en sus garras, en la conquista de la mujer. Por eso, en nuestro caso, Helena simboliza ese amor de un destino que está por encima de la voluntad de cualquier mortal.

Si acabamos de tratar a Apolo, el sol, ahora en el séptimo de los poemas que componen este primer canto, nos tenemos que referir a la luna, Diana, o *Ara Dianæ* (El altar de Diana), que es como se titula el mismo.

> Y cuando en mi memoria y en mis manos
> La escena sea una, esté presente,
> *Diana, circumdabo altarem tuum.* (p. 21)

Nuevamente tenemos la versión romana de la diosa, que en Grecia tiene su parangón en Artemisa. Esta era hermana gemela de Apolo, hija, como él, de Leto y Zeus. En el mundo griego su más celebre santuario era el de Éfeso, donde Artemisa había asimilado una antiquísima divinidad asiática de la fecundidad. Podríamos, en primera instancia, pensar que esta fuera la razón por la que nuestro poeta invoca a Diana, pero la razón fundamental está más cercana a la realidad del poeta, pues Diana es el *alter nomen*, uno de los nombres de su amada. Tendría esta un especial simbolismo, una dimensión purificadora que bebería de la tradición de la Diana amazona y de la ninfa *xana*, de donde deriva el nombre clásico de Diana.

2. Pero el elemento que a mi entender resulta paradigmático en la poesía de Montaner Frutos, aparte de esa especial significación que tiene Helena Diana, es la inclusión de las lenguas clásicas, del griego y el latin.

La lengua griega ya la podemos encontrar en el inicio, pues un pequeño fragmento del canto III de la *Ilíada* encabeza la obra:

> Ελενη λενκωλενω ηλθεν (Ilíada, Ⅲ,121)

Pero no la volvemos a encontar hasta el poema vigesimosexto, de título *Nuptiæ Chimicæ*, en que dice:

> O el atanor de nuestras bocas, donde
> La materia primordial del amor,
> Ηνλη τον ερον
> *Caro data uoluptatibus,*
> Sublima y purifica su contorno,
> Καθαρσιδ paulatina de toda su substancia,
> Το νποκειμενον, ονσια νοητη.
> *Sulphur et Hydrargyrum,* cuando todo comienza. (p. 50)

Como vemos hay en este caso una mezcolanza de griego y latín, aunque de modo más patente la presencia de este último es más rica a lo largo del poemario. Se incluyen aquí expresiones propias de los presocráticos y aristotélicos, terminología alquímica sobre la materia primordial del amor.

También, como hemos visto más arriba, la lengua latina abría el segundo de los poemas:

> *Rapuerunt Helenam, sed non in tempore,*
> *Sed non in tempore.*

La podemos encontrar iniciando el séptimo poema:

> *Munda cor meum tuo cum amore,*
> *Ac labia mea munda in basiis tuis,*
> *Et sit animus meus, te permulcente, felix,*
> *Et, si ludere uelis, ego gaudem in te.* (p. 20)
>
> *Munda cor meum,*
> *aclabia mea, omnipotens Deus*
> (Misal: Gradual y Aleluya)[3]

3 L. RIBERA, *Misal Diario latino-español y Devocionario*, Barcelona, Regina, 1962[21], p. 750.

Hay aquí una reminiscencia del latín litúrgico como podemos observar en la comparación con el texto extraído del *Misal Diario.*

Esta misma influencia litúrgica la podemos encontrar en el último verso del séptimo poema, visto ya con anterioridad:

Diana, circumdabo altarem tuum. *et circumdabo altarem tuum, Domine.*
(Misal: Lavatorio de las manos)[4]

También lo podemos encontrar formando parte del cuerpo del poema, como ocurre en la undécima composición:

Todo nuestro destino. Lemma amoris,
Cordis emblemata. Stemma uexillusque
Militis Solis ac Lunae
Sicut dei, sicut archangeli, sicut daemones. (p. 29)

Pero la lengua latina no solo la encontramos en el interior de los poemas ya que Montaner Frutos también utiliza en alguno de sus títulos: *Calamus Aromaticus*; *Ara Dianæ*, que se compone a su vez de dos partes, *Offerimus tibi* y *Communio*, términos claramente de uso ceremonial; *Apophtegmata Deliciarum* y *Nuptiæ Chimicæ*, de filiación alquímica. Así pues, encontramos en todo ello reminiscencias horacianas, en la linea de Catulo y del hedonismo y culturalismo de los Novísimos.

De este modo, si de los distintos grados de afectación de elementos de la cultura clásica que puede presentar una obra literaria el nivel más elemental sería la simple cita, es decir, insertar en el poema un referente clásico cumpliendo al mismo tiempo las funciones de demostrar que el autor posee un conocimiento del mundo clásico, que conoce la significación intrínseca de esos referentes y así los utiliza con corrección, permitiendo la trasposición del mundo real del poeta al mundo ideal de su composición, Montaner Frutos lo hace con sobresaliente genialidad. Pero no satisfecho con ello introduce también las lenguas propias de esas culturas, elevando de manera cualitativa su poesía y demostrando un profundo conocimiento de aquellas.

Pero esta obra, hay que decirlo, no solo se enriquece de elementos procedentes de eso que en el mundo occidental hemos dado en llamar cultura clásica, puesto que dentro de ella podemos encontrar desde caracteres cúficos y grafías chinas y árabes, pasando por restos del castellano sefardita o latino, hasta versos en inglés, por lo que esa idea de ruptura de todo tiempo y espacio, reverbera constantemente, supone un ideal, uno de los fuertes pilares en el quehacer poético de Montaner Frutos. Pero también debemos ver en la utilización de esta diversidad gráfica un gusto del poeta por el componente caligráfico, por el alfabeto y el valor plástico de las letras, en definitiva por la búsqueda de estética visual. Además de interés por lo relacionado con el ocultismo, las elucubraciones mágicas, etc.

4 *Ibidem*, p. 755.

Con todos estos elementos y un verbo culto, no en vano «su poesía rezuma una gran dosis de conocimientos y de asimilaciones, de lecturas dispares y lejanas, desde los clásicos griegos y latinos hasta la poesía árabe y hebrea, pasando por Góngora, Salinas, Guillén, Cernuda o varios poetas Novísimos»,[5] nuestro poeta se sirve para construir un universo particular y mítico, un universo de amor que se escapa a todo anclaje temporal y espacial, y donde Helena simboliza la personificación de un *tú* femenino real y homónimo, presente en todo momento y que el poeta persigue con insistencia; el título *Tras sus huellas doradas* es de por sí suficientemente explícito, para llegar a la plenitud del encuentro, a la comunión con todo el universo.

Por todo esto y aquí, cuando ha de acabar esta labor notarial, se estima necesario recuperar las palabras iniciales, que vale la pena romper una lanza por un género como la poesía, pero también destrozar los cánones y rescatar de los muchos fuegos existentes estas pequeñas pero valiosas obras en las que podremos saciar nuestro afán lector. A la par seguro nos veremos inmersos en un universo maravilloso nutrido de evocadoras imágenes y aromas, de algo que degustarán todos nuestros sentidos.[6] *Amén*.

5 A. PÉREZ LASHERAS, «Poesía en dos tiempos: Manuel Vilas y Alberto Montaner», *Caracola*, 2 (1987), p. 1.

6 Quiero agradecer la amabilidad del poeta para con el autor de este trabajo por la entrevista concedida en los primeros días de noviembre de 2000, lo que sin duda ha contribuido a mejorar el resultado final.

La tradición fisiognómica en la obra de Juan Fernández de Heredia

Paula Val Naval
Universidad de Zaragoza

La fisiognomía en la Antigüedad

La fisiognomía es la técnica que permite conocer el carácter de una persona a partir de la observación de sus rasgos físicos.[1] Hunde sus raíces en Oriente, donde se hallaba relacionada con los procedimientos adivinatorios.[2] Ya en la literatura griega arcaica se observa una tendencia a la interpretación fisiognómica; en Homero, por ejemplo, puede encontrarse una correlación implícita entre la fealdad y la falta de virtud, en el personaje de Tersites.[3] Del mismo modo, Semónides en su *Yambo contra las mujeres* compara a las mujeres con distintos animales, procedimiento que será común en los tratados fisiognómicos. Según Porfirio, autor del siglo III d. C., fue Pitágoras el primero en hacer uso de la fisiognomía en Grecia.[4] Según Galeno, en cambio, sería Hipócrates el fundador de la misma.[5]

La fisiognomía en la Antigüedad también adquiere una significación médica, de carácter práctico, en cuanto entroncada con la teoría de los humores, aun-

1 El termino griego *physiognōmía*, según J. Schmidt, «statt Physiognomonik gebräulich gewordene Kurzform» (J. Schmidt, «Physiognomik», *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XXXV (1941), pp. 1064-1074, esp. p. 1064). El vocablo *physiognōmonía* aparece por primera vez en Hipócrates, *Morb. pop.* II 5,1.

2 A estos efectos suelen citarse los presagios babilonios de Mesopotamia, *cf.* J. André (ed.), *Anonyme latin. Traité de physiognomonie*, París, Les Belles Lettres, 1981, pp. 9-10.

3 *Cf. Il.* II 216-219. Esta correlación *fealdad-falta de virtud* encuentra su opuesto en la *kalokagathía* del pensamiento griego tradicional. Una inversión distinta es la que hallamos en el caso de Sócrates, caracterizado por Platón por su belleza interior. Otros pasajes de corte fisiognómico en Homero se hallan en *Il.* XIII 276-286; *Od.* VIII 166-177; XIII 288-289; XVII 454 (*cf.* R. Foerster, *Scriptores physiognomonici Græci et Latini*, vol. II, Leipzig, Teubner, 1893, pp. 237-238).

4 *Cf.* Porf., *VP* 13 y 54. Véase asimismo Hipólito, *Hær.* I 2 y *Aulo Gelio* I 9. Otras referencias a las prácticas fisiognómicas de Pitágoras aparecen en Jámblico, *VP* XVII 71 (*cf.* R. Foerster, *op. cit.*, vol. I, pp. XIII-XIV).

5 *Cf.* Galeno, IV, 797 K y XIX, 530 K (*cf.* R. Foerster, *op. cit.*, vol. I, pp. XIV-XV).

que tempranamente adquirirá bases filosóficas y relacionadas con la ética y la moral,[6] sin perder por completo, en otros ámbitos, su relación con las prácticas adivinatorias.

El primer tratado sobre esta disciplina que se nos ha conservado de manera íntegra es la *Fisiognomía*, una obra falsamente atribuida a Aristóteles pero que no obstante se inscribe dentro de la doctrina peripatética, datándose en torno al siglo IV a. C.[7] Esta obra trata de fundamentar racionalmente una técnica básicamente empírica. Establece la existencia de tres métodos de investigación fisiognómica: el zoológico, basado en la comparación con animales, el etnológico, a partir de la comparación entre razas o pueblos, y el patognómico, a partir de la interpretación de las distintas emociones.[8] La *Fisiognomía* pseudo-aristotélica va a ser la obra que marque los derroteros que seguirá en adelante esta disciplina.

Además de este tratado sabemos de la existencia de obras de corte fisiognómico realizadas por Loxo[9] y Polemón,[10] que no se nos han transmitido directamente. El texto de Polemón, no obstante, ha llegado hasta nuestros días bajo una traducción árabe,[11] y también se conservan dos epítomes griegos del mismo, el más importante de los cuales es el realizado por Adamancio de Alejandría.[12] De la obra de Loxo, desafortunadamente, no nos ha llegado versión alguna, de modo que únicamente disponemos de la información que sobre ella nos transmite el último de los

6 Véase, para la relación de la fisiognomía con la filosofía y la medicina, el artículo de V. TSOUNA, «Doubts about other minds and the science of physiognomics», *Classical Quarterly*, 48/I, (1998), pp. 175-186.

7 El tratado ha sido recientemente traducido en Gredos por T. Martínez Manzano (T. MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCÁN, *Pseudo-Aristóteles. Fisiognomía-Anónimo. El fisiólogo*, Madrid, Gredos, 1999). Asimismo, es de interés señalar la traducción y comentario sobre esta obra publicados muy recientemente por S. VOGT, *Aristoteles. Opuscula VI. Physiognomonica*, Berlín, 1999.

8 Véase, sobre estos métodos, A. MacC. ARMSTRONG, «The methods of the Greek physiognomists», *Greece and Rome*, 5/I, (1958), pp. 52-56; J. ANDRÉ, *op. cit.*, pp. 12-15.

9 Autor que vivió aproximadamente en los siglos IV o III a. C. De Loxo solo conocemos lo que nos transmite el anónimo latino del s. IV d. C.: que era médico, que escribía en griego, que consideraba la sangre como la sede del alma y que, por tanto, defendía que los rasgos físicos del cuerpo debían relacionarse con la mayor o menor fluidez de la sangre. *Cf.* G. MISENER, «Loxus, Physician and Physiognomist», *Classical Philology*, 18, (1923), pp. 1-22; R. FOERSTER, «De Loxi Physiognomonia», *Rheinisches Museum*, 43, (1888), pp. 505-511; R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. LXXI-LXXIV; T. MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCÁN, *op. cit.*, p. 23.

10 Autor del siglo I o II d. C. Tampoco se conserva el tratado original griego, solo una versión árabe muy tardía y un epítome griego elaborado por Adamantio de Alejandría en el siglo IV d. C. El orientalista Georg Hoffmann compuso en 1884 una versión latina de la traducción árabe de Polemón por la que suele citarse esta obra. *Cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. LXXV-XCIX; J. MESK, «Die Beispiele in Polemons Physiognomonik», *Wiener Studien* 49-50 (1931-32), pp. 51-67; MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCÁN, *op. cit.*, pp. 23-24.

11 La versión árabe se conserva en el manuscrito *Leidensis* 1206 (*cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, p. LXXX).

12 Médico judío que vivió en el siglo IV d. C. y es autor, además, de una obra *Perì anémōn* (*cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. C-CIII; M. WELLMANN, «Adamantios», *Paulys Realencyclopädie...* I / 1 (1894), p. 343; M. y P. SCHMID, «Medicina posgalénica», en LAÍN ENTRALGO, P., *Historia universal de la medicina. Tomo II. Antigüedad Clásica*, Barcelona, 1972, p. 272. Para la edición, *cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. 297-426). El segundo de los epítomes fue realizado por un autor anónimo de época bizantina tardía que conocemos como Pseudo-Polemón (*cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. CXXV-CXXX. Para la edición del texto, *cf.* pp. 298-431).

tratados fisiognómicos conservados de la Antigüedad, el *De physiognomonia*, compuesto en latín en torno al s. IV d. C. y que permanece anónimo, tras desecharse la autoría de Apuleyo.[13]

Muy entroncada con la tradición fisiognómica se encuentran los *Caracteres* de Teofrasto, un conjunto de treinta capítulos de extensión breve, cada uno de los cuales describe a un *tipo* humano característico, basándose ante todo en presupuestos éticos.[14]

La fisiognomía en la Edad Media

Posteriormente, en el mundo medieval, la fisiognomía comienza a adquirir entidad e importancia solo a partir del siglo XIII. Durante el siglo anterior en Europa únicamente se conocía el anónimo latino falsamente atribuido a Apuleyo, que fue descubierto en el siglo XII, pero que se difundió un siglo después.[15]

En el siglo XIII, de hecho, es cuando penetran en el panorama europeo algunos de los textos más representativos de las tradiciones antigua y árabe: el apartado fisiognómico del *Liber ad Almansorem* de Rasis,[16] el *Secretum secretorum*, etc. Es a mediados de este siglo cuando se intenta dotar a la fisiognomía de un carácter epistemológico, científico, del que antes carecía. Para ello se pone en relación con la astronomía: el cuerpo y el alma se hallan regidas en todo momento por el gobierno de los astros.[17]

Gracias a la autoridad conferida por el Filósofo, Aristóteles, la práctica fisiognómica, a través de la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica, será incluida posteriormente dentro de la enciclopedia del saber, siendo considerada ya como una ciencia propia y con características especiales, con tratados que circulaban en ámbitos universitarios. Una ciencia con ámbitos bien delimitados, ya que servía de puente entre los *libri naturales* y los *libri morales*, entre la filosofía como ciencia teórica y la filosofía como ciencia práctica. Por otro lado, cabe destacar la afinidad existente entre el método zoológico empleado en la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica y otros géneros

13 *Cf.* la edición de J. André, *op. cit.*

14 Teofrasto estuvo siempre muy ligado, como discípulo y como amigo, a la figura de Aristóteles. *Cf.* la traducción de E. Ruiz García, *Teofrasto. Caracteres; Alcifrón. Cartas*, Madrid, Gredos, 1988.

15 *Cf.* J. Agrimi, «Fisiognomica e «Scolastica»», *Micrologus. Natura, scienze e società medievali I discorsi dei corpi*, I 1993, Brepols, pp. 235-271, esp. p. 237.

16 Su nombre completo era *Rhazes was Abu Bakr Muhammad ibn Zakariya ar-Razi*; la última palabra indica que nació en Persia. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, quizá en torno a 850; murió en 923 o 924 (*cf.* L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. II, Nueva York, CUP, 1923, p. 667). El apartado de fisiognomía lo compone el segundo tratado del *Liber ad Almansorem*, obra que fue traducida en torno a 1175 por Gerardo de Cremona (*cf.* J. Agrimi, *op. cit.*, p. 237, n. 2), cuya versión aparece editada en Foerster, *Scriptores...*, ed. cit., vol. II, pp. 161-179.

17 *Cf.* Alberto Magno, *Speculum astronomiæ* (*ap.* Agrimi, *op. cit.*, pp. 239-240).

como, por ejemplo, el del bestiario, obra alegórica basada en la atribución de determinada «personalidad» a los distintos animales.[18]

Numerosos eruditos escriben en esta época sobre fisiognomía. Cabe destacar, en primer lugar, el *Liber phisionomie* de Miguel Escoto (*c.* 1230),[19] la *Compilatio physionomie* de Pedro de Abano (*c.* 1295),[20] un anónimo *De physiognomonia libellus* también del siglo XIII[21] y el *Speculum physionomie* de Miguel Savonarola.[22] No faltan las referencias a la misma en el *Speculum astronomie* y en el *De animalibus*[23] de Alberto Magno. La obra aristotélica tampoco queda sin reconocimiento, como se observa a través de la traducción de la misma realizada por Bartolomé de Mesina en torno a 1260,[24] así como a través del comentario a esta obra elaborado por Guillermo de Aragón a principios del siglo XIV.[25] Guillermo de Aragón no será el único autor español que se ocupe de la fisiognomía; en efecto posteriormente, ya en el siglo XVI, Andrés Laguna realizará asimismo una traducción de la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica.[26]

---

18 Por lo general, los contenidos de los bestiarios medievales suelen partir del texto central de una obra griega anterior —compuesta en los siglos II a IV d. C.—, el *Fisiólogo*, que fue objeto de múltiples transformaciones a lo largo de los siglos, basadas en otras obras de carácter moralizante y ornamental (*cf.* T. MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCÁN, *op. cit.* pp. 81-127). Las modificaciones en algunos casos produjeron tratados de cariz muy distinto al primitivo *Fisiólogo*, como los bestiarios de amor (*cf.* C. HIPPEAU (ed.), *Richard de Fournival. Le bestiaire d'amour, suivi de la réponse de la dame*, Ginebra, Slatkine, 1978).

19 La obra está dirigida al emperador Federico II, al que aconseja adquirir, entre otros, conocimientos de fisiognomía. En opinión de L. THORNDIKE (*op. cit.*, vol. II, p. 328), se trata de una imitación de la estructura del *Secretum secretorum*. De hecho, el *Liber phisionomie* de Miguel Escoto a menudo lo hallamos titulado *De secretis naturæ*, pese a que solo una parte de la obra está dedicada propiamente a la fisiognomía. Según demuestra FOERSTER (*Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. XXIII-XXVI), Escoto tomó varios pasajes de la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica. *Cf.*, asimismo, J. CARO BAROJA, *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo, 1987, pp. 59-60.

20 Esta obra fue escrita en París y dedicada a Bordelone Bonacossi, capitán general de Mantua de 1292 a 1299 (*cf.* THORNDIKE, *op. cit.*, vol. II, p. 877). En ella, Pedro de Abano (también conocido como Pedro de Apono o Pedro de Padua) cita a Filemón, Aristóteles, Polemón y Loxo como fundadores de la fisiognomía, y a Rasis, Zacarías y Avicena como autoridades árabes. Pedro propone combinar todas estas contribuciones individuales a fin de obtener «una lúcida y perfecta doctrina». *Cf.* L. THORNDIKE, *op. cit.*, vol. II, p. 910; R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I., pp. CLXX-CLXXII; J. CARO BAROJA, *op. cit.*, pp. 60-61.

21 *Cf.* la edición de R. A. PACK, «Auctoris incerti de physiognomonia libellus», *AHDL*, 41 (1974), pp. 113-138.

22 *Cf.* AGRIMI, *op. cit.*, p. 236, n. 4 y p. 244, n. 1. Miguel Savonarola, más conocido, quizá, por ser el abuelo de Jerónimo Savonarola, vivió entre los siglos XIV y XV, y fue físico y médico (*cf.* THORNDIKE, *op. cit.*, vol. II, p. 882).

23 Para los pasajes fisiognómicos del *De animalibus* de Alberto Magno, *cf.* R. FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, pp. CLXI-CLXX. *Cf.*, asimismo, L. THORNDIKE, *op. cit.*, vol. II, p. 575. La obra ha sido editada por A. M. I. van OPPENRAAIJ, *Aristotle De Animalibus. Michael Scot's arabic-latin translation. Part three: books XV-XIX: Generation of animals. With a Greek Index to De generatione animalium by H. J. Drossaart Lulofs*, Leiden-Nueva York-Colonia, Brill, 1992.

24 La traducción fue realizada, por encargo del rey Manfredo de Sicilia, directamente del griego, y no, como habría podido ocurrir, del árabe (*cf.* FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, p. L).

25 Todavía no contamos con ninguna edición de esta obra, pero se pueden hallar referencias a la misma en la edición de R. A. Pack de otra de las obras de Guillermo de Aragón: R. A. PACK, «De pronosticatione sompniorum libellus Guillelmo de Aragonia Adscriptus», *AHDL*, 33 (1966), pp. 237-293; *cf.*, asimismo, M. THOMAS, «Guillaume d'Aragon, auteur du *Liber de nobilitate animi*», *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 106 (1945-1946), pp. 70-79, y la tesis todavía inédita de C. OLMEDILLA, *Edición crítica de los comentarios de Guillermo de Aragón al* De consolatione Philosophiæ *de Boecio*, Madrid, UCM, 1997 (tesis doctoral), que hemos podido consultar gracias a la amabilidad de su autora.

26 *Cf.* FOERSTER, *Scriptores...*, ed. cit., vol. I, p. LXIV-LXV.

La fisiognomía en la obra de Juan Fernández de Heredia

Dentro de la extensa obra de Juan Fernández de Heredia,[27] es su traducción del *Secretum secretorum* (conservada en el manuscrito de la Real Biblioteca de El Escorial Z-I-2) la que aborda el tema fisiognómico desde un punto de vista sistemático.

El *Secretum secretorum* (*Escor.* ms. Z.I.2)

El pseudo-aristotélico *Secretum secretorum* basa su estructura en unas supuestas epístolas de Aristóteles dirigidas a su discípulo Alejandro Magno como regimiento de príncipes. Desde un principio se le atribuyó la autoría al filósofo griego, quien gozaba de gran prestigio y autoridad entre los eruditos árabes.[28] Hasta el momento, sin embargo, el texto más antiguo que se conserva de esta obra, el *Sirr al-asrâr*, está escrito en árabe, y no se ha hallado ninguno anterior a él en griego, de modo que por regla general se considera que hemos de remontarnos a un origen árabe para esta obra. Del originario *Sirr al-asrâr*, sin embargo, conservamos dos versiones distintas que darían lugar a dos líneas de difusión diferentes designadas como versión breve u occidental (*SS*/A, compuesta por siete y ocho libros, según los manuscritos) y versión extensa u oriental (*SS*/B, diez libros).[29]

La vertiente *SS*/A fue la que gozó de menor difusión por Europa. Del árabe fue traducida al persa y también al hebreo;[30] finalmente, quizá a mediados del siglo XIII,[31]

---

27 El total de la obra que actualmente se conserva de Juan Fernández de Heredia suma cerca de 4000 folios, lo cual equivale a unas 8000 páginas. Para su consulta hemos tenido acceso a la versión electrónica en CD-ROM publicada por el Hispanic Seminary of Medieval Studies de Madison, que recoge prácticamente la totalidad de su obra, además de otros textos aragoneses de época medieval. Este acceso ha facilitado enormemente nuestra tarea, que de otro modo habría resultado inviable.

28 Este hecho lo corroboran los frecuentes estudios y comentarios realizados por sabios árabes como, por ejemplo, Averroes (*cf.* Ll. Kasten (ed.), *Pseudo-Aristóteles, Poridat de las poridades*, Madrid, S. Aguirre, 1957, pp. 7-8).

29 Como ha destacado J. M. Cacho Blecua en su magnífica monografía sobre nuestro autor (J. M. Cacho Blecua, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, CAI, 1997, p. 164), la denominación de *breve / extensa* no se justifica muy bien desde una óptica hispánica, ya que algunas versiones que derivan de la versión corta son más extensas que otras procedentes de la larga, y además se entrecruzan entre sí. Por otra parte, la terminología *occidental / oriental* tampoco nos parece la más apropiada, ya que, según apunta Bizzarri en su artículo «Difusión y abandono del *Secretum secretorum* en la tradición sapiencial castellana de los siglos XIII y XIV», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 63 (1996), pp. 95-137, esp. pp. 99-100, n. 16, «la llamada rama occidental tuvo su difusión mas antigua también por oriente». Por ese motivo nos decantamos por la opción, propuesta por Grignaschi, de denominarlas simplemente SS/A y SS/B.

30 Nos referimos al *Sod ha-sodot*, «El mayor de los secretos», traducción tradicionalmente atribuida a Judah Al-Harizi, poeta y traductor activo en España a principios del siglo XIII. Para mayor información sobre el tema, *cf.* A. I. Spitzer, «The hebrew translations of the *Sod Ha-Sodot* and its place in the transmission of the *Sirr al-asrâr*», W. F. Ryan y Ch. B. Schmitt (eds.), *Pseudo-Aristotle, The Secret of secrets. Sources and influences*, Londres, Warburg Institute - Universidad, 1982, pp. 34-54, esp. p. 35, donde expone sus razones para pensar que esa atribución ha de ser falsa.

31 No podemos fechar con seguridad la traducción del *Poridat*, al no existir elemento externo alguno al que se pueda hacer referencia. Según Ll. Kasten (*op. cit.*, pp. 10-11), el hecho de existir dos manuscritos de fines del siglo XIII o comienzos del XIV representantes de dos familias distintas implica «una tradición de bastantes años atrás», de modo que podría postularse que se habría traducido «tal vez a fines del reinado de Fernando III o durante los primeros años del reinado de Alfonso X». Quizá el *Poridat* fuera una traducción realizada por mandato del propio Alfonso X en su juventud, según comenta H. O. Bizarri (ed.), *Pseudo-Aristóteles, Secreto de los Secretos (ms. BNM 9428)*, Buenos Aires, Incipit, 1991, p. 6.

se tradujo al castellano directamente del árabe bajo el título de *Poridat de las poridades*. La *Poridat*, por hallarse traducida al romance y no al latín, limitó sus posibilidades de expansión por el resto de Europa. Fue conocida por Jaime I de Aragón, suegro de Alfonso X, para la realización en catalán de su *Libre de saviesa* o *Libre de doctrina*, una traducción casi íntegra de la *Poridat*.[32]

Por el contrario, la rama *SS*/B disfrutó de una enorme fortuna literaria, gracias a sus traducciones al latín de mano de Juan Hispano (s. XII) y, sobre todo, de Felipe de Trípoli (s. XIII).[33] Hasta el momento se han podido localizar más de seiscientos manuscritos del *Secretum secretorum* latino. De esta segunda versión (*SS*/B) también irían apareciendo con el tiempo en la península ibérica traducciones al romance en al menos cuatro lenguas o dialectos diferentes: conservamos tres textos catalanes, dos castellanos, uno en portugués y, finalmente, uno en aragonés, el *Secreto de los secretos* traducido por Juan Fernández de Heredia —o su grupo de colaboradores— en el siglo XIV (*Escor.* ms. Z-I-2).

En cuanto al apartado fisiognómico que contiene la obra, se trataría en un principio, según Bizarri, de una *Epístola de Alejandro sobre la fisonomía*[34] que circularía independientemente por el mundo árabe y que posteriormente se habría añadido al conjunto que habría de dar lugar a la obra árabe originaria del *Secretum*. El apartado sobre fisiognomía en esta obra está planteado, pues, como una serie de consejos que da Aristóteles a Alejandro a fin de asesorarle a la hora de elegir a sus consejeros. En la Edad Media, esta sección adquiere autonomía rápidamente.[35]

Con el paso del tiempo este apartado se verá también afectado por las numerosas transformaciones, adiciones y supresiones u omisiones que sufrieron los textos, como puede comprobarse si se comparan los ejemplares existentes en lengua castellana, catalana y aragonesa, ya que no todos incluyen las enseñanzas de fisiognomía, y en algunos de ellos se hallan más desarrolladas que en otros.

Especial en este sentido es la versión aragonesa realizada por Fernández de Heredia, pues presenta no solo una serie de rasgos con sus correspondientes significados, sino también una introducción referente a la utilización de esta disciplina por parte de los griegos, a través de la narración de una anécdota en la que se cuenta cómo el sabio Hipócrates, acusado por Filemón —tras la observación de un retrato suyo— de ser lujurioso, engañador y loco, se defiende diciendo que él cierta-

32 *Cf.* Ll. KASTEN, *op. cit.*, p. 11.

33 Para ampliar información acerca de estos dos autores, *cf.* M. A. MANZALAOUI, «Philip of Tripoli and his textual methods», *Pseudo-Aristotle...*, ed. cit., pp. 55-72, esp. pp. 55-57. *Cf.*, asimismo, H. O. BIZARRI, «Difusión y abandono...», art. cit., pp. 100-102.

34 *Cf.* H. O. BIZARRI, *Pseudo-Aristóteles...*, ed. cit., p. 2.

35 De hecho, hemos hallado aproximadamente veinte manuscritos que contienen exclusivamente la sección fisiognómica del *Secretum* (*cf.* CH. B SCHMITT y D. KNOX, *Pseudo-Aristoteles latinus. A guide to latin works falsely attributed to Aristotle before 1500*, Londres, Warburg Institute, 1985, pp. 54-76).

mente era así, pero que gracias a su sabiduría había logrado domeñar su codicia.[36] Un testimonio similar encontramos en Cicerón,[37] aunque en este caso el sabio increpado es Sócrates, y el fisiognomista es un personaje llamado Zópiro.[38]

Este *exemplum* no aparece en la *Poridat de las poridades*, perteneciente a la otra vertiente de difusión de la obra, por lo que podría pensarse que se trata de un añadido.

Tras una comparación del apartado fisiognómico del texto aragonés con la *Poridat*, se observa que en ambas obras la aparición de los rasgos obedece a una ordenación que va describiendo el cuerpo humano en orden descendente, por oposición a la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica, donde se sigue un orden ascendente. Por regla general, en ambas versiones se mantiene una misma interpretación de los rasgos corporales, con algunas omisiones por parte del texto de Heredia, que no trata la significación de la frente, la boca, los dientes, los brazos y las manos, a diferencia de la *Poridat*.

En relación con la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica, a simple vista puede observarse que no son fuente directa del *Secretum secretorum*, aunque pueden hallarse similitudes en el tratamiento de ciertos rasgos, como, por ejemplo, la cara:

SS = *Secretum secretorum*, versión de Heredia	*PP* = *Poridat de las Poridades*	*Fisiogn.* = *Fisiognomía* pseudo-aristotélica
El que los rostros ha grosos es loco[39] (*SS* 318r).	El que a la cara gruessa et ancha es torpe et de gruessa natura (*PP* M19c).	Y los que la tienen grande, torpes, como los asnos y los bueyes (*Fisiogn.* 811b9-10).[40]

Igualmente, las orejas grandes o pequeñas aparecen en las tres obras bajo un mismo tratamiento:

El que ha grandes orellas es loco mas es de buena retentiua et de buena memoria. El que ha las orellas muyto chicas es loco et luxurioso et alegre (*SS* 318v).	El que a las oreias grandes es torpe et retenedor de lo que oye, et quien a las oreias muy pequennas es loco (*PP* M19c y M19d).	Aquellos con orejas pequeñas se asemejan a los monos, los de orejas grandes a los asnos (*Fisiogn.* 812a9-10, cf. 811a24-26 y 811b9-10).

36 Al parecer, esta leyenda tuvo bastante difusión en la Edad Media (*cf.* J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 26, n. 6).

37 Cic., *Fato* V 10 y *Tusc.* IV 37, 80. Véanse, asimismo, los escolios a la *Sátira* IV 24 de Persio y Alejandro de Afrodisiade, *Fato* 6.

38 Al parecer, sobre este tema giraba el diálogo *Zópiro* del socrático Fedón de Elis, que no se ha conservado. *Cf.* K. VON FRITZ, «Phaidon», *RE*, XIX/2 (1938), pp. 1538-42; K. ZIEGLER, «Zopyros», *RE*, X/A (1972), pp. 768-69; N. YALOURIS, «Die Anfänge der griechischen Porträtkunst und der physiognomon Zopyros», *Antike Kunst*, 29, (1986), pp. 5-7.

39 El término *loco* fue comúnmente usado en todos los períodos literarios de la Edad Media con dos acepciones distintas; por una parte significaba «el que ha perdido la razón», pero, por otra parte, podía referir también al «tonto, estulto, imprudente». Esta segunda acepción es la que hemos de suponer para los pasajes del texto aragonés (*cf.* J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1974, *s. v. loco*; M. ALONSO, *Diccionario medieval español*, 2 vols., Salamanca, Universidad, 1986, *s. v. loco*).

40 Utilizaremos, en este momento y en adelante, para la traducción del texto griego la edición de T. MARTÍNEZ MANZANO y C. CALVO DELCÁN, *op. cit.*

También se atribuye el mismo significado al cuello:

El que ha el cuello primo et luengo es honbre faulador et loco (*SS* 318v).

El que a el pescueço luengo et delgado es loco, et couarde et bozebrero (*PP*, M19d).

Los que tienen el cuello [...] fino y largo son cobardes: véase los ciervos (*Fisiogn.* 811a16).

Se observa a lo largo de todo el texto de Heredia, como en la *Poridat*, el predominio del «justo medio» como elemento ideal en el estudio de los rasgos: la *mesótēs* de raigambre aristotélica. He aquí algunos de los frecuentes ejemplos que podemos encontrar en el escrito aragonés:

> quando los oios son medianeros et declinan ala color del çielo o anegrura semblant honbre ha entendimento muy sotil et traspasable et es honbre traspasable et es honbre cortes et fiel (*SS*, 317v).
> quando las çellas son claras et de buena façion ni chicas ni grandes tal honbre es sotil ad aprender et a entender toda cosa (*SS*, 318r).
> el que ha el uientre conuinent et el peyto streyto significa sotileza de entendimiento et es honbre de buen consello (*SS*, 318v-319r).

Al final del apartado, se incluye una descripción del «hombre ideal» a partir de esta misma idea de *mesótēs*.

Podemos notar, asimismo, que en el *Secreto* no se sigue en ningún momento el método zoológico —de comparación con los distintos animales— que se observa en la *Fisiognomía* pseudo-aristotélica. Esto quizá se deba, aunque probablemente no exista una única causa, a la creencia cristiana de que el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios,[41] por lo que habría sido impío considerar un carácter determinado en virtud del parecido con algún animal.[42] Sin embargo, es preciso constatar que Fernández de Heredia sí realizará, en otras de sus obras, menciones esporádicas a la naturaleza de algún animal, menciones que bien podrían considerarse de raíz fisiognómica, pero cuyo cometido obedece a otras motivaciones: son, más bien, ejemplos o comparaciones hiperbólicas a los que recurre el autor para ilustrar la descripción de uno o de varios personajes.

Referencias fisiognómicas en otras obras de Fernández de Heredia

Pese a que en ninguna otra obra de Fernández de Heredia encontramos de forma tan explícita un tratamiento de la técnica fisiognómica, podemos hallar, a través de sus textos, descripciones que en muchas ocasiones se hallan plagadas de implicaciones de corte fisiognómico, pues no se limitan al ámbito de lo meramente físico, sino que por lo común se introducen en el terreno de lo psicológico.

41 *Cf. Génesis*, I, 26.

42 *Cf.* G. DAGRON, «Image de bête ou image de dieu. La physiognomonie animale dans la tradition grecque et ses avatars byzantins», *Poikilia. Études offertes à Jean-Pierre Vernant*, París, École des Sciences Sociales, 1987, pp. 69-80, esp. pp. 75-76.

En la *Grant corónica de los conquiridores* I,[43] por ejemplo, en la descripción que se realiza de Alejandro Magno se le compara en todo momento con un león. Se expone, asimismo, que sus características leoninas las trasladará posteriormente a sus actos:

> El su cabello era como uelletion de leon, los oios auie muy grandes. Et el uno dellos no semeiaua al otro. Car el uno era negro et el otro verde. Et los dientes todos agudos. Et quando se mouie fazie feruor de leon et fazie tal movimiento commo auie a fazer después las gentes et en el mundo (*CQ1*, 78r).

En los tratados fisiognómicos conservados el león aparece como símbolo de animosidad, de arrogancia, de magnanimidad, de nobleza y de valentía,[44] características que tradicionalmente se han atribuido a la persona de Alejandro Magno.[45] Simbolizaba, además, el poder real.[46]

En la misma obra se hace referencia a la gran similitud física que existía entre Aníbal y su padre, Amílcar. El valor y el coraje de Amílcar era reconocido, y en este pasaje se extrae la conclusión fisiognómica de que, si físicamente Aníbal era tan parecido a él, no podía serlo menos en cuanto a su valor.

> Por que a ellos semblaua que ellos uidiessen en Anibal tal misma uigor como en su padre Amilcar et en la cara & en los oios et en la semblança del cuerpo como ellos auian visto en el tiempo passado en su padre Amilcar, asi que fizo que dentro breu tiempo fue fecha poca memoria de la valor de su padre (*CQ1*, 119r).

El mismo texto, con alguna pequeña variante, encontramos en la *Grant cronica de Espanya* I.[47]

Con frecuencia vemos en la obra de Fernández de Heredia alusiones a la interdependencia existente entre alma y cuerpo, noción que también se hace explícita en la *Fisiognomía* falsamente atribuida al filósofo griego.[48] Podemos comprobarlo, por ejemplo, en una referencia que se hace a Cleopatra en la *Grant corónica de los conquiridores* II:[49]

---

43 La *Grant corónica de los conquiridores*, I, *Matrit.* ms. 2211 (237 fols.) es una compilación de las historias de dieciséis personajes, desde Nino hasta César (*cf.* Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 70).

44 Para la magnanimidad del león, *cf.* Ps-Arist., *Phgn.* 809b34-35; 811a18-21; Polemón, versión árabe 21r; 33v; Adam. II 25 (= Ps.-Pol. 29); Anón. *De physiogn.* 48; 51; 76; para la nobleza, *cf.* Ps-Arist., *Phgn.* 812b22-24; 812b34-36; para la valentía, *cf.* Ps-Arist., *Phgn.* 812b5-6, 812b31-34.

45 No resulta extraño ver la figura de un rey comparada con la imagen de un león; véanse las descripciones de Suetonio y Amiano Marcelino (sobre Suetonio, *cf.* J. Couissin, «Suétone physiognomoniste dans les *Vies des XII Césars*, *REL* 31 [1953], pp. 234-256; sobre Amiano Marcelino, *cf.* G. Dagron, art. cit., p. 75 y G. Sabbah, *La méthode d'Ammien Marcellin. Recherches sur la construction du discours historique dans les «Res Gestæ»*, París - St. Étienne, Les Belles Lettres - PUSE, 1978, p. 42, n. 64).

46 *Cf.* Hdt. I 84, 3; V 92b 2-3; VI 131.

47 La *Grant crónica de Espanya*, I, es una compilación de la historia de España que narra desde sus comienzos míticos hasta el año 711. Se conserva en el *Matr.* ms. 10133 (625 fols.). Fue terminada de copiar por Álvar Pérez de Sevilla el 12 de enero de 1385 (*cf.* Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 70). En este caso nos referimos a un pasaje contenido en el folio 93r.

48 *Cf.* Ps-Arist., *Fisiognomía* 805a: «Que las facultades psíquicas están relacionadas con las características corporales y no existen de manera independiente, imperturbables ante los impulsos del cuerpo, es algo que se hace especialmente evidente en las borracheras y las enfermedades».

49 Se trata de la segunda parte de la obra, conservada en el *Matr.* ms. 10134 bis (439 fols.), en la que se incluyen las historias de un total de dieciocho personajes, desde Antonio hasta Jaime I. Ambas partes fueron terminadas de copiar por Fernando de Medina entre 1385 y 1393 (*cf.* Cacho Blecua, *op. cit.*, p. 70).

> Et era su cabeça y su cara como saluage, los oios tristos y la palaura temerosa, los pechos escorchados de batimientos, et assi como su anima era tribulada, assin era el cuerpo batido (*CQ2*, 45v).

Una mención semejante encontramos en el siguiente pasaje del *Plutarco*,[50] en el capítulo correspondiente a Pericles:

> Porque la uista del oio qual es la cosa tal la ueye solament, mas la anima no ueye la cosa simplement, mas encara çerca la su natural condicion, si es buena o mala & deue seguir el bien, por amor del qual algun prouecho & assi como al oio es bueno aquel color el qual por su belleza le mantiene la uista assi el coraçon del hombre deue usar de tal manera que del mal lo tire a bien que es las obras uirtuosas (*PL3*, 164r).

La idea de la *mesótēs* de influencia aristotélica también la vemos reflejada en distintos puntos de la obra del aragonés, como en la descripción que realiza de Augusto en la *Grant corónica de los conquiridores* II. En ella, tras detallar sus características físicas —ojos, estatura, nariz, etc.— hace una breve alusión a su forma de actuar:

> En sus fechos era Cesar temprado et manso, en manera que aquesti era el su prouerbio: marauellosament o prouechosa se faze qual quier cosa que bien se faze (*CQ2*, 49v).

En la misma obra hallamos, de nuevo, una alusión al punto medio como situación óptima, en la descripción del emperador Constantino:

> Constantino era bello et alto de su cuerpo asaz robusto, el cuerpo todo de cauallero, los oios resplandientes, los cabellos roxos [...], era sauio en su consello, cierto et auisado, sotil, piadoso, amable, cortes a los amigos, et en todas cosas temprado (*CQ2*, 109v).

Una nueva referencia a la *mesótēs* aparece reflejada en la *Grant crónica de Espanya* I, en la historia que se narra sobre el rey Artari y la doncella Teodelinda:

> Porque Theodelinda era donzella muyt fermosa y de bella cara. & de agradoso & honorable esguart. & auia la persona fermosa. & era uergonçosa y atemprada, en todas buenas costumbres floreçient (*GC1*, 57r).

En este pasaje podemos ver la correlación existente entre una apariencia hermosa y la nobleza de espíritu, que se repetirá a lo largo de numerosos ejemplos en el resto de obras de Fernández de Heredia.

En la descripción que se hace de Atila en la *Grant crónica de Espanya* I observamos, asimismo, un seguimiento sistemático de los rasgos físicos del personaje, precedido de su descripción psicológica. No se trata propiamente de una descripción fisiognómica, puesto que en ningún momento se hace explícita la existencia de una interdependencia entre ambos estratos, pero la referencia final que hace a su raza apunta a un vestigio del originario método etnológico de los fisiognomistas antiguos:

> & era assi altiuo & arrogant en todas cosas, que la superbia se mostraua bien por los gestos de su perssona. Era amador de batallas. Mas en conssello & en temperança era

50 El *Plutarco* es la traducción, llevada a cabo directamente del griego, de 39 de las *Vidas paralelas* de Plutarco. Se conserva en la Biblioteca Nacional de París, fondo esp., núms. 70-72 (fols. 216 + 216 + 194; 626 conservados + 214 perdidos). El texto que actualmente se conserva fue copiado posteriormente (*cf.* CACHO BLECUA, *op. cit.*, p. 70).

> çircunspecto & ingenyoso & sotil. [...]. Era de chica estatura, los pechos amplos, grant cabeça, chicos ****s, poca barba. Era ya canimesto, la nariz roma & de negra color, de fieras costumbres & de prompta audaçia. & mostraua bien en sy los senyales dela su barbara naçion *(GC1*, 450v-451r).

Nuevas muestras de este discurso etnológico encontramos algo más adelante, en la misma obra, donde, además, se observa un intento de comparación según el método zoológico:

> Porque la ora començo de regnar en Espanya naçion estranya y cruel & sin ley. Desfigurada & negra. Con los oios como flameantes. & lengua non entendida. Negros en las caras & en lures vestiduras. [...] & ellos mas crueles que lobos rampantes. Gent africana que en tiempo passado no curaua ni entendia sino a baraterias & decepçiones & en thesaurizar *(GC1*, 523v).

A la vista de todos los ejemplos que hemos expuesto a lo largo de nuestro estudio puede sostenerse, en conclusión, la notable pervivencia del género fisiognómico en un autor tan influido por las letras clásicas como el maestre Juan Fernández de Heredia. Es una pervivencia que se plasma no solo a través del apartado fisiognómico del *Secreto de los secretos*, donde aparece la fisiognomía tratada de forma sistemática y a modo de manual práctico de utilización, sino también, y no en menor medida, a lo largo de su extensa obra, donde los conocimientos fisiognómicos se dejan entrever ante todo en las detalladas descripciones que introduce de diferentes personajes.

EL HORACIANISMO EN BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Presentación del Proyecto
de Investigación del IEA

Introducción

El siguiente trabajo tuvo como objeto presentar los primeros resultados del Proyecto de Investigación del IEA titulado «El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola» concedido en la convocatoria de 1999. Este trabajo, en la actualidad parcialmente publicado,[1] está articulado en cuatro capítulos que corresponden al reparto del trabajo entre los distintos integrantes de dicho proyecto, llevado a cabo según los intereses y formación de cada persona que ha participado en el mismo. Así pues, el capítulo I, dedicado especialmente a cuestiones de carácter preliminar, como son la biografía, la formación y la relación con otros personajes de su época, ha sido redactado por Pedro Peiré y Estela Puyuelo, becarios del IEA. El capítulo II, dedicado a la teoría horaciana en el poeta aragonés, ha sido realizado por el doctor Juan Carlos Pueo, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Zaragoza, y especialista en estas cuestiones. Los capítulos III y IV sobre las traducciones de Horacio y la imitación del mismo en los poemas originales de Argensola, han sido llevados a cabo por la doctora Rosa Mª Marina Sáez, profesora de Filología Latina en la Universidad de Zaragoza, cuyas líneas de investigación actuales se centran en temas de pervivencia de la literatura latina en la poesía española. También se ha contado con la colaboración del doctor Enrique Laplana, profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza al que agradecemos su ayuda y disponibilidad a la hora de la recopilación de medios bibliográficos. Asimismo queremos agradecer al IEA la ayuda concedida para la realización de este trabajo.

1 Concretamente ha salido a la luz una monografía dedicada al estudio de los poemas en tercetos y la influencia de Horacio en los mismos, firmada por el equipo de investigación participante en el proyecto y titulada *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002. Sobre la lírica, Rosa Mª Marina Sáez ha publicado el artículo «Las traducciones de las Odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 13 (2000), pp. 47-64. Asimismo se halla en curso de publicación por parte de la misma autora un estudio sobre la imitación de Horacio en la lírica argensolista, que aparecerá en el próximo número de *Alazet*.

El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola: cuestiones previas[1]

Pedro Peiré Santas
Estela Puyuelo Ortiz
Licenciados en Humanidades

Necesidad de un estudio de estas características

Como es de todos conocido, durante el llamado Siglo de Oro la producción literaria en España alcanzó elevadísimas cotas de perfección formal. Un ejemplo de ello sería el de aquellos poetas aragoneses relacionados con el ámbito oscense y entre los que destacarían los hermanos Argensola, cuya extensa producción no se limita a un género concreto, sino que cultivaron la historia, el teatro o la poesía en diferentes modalidades y con una gran variedad de registros que abarcarían de lo religioso a lo lírico e incluso a lo satírico. Se trata además de personajes que trascendieron de ese ámbito oscense a través de sus trayectorias vitales, ya sea por motivos de estudio o profesionales y políticos, pues su actividad no se limitó solamente al cultivo de las letras. Estas circunstancias les llevaron a viajar por los más importantes centros culturales y de poder de la época, y a conocer de forma directa a las figuras más importantes de la literatura hispana, e incluso a relacionarse con los más eminentes eruditos europeos, es decir, se trata de autores que van a hallarse en contacto directo con las diferentes corrientes y modas literarias de la época, sin que por ello cada uno de los hermanos deje de mostrar en su propia producción un estilo único y personal, en la que tal vez uno de los elementos comunes sería la importancia de los temas clásicos y la originalidad en su tratamiento.

1 Parte de este capítulo ha sido reelaborado y publicado en P. Peiré y E. Puyuelo «La figura de Bartolomé Leonardo de Argensola», en R. Mª Marina, P. Peiré, J. C. Pueo y E. Puyuelo, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002, pp. 9-31.

Sin embargo, a pesar de la importancia de estos autores, tanto desde el punto de vista histórico como literario, como sucede con otros muchos de origen aragonés, los estudios hasta la fecha no han sido todo lo abundantes que se desearía y, aunque en algunos aspectos que podrían considerarse básicos, como la biografía o el establecimiento de los textos poéticos, existen ya unas aportaciones que podrían considerarse relevantes, como las magníficas ediciones de Blecua[1] de la obra poética, algunos aspectos requieren un tratamiento más detallado, precisamente en lo que se refiere a lo propiamente literario, es decir, cuestiones formales y de contenido, relaciones intertextuales, técnicas de imitación y de adaptación de los motivos clásicos, e incluso la actitud de estos autores frente al hecho de la creación literaria que puede atisbarse a través de la lectura de su obra. Así, es preciso señalar que, hasta el momento, el aspecto literario no ha sido tratado en general de forma exhaustiva y, cuando se ha hecho, se han seguido unos métodos que en la actualidad requieren una revisión. Por ejemplo, en lo que se refiere al aspecto concreto de la influencia clásica, el punto de partida sigue siendo la obra de Menéndez Pelayo,[2] de gran utilidad a la hora de identificar las fuentes concretas, pero que, dada la época de redacción y el carácter de dicha obra, prácticamente se limita a esa identificación, sin tener en cuenta otros elementos de interés. Asimismo, la monografía de Otis Green,[3] que trata de abarcar la vida y obra de Lupercio Leonardo en su totalidad, presenta un carácter introductorio que puede servir para ofrecer una visión de conjunto sobre este autor, especialmente en lo que se refiere a cuestiones biográficas que matiza en artículos posteriores pero que representaría esa fase previa de la investigación literaria en la que se trata de recopilar y exponer los datos más que de ofrecer una visión crítica. Además, habría que destacar las introducciones en las ediciones de Blecua,[4] en las que, a pesar de la brevedad exigida por ese tipo de publicaciones, se realizan observaciones de gran interés, y en las que se señala que incluso en aspectos relativamente bien estudiados como el biográfico, todavía existen lagunas en cuestiones tan importantes como la formación de los hermanos durante su juventud en el ámbito oscense, sobre las cuales no han podido hallarse datos concluyentes.

1 Entre los trabajos de Blecua en este sentido podemos destacar los siguientes: J. M. BLECUA, (ed.), *Lupercio Leonardo de Argensola, Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972; J. M. BLECUA, *Bartolomé Leonardo de Argensola, Rimas*, I-II, Madrid, Espasa-Calpe, 1974; *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980; «El príncipe de Esquilache, amigo de los Argensola», *Perfiles del Barroco*, Zaragoza, 1990, pp. 41-65; «¿Más poemas de Bartolomé Leonardo de Argensola?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX (1980), pp. 293-311; «Cartas de Fray Jerónimo de San José al Cronista Andrés de Uztarroz», *AFA*, B-11 (1945); «Cuatro poemas inéditos de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 15 (1947), pp. 388-392.

2 M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, I-X, Madrid, CSIC, 1950-1953; *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, CSIC, 1952.

3 O. H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, IFC, 1945. Asimismo, *vid.*: «Some inedited verses of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Revue Hispanique*, 72 (1928), pp. 475-492; «Sources of two sonnets of B. L. A.», *Modern Languages Notes*, 1928, p. 164; «The literary court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», *Hispanic Review*, Vol. 1, 1945, pp. 290-308; «*Ni es cielo ni es azul*: a note on the «Barroquismo» of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Revista de Filología Española*, 34 (1950), pp. 137-150; «Bartolomé Leonardo de Argensola, Secretario del Conde de Lemos», *Bulletin Hispanique*, 53 (1951), pp. 375-392; «Bartolomé Leonardo de Argensola y el reino de Aragón», *AFA*, 4 (1952), pp. 7-112.

4 *Cf. supra*. BLECUA.

Así pues, desde el punto de vista estrictamente literario nos resulta innegable la necesidad de estudiar en profundidad la obra de los Argensola, teniendo en cuenta tanto la importancia de dichos autores en el panorama del Siglo de Oro español como la escasez de trabajos de esta índole realizados hasta la fecha.

Ya que abarcar por completo la obra literaria de los Argensola hubiera resultado una tarea demasiado ambiciosa para nuestros propósitos, decidimos limitar este estudio a uno de los hermanos, concretamente Bartolomé Leonardo, a uno de los géneros literarios cultivados por el mismo, la poesía, y a uno de los rasgos que la caracterizan: la influencia en ella de los clásicos, en concreto de la obra de Horacio, tanto en su vertiente lírica como satírica.

Para valorar correctamente la influencia horaciana en el poeta oscense ha sido necesario tratar algunos problemas previos, como el de su formación académica y su conocimiento de los clásicos, o las relaciones existentes con otros poetas y estudiosos con los que hubieran podido cambiar impresiones y recibir influencias que matizaran su propia visión de la obra horaciana, cuestiones que pasamos a comentar a continuación.

Cuestiones bio-bibliográficas

Comenzamos con un breve estado de la cuestión sobre el tema para continuar con aspectos relacionados con la vida, formación y relaciones literarias del autor.

Breve estado de la cuestión

Establecimiento del texto (ediciones de sus obras poéticas)

La primera edición de los versos de los Argensola apareció en Zaragoza, salida de la imprenta del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, publicada por el hijo de Lupercio, Gabriel Leonardo de Albión, tres años después de la muerte de Bartolomé, en 1634. A partir de ahí serán abundantes las ediciones del texto, aunque no vamos a comentar todas ellas, sino que partiremos de las del siglo XIX, época en que se desarrollan las bases de la crítica textual científica.[5]

Así pues, a finales de dicho siglo podemos destacar la edición de algunas obras poéticas poco conocidas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola por el Conde de la Viñaza,[6] cuya primera intención consistía en destacar el genio litera-

5 Sobre los impresos y manuscritos conocidos de Argensola *vid.* la introducción a la edición de Blecua (*cf. supra*).

6 Conde de la Viñaza (ed.), *Algunas obras satíricas inéditas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. (Publícalas por primera vez, con un estudio crítico que las precede, el conde de la Viñaza)*, Zaragoza, Imp. del Hospicio Provincial, 1887; (ed.), *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, I-II, Madrid, Imprenta y fundición de M. Trillo, 1889.

rio de ambos hermanos, y la de otro autor como Antonio de Castro[7] que recopiló en su obra *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* algunas obras inéditas de estos autores.

Uno de los mayores estudiosos de los Argensola en el siglo XX es J. M. Blecua[8] quien como se ha indicado, realizó la más exhaustiva edición de la obra poética de estos autores. Pero además, publicó en diferentes artículos[9] algunas obras poéticas sin editar hasta el momento o bien otras muy conocidas,[10] con el objetivo de difundir las letras y la cultura aragonesas de esa época.

Previamente Green, profesor norteamericano, también dio a conocer la obra desconocida de los Argensola en trabajos muy puntuales,[11] pero sus estudios, como veremos, son más aprovechables para cuestiones biográficas. También otro profesor, Pfandl,[12] en otro artículo publicó poesías de los Argensola, variantes textuales, etc.

La obra más reciente que da a conocer escritos poéticos inéditos de los Argensola hasta el momento es la de Gotor,[13] en la que nos da a conocer las cartas que Bartolomé dedica a su sobrino y a varios amigos. Estas epístolas van acompañadas de un buen estudio biográfico y literario.

Sobre los estudios biográficos

Pocos son los documentos originales que se conservan con datos biográficos sobre los Argensola. Los más conocidos son la partida de bautismo, la partida de defunción y el testamento de Bartolomé Leonardo, que han sido publicados en distintas obras.[14]

En cuanto al estudio biográfico sobre Bartolomé, una de las obras básicas es la del profesor norteamericano Otis Green,[15] que trabajó en los archivos de Nápoles en 1929, cuando ya había publicado dos años antes en Filadelfia su tesis doctoral *The live and works of Lupercio Leonardo de Argensola*, y cuyas características ya hemos comentado, así como las de las introducciones de Blecua a sus ediciones a las *Rimas*

7 A. DE CASTRO, (ed.), *Biblioteca de autores españoles*, vol. XLII, Madrid, M. Rivadeneyra, 1857.

8 *Cf. supra* BLECUA.

9 *Cf. supra* BLECUA.

10 *Cf. supra* BLECUA.

11 *Cf. supra* GREEN.

12 L. PFANDL, «Unveröffentliche Gedichte der Brüder Argensola (Cod. Hisp. Mon. 91). Herausgegeben», *Revue Hispanique*, LV (1922), pp. 161-188.

13 J. L. GOTOR, *Bartolomé Leonardo de Argensola. Fortuna y providencia. Cuatro epístolas inéditas*, Barcelona, Humanitas, 1984.

14 CONDE DE LA VIÑAZA (ed.), *Obras sueltas...*, ed. cit. En la introducción de esta obra (p. 10) se nos da la referencia sobre la partida de óbito de Bartolomé que se encuentra inserta en el fol. 615, año 1631, del Libro Parroquial de San Miguel de la Seo. *Vid.* la introducción a Bartolomé Leonardo de Argensola, MIR, *op. cit.*, 1891, pp. CXXXVII-CXLVII, donde se recogen estos documentos: Fe de bautismo, Fe de defunción, Testamento de Bartolomé.

15 O. H. GREEN, *Vida y obras...*, ed. cit.; «Bartolomé Leonardo de Argensola, Secretario...», art. cit., pp. 375-392, y «Bartolomé Leonardo de Argensola y ...», art. cit., pp. 7-112.

de los hermanos Argensola, en las que se comentan las lagunas existentes sobre estos problemas.

También Gotor (1984), para elaborar la edición citada anteriormente, visitaría los archivos napolitanos, continuando la labor que empezara Green y profundizando en el tema de las relaciones epistolares de Bartolomé con algunos personajes de su época. Especialmente interesante es la introducción a su obra y a cada una de las cartas, pues resuelve multitud de cuestiones sobre las relaciones de Argensola con sus destinatarios y otros personajes de la época.

Pero ya anteriormente se habían escrito algunos trabajos como los de Mir[16] que publicó un estudio de conjunto sobre la vida y obra de Bartolomé, recopilando gran cantidad de datos sobre su vida, obra, etc., o Aznar Molina[17] que escribió en 1939 un libro biográfico sobre los Argensola de carácter más literario y, propagandístico, que ofrecía una visión general de estos autores de cierto interés.

Estudios literarios

Aparte de las cuestiones biográficas anteriormente comentadas, y que esencialmente sirven para contextualizar la obra del autor objeto de estudio, lo que realmente interesa a la hora de caracterizar su obra son los aspectos de carácter propiamente literario, es decir, las cuestiones formales y de contenido, las relaciones intertextuales, las técnicas de imitación y de adaptación de los motivos clásicos, e incluso la actitud de estos autores frente al hecho de la creación literaria. En ese sentido, es preciso señalar que, hasta el momento, el aspecto literario no ha sido tratado en general de forma exhaustiva y, cuando se ha hecho, como hemos indicado, se han seguido unos métodos que en la actualidad requieren una revisión. Por ejemplo, en lo que se refiere al aspecto concreto de la influencia clásica, como se ha señalado, el punto de partida sigue siendo la obra de Menéndez Pelayo,[18] a pesar de sus limitaciones. Este camino abierto por Menéndez Pelayo, enriquecido por la aparición de nuevos métodos en la investigación literaria, y por un renovado interés por los estudios sobre literatura en Aragón,[19] ha dado lugar a que aparezcan en nuestra época diferentes publicaciones que estudian algunos ejemplos de pervivencia

16 M. MIR (ed.), Bartolomé Leonardo de Argensola, *Conquista de las islas Malucas*, Zaragoza, Imp. del Hospicio Provincial, 1891.

17 AZNAR MOLINA, *Los Argensola*, Zaragoza, Artes gráficas Berdejo Casañal, 1939.

18 MENÉNDEZ PELAYO, obras citadas.

19 Los estudios sobre literatura aragonesa desde la 2ª mitad del siglo XX experimentaron un gran auge, destacando sobre todo las aportaciones de Ricardo del Arco, Alvar, Blecua, Calvo, Egido o Domínguez Lasierra entre otros, que han profundizado en el Siglo de Oro. No es el momento de realizar una valoración de cada uno de ellos, dado que ha sido llevada a cabo en un completísimo estudio de José Enrique Laplana dedicado a poner al día el estado actual de los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro en Aragón y que recoge la bibliografía sobre Argensola publicada hasta la fecha: J. E. LAPLANA, «Estado actual de los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro en Aragón», *Actas de Jornadas de Filología Aragonesa en el L aniversario del AFA*, IFC, 1999.

de la sátira y la oda romanas. Por este motivo resulta necesario volver a los textos de nuestros poetas y someterlos a una revisión siguiendo las nuevas tendencias en investigación literaria iniciadas durante el siglo XX, en el que se ha vuelto a valorar la importancia de los clásicos en la literatura occidental, y no solo como mera fuente, sino como punto de partida para la creatividad.

Vida y formación

Bartolomé Leonardo de Argensola comenzó su vivir en Barbastro[20] en 1561 en una familia acomodada que se preocupó por proporcionarle una esmerada educación. Pudo estudiar en la Universidad de Huesca,[21] y seguro lo hizo en las de Zaragoza y Salamanca, lo cual le brindó una magnífica oportunidad para conocer la tradición clásica, tan enraizada en la mentalidad humanística propia de aquella época.[22] Pero su vida no se redujo a un mero aprendizaje académico, ya que Bartolomé estuvo muy involucrado, junto a su hermano Lupercio, en los avatares histórico-literarios del momento, aspecto que, además, se refleja en la obra de ambos. Así, a los dos, como si anduviesen a un mismo paso, los vemos trabajando tempranamente para los duques de Villahermosa, algo que les llevaría a participar en las famosas alteraciones que conmocionaron Aragón entre 1591 y 1592,[23] o para la emperatriz María de Austria, hermana de Felipe II, ya en la corte, lo que les daría oportunidad de codearse con personajes de alta alcurnia social y con grandes literatos, pues por aquella época en Madrid comenzaban a florecer las academias literarias, las cuales solían frecuentar. También, por mediación de su mecenas, el conde de Lemos, ambos hermanos viajaron a la floreciente ciudad de Nápoles, en donde pudieron gozar del esplendor cultural que mostraba y contribuir al mismo hasta el fallecimiento de Lupercio en dicho lugar. Bartolomé volvería a Zaragoza, donde pasaría sus últimos años, de los que destaca su relación profesional y amistosa con el escritor fray Jerónimo de San José y su influencia en el todavía joven poeta Martín Miguel Navarro. Así, podemos destacar la facilidad del escritor para vincularse y entablar amistad con interesantes personajes de los diferentes ámbitos sociales de aquel periodo hasta los últimos momentos de su vida. Todas estas relaciones, unidas a su vasta trayectoria vital y erudición, enriquecerían tanto a la persona como al escritor, de lo cual es reflejo su obra.

20 Para la biografía de los Argensola, Otis H. GREEN, *Vida y obras...*, ed. cit.

21 Para ampliación del tema, *vid.* Ricardo DEL ARCO, «La enseñanza de la gramática en la Universidad de Huesca», *Argensola*, 16 (1953), pp. 339-346 y A. DURÁN GUDIOL, «Notas para la historia de la Universidad de Huesca en el s. XVI», *Hispaniasacra*, 21 (41-42), pp. 87-154.

22 Para ampliación del tema, *vid.* C. CUEVAS GARCÍA, «Boecio, Fuente de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Estudios sobre el Siglo de Oro*. Madrid, Editora Nacional, 1984.

23 *Vid.* G. COLÁS LATORRE, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, Zaragoza, IFC, 1996.

La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

Es un tópico reconocido que, al igual que la práctica poética de Bartolomé Leonardo de Argensola (al igual que en el caso de Lupercio) no puede separarse de su admiración por los poemas de Horacio; la reflexión teórica que la sustenta sigue también los pasos de la teoría literaria del mismo.[1] Y no se trata de dos líneas que corran paralelas, sin tocarse nunca: Horacio sirve al poeta aragonés de modelo de reflexión en todos los aspectos que tocan tanto a la teoría como a la práctica poética; de manera que no solo en las composiciones dedicadas a imitar la *Epistola ad Pisones* horaciana, sino en el resto de la obra poética de Argensola podemos encontrar huellas del *Ars Poetica* y de la teoría poética implícita en la obra del poeta latino.[2] Pero

1 Respecto a la teoría literaria horaciana, siguen siendo fundamentales los trabajos de C. O. Brink, *Horace on Poetry: I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, CUP, 1963; *Horace on Poetry: II. The «Ars Poetica»*, Cambridge, CUP, 1971; y *Horace on Poetry: III. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge, CUP, 1982, a los que pueden acompañar cumplidamente los de G. Stégen, *Essai sur la composition de cinq epîtres d'Horace*, Namur, Wemael-Charlier, 1960; G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, OUP, 1968; y D. A. Russell, «*Ars Poetica*», en C. D. N. Costa (ed.), *Horace*, Londres, Routledge & K. Paul, 1973. Entre los más recientes cabe destacar los de A. Camarero Benito «Teoría del *decorum* en el *Ars Poetica* de Horacio», *Helmantica* XLI 124-126 (1990), pp. 247-280; B. Frischer, *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, 1991; C. Codoñer Merino, «Terminología crítica en Horacio», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 65-89; y M. Fuhrmann, «El *Ars Poetica* de Horacio como poema didáctico», *Anuario filosófico*, 61 (1998), pp. 455-472; y, sobre teoría de la sátira, K. Freudenburg, *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton, PUP, 1992.

2 Tras el estudio, publicado en 1885, de M. Menéndez y Pelayo, *Horacio en España*, en *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VI, Madrid, CSIC, 1951, las aportaciones críticas al tema del horacianismo en el Siglo de Oro han sido muy variadas. En el campo de la teoría literaria hay que destacar el gran esfuerzo de A. García Berrio (*Formación de la Teoría Literaria moderna: La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977; *Formación de la Teoría Literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980; «El "Patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español», en E. Bustos Tovar (dir.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982, pp. 573-588, entre otros) por situar la *Epistola ad Pisones* en la Poética hispánica de los siglos XVI y XVII, aunque hay que tener en cuenta también trabajos como el clásico de A. Vilanova, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en G. Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna,

al hacer de los Argensola los paladines de la poética horaciana en la poesía de su época se ha de tener en cuenta que la recepción de Horacio en el Siglo de Oro no se limita únicamente a quienes le imitan con mayor o menor servilismo, ni a quienes se dedican a glosar elogiosamente las reglas derivadas de la *Epistola ad Pisones*.

Conviene actuar con cautela al hablar de «horacianismo» en el Siglo de Oro, pues el paradigma cultural en la España de esta época impone la obligación de tener en cuenta los diversos matices con que se encaraba la autoridad de Horacio, sobre todo en la práctica poética. La poesía de Horacio se consideraba modélica en todos los sentidos, y si ofrecía algún reparo solo era en el campo de la moral, a causa de algunas licencias de tipo sexual (por ejemplo, en *Sátiras*, I, 2) que, de todas formas, no impidieron que fuese considerado la más alta autoridad en el género lírico, una vez aceptada la tesis de Minturno acerca de la lírica como género independiente. Aunque el aristotelismo más ortodoxo pudiera poner algún reparo a este género, ya que no imitaba acciones, había una evidente necesidad de otorgar de alguna manera carta de naturaleza al género que más seguidores acumulaba. Así pues, el problema de la imitación terminó solucionándose al dirigir la noción de mímesis no a las acciones, sino a los conceptos, de modo que se llegó sin demasiados problemas a una conciencia por lo general clara de que la lírica podía considerarse un género autónomo, diferenciado de la poesía dramática y, sobre todo, de la épica.

Horacio se hallaba en la cumbre más alta de su actividad, puesto que solo podía discutirle la eminencia griega de Píndaro, ejemplo preclaro del poeta inspirado, mientras que Horacio era considerado ejemplo del poeta laborioso.[3] De todas formas, Horacio se medía con el patrón utilizado para autoridades de la talla de Homero, Virgilio, Sófocles o Terencio, con los que se iguala al ser considerado el mejor poeta lírico de la Antigüedad, modelo que hay que seguir ante cualquier duda.

Sin embargo, en el campo de la teoría literaria el gran problema residía para muchos en el hecho de que Aristóteles no había tratado el género lírico, a pesar de que había incluido a la poesía aulética, citarística y siríngica junto a la tragedia, la comedia y

1953, pp. 567-692, y otros más precisos como los de D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, «Enmiendas del Brocense al texto del *Ars Poetica* de Horacio», *Philologia Hispalensis*, VIII (1993), pp. 37-56, y «El *Ars Poetica* de Horacio como preceptiva épica en los *Scholia* de Jaime Juan Falcó», *Havis*, 28 (1997), pp. 227-234. Para la influencia del poeta Horacio en algunos poetas áureos merecen destacarse el libro de R. HERRERA MONTERO *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad, 1998, y los artículos de A. G. REICHENBERGER «Boscán's *Epístola a Mendoza*», *Hispanic Review*, 17 (1949), pp. 1-17; E. L. RIVERS, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22 (1954), pp. 175-194; E. ALARCOS LLORACH «Tres odas de Luis de León», *Archivum*, 31-32 (1981-82), pp. 19-63; C. CODOÑER MERINO, «Fray Luis: "Interpretación", traducción poética e *imitatio*», *Criticón*, 61 (1994), pp. 31-46; V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «Horacio y Fray Luis», en D. ESTEFANÍA (ed.), *Horacio: el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas / Universidad de Santiago de Compostela 1994, y «Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 6 (1994), pp. 61-70; M. A. MARTÍNEZ SAN JUAN, «Revisión del concepto "lo horaciano" en las epístolas morales del Siglo de Oro Español», *Bulletin Hispanique*, XCVIII 2 (1996), pp. 291-303; y H. ETTINGHAUSEN, «Horacianismo vs. Neoestoicismo en la poesía de fray Luis de León», en V. GARCÍA DE LA CONCHA Y JAVIER SAN JOSÉ LERA (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 241-252. Recientemente ha aparecido el estudio de R. Mª MARINA SÁEZ *et al.*, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2000. El presente artículo está basado en el capítulo que dedicó al mismo tema en dicho libro.

3 G. HIGHET, *La tradición clásica*. Trad. Antonio Alatorre. México, FCE, 1954, vol. I, pp. 364 y ss.

la épica como formas de imitación, aunque con medios distintos.[4] Pero, al igual que ocurrió con la comedia, la conciencia de que este capítulo se había perdido condujo a los preceptistas a una adaptación de autoridades alternativas a los presupuestos aristotélicos.[5] Aunque la *Epistola ad Pisones* se centraba, quizás irónicamente, en la práctica de la poesía dramática, las consideraciones horacianas sobre la condición, la función y el estilo del poeta a partir de las tres grandes dualidades *ars-ingenium*, *docere-delectare* y *res-verba* sirvieron para rellenar el hueco dejado por la insuficiencia de la *Poética*.

Esto no quiere decir que toda la poesía siguiera los rumbos marcados por Horacio respecto a estos temas: sabido es que la práctica poética apenas tuvo en cuenta los dictados de esta disciplina, pero tampoco puede decirse que la especulación teórica estuviera aislada en una torre de marfil. De hecho, aunque las poéticas sistemáticas apenas tuvieron presencia en la vida literaria española, la teoría jugó un papel esencial en las polémicas del XVII. En términos generales, no hubo teórico ni poeta que no tuviera en cuenta el modelo teórico de la *Epistola ad Pisones*, aunque fuera para adaptarlo a sus propias convicciones. El capítulo dedicado a las polémicas sobre el estilo culto en la poesía del XVII se nutre de las teorías horacianas, sobre todo cuando los argumentos apuntan de alguna manera a las tres grandes dualidades *ars-ingenium*, *docere-delectare*, y, especialmente, *res-verba*.[6] La autoridad de Horacio surge en cualquier defensa de cualquier práctica poética, a pesar de la ambigüedad y la ironía con que trata estas cuestiones el latino, si no siempre entendido, siempre abierto.

El caso de Bartolomé Leonardo resulta paradigmático. La presencia de la teoría horaciana en su obra es evidente, fruto de su rendida admiración por el poeta latino.[7]

---

4 Aristóteles, *Poética*, 1447b.

5 Lugar común en la Poética renacentista fue la idea de que Horacio «complementaba» en cierto sentido la labor de Aristóteles. Así, las tesis sobre el decoro o la utilidad se vieron como meros desarrollos de las ideas aristotélicas, mientras que se intentó dar un barniz aristotélico a formulaciones «nuevas» como las referidas a las dicotomías *ars-ingenium* y *docere-delectare*. Véase M. T. Herrick, *The Fussion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, University of Illinois Press, 1946, y B. Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963, pp. 111 y ss.

6 Véase A. García Berrio, *Teoría poética del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 423 y ss., y D. H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1984, pp. 51-82. Para la ingente bibliografía referida a las polémicas sobre la poesía de Góngora, véase J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de Las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994, y las recopilaciones de documentos de A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, así como la de Á. Pariente, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1987.

7 La crítica ha coincidido siempre en que el centro del pensamiento estético de Bartolomé Leonardo de Argensola lo constituyen las dos epístolas líricas «A Fernando de Soria Galvarro» y «A un caballero estudiante» ([162] y [163] en la edición de Blecua: B. L. de Argensola, *Rimas*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1974). La mejor aproximación a las teorías estéticas de Argensola (y su relación con la teoría horaciana) sigue siendo la introducción a la edición de Blecua (en B. L. de Argensola, *op. cit.*, pp. XXII-XXIX). También hay que tener en cuenta los acercamientos de M. Menéndez y Pelayo (*op. cit.*, pp. 344-346) y M. Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935, pp. 34-35, y, más recientemente, S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 2ª ed, 1970, pp. 185-190, y A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo*, *op. cit.*, p. 37, que hacen un resumen de dichos textos, mientras que J. M. Blecua («La carta poética en Aragón en la Edad de Oro», en J. M. Enguita (ed.), *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1993, pp. 22 y ss.) los ha situado en el panorama de la epístola lírica en el Barroco aragonés.

Por lo que se refiere a esta, las alusiones al poeta son continuas, aun cuando a veces se le cita en compañía de otros, dentro de listas de los grandes autores griegos y latinos. El respeto de Argensola por Horacio tiene dos motivos: su poesía no solo es uno de los mejores modelos para cumplir el precepto que manda imitar a los antiguos, sino que además es ideal para entretener los ocios. Respecto a la imitación, Argensola no se queda solo en la mera norma, sino que la lleva a la práctica en varias ocasiones, bien mediante la traducción de poemas concretos, bien mediante la imitación, la alusión o la cita de pasajes horacianos.

No es de extrañar, por tanto, que Argensola se mostrara igual de entusiasta respecto a la teoría literaria de Horacio, concebida por todos como refrendo de su práctica poética. No obstante, la actitud del aragonés es de prudencia. Aunque el *Ars Poetica* se consideró un tratado sistemático que podía servir de complemento a la supuesta teoría del poema lírico de la *Poética* de Aristóteles, lo cierto es que los preceptos literarios comenzaban a ser vistos más como cadenas que como guías, especialmente en los géneros destinados a un público popular (es decir, el teatro). A pesar del evidente respeto por los antiguos, y del escándalo de algunos contemporáneos, los grandes poetas del Barroco se vieron en la necesidad de salirse en algún momento de las pautas dispuestas por el dogmatismo preceptista,[8] pues veían claramente la distancia entre las poéticas clasicistas y la práctica literaria contemporánea. Es comprensible que a lo largo del siglo surgieran propuestas novedosas como las del *Libro de la erudición poética* de Carrillo o la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Las polémicas sobre la interpretación de determinados pasajes aristotélicos u horacianos no tenían otro fin que el de justificar determinadas novedades que atentaban contra la tradición establecida. Por supuesto, esto no supuso un rechazo manifiesto contra la preceptiva clásica, pero sí cierta reserva hacia la autoridad de los dogmas en la Poética. Que Argensola se sitúa en esta distancia lo demuestra el siguiente fragmento de su «Carta al conde de Lemos»:

> 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 llegue 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 como en las acciones y ejercicio de las virtudes lo suele hacer la de la epiqueya, y más en estas facultades lógicas, cuyas leyes se fundan en la autoridad o consentimiento de varones sabios y ellas prescriben con el uso; pero como este suele ser el tirano de la república, al paso de las alteraciones de los tiempos, altera él sus preceptos, estrecha algunas licencias y admite otras que estaban excluidas. (*Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid, M. Trillo, 1889, vol. II, p. 296.)

8 «Los poetas barrocos supieron, como Lope en el teatro y Cervantes en la novela, "perder el respeto" a Aristóteles... y a Cicerón y Quintiliano, podríamos añadir, porque las transgresiones no solo lo fueron en el campo de la poética, sino en el de la retórica. Pero no se trataba de abolir las reglas, sino de trastocarlas y crear otras nuevas: las que surgieran del ejercicio continuo y cambiante de la poesía» (A. EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 54).

Las quejas de Argensola van contra los preceptos que se refieren a aspectos muy concretos de la obra literaria. Esto no quiere decir que la actitud hacia las reglas sea de total libertad. El respeto de Argensola hacia lo clásico se funda sobre todo en la exigencia de proporción o decoro, dogma inviolable y que suple las faltas que pueda haber contra otras normas de menor importancia:

> Haz, al fin, que el lugar, el tiempo, el modo
> guarden su propriedad; porque una parte
> que tuerza desta ley destruye al todo.
> Este preceto asaz desobligarte
> de otros muchos podrá, con que prudente
> (y aun pesada tal vez) nos cansa el arte
> ([163], vv. 262-267). [9]

Pero aunque cabe desechar toda actitud preceptista por parte de Argensola, su horacianismo le lleva a seguir los dictados de una poética normativa que mantiene los tópicos formulados por (y a partir de) Horacio y que, al mismo tiempo, sostiene una teoría coherente de la poesía. Al igual que Horacio, dicha teoría se dedica sobre todo a la poesía dramática, pero, por extensión, puede aplicarse también la poesía lírica. Por lo demás, de la misma manera que el *Ars Poetica* puede considerarse un ejemplo de la puesta en práctica de la teoría expuesta por Horacio,[10] la poesía de Argensola también se mantiene dentro de los esquemas que defienden sus afirmaciones teóricas, que generalmente se mantienen dentro de la ortodoxia horaciana, aunque a veces se salgan un poco de ellos.

De todos los tópicos que surgen del *Ars Poetica*, el del decoro es uno de los más caros a Argensola. El decoro, que surge a partir de varios fragmentos horacianos (*Ars Poetica*, vv. 1-37, 73-98, 112-127, 153-178), se plantea en el Renacimiento como una exigencia de armonía y coherencia dentro del sistema literario, que impone así un sistema de géneros, metros y estilos relacionados directamente con los temas, los personajes y la expresión de estos. El sistema literario horaciano está construido a partir de esta idea de proporción con la que se abre la *Epistola ad Pisones* y que viene expuesto mediante la comparación con la figura monstruosa del comienzo (*Ars Poetica*, vv. 1-13). Este ideal de proporción ha de aplicarse al tratamiento de las fábulas, que exige seguir el dogma de la verosimilitud, y también al estilo, que debe seguir una ley de coherencia interna:

---

9 B. L. de Argensola, *op. cit.* Todas las citas de los poemas de Argensola se harán siguiendo la numeración que aparece en esta edición.

10 «If we say therefore that the *Ars* lacks the logical coherence of the *Poetics*, or of any argued literary theory, we say very little. Of course it lacks it. But Horace would not if he could reproduce the coherence of a piece of conceptual prose. That was not his *métier*. What he thought was his job is shown by the job he did. He was writing from inside. If his purpose may be guessed from the finished article, it was precisely the opposite of a critic's. [...] To do that he treated a traditional *Ars poetica* as he treated all other subjects. He made it into material for poetry that achieves its legitimate ends, not primarily by what it says and argues but by the devices of tone, style, and structure. A few graces of epistolary style would not have touched the substance. It was the substance that had to be broken down, and recreated in the image of his own poetry. [...] The *Ars* may well be seen as a poetic restatement of Horace's own poetry» (C. O. Brink, *Horace on Poetry: II. The Ars Poetica*, *op. cit.*, p. 521).

Yo, amiga, en esto de versos
soy escrupuloso mucho;
que ni los leo ni escucho
si no son cultos y tersos,
continüados y enteros;
no como lo que al principio
son los primeros de ripio,
por lograr los dos postreros.
([11], vv. 17-24)

La idiosincrasia del *Ars Poetica* impide hablar de una exposición sistemática de este entramado de correspondencias temáticas y formales. Horacio se limitó a dar unos cuantos consejos sobre la actividad literaria, pero no quiso hacer un tratado exhaustivo. El concepto de género literario centra el tema del decoro,[11] pero no hay una teoría puntual de los géneros y de los metros, estilos, temas, personajes, etc., que corresponden a cada uno de ellos. Tenemos varios casos en los que señala que debe existir una proporción correcta entre todas estas categorías, junto con ejemplos concretos que sirven para apoyar dichas afirmaciones. Así, los estilos y los metros deben ser acordes al género (*Ars Poetica*, vv. 89-92); el lenguaje de los personajes se determinará según su condición (*Ars Poetica*, vv. 114-118); su carácter será constante (*Ars Poetica*, vv. 125-127); y su conducta será coherente con su edad (*Ars Poetica*, vv. 175-178).

La idea de decoro está unida en los siglos XVI y XVII al concepto de género, que es la instancia que determina el tratamiento y el estilo con que se va a crear la obra. No encontramos en Horacio una reflexión sistemática sobre la naturaleza o las características de los géneros literarios, sino opiniones sueltas sobre los tres géneros dramáticos de la Antigüedad (tragedia, comedia y drama satírico). Tampoco hay en Argensola una exposición sobre los géneros que coincida con la que lleva a la práctica en su poesía,[12] pero al menos intenta seguir el criterio de conciliación de autoridades respecto a los dogmas que deben seguir la tragedia, la comedia y la sátira:[13]

11 «uno de los rasgos destacados como básicos en poesía, relación objeto y representación del mismo, repercute claramente en el tratamiento que se hace de los distintos tipos de poesía, que se caracterizarán, más que por el estilo muchas veces reducido al tipo de metro, por los temas tratados: tragedia, exposición de los hechos de los reyes; épica, grandes hazañas bélicas; comedia, anécdotas de la vida cotidiana en las que participan caracteres definidos: *meretrix, iuuenis, senex*; lírica: banquetes y vino, vencedores en los Juegos. El *decorum*, en estos casos, pasa de la adecuación del estilo a la función perseguida —situación habitual en la prosa—, a la adecuación del mismo a la descripción del objeto: caracteres y situaciones» (C. CODOÑER MERINO, «Terminología crítica en Horacio», *op. cit.*, p. 66).

12 Aunque póstuma, la edición de 1634 de las *Rimas* de los Argensola, con su división según temas (amoroso, satírico, didáctico, religioso, etc.) y, dentro de estos, según metros (tercetos, canciones, sonetos, epigramas), sigue ese deseo de sistematización precisa de los géneros poéticos que intenta corresponder a las recomendaciones de Horacio de mantenerse siempre dentro de un canon de propiedad, aun dentro de la variedad típica del Barroco (véase A. EGIDO, *op. cit.*, p. 33).

13 A pesar de que está imitando a Horacio, Argensola alude algunas veces a preceptos propios de la teoría aristotélica (por ejemplo, en [163], vv. 209-210: «que si ella, ya con risas, ya con lloros, / los afectos más purga en el teatro»), y, en el caso de la comedia, de la tradición teórica de Donato y los comentarios a Terencio. Para el estudio de la tradición aristotélica todavía tienen gran valor los estudios de, para Italia, B. WEINBERG, *op. cit.*, y para España, A. VILANOVA, *op. cit.* Para la teoría donatiana de la comedia en el Renacimiento, véase M. T. HERRICK, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1950, y M. J. VEGA RAMOS, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Prænotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, XI, 1995, pp. 237-259, y *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

la imitación de los antiguos (*retractatio*) y el decoro. Así, aunque la tragedia ofrece modelos antiguos que han de ser imitados, es conveniente asociarla a la gravedad propia de la edad madura y emplear en ella un estilo elevado, ya que es género culto, no apropiado para el vulgo. En cambio, la comedia puede entrar en aquellos casos en los que no hay que respetar escrupulosamente las reglas, por lo que Argensola le otorga mayor libertad de invención. De todas formas, Terencio sigue siendo el modelo de imitación para el escritor culto, cuya dependencia de los clásicos le lleva a seguir siempre que puede el dogma de la *retractatio*.

El género satírico se relaciona de alguna manera con el drama satírico (*Ars Poetica*, vv. 220-250), aunque Argensola no pudo dejar de tener en cuenta la teoría que el propio Horacio ofrece en la cuarta sátira. De todas formas, su consejo se ciñe al modelo clásico de Juvenal, apuntando que el decoro impone el uso del estilo llano para las sátiras y, por extensión, para las comedias. La poesía lírica, concretamente la amorosa, pide también un estilo llano, en el que el *ars* no impida, mediante la dificultad de la *res* o las *verba*, la exposición sincera de los sentimientos del poeta. En cuanto a la poesía épica, Argensola recomienda un estilo sublime, pero al igual que con la comedia, aconseja al poeta no solo que tenga en cuenta los modelos antiguos, sino que acuda a su capacidad de invención.

Otro dogma relacionado con el concepto de decoro es el que exige, sobre todo en el teatro, verosimilitud (Horacio, *Ars Poetica*, vv. 338-340). La verosimilitud está directamente relacionada con la idea de proporción, y es imprescindible sobre todo en aquellos casos en los que el poeta ha admitido la posibilidad de que la invención sustituya a la imitación de los antiguos, es decir, en el género cómico.

> Ánimo, pues; y para que en los dones
> de tan raro inventor su gloria heredes,
> fúndate en verisímiles acciones.
> No en la selva al delfín busquen las redes,
> ni al jabalí en el piélago los canes;
> pues que en sus patrias oprimirlos puedes.
> ([163], vv. 217-222)

De todas formas, Argensola plantea respecto al precepto de la verosimilitud un inconveniente de signo platónico que tiene su origen en el axioma aristotélico que dice que es preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil.[14] El destierro que Platón impuso a los poetas en *La República*[15] generó cierta desconfianza en el valor de verdad del discurso poético. Algunos teóricos como Carvallo[16] defendieron la poesía a partir de la idea de placer, rechazando la de utilidad, puesto que esta había de buscarse en otro tipo de textos. Aunque Argensola mantuvo un ideal conciliador entre el *docere* y el *delectare*, no deja de manifestar también cierto recelo

14 Aristóteles, *Poética*, 1461b.

15 Platón, *República*, III, 397d-398b.

16 Véase A. García Berrio, *Teoría poética del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 440 y ss.

hacia esta verosimilitud impuesta por la propia naturaleza del discurso poético, señalando que, por muy verosímil que pueda parecer lo que la poesía dice, siempre hay que tener en cuenta la sabiduría superior de la filosofía, que es la que pone las cosas en su sitio:

> El donaire y fineza de poesía,
> que en cualquier accidente a los mortales
> con un gusto de almíbar lisonjea
> y ennoblece con honras temporales,
> mil veces lo increíble hace al día,
> que sin sospecha por su ardid se crea;
> mas hace el sabio tiempo que se vea
> sin máscara lo cierto que él vio y supo;
> (Apéndice I, [LXXXIII], vv. 61-68)

El otro dogma horaciano al que alude Argensola con frecuencia es el que se refiere a la necesidad de imitar a los antiguos, conocido como *retractatio* (*Ars Poetica*, vv. 128-135). La imitación[17] de los modelos grecolatinos se consideraba en la práctica no una limitación, sino un ejercicio de habilidad que debía superar todo poeta, quien no solo debía tratar de emular a los clásicos, sino que tenía que encontrar nuevas formas de tratar aquello que ellos habían planteado sin romper las leyes del decoro. La imitación de los clásicos daba al poeta novel una seguridad que no podía sentir si se dejaba llevar por la invención:

> Sigue la imitación, que tanto alaba
> la escuela por precepto más seguro,
> que al mismo Alcides quitarás la clava.
> ([163], vv. 160-162)

De hecho, Argensola muestra especial predilección por la imitación, antes que la invención, que sólo recomienda para la poesía cómica. Pero si el poeta quiere ver su nombre inscrito en el Parnaso, deberá seguir los pasos de los antiguos.

Al igual que ocurre con la dualidad *docere-delectare*, Horacio no plantea una disyuntiva entre la disposición natural del poeta (*ingenium*) y la técnica adquirida mediante el estudio y la práctica (*ars*). El equilibrio entre ambas es necesario para alcanzar el poema perfecto, y así lo entendieron la mayoría de los literatos del Siglo de Oro, aunque más adelante las polémicas en torno al estilo culto llevaron a la identificación entre este y el dominio del *ars*, mientras que el estilo llano se creía propio de los poetas que se dejaban llevar por el *ingenium*. Argensola mantiene la idea de que debe existir un equilibrio entre ambos:

> el escritor abunda en la materia,
> para que se le vengan a la pluma

17 La historia del concepto de imitación en el Renacimiento y el Barroco es un relato de innumerables confusiones y malentendidos, ya que la teoría literaria intentó conciliar el precepto horaciano (de índole retórica) con las perspectivas platónica (de índole metafísica) y aristotélica (de índole representativa). Véase Á. GARCÍA GALIANO, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 19-34 y *passim*.

cuantas palabras vuelan en Iberia.
Mas el furor nativo no presuma
reducirlas a número y concierto
sin sumo estudio y sin industria suma.
([162], vv. 109-114)

Estudio e industria que no se limitan únicamente al arte poética, con cuya actitud preceptiva no siempre está de acuerdo el poeta, sino que abarcan los saberes graves (lo cual implica también un predominio de la materia sobre el estilo). Argensola coloca ambos conceptos dentro de un plano subjetivo, dos formas de situarse ante la realidad desde un punto de vista poético que, sin embargo, se ven impotentes ante lo inefable, cuando la altura de la *res* triunfa sobre el escaso poder de las *verba*. La defensa del *ars* suponía la asunción de la teoría literaria como normativa sujeta a los dogmas aristotélicos, ciceronianos, horacianos, etc. Ya hemos podido comprobar las reservas con las que Argensola plantea la exigencia de seguir siempre los dogmas que van más allá de la general necesidad de seguir la regla del decoro. Pero de la misma manera que las reglas del arte pueden servir solo para complicar un estilo que debería buscar ante todo la claridad, también es cierto que el *ars* puede producir el efecto contrario, si se sabe emplear en las ocasiones necesarias:

Desde que llevan consonante a cuestas,
miran su trabazón los versos ruda,
con voces no importantes ni dispuestas.
Concedo que a las veces nos ayuda
y apoya la sentencia, si lo ablanda
el arte, o a mejor lugar lo muda.
([162], vv. 88-93)

A estas alturas, ha quedado ya claro que la poesía tiene para Argensola una función didáctica que, con todo, no puede separarse de su afán de deleitar, señalada por Horacio más de una vez (*Ars Poetica*, vv. 333-334; vv. 343-344). Como en tantas otras ocasiones, la mayoría de los que tratan este tema siguen a Horacio casi al pie de la letra, sin dudar que el dogma propuesto por el latino sea otro que el equilibrio entre los dos términos de la dualidad. El prejuicio platónico contra la poesía solo afectaba a la poesía dramática y a la poesía épica, que imitaban acciones, y contra las que Argensola, a pesar de lo dicho en torno a los géneros literarios (en especial, la comedia, con su libertad de invención), no puede dejar de mostrar alguna prevención:

Y pues que la instrucción moral se empeña,
no traiga para ejemplos de la vida
los que algún delirante enfermo sueña;
que ni la plebe es bien que se despida
después que te prestó grato silencio,
si no desesperada, desabrida.
([163], vv. 199-204)

Porque aunque la invención es necesaria para agradar al público, también es cierto que este merece que la obra no se justifique por el mero deleite, sino que tra-

te la materia de forma que se pueda sacar de ella alguna instrucción. El propio Horacio había mantenido una actitud de reserva moral hacia las comedias licenciosas de Plauto, en las que solo se ofrecía un retrato de la vida cotidiana, con personajes de baja condición (*Epístolas*, II, 1, vv. 168-176). Argensola, como la mayoría de sus contemporáneos, prefiere a Terencio. Pero el caso de la poesía lírica es distinto, pues al ser considerada imitación de conceptos, puede ofrecer al lector altos contenidos de filosofía moral y natural.

El deleite alude a la respuesta emocional del lector, que ha de verse implicado en la obra poética, de modo que se sienta atraído hacia su contenido y hacia su forma, que provocan en él la *admiratio*. Sin embargo, Horacio también había señalado que el poema debe hacer sentir su efecto sobre el lector, y hacer que se reconozca en las emociones que ha provocado en él (*Ars Poetica*, vv. 99-104). De la misma manera, Argensola alude también a la fuerza conmovedora y suasoria que puede tener el poema, que procede de su capacidad de deleitar, y que incluso supera a la instrucción que debe producir.[18] Porque Argensola no considera que el fin de la poesía deba ser puramente didáctico, de manera que sustituya a libros más graves. Por el contrario, la poesía tiene como fin primero el deleite, para que el intelecto descanse de los discursos realmente graves como la filosofía y la poesía.

Esto no quiere decir que Argensola rechace las posibilidades didácticas de la poesía, ni que adopte las posiciones solo favorables al deleite. La posición de Argensola se sitúa en un término medio en el que, si hay que inclinar la balanza por alguno de los dos partidos, será a favor del deleite, al que se subordinará la no menos necesaria instrucción.

En cuanto a la dualidad *res-verba*, la relación que se establece entre el tema de la poesía y el lenguaje con que ésta se expresa es esencial, entre otras cosas porque este era el caballo de batalla de la poesía barroca a propósito de las polémicas sobre el estilo culto. En esta dualidad no se va a ver tan claramente la necesidad de lograr un equilibrio entre los dos términos. Por el contrario, Horacio había señalado ya que las *verba* estaban subordinadas a la *res*, de la que surgían naturalmente una vez el poeta había decidido el tratamiento de ésta (*Ars Poetica*, vv. 309-311). Esta preferencia por la *res* procede también del examen de la respuesta del público, ya que Horacio señala que este prefiere una materia bien imitada a una forma brillante (*Ars Poetica*, vv. 317-322).

En realidad, la desconfianza de Argensola apunta sobre todo al estilo culto, que puede acabar oscureciendo la materia tratada, mientras que el estilo llano es ca-

18 «En poesía la situación se invierte: no existe diversificación en la función básica que, sea cual sea el público al que va dirigida, es el *delectare*. El *delectare*, en efecto, prima sobre el *docere*, el *suadere* y el *mouere*. Una consecuencia natural será que el léxico utilizado en retórica para caracterizar el *docere*, *suadere* y *mouere*, así como para valorar el grado de consecución de estas finalidades en la pieza literaria resultante estará ausente de la «poética». Su presencia, en todo caso, nos puede indicar una desviación en la naturaleza básica de la poesía». (C. CODOÑER MERINO, «Terminología crítica en Horacio», *op. cit.*, pp. 66-67).

paz de afrontar las mayores empresas y salir vencedor en ellas. El problema que tiene el estilo culto es que atenta contra los preceptos horacianos que exigen al poeta claridad y concisión (*Ars Poetica*, vv. 42-44). Los dos estilos son para Argensola dos posibilidades ante las que el poeta debe elegir. Ninguna es más sencilla que la otra, ninguna exige menos dominio del *ingenium* o del *ars*:

> Quiero decir que cuando en las corrientes
> métodos varios te hayas dado filos,
> con destreza ya propria los frecuentes;
> porque los dos genéricos estilos
> más de un naufragio nuevo nos avisa
> que por no frecuentados son tranquilos.
> ([162], vv. 136-141)

El ideal horaciano de Argensola le lleva a adoptar una postura decidida a favor de la claridad. Las leyes del decoro exigen que, si la materia tratada por el poeta no es en sí difícil, no se oscurezca mediante el estilo. El estilo debe estar siempre al servicio de la materia y, por consiguiente, debe servir para facilitar su comprensión, nunca para dificultarla. Argensola advierte incluso de los peligros que acechan a la materia, que puede ser objeto de confusión por sí sola, y que no debe ser oscurecida por medio de una *elocutio* difícil. Porque una obra que contenga demasiadas sutilezas de ingenio también puede acabar siendo acusada de oscuridad.

El estilo culto corre siempre el peligro de acabar haciéndose oscuro. Aunque Argensola no tomó partido en la polémica surgida a raíz de las *Soledades* y el *Polifemo*,[19] no cabe la menor duda de que su postura, desde el horacianismo, es anticultista, sobre todo en lo referente al problema de los neologismos, que solo sirven para oscurecer el discurso. Así, frente a la opción del estilo culto, Argensola opone el estilo llano, que rechaza tanto la dificultad de los conceptos como la oscuridad de las palabras para proponer una poesía de sentencias claras en un lenguaje claro.[20] El estilo culto, con su afición por el ornato, tiene como condición el dominio absoluto del *ars* por parte del poeta, mientras que el estilo llano parecería inclinarse por el cultivo del *ingenium*. Ahora bien, esto no quiere decir que el estilo llano no necesite el *ars*, pues la realidad enseña que el estilo llano debe trabajarse tanto o más que el estilo culto:

19 «(Argensola) nos dejó abundantes testimonios de sus ideas estéticas, con la particularidad de que casi no aparecen alusiones a lo que fue el revuelo de las *Soledades* y el *Polifemo*, bien leídos por los jóvenes aragoneses de la época» (J. M. Blecua, «La carta poética en Aragón...», *op. cit.*, p. 16).

20 El estilo llano era una opción tan válida como el estilo culto; quizás no fue tan frecuentado por los poetas del XVII, divididos por la polémica gongorina en los dos bandos que dieron lugar a las nociones de «conceptismo» y «culteranismo», pero sí que se mantuvo como modelo para la imitación, como lo señala Aurora Egido al resumir su trascendencia en la poesía aragonesa: «La fidelidad a uno u otro coro, de Góngora a Quevedo, pasando por tantos más, es común a la mayor parte de los aragoneses. Gana el primero, como creo haber demostrado, pero cuenta el segundo, y mucho, a la hora de la fiesta jocosa y el vejamen académico. Y en el horacianismo ocasional y la palabra que se distiende para ser clara y comunicable, así como el didactismo y la moralidad: los Argensola» (A. Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979, p. 208).

Este que llama el vulgo estilo llano
encubre tantas fuerzas, que quien osa
tal vez acometerle, suda en vano.
Y su facilidad dificultosa
también convida y desanima luego
en los dos corifeos de la prosa.
([162], vv. 202-207)

La misma actitud había mostrado Horacio respecto a este estilo, propio del drama satírico, notando precisamente que es el más difícil de imitar, no tanto por el mero uso de palabras comunes como por la composición de la obra, que oculta los artificios verbales bajo el disfraz de un lenguaje cotidiano (*Ars Poetica*, vv. 234-243). Horacio había señalado que el lenguaje poético tiene que sorprender al oyente de alguna manera, de forma que el poeta deberá buscar el modo en que de las palabras conocidas surjan efectos desconocidos (*Ars Poetica*, vv. 46-48). Argensola no lo pone en duda en ningún momento. Pero sí que le preocupan los excesos a los que se puede llegar en este empleo del lenguaje. La principal dificultad que opone Argensola al estilo culto es que atenta contra la idea de que el poeta debe hacer sentir al oyente los mismos sentimientos que el poema expresa. Curiosamente, la falta proviene de la excesiva importancia dada tanto al *ingenium* como al *ars*. De hecho, es en la imitación de los antiguos, y no en el modelo poético contemporáneo (el petrarquismo) donde el poeta encontrará los modelos adecuados para una expresión acorde con los sentimientos expresados.

Esta crítica hacia el estilo culto, no solo referida a la escuela gongorina, parte de la sátira del abuso de las traslaciones o metáforas, que son la principal forma de hacer oscuro el discurso poético. Hay también implícita una sátira contra el lenguaje poético convencional. Por supuesto, no debe verse aquí una invectiva contra la metáfora, sino contra el uso desmedido que se ha hecho de ella en el momento en que Argensola escribe. Y de igual manera que se muestra en contra de la artificiosidad en el tratamiento de la *res*, también dice lo mismo respecto a las *verba*, incluso cuando esa artificiosidad afecta a las técnicas poéticas más elementales, como es el caso de las rimas complicadas o la afición desmedida por la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo, a las que se opone la claridad de los modelos antiguos de Virgilio y Horacio. En el tema de los neologismos, directamente relacionado con la polémica gongorina, Argensola también toma partido por la claridad, incluso en contra de la opinión del propio Horacio, que había propuesto la posibilidad de emplear palabras griegas, siempre que se hiciera con moderación (*Ars Poetica*, vv. 48-53).

Ni siquiera se trata de que el decoro exija un lenguaje claro si se emplea el estilo llano. El estilo conciso tampoco necesita neologismos para lograr su objetivo. En este sentido, el dominio del *ars* implica no tanto una erudición hueca como el saber dar al discurso una forma en que el valor de la *res* se vea reflejado en las *verba*. En este caso, Argensola opta por un estilo intermedio en el que no tiene cabida ni lo vulgar ni lo rebuscado, siguiendo también a Horacio, que en la *Epistola ad Florum* (*Epistolas*, II, 2) da la medida de lo esencial que resulta para él el empleo de un lenguaje literario que rechace todo lo que suene a lenguaje vulgar y en el que tengan cabida neologis-

mos y arcaísmos, dando lugar a un lenguaje sonoro y equilibrado en el que el dominio del *ars* queda oculto por la aparente claridad del estilo (*Epístolas*, II, 2, vv. 109-125).

Pero la preferencia de Argensola por el estilo llano, además de sus burlas hacia los excesos de la poesía culta, no le llevan a identificar a estos con el estilo conciso. Esta es una opción tan digna como la otra, siempre que se ciña a las reglas del decoro y que no provoque una sensación de oscuridad. Argensola también acepta con entusiasmo la adopción de este estilo, puesto que Horacio lo había defendido no solo para la comedia y la sátira, sino en toda la poesía:

> El émulo de Píndaro lo diga,
> por quien Venosa el título recibe
> que a venerar a Tebas nos obliga;
> ([162], vv. 151-153)

Efectivamente, Horacio señala en el *Ars Poetica* que la brevedad ofrece la ventaja de hacer que las conciencias de los oyentes accedan más fácilmente al contenido doctrinal del poema (*Ars Poetica*, vv. 335-336). Pero, como siempre, Argensola advierte del peligro que acecha tras el exceso. La brevedad ofrece ventajas importantes, pero puede producir el efecto contrario al que pretende si se deja llevar por el afán de demostrar excesiva fogosidad:

> La fuerza, pues, no venga arrebatada
> en esta brevedad jaculatoria,
> si quieres que deleite y persüada;
> aunque por ambición de mayor gloria
> fleche cada palabra una sentencia
> y obre cada sentencia una victoria;
> ([162], vv. 175-180)

Podría haber en este consejo una referencia a la sátira horaciana contra los poetas «furiosos» que basan su talento en una apariencia y una conducta extravagantes, cercanas a la locura (*Ars Poetica*, vv. 295-308 y 453-476). Sin embargo, no hay en el resto del poema datos que indiquen que Argensola seguía aquí el motivo horaciano. Los dardos satíricos van más dirigidos hacia los que pretenden dominar el arte poética a base de oscurecer el pensamiento o la expresión.

Sin embargo, la buena fe de los Argensola y sus partidarios, respecto a la necesidad de imitar a los antiguos y la idea de que la poesía debía deleitar mediante la enseñanza y la claridad, topó con el barroco afán de subvertir los modelos clásicos que pretendían la armonización de temas, tonos, géneros, estilos, metros, etc., según las leyes del *decorum*. Las poéticas de Lope, Góngora o Gracián plantean una nueva manera de entender estas leyes, una nueva idea del *decorum* y de la *retractatio* que mira hacia la Modernidad.[21] Así, la nueva poesía no partirá del tema, sino

21 «La poesía barroca es una constante búsqueda de temas y formas nuevos, pero el hallazgo reside, en numerosas ocasiones, en el desafío de transformar los materiales previos gracias a las técnicas de yuxtaposición o de fundido que rompen la *rota* estilística o la tradicional división de los géneros» (A. Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, *op. cit.*, p. 22).

que será su tratamiento el que imponga las condiciones del estilo y el fin del poema, de manera que un mismo asunto puede plantearse desde un estilo llano o difícil, serio o burlesco, en los que puede predominar lo didáctico o lo deleitable. En este sentido, la poética de los Argensola, si bien digna de elogio por su respeto a los modelos clásicos, no será sino una de las múltiples opciones que ofrece la actividad poética en su inagotable variedad.

La imitación de Horacio en Bartolomé Leonardo de Argensola

Rosa Mª Marina Sáez
Universidad de Zaragoza

Como se ha indicado en la introducción previa, los capítulos del trabajo de los que me he encargado tratan esencialmente sobre la práctica de la *imitatio* en Bartolomé Leonardo de Argensola. Son esencialmente dos grandes apartados los que se dedican a esta cuestión: el primero de ellos trata acerca de las traducciones directas de Horacio, y el segundo sobre las relaciones intertextuales que se establecen entre los poemas originales del aragonés y los del venusino.

Las traducciones de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola

En el análisis de las versiones argensolistas se ha tomado como punto de partida la teoría de la traducción propia de la época, en la que dicha actividad se considera próxima a la creación artística.[1] Por otra parte, desde el punto de vista práctico se han tenido en cuenta algunos comentarios de traducciones horacianas de los siglos XVI y XVII,[2] en los que se ha constatado que dichas traducciones buscan esencialmente la belleza formal en detrimento de la literalidad.

Una vez realizadas estas puntualizaciones, se comentan las traducciones horacianas de Argensola, con el fin de conocer los criterios artísticos que las guiaron y su posible relación con otras versiones de la época. En cuanto al método utilizado,

1 Sobre estos temas *vid.* M. Pérez González, «La reflexión traductora desde la Antigüedad hasta el s. XVIII: una propuesta de interpretación», *Minerva*, 10 (1996), pp. 107-124, J. F. Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 145 y ss.

2 Las traducciones de Horacio de la época aparecen catalogadas en Th. S. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Duquesne University Press, 1970. Sobre las mismas *vid.* M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VI (ed. de E. Sánchez Reyes), Madrid, CSIC, 1951 (=*Horacio en España I. Traductores y comentaristas*, Santander, 1885), *passim*, A. Cascón, «Horacio y los mejores ingenios españoles: sobre la evolución y el concepto de traducir», en R. Cortés y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 359-368.

se ha tratado de combinar una terminología tradicional con algunos conceptos propios de la teoría traductológica moderna, en aquellos casos en que la primera no era suficiente para describir ciertos fenómenos.[3] Se ha atendido de forma especial a los problemas de adaptación de la métrica castellana a la del texto latino, así como a cuestiones de índole sintáctica, semántica y pragmática. Por otra parte, se han establecido ciertas diferencias en el estudio de la *Sátira* I 9 y en el de las odas, ya que en el primer caso, dada la extensión del texto, se ha preferido un comentario general, mientras que en las segundas se ha estudiado estrofa por estrofa la correspondencia entre el texto original y el castellano.

LA *SÁTIRA* I 9[4]

El análisis de los rasgos de esta traducción muestra algunos elementos comunes al resto de las versiones argensolistas y a otras propias de la época, como la tendencia a la amplificación y la búsqueda de literalidad a la hora de reflejar el elemento inicial del poema, ya que el primer verso castellano es equivalente a la primera parte del primer hexámetro latino, de modo que *Ibam forte via Sacra* se traduce por «Yendo por la vía sacra un día».[5]

Otro de los elementos destacables en la versión de la sátira consiste en el deseo de búsqueda de una expresión natural en castellano, lo que lleva al poeta a realizar ciertas modificaciones del texto latino destinadas a ese fin:

> —El texto castellano hace un uso más limitado de la elipsis. Un ejemplo de ello se encuentra en la adición de las fórmulas introductorias de los parlamentos de cada uno de los personajes del tipo *dije* o *dijo*, a veces omitidas en el original.
>
> —Es frecuente la traducción por equivalencia o adaptación[6] de las fórmulas de saludo y de cortesía. Por ejemplo *quid agis, dulcissime rerum* (v. 4) se convierte en «¿Cómo va, señor mío?» (v. 8).
>
> —También resulta habitual la traducción de modismos y frases hechas por esta vía. Por ejemplo, la expresión utilizada en latín para describir cómo Horacio se va cubriendo de sudor ante la presencia de su interlocutor es *ad imos/[...]talos* (vv. 10-11) que pasa a convertirse en «por todo el cuerpo» (v. 23).
>
> —Los gestos son diferentes según las culturas, y en el pasaje en el que se cuenta cómo Horacio acepta ser testigo en el juicio de su interlocutor, dicha aceptación se expresa

3 He seguido, entre otras, las obras de E. TORRE, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Cátedra, 1994; M. A. CORONEL RAMOS, «La modulación como método traductorio de Vicente Mariner. El caso de su traducción latina de Ausiàs March», en A. Mª ALDAMA, *et. al.* (eds.), *De Roma al siglo XX*, vol. II, Madrid, SELat. - UNED - Universidad de Extremadura, 1996, pp. 677-687.

4 Un desarrollo detallado de este comentario aparece publicado en R. Mª MARINA SÁEZ, «Horacio en los tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola» en R. Mª MARINA SÁEZ, P. PEIRÉ, J. C. PUEO y E. PUYUELO, *op. cit.*, pp. 95-117.

5 Se trata de un recurso típico en las traducciones y adaptaciones de poemas clásicos de la época, cuya finalidad consiste en que el lector culto identifique inmediatamente la fuente.

6 Según TORRE, *op. cit.*, pp. 130 y ss. la equivalencia consiste en la traducción por medio de enunciados que no tienen nada que ver con los originales desde el punto de vista sintáctico o semántico, pero que reflejan la misma situación comunicativa, mientras que la adaptación consiste en una sustitución de esta.

> en el original como *ego vero/ oppono auriculam* (vv. 76-77), que alude a la costumbre romana de tocar la oreja al que se cita como testigo, pero que en la época del traductor no tenía ningún sentido, por lo que lleva a cabo una traducción explicativa: «De buen grado,/ le dije; yo os seré muy buen testigo» (v. 171-172).

Tras el análisis del texto se llega a la conclusión de que Bartolomé Leonardo ha tratado de acercar la sátira horaciana al lector de su época en lo que respecta al nivel pragmático. Sin embargo, en lo que se refiere a los elementos contextualizadores, Argensola ha preferido conservar el sabor romano del texto. Por otro lado, el aragonés ha sabido captar el contenido general del texto y el sentido del humor horaciano, lleno de sutil ironía, lo que confirma la conclusión expresada por otros estudiosos de que esta traducción constituye una de sus piezas más logradas.

LAS *ODAS*[7]

Las traducciones argensolistas de odas de Horacio ha sido valoradas de forma desigual por la crítica, siempre bajo el influjo de Menéndez Pelayo,[8] que las considera en general poco logradas, frente a Blecua,[9] cuya opinión resulta más favorable. En mi caso, más que una valoración cualitativa de estos textos, he preferido realizar un análisis exhaustivo de los recursos utilizados que permita conocer de forma objetiva la técnica del poeta. En ese sentido, aparte del estudio de los rasgos traductológicos, ya que existe una tradición previa de versiones de las odas,[10] se ha tratado de insertar a nuestro poeta dentro de dicho contexto. Por este motivo, en el caso de la *Oda* III 7 se ha establecido una comparación entre la traducción de Bartolomé Leonardo, otra realizada por su hermano Lupercio y otra llevada a cabo probablemente por Fray Luis.[11]

Cada una de estas traducciones presenta un estilo y una relación con el original diferente, aunque también se observan coincidencias, entre las que destaca la elección de unas formas métricas semejantes, en concreto variantes del sexteto-lira,[12] por lo que los tres traductores debieron enfrentarse a unos problemas de adaptación similares.

Se ha observado además la existencia de coincidencias en el léxico o la sintaxis, algunas de las cuales pueden deberse simplemente al azar, especialmente si se trata

---

7 Esta parte del proyecto se halla publicada en R. Mª MARINA SÁEZ, «Las traducciones de las odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 13 (2001).

8 *Op. cit.*, p. 94. *Vid.* además CASCÓN, art. cit., p. 360.

9 J. M. BLECUA (ed.), *Bartolomé Leonardo de Argensola, Rimas*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. XLVII-XLVIII.

10 Según A. BLECUA, «El entorno poético de Fray Luis», en V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Academia Literaria Renacentista I: Fray Luis de León*, Salamanca, 1981, pp. 88-99, esta tradición surge en el entorno salmantino, donde Fray Luis se erigió en uno de los principales modelos. *Vid.* además V. CRISTÓBAL, «Horacio y Fray Luis», en D. ESTEFANÍA, *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid - Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas, Universidad, 1994, pp, 163-189.

11 Esta traducción aparece atribuida al Brocense, aunque, según MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 42 y ss., y Mª L. CERRÓN (ed.), *Francisco de la Torre. Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1993², p. 309, pertenece a Fray Luis.

12 Ambos Argensolas utilizan el sexteto-lira del tipo aBaBcC y Fray Luis la variante aBabcC.

de pasajes que siguen el original literalmente o se utilizan trasposiciones sintácticas habituales en la traducción de ciertas construcciones latinas. En cambio en otros casos pudo existir algún tipo de relación entre estas versiones, siendo probable que Bartolomé y Lupercio conocieran la de Fray Luis, y que ambos Argensolas hubieran puesto en común las suyas. Un ejemplo de ello se halla en la selección de rimas de la séptima estrofa, donde Fray Luis y Bartolomé Leonardo utilizan dos sustantivos terminados en *-eza*, siendo en ambos casos uno de ellos *braveza*, en Fray Luis en el v. 42, rimando con *viveza* (v. 41) y en Bartolomé en el v. 40 rimando con *destreza* (v. 38). La posibilidad de que dicha coincidencia se deba al azar se reduce cuando se comprueba que los términos en cuestión constituyen adiciones al original.

Asimismo se han observado diferencias entre las traducciones en su relación con el original. Fray Luis suele respetar en mayor medida la sintaxis del texto latino que los aragoneses, especialmente en las unidades superiores, como la frase, mientras que muestra mayores libertades en el nivel de la palabra o el sintagma. Sin embargo, Bartolomé Leonardo trata de ceñirse al original sobre todo en las unidades menores, como sucede en la traducción de *non sine multis/ [...]lacrimis* (vv. 7-8) por «y no sin muchas lágrimas» (v. 12), mientras que Fray Luis traduce «y de largo lloro acompañado (v. 12), y Lupercio «las noches largas llora» (v. 9).

Otro rasgo que distingue la técnica de estos autores consiste en el distinto tratamiento dado a las referencias culturales del mundo romano, ya que mientras Bartolomé Leonardo tiende a conservarlas, Fray Luis prefiere recurrir a la adaptación, y Lupercio se sitúa en un término medio. Un ejemplo en el que ambos hermanos coinciden en la conservación de la referencia clásica se halla en la traducción de *candidi/ [...]Favonii* (vv. 1-2) por «los favonios con soplo favorable» (v. 4) en Bartolomé y «el Favonio» (v. 2) en Lupercio, frente al «próspero viento» (v. 3) de Fray Luis.

Como se puede apreciar, Argensola utiliza en sus traducciones una serie de recursos que las distinguen de las de Fray Luis. Se trata de dos visiones diferentes del texto horaciano, ya que Bartolomé Leonardo recurre en menor medida a la adaptación cultural que su predecesor, tratando de conservar en todo momento el sabor latino de los textos. Tal vez por este motivo, y por otros como la dificultad de adaptación de unos textos escritos en unos esquemas métricos más rígidos que el hexámetro satírico a unas estrofas castellanas que tampoco permiten la soltura del terceto, estas versiones presenten menor frescura que la de la *Sátira* I 9, aunque de todos modos es preciso valorar el esfuerzo de adaptación llevado a cabo por el aragonés.

HORACIO EN LOS POEMAS ORIGINALES DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

En este apartado se trata acerca de distintas modalidades de intertextualidad, al margen de la traducción, que se producen entre la obra de Bartolomé Leonardo y la de Horacio. Dentro de ellas se da especial relieve a la presencia de los llamados temas y tópicos horacianos, que pueden verse no solo en el aragonés, sino que apa-

recen de forma constante en la poesía del Siglo de Oro en España. En cuanto a la estructura del capítulo, se han establecido dos grandes apartados que se basan en la forma adoptada por el poeta aragonés para expresar los contenidos presentes en los distintos géneros cultivados por el poeta de Venusia:

> —La primera se dedica a los poemas en tercetos, que desde el punto de vista formal presentan claros paralelismos con la obra hexamétrica de Horacio, pero que, en lo que se refiere al contenido, incluyen elementos propios de los *Epodos*, pertenecientes al género yámbico, o de los *Carmina*, de carácter lírico.
>
> —La segunda se ocupa de los poemas escritos en otros metros, en los que es posible hallar todo tipo de contenidos propios de Horacio, desde la crítica satírica hasta la reflexión filosófico-moral.

Las sátiras y epístolas originales de Bartolomé Leonardo de Argensola[13]

En el apartado dedicado a los poemas en tercetos en primer lugar se analizan cuestiones de carácter formal. En ese sentido, se observa que Bartolomé Leonardo suele preferir la forma epistolar, mientras que otros tipos utilizados por Horacio, como la sátira dialogada, aparecen en un menor número de ocasiones, concretamente en 43 y IX. Tras esta constatación se plantean algunas cuestiones teóricas relativas a la relación entre epístola y sátira en el Siglo de Oro,[14] y a la definición de *epístola horaciana*.[15]

A continuación se trata acerca de la presencia de los recursos pragmáticos propios de las *Epístolas* de Horacio en la obra de Bartolomé Leonardo. Se parte del análisis del esquema comunicativo propio de la carta, en la que es necesaria la presencia de un interlocutor fijo, su receptor, que en modo alguno constituye una figura pasiva, sino que, como en Horacio, puede desempeñar funciones muy diferentes y que requieren su participación activa, ya sea pidiendo consejo, ya erigiéndose en confidente.[16] Asimismo la epístola admite la presencia de otros interlocutores se-

13 Estudiadas en R. Mª Marina, «Horacio en los tercetos...», art. cit., pp. 118-217.

14 Sobre las diferencias entre los *Sermones* y las *Epístolas* de Horacio *vid.* C. Codoñer, «La terminología de la crítica literaria en Horacio», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 65-89. Sobre la relación entre sátira y epístola en los humanistas *vid.* B. Pozuelo Calero, «La oposición *sermo/epístola* en Horacio y en los humanistas», en J. M. Maestre y J. Pascual Barea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I. 2. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz-Universidad de Cádiz, 1993, pp. 837-850. Sobre su posición dentro del sistema de géneros *vid.* J. V. Núñez Rivera, «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», *III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1996, pp. 165-213 o C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

15 *Vid.* E. Rivers, «The horatian epistle and its introduction into spanish literature», *Hispanic Review*, 22/3 (1954), pp. 175-194; J. M. Blecua, «La carta poética en Aragón en la Edad de Oro», en J. Mª Enguita (ed.), *II Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, Zaragoza, IFC, 1993, pp. 9-29; M. A. Martínez San Juan, «Revisión del concepto *lo horaciano* en las epístolas morales del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 98/2 (1996), pp. 291-303.

16 Este esquema comunicativo no es exclusivo del género epistolar, ya que aparece en los *Sermones* de Horacio. Sobre estas cuestiones *vid.* M. Labate, «La sátira latina: «género» y forma de los contenidos», en D. Estefanía, A. Pociña, *Géneros literarios latinos. Aproximación a su estudio*, Madrid-Universidad de Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas, 1996, pp. 47-70, esp. 64.

cundarios cuyas funciones pueden ser muy variadas, y entre las que destaca la de adversario diatríbico. A continuación se dedica un breve subapartado al problema de la recepción externa de estas cartas, para concluir tratando acerca de las sátiras dialogadas.

El siguiente apartado trata acerca de los recursos didácticos horacianos utilizados en la sátira y epístola argensolistas, entre los que destacan los siguientes:

> —Uso de *exempla*, recurso retórico habitual en la sátira latina, aunque no exclusivo de ella.
>
> —Presencia de la fábula como medio de ejemplificar las enseñanzas morales. El pasaje más interesante se halla en la epístola 46 de Argensola, en la que se incluye la fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad, presente en Esopo y Babrio, pero que en este caso sigue directamente la fuente horaciana.[17]
>
> —Presencia de escenas y personajes de la comedia latina.[18]

A continuación se trata acerca de los temas horacianos presentes en los tercetos argensolistas, entre los que destacan la reflexión literaria, de la que se ha tratado en capítulos anteriores, y la crítica de los inconvenientes de la vida cortesana en oposición a la vida retirada. Dicha contraposición se basa en aquella presente en Horacio entre campo/ciudad, a la que se superpone la que se da entre *otium/negotium*. La base de la misma, tal como se verá reflejada en Argensola, se puede observar claramente en los primeros versos del *Epodo* II de Horacio, donde se enumeran los inconvenientes de la vida urbana. Así pues, siguiendo dicho texto y otros poemas del venusino en los que se tratan estos temas, se ha dedicado buena parte del capítulo al comentario de dichos inconvenientes tal y como los ve Argensola en sus tercetos. Estos son los siguientes:

> —Rechazo de las riquezas. Se trata de un tema recurrente tanto en los poetas clásicos[19] como en los españoles del Siglo de Oro,[20] y con multitud de variaciones. Una de ellas consiste en el rechazo de la usura, *fœnore* en el *Epodo* II de Horacio (v. 4),[21] al que alude Argensola en 43, 16-18.[22] Otros temas relacionados son el del poder del dinero,[23] desarrollado en 45, 577-588, el de los males que provoca la avaricia (Gotor II 253-261),[24]

17 Sobre la presencia de esta fábula en Bartolomé Leonardo *vid.* Mª T. CALLEJAS, «Sátira romana y literatura española: algunos ejemplos de pervivencia», en A. Mª ALDAMA, *et. al.* (eds.), *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, vol. II, Madrid, SELat., 1999, pp. 809-816. También aparece en el Arcipreste de Hita, con su fábula del *Mur de Monferrado y el mur de Guadalajara*, tomada de algún texto fabulístico o de algún florilegio, dadas sus divergencias respecto a Horacio.

18 Este recurso, como señala Blecua en su edición de Argensola, vol. I p. 107, es utilizado en la *Epístola* 45, 373 y ss. donde se alude a Cremes, personaje del *Andria* de Terencio.

19 *Vid.* Ivv. II 54-57, X 23 y ss.

20 *Vid.* GARCILASO, *Égloga* II, 57-63; FRAY LUIS, *Canción de la vida solitaria* (I 6-10); *Epístola moral a Fabio* (124-126); L. LEONARDO DE ARGENSOLA, *Epístola a Juan de Albión* (44, 193 y ss.), etc.

21 *Vid.* además Hor. *Epíst.* I 1 80.

22 *Vid.* además 44, 316 y ss.

23 Sobre el poder del dinero *vid.* Hor. *Epíst.* I 6, 36 y ss., Ivv. III 183-4, VII 138, Mart. X 96, 9.

24 J. L. GOTOR, *Bartolomé Leonardo de Argensola. Fortuna y providencia. Cuatro epístolas inéditas*, Barcelona, Humanitas, 1984. En cuanto a su presencia en Horacio *vid. Carm.* III 6, 29-32.

o el del menosprecio de los metales nobles.[25] Sin embargo, existe para ambos poetas una forma de hacer buen uso de las riquezas, consistente en no ser ni avaro ni derrochador,[26] es decir, siguiendo la idea de *aurea mediocritas* tan querida por el poeta de Venusia.[27]

—Rechazo de la guerra. El rechazo de la guerra, presente en el *Epodo* II de Horacio, v. 5 (*classico miles truci*),[28] resulta habitual en la epístola del Siglo de Oro.[29] Argensola, de un modo realista y antiheroico, la considera contraria a la agricultura, ya que destruye los campos y los hace estériles (Gotor I 76-78).

—Los peligros del mar. El rechazo de los viajes por mar con fines bélicos o comerciales, presente en el *Epodo* II de Horacio, v. 6 (*iratum mare*), resulta habitual en la literatura grecolatina[30] y en la del Siglo de Oro.[31] En Bartolomé Leonardo el tema es tratado siguiendo las ideas de Horacio, pues la búsqueda de las riquezas en el mar a través de actividades como la piratería se considera contraria a la ansiada *aurea mediocritas* (Gotor I 130-135).

—Rechazo de las actividades forenses. El tema, que aparece en el *Epodo* II de Horacio, v. 7 (*forumque vitat*), se halla de forma constante en los autores latinos[32] y en los españoles desde el Renacimiento.[33] En Argensola existen algunos ejemplos como 46, 478-489.[34]

—Rechazo de la *ambitio*: Otro de los inconvenientes de la vida cortesana consiste en la necesidad de establecer buenas relaciones con los poderosos (*ambitio*),[35] tema tradicional en la literatura española.[36] Bartolomé Leonardo lo trata en 44, 154-165, donde se recogen una serie de tópicos como las largas esperas ante la puerta de los poderosos o en la antecámara, los sirvientes que no hacen sino poner dificultades, la necesidad de practicar la adulación, etc.[37] Asimismo, la vida cortesana conlleva ciertas restricciones a la libertad personal, especialmente a la de expresión, motivo presente en Horacio[38] y en algunos poetas castellanos.[39] En Argensola puede verse en la llamada *Sátira del Incógnito* (IX 511 y ss.). El tema se relaciona con el de los peligros de la amistad con los poderosos, de los que trata Horacio en su *Epíst.* II 18, 86-88, y Argensola en la *Epístola* 46, 487 y ss., donde se acude al famoso *exemplum* de la espada de Damocles.

—Rechazo de la fama y la gloria. Se trata de un tema estrechamente relacionado con los anteriores y desarrollado en la *Epíst.* I. 16 de Horacio.[40] En Argensola aparece en la

25 Esta idea aparece en Argensola (Gotor II 241-246) y en Horacio, *Carm.* II 2.

26 Hor. *Sat.* I 2, y Argensola (Gotor II 271-273).

27 Aparte de otras alusiones, el tópico de la *aurea mediocritas* es formulado en Hor. *Carm.* II 10.

28 Verg. *Georg.* II 458-460, Tib. I 1, I 10, II 3, 35 y ss., II 4, etc.

29 *Vid.* entre otros la *Epístola moral a Fabio*, 100-102.

30 *Vid. Hor. Carm.* I, 1, 11-18, II 16, *Epíst.* I 1. Verg., *Georg.* II 503, Tib. II 3, 39-40, Prop. III 7, etc. Sobre el desarrollo del tema *vid.* G. AGRAIT, *El* beatus ille *en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Universidad de Puerto Rico, 1971, p. 24.

31 *Vid.* la *Canción de la vida solitaria* de Fray Luis de León (I 61-70), la *Epístola moral a Fabio* (100-102) y Lupercio Leonardo de Argensola (44, 406-408).

32 *Vid.* Hor. *Epíst.* I 1, 70 y ss., Ivv. I 30 y ss.

33 *Vid.* entre otras la *Epístola de Diego Hurtado de Mendoza a Boscán*, 196-201.

34 *Vid.* además 43, 13-15, donde podría estar imitando Hor. *Epíst.* I 1, 70-1.

35 Este tema, aparte de en el *Epodo* II 7-8 (*superba civium potentiorum limina*), puede verse en *Epíst.* I 18, 104-110, o en *Sat.* I 6, 128-130.

36 *Vid.* la *Égloga* II, 38-50 de Garcilaso, la *Epístola de D. Diego Hurtado de Mendoza a Boscán* (LII 14-16), en la de *Garcilaso a Boscán*, vv. 28 y ss. y la de Lupercio Leonardo a Juan de Albión (44, 396-405).

37 *Vid.* Sen. *Epíst.* 68 10, Ivv. III 86 y ss.

38 *Epíst.* I 10, 39-41.

39 *Vid.* la *Epístola moral a Fabio* (46-54) y Lupercio Leonardo de Argensola (44 193 y ss.).

40 *Vid.* la *Canción de la vida solitaria* de Fray Luis (I 11-15), o en la *Epístola moral a Fabio* (115-117).

Epístola a Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (Gotor II 187 y ss.),[41] texto perteneciente al género consolatorio.

Tras tratar acerca de los inconvenientes de la vida cortesana, se dedica un subapartado a abordar la cuestión de la actitud del poeta ante dicha realidad. Se observa que en estas circunstancias los poetas clásicos suelen proponer el retiro campestre, y Horacio será uno de los mayores defensores de esta idea, aunque no siempre puede ponerla en práctica a causa de sus obligaciones (*Sat.* II 6).[42] Esta situación se aprecia en autores españoles como Fray Luis de León o el propio Bartolomé Leonardo, quien además señala algunos inconvenientes de la vida retirada, como la soledad y el silencio, a los que difícilmente sería capaz de adaptarse.[43] Un ejemplo de ello puede verse en la *Epístola* 44, 88 y ss.,[44] donde muestra su preferencia frente a la aldea y la corte por una ciudad de tipo medio como Zaragoza (44, 109-111), lo que constituye una muestra más del afán de Argensola por la búsqueda del término medio horaciano.

A continuación se trata acerca de las preferencias de Bartolomé Leonardo de Argensola en cuanto al ocio. En ese sentido, el aragonés coincide con Horacio en el gusto por el estudio y las actividades literarias,[45] aunque difiere en el tratamiento del tema simposiaco, tan propio del hedonismo epicúreo del venusino y que no tiene la misma cabida dentro de un contexto neoestóico y cristiano como el de Argensola.

El siguiente apartado se dedica a la visión del retiro campestre en Argensola, en el que aparecen una serie de tópicos clásicos que se enumeran a continuación:

—La descripción del lugar según el tópico del *locus amœnus*.[46]

—El ámbito campestre como lugar de descanso de las faenas agrícolas.[47]

—La caza como distracción.[48]

—La comida[49] y las vajillas sencillas frente a los lujos de la ciudad.[50]

---

41 Fue predicador real de Felipe III y Felipe IV, que había caído en desgracia antes de que se le dirigiese esta epístola. Sobre las circunstancias históricas de este suceso *vid.* GOTOR, *op. cit.*, pp. 57 y ss.

42 *Vid.* V. CRISTÓBAL, «Conflicto de vida privada y pública en la poesía de Horacio», *Polis*, 2, 1990, pp. 127-142.

43 *Vid.* J. M. BLECUA, «La carta poética en Aragón...», art. cit., p. 18.

44 *Vid.* además la *Epístola* 46, 25-30.

45 *Vid.* las epístolas 44, 1 y ss., 46, 214-219, 484-489; 162, 1 y ss., IX 58-63 de Argensola, Hor. *Sat.* II 6, 61 y *Epíst.* II 34-37. Se trata de un elemento habitual en Roma (*vid.* Cic. *Arch.* III 3, Sen. *Epíst.* 8, 3 etc.) y en el Siglo de Oro español (*vid.* entre otros la *Epístola moral a Fabio*, 127-129.

46 *Vid.* las epístolas 46 y ss., y Gotor I 193 y ss.

47 Se trata de un motivo presente en el *Epodo* II de Horacio (23-27) y en Argensola (44, 382-384).

48 *Vid.* Hor. *Epod.* II 29-36. En Argensola el tema aparece en 44, 238-240.

49 *Vid.* la *Epístola* 44, 394 y ss. de Argensola. *Vid.* además Hor. Epod. II 68-70, *Sat.* I 6, 115, II 6, 63-64, *Epíst.* I 5, Tib. I 4, 31-34, II 3, 68-70, Ivv. XI, Mart., V 77, X 48, XI 52. En España aparece también en la *Epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza* (211-213; 319 y ss.), en la de Diego Hurtado de Mendoza a Boscán (172-174) o en Lupercio Leonardo 44, 481 y ss.

50 *Vid.* además la *Epístola* 46, 148-162 de Argensola. En la poesía clásica puede verse en Hor. *Sat.* I 6, 117-118, II 6, 68, Tib. I 1, 38-40, II 3, 46-47, Ivv. III 168-170. En la literatura española *vid.* FRAY LUIS, *Canción de la vida solitaria* 71-75; *Epístola Moral a Fabio*, 175-180.

A continuación se trata sobre la crítica de vicios de la corte, realizada sobre toda en la *Epístola* 45 y en la *Sátira del incógnito*. Dado que en este caso el poeta no sigue tan de cerca el modelo horaciano, inspirándose sobre todo en Juvenal y en su realidad contemporánea, no me extenderé sobre esta cuestión.

La presencia de Horacio en otras formas de la lírica argensolista

En este apartado tras comentar una serie de cuestiones teóricas relativas al soneto, la oda y la canción,[51] se trata acerca de los temas y motivos horacianos presentes en estas y otras formas líricas. Para ello se han establecido dos subapartados, uno dedicado a los poemas satíricos, que, del mismo modo que en Horacio, pueden presentar vehículos formales muy diversos, y otro a aquellos más cercanos a la lírica.

En el primer subapartado se distinguen distintas técnicas imitativas. En algunos casos la alusión se limita a la mención de un personaje horaciano, como sucede en 53, donde el protagonista es un tal Alfio, aunque el tema del texto es la práctica del bien y el mal y sus consecuencias. En otras ocasiones se presenta a un personaje cuyo nombre no se menciona pero que se asemeja a otro de Horacio, como en el soneto 68, donde aparece un maestro de gramática que recuerda al Orbilio de la *Epíst.* II 1, 70-1. Finalmente, Argensola imita pasajes horacianos de forma directa, como en 54, contra un jurisconsulto barbado.[52]

A continuación se trata de aquellos casos en que se imitan temas y motivos propios de la obra lírica, entre los que destacan los siguientes:

> —La descripción de la naturaleza y el ciclo de las estaciones. El tema es tratado en la *Canción a la primavera* (1) de Bartolomé Leonardo, en cuyo comienzo imita la parte inicial de la oda I 4 de Horacio.[53] Sin embargo, frente a la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte propia del texto latino,[54] el aragonés utiliza la descripción como marco ideal para el amor, de modo que en esta canción se combinan varias tradiciones tanto en lo que se refiere a la forma como al contenido.

51 Sobre la historia de la oda hasta el s. XVI *vid.* S. Pérez Abadín, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad, pp. 13 y ss. Sobre la teoría de la oda y su relación con la canción *vid.* Pérez Abadín, *op. cit.* pp. 49 y ss.; B. López Bueno, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», en B. López Bueno, *La oda, II encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla-Córdoba, Univ. de Sevilla-Univ. de Córdoba, 1993, pp. 175-214, V. Cristóbal, «Precedentes clásicos del género de la oda», *ibid.*, pp. 19-45, esp. p. 20. Sobre su posición en el sistema de géneros barroco *vid.* P. Ruiz Pérez, «La oda en el espacio lírico del siglo XVII», *ibid.*, pp. 277-318.

52 Como anota Blecua en su edición, p. 164, se inspira en Hor. *Sat.* II 3, 17-19. El tema es tratado por Argensola también en 30 y 114.

53 La fuente es indicada en el manuscrito 4141 de la Biblioteca Nacional, p. 243. A ese respecto *vid.* las notas al texto de la edición de Blecua, p. 11, n. 7.

54 Sobre la relación entre la naturaleza y el ser humano en Horacio, los símbolos utilizados y los antecedentes griegos *vid.* entre otros A. J. Woodman, «Horace's Odes: Diffugere nives and solvitur acris hiems», *Latomus*, 31 (1972), pp. 752-778. R. Mª Marina Sáez, *El elemento simposiaco en la poesía latina, de Horacio a Marcial*, Zaragoza, Universidad, 1991 (memoria de Licenciatura), pp. 209 y ss., «El tema del vino liberador y el *carpe diem* en Horacio», en D. Estefanía (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid - Santiago de Compostela, Ediciones Clásicas - Universidad, 1994, pp. 191-201, esp. pp. 193 y ss.

—Simposio y *carpe diem*. Aunque la presencia de lo simposiaco en Argensola resulta muy escasa, y en ningún caso se defienden los placeres sencillos que ofrecen este tipo de reuniones, es posible encontrar algún ejemplo en el que se incluyen elementos del simposio. Concretamente en el poema 94, que aparece bajo el epígrafe «Alegoría que pinta los efetos que causa en el ánimo el intentar el apetito prevalecer contra la Razón», se describe una escena de lujo decadente en la que se introduce el canto de una citarista que trata sobre la caducidad de la belleza (43-70).[55]

—La vanidad de los agüeros. Horacio en sus odas presenta multitud de ejemplos en los que alude al tema, entre los que destaca *Carm.* I 11. Este rechazo de las prácticas adivinatorias también aparece en Argensola, aunque el tratamiento difiere, pues el contexto simposiaco y la exhortación al *carpe diem* son sustituidos por la defensa de la doctrina del libre albedrío en un marco más agustiniano que horaciano.[56]

—El tema de la nave. Uno de los motivos preferidos por Horacio en su lírica consiste en la imagen de la nave en medio de la tormenta, utilizada de forma alegórica, siguiendo una tradición que parte de la Grecia arcaica, y que perdura en la literatura europea.[57] El ejemplo más claro se halla en *Carm.* I. 14,[58] donde la nave representa al Estado. En cuanto a su presencia en Argensola, existen varias muestras de adaptación del motivo a diferentes contextos: la nave representa al Estado en el soneto 108, en defensa del rey Felipe III, y como respuesta a ciertos poemas satíricos contra dicho monarca; es símbolo de la vida humana en 130;[59] representa al enamorado en 119,[60] y simboliza a la iglesia en el poema 140.[61]

—La constancia del sabio ante los avatares de la fortuna. Un ejemplo del tema se aprecia en el poema 95 de Argensola, en el que, aparte de la imitación de Hor. *Carm.* III 3,[62] aparecen elementos de la doctrina cristiana.

—El tema político. Uno de los temas de mayor relevancia en la lírica horaciana consiste en la exaltación de la Roma Augústea y de los logros de la política del *princeps*. Entre la multitud de poemas de carácter laudatorio en los que el aragonés pudo incluir elementos horacianos destaca el soneto 170, dedicado a Felipe III, en el que aparecen algunos tópicos propios de la propaganda augústea como el ideal de paz.[63]

—Vida retirada. Ya que el tema se ha tratado de forma exhaustiva en capítulos anteriores, en esta ocasión simplemente se comenta el soneto XXIV, en el que aparecen tópicos como el deseo de retiro, o el rechazo de las riquezas.[64] En este caso, se produce un cambio en el tono respecto a las epístolas, pues frente a la mayor racionalización propia de los tercetos, el poeta se centra en elementos de carácter emocional.

55 *Cf.* Hor. *Carm.* IV 10.

56 *Vid.* además los sonetos 106, dirigido a Lupercio, y 113, a un tal Lauso.

57 Su presencia en Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, o fray Luis de León se atribuye al influjo de la obra de Bernardo Tasso, (PÉREZ ABADÍN, *op. cit.*, pp. 124, 189 y ss.).

58 *Vid.* R. M. G. NISBET y M. HUBBARD, *A commentary on Horace: Odes, Book I-II*, Oxford, Clarendon Press, 1970-1978, pp. 178 y ss. El tema de la tempestad aparece en *Carm.* II 10 1-4, II 16, 1-4 y 21-24.

59 *Vid.* además Aldana XXXIV 5-6, Francisco de Rioja XV, XVII, XVIII, XIX, etc.

60 Según M. P. MANERO, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 200 y ss. este elemento, presente en Hor. *Carm.* I 5 5-16, es habitual en la poesía petrarquista.

61 El origen del motivo, según R. ARIAS (ed.), *Juan Ruiz Alceo. La navegación de Ulises*, Kassel, Reichenberg, 1993, p. 14, se halla en la Antigüedad Tardía.

62 En esta misma línea se hallaría el poema *A la esperanza falsa* (Apéndice I [I] de la ed. de Blecua), atribuido de forma indistinta a Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola.

63 El tema de la paz aparece en *Carm.* I 21, 13-16, III 3, 29 y ss., III 14, 13 y ss., IV 5, 17 y ss.

64 Otros poemas relacionados de reflexión filosófico-moral serían el 77, 123, 124, XXIX, etc.

Conclusiones

En este capítulo se ha tratado de ofrecer una muestra de las distintas posibilidades de *imitatio* de los temas y motivos propios de Horacio en la obra argensolista, así como de su adaptación a los cauces formales propios de la literatura española de la época. Las preferencias del aragonés se centran en la reflexión filosófico-moral, influida además por un neoestoicismo cristiano. Asimismo, también se hallan muestras del lado satírico e invectivo propio de los *Epodos* del venusino, aunque es preciso tener en cuenta la influencia del epigrama, especialmente del de Marcial.

Otros argumentos, como el simposiaco, el amoroso o la exhortación al *carpe diem* tienen una presencia menor que en el caso del venusino, y generalmente se combinan con otros motivos, como la reflexión moral o los tópicos propios de la poesía petrarquista. En ese sentido, muchos de los tópicos horacianos presentan en el poeta aragonés una función diferente que en su modelo latino, pero este mismo hecho forma parte de la técnica imitativa del venusino, en la que los elementos tradicionales se adaptan a nuevas circunstancias creativas.

Por otra parte, muchos de los temas y motivos comentados se hallan presentes en otros poetas españoles desde el Renacimiento, lo que confirma la idea que Argensola se integra dentro de una tendencia general de clasicismo y de continuidad de una serie de tendencias que parten del humanismo, en la que Horacio constituye uno de los modelos fundamentales. Pero esta continuidad en ningún momento implica falta de originalidad, pues, como se ha visto, el aragonés introduce elementos propios del pensamiento de su época. Así pues, la obra de Argensola se caracterizaría, dentro de su horacianismo, por una combinación de tradición y originalidad en la temática y por el clasicismo formal frente a determinados excesos barrocos.

CONTENIDOS

ESTUDIOS GENERALES

- Juan Luis ARCAZ POZO, «Pervivencia de Catulo en la poesía castellana», pp. 13-39.

  RESUMEN: El presente trabajo repasa los ecos de la obra de Catulo en la poesía escrita en castellano desde el siglo XV hasta finales del siglo XX. La pervivencia de los poemas catulianos en este amplio período de tiempo se caracteriza por el hecho de que la tradición se ha fijado muy concretamente en algunas composiciones (en especial, las relativas a los poemas del ciclo de Lesbia) que han convertido a Catulo para la posteridad en casi un exclusivo poeta de amor. Los ejemplos que se aportan van desde Hurtado de Mendoza y Cristóbal de Castillejo hasta las huellas que del poeta latino pueden rastrearse en los versos de Jaime Gil de Biedma, pasando por una larga pléyade de poetas que han reutilizado los versos catulianos en todo tipo de composiciones poéticas: sonetos, romances, fábulas mitológicas, poemas pastoriles, etc.

  ABSTRACT: This work reviews the echoes of the work of Catulus in poetry written in Spanish from the XV century to the end of the XX century. The survival of the Catulian poems in this extensive period of time is characterized by the fact that tradition has very specifically noticed some compositions (especially those related to the poems of the Lesbia cycle), which have converted Catulus for posterity into almost an exclusive love poet. The examples that are given vary from Hurtado de Mendoza and Cristóbal de Castillejo to the marks left by the Latin poet, which can be tracked in the verses of Jaime Gil de Biedma, passing through a long pleiad of poets that have reused the Catulian verses in all kinds of poetic compositions: sonnets, romances, mythological fables, pastoral poems, etc.

  ***

- Vicente CRISTÓBAL, «Dido y Eneas en la literatura española», pp. 41-76.

  RESUMEN: Se estudia la pervivencia de este tema clásico (transmitido principalmente por Virgilio en la *Eneida*) en la literatura española, desde el siglo XIII hasta nuestros días, y se comentan ejemplos de su presencia en los distintos géneros literarios.

  ABSTRACT: The object of study is the survival of this classical theme (mainly transmitted by Virgil in his *Eneid*) in Spanish Literature from the 18th century until today. Examples of its presence in different literary genres are further commented.

  ***

- María Pilar CUARTERO SANCHO, «La pervivencia de los autores clásicos en Gracián», pp. 77-101.

  RESUMEN: Tras señalarse el conocimiento de los clásicos que tenía Gracián, ya directo, ya indirecto, y su posible forma de trabajo en la recepción de los mismos, la ponencia se centra en las formas de pervivencia de las fuentes clásicas en la obra de Gracián. De dos de esas formas, que son las más desatendidas en edi-

ciones y estudios, las de la carencia de cita por parte de Gracián, se da una amplia ejemplificación, con textos de *El Héroe, El Político, El Discreto,* el *Oráculo manual,* el *Arte de ingeni, Tratado de la Agudeza,* y la *Agudeza y Arte de ingenio,* y sobre todo, de *El Criticón,* de los que no se indica la fuente clásica en las ediciones. Esa ejemplificación pone de manifiesto la genialidad de Gracián recreando, mediante la *æmulatio,* pasajes clásicos, cuya procedencia pasa completamente desapercibida para el lector que no la conoce.

ABSTRACT: After indicating the knowledge that Gracián had of the classics, either directly or indirectly and his possible working method in their receipt, the presentation is focused on the methods of survival of classical sources in the work of Gracián. An ample exemplification of two of these methods is given, which are the most ignored in editions and studies, those of the lack of quotation by Gracián, with texts from *El Héroe, El Político, El Discreto,* the *Oráculo manual,* the *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza,* and the *Agudeza y Arte de ingenio,* and above all, *El Criticón,* the classical source of which is not indicated in the editions. That exemplification expresses the genius of Gracián on recreating, by means of *aemulatio,* classical passages, the origin of which goes completely unnoticed for readers who are not aware of it.

***

- Pablo CUEVAS SUBÍAS, «Salinas y los clásicos: el autor epistolar», pp. 103-121.

RESUMEN: Se aborda la preparación humanística de Manuel de Salinas y Lizana, poeta nacido en 1618, a juzgar por lo que manifiesta su correspondencia. Al defender sus opciones dentro de una polémica epistolar con Baltasar Gracián, quiere engarzar con los grandes nombres del Renacimiento, sobre todo italianos, y, entre los españoles, con Nebrija y Sánchez de las Brozas. Su formación universitaria en Huesca le lleva también a los autores canónicos de la cultura clásica, con Quintiliano, Cicerón y Aristóteles a la cabeza. En su madurez este canónigo oscense se va decantando casi en exclusiva por el humanismo y espiritualidad de los Santos Padres.

ABSTRACT: It deals with the humanistic training of Manuel de Salinas y Lizana, a poet born in 1618, according to what is shown in his letters. When he defends his stances in an epistolary polemic against Baltasar Gracián, he wants to be related to the greatest authors of the Renaissance, above all Italian, and among the Spaniards, to Nebrija and Sánchez de las Brozas. His University studies in Huesca also lead him to the canonical authors of classical culture, such as Quintilianus, Cicero and Aristotle. On reaching maturity, this canon from Huesca almost exclusively favours the humanism and spirituality of the Holy Fathers.

***

- Ángel ESCOBAR, «Presencia de Aristóteles en el fondo antiguo de las bibliotecas aragonesas. Apuntes para un repertorio sistemático», pp. 123-138.

RESUMEN: Nuestro trabajo se propone mostrar algunos aspectos de la historia del aristotelismo en tierras aragonesas, proporcionando información de carácter general sobre la presencia de manuscritos e impresos aristotélicos en bibliotecas aragonesas de fondo antiguo (hasta 1600), en el marco de nuestra actual investigación sobre el *Aristoteles Hispanus*.

ABSTRACT: This paper tries to explain some aspects of the history of Aristotelianism in Aragón, and it gives some general informations about the presence of Aristotelian manuscripts and printed books in Aragonese libraries (up to 1600) as a part of our enquiry concerning *Aristoteles Hispanus*.

***

- Gonzalo FONTANA ELBOJ, «El *Genio de la Historia* de fray Jerónimo de San José en el marco de la tratadística histórica humanística», pp. 139-156.

RESUMEN: El *Genio de la Historia* de fray Jerónimo de San José (1651) es el último y más amplio de los tratados relativos a la historia que se produjeron en España en los siglos XVI y XVII. Nos proponemos ubicarlo en las coordenadas del género y leerlo a la luz de los principales historiadores de la Antigüedad; de estos, como el resto de los tratados del Humanismo, asumió tan solo las características retóricas y moralizantes, lo cual acarreaba una debilidad fatal: esta historia episódica e instructiva era solo una sucesión de acontecimientos incapaces de explicar racionalmente la contingencia humana. Hacía falta una formulación más aguda en lo metodológico y de un alcance mayor que el didactismo moralizante para la intelección de la experiencia humana, tarea que emprenderán modelos históricos posteriores de objetivos más profundos y de armas más finas.

ABSTRACT: Fray Jerónimo de San José's *Genio de la Historia* (1651) is the last and amplest of the treatises on History written in Spain in the 16th and 17th centuries. Our purpose is to place it in its genre and to read it by the light of the main ancient historians. From these, as all humanist treatises did, it just look their rhetorical and moralizing traits, which proved to be a fatal flaw. This educational and episodic history was but a series of events unable to rationally explain human contingencies. A formulation methodologically sharper and more far-reaching than moralizing didacticism was necessary to apprehend human experiences; this task was to be undertaken by later historical models with deeper goals and sharper tools.

***

- José María MAESTRE MAESTRE, «Los humanistas como precursores de las actuales corrientes pedagógicas: en torno a Juan Lorenzo Palmireno», pp. 157-174.

RESUMEN: El presente artículo demuestra que la mayoría de los modernos métodos pedagógicos para la enseñanza de la lengua latina fueron ensayados ya por los humanistas, al dictado en muchos casos de la propia preceptiva clásica. Por otra parte, la investigación pone de relieve el importante papel que jugó Juan

Lorenzo Palmireno en el ámbito de la pedagogía y de la enseñanza de la lengua latina.

ABSTRACT: This paper proves that most pedagogical methods used in modern times to teach Latin had been already practised by the humanists, following in many cases the classical precepts. Moreover, this research emphasizes the important role played by Johannes Laurentius Palmyrenus in the field of pedagogy and teaching of Latin.

***

- Ana RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, «La Antigüedad y el deseo: pervivencia de lo clásico en la poesía femenina aragonesa actual», pp. 175-184.

RESUMEN: La Antigüedad y el deseo son dos ámbitos temáticos que han ido evolucionando en sus diversas manifestaciones a lo largo de la historia de la cultura, hasta el punto de modificar y actualizar su tratamiento desde la tradición clásica de que provienen. Por otra parte, la Antigüedad y el deseo se entrecruzan en un espacio común, que es el del tiempo, el de la memoria. A su vez, el mito actúa siempre como partícipe y mediador entre ambos términos. Antigüedad y deseo, con la activa concurrencia del mito, han sido espacios predilectos de la Literatura y, en especial de la Poesía, desde su inicio mismo. El presente trabajo trata de analizar la pervivencia de estos elementos propios de la tradición clásica en la poesía aragonesa femenina contemporánea, y más concretamente en la obra de las poetas Teresa Agustín y Ana María Navales.

ABSTRACT: Both Antiquity and desire are two topics that have been changing in each of their manifestations along the History of Culture, getting to modify and bring up-to-date their point of view from the classical tradition in which they are born. On the other hand, Antiquity and desire intersect in time and memory. Moreover, the myth always acts as participant and mediator between both terms. Antiquity and desire, with the concurrence of the myth, have been preferred themes in literature and specially in poetry from the very beginnig. This work aims at analysing the survival of these elements, first belonging to the classical tradition, in Aragonese woman poets of today, and especially in Teresa Agustín and Ana María Navales' poetry.

CUESTIONES PARTICULARES

- Mª Ángeles CAMPO GUIRAL, «Influencia de la cultura clásica en la obra de Ana Francisca Abarca de Bolea *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*», pp. 187-191.

RESUMEN: La influencia de la tradición clásica en la literatura aragonesa del siglo XVII es patente en la obra titulada *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, de la que es autora la monja cisterciense doña Ana Francisca Abarca de Bolea. La cultura clásica de esta escritora se pone de manifiesto en la gran cantidad de alusiones

históricas referentes al mundo grecolatino que contiene la obra; en la presencia, también, de gran cantidad de alusiones mitológicas, tan características de la literatura barroca, y en la inserción de dos poemas de tema clásico titulados, respectivamente, «Décima a Porcia» y «Décima a Orfeo».

ABSTRACT: The influence of classical tradition in 17th century Aragonese literature is clear in the work entitled: *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, whose author is the Cistercian nun, Ana Francisca Abarca de Bolea. The classical culture of this writer becomes evident in the great number of historical allusions that the work contains, referring to the Greek-Latin world, and also in the presence of a large number of mythological allusions, which are so typical of Baroque literature, and in the insertion of two poems of classic subjects entitled, respectively, «Décima a Porcia» and «Décima a Orfeo».

***

- Teresa CARDESA GARCÍA y María ESQUÍROZ MATILLA, «La reminiscencia clásica en el arte aragonés: algunos ejemplos», pp. 193-200.

RESUMEN: En una breve introducción definimos los conceptos clásicos y clasicismo en la evolución de la historia del arte y el concepto de arte aragonés. Analizamos las fuentes y vías de introducción del clasicismo en el arte aragonés. En el desarrollo del trabajo vemos que la influencia de la cultura griega se reduce a restos arqueológicos unidos al comercio fenicio; el legado romano es muy superior, aunque mucho se encuentra bajo nuestras ciudades actuales. Estas tendencias se ejemplifican en la arquitectura: se valora la influencia de los órdenes clásicos, la armonía y los diseños en edificios de diferentes épocas; en escultura: el canon clásico aplicado al cuerpo humano y la influencia de los arcos de triunfo romanos en los retablos aragoneses del siglo XVI; en pintura: como los frescos de la Antigüedad no se han conservado, vemos una aproximación a la pintura italiana del siglo XVI.

ABSTRACT: In a brief introduction we define the classical concepts and classicism in the evolution of the history of art and the concept of Aragonese art. We analyse the sources and introduction channels of classicism into Aragonese art. During the development of the work we see that the influence of Greek culture is down to some archaeological remains linked to Phoenician trade; the Roman legacy is greater, although at lot is nowadays under our cities. These tendencies are exemplified in architecture: the influence of classical orders, harmony and designs is assessed in buildings of different periods; in sculpture: the classical canon applied to the human body and the influence of the Roman triumphal arches in Aragonese 16th century altarpieces; in painting: as the frescos of the Antiquity have not been preserved, we see an approximation to the Italian 16th century painting.

***

- Marián DÍEZ CORONADO, «Francisco José de Artiga y la retórica del siglo XVII. *Epítome de la elocuencia española* (1692)», pp. 201-208

RESUMEN: Francisco José de Artiga, oriundo de Huesca, nació a mediados del siglo XVI y murió poco después de comenzado el siglo XVII. Desde el punto de vista profesional se dedicó con éxito a la arquitectura, las matemáticas y la docencia en el ámbito de las ciencias. Destacó también por sus investigaciones y reflexiones tanto en el mundo de las ciencias como en el de las letras. Muestra de esta faceta suya son algo más de una docena de libros entre los que se encuentra *Epítome de la elocuencia española*, un manual de retórica que responde a una de las tendencias de los siglos XVI y XVII, la que hace del conocimiento de retórica una necesidad para todo el que ha de hablar en público. Este tratado recoge además características de los otros tipos de manuales de su época (la retórica civil, la predicativa y la propia de los planes de estudio de la enseñanza reglada) ofreciendo, en contra de la opinión más extendida, un manual complejo y rico.

ABSTRACT: Francisco José de Artiga, a native of Huesca, was born in the middle of the 16th century and died soon after the start of the 17th century. From the professional viewpoint he successfully devoted himself to architecture, mathematics and teaching in the field of science. He also stood out for his investigations and reflections both on the world of science and the world of arts. This facet of his is shown by more than dozen books, one of which is the *Epítome de la elocuencia española*, a manual of rhetoric, which responds to one of the tendencies of the 16th and 17th centuries, which makes the knowledge of rhetoric a necessity for anyone who has to talk in public. This treatise also includes characteristics of the other types of manuals of his time (civil and predicative rhetoric as well as the typical rhetoric of the study plans of compulsory education), offering, contrary to the more widespread opinion, a complex and rich manual.

***

- Javier ESPINO MARTÍN, «El influjo de la hispanización en las gramáticas latinas de la Corona de Aragón en el siglo XVIII: la *Sintaxis* de Torrella», pp. 209-215.

RESUMEN: En este artículo partimos de la definición de hispanización en la enseñanza de la lengua latina, que se da en los colegios jesuíticos de Castilla a lo largo del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Con ello, analizamos la influencia de este fenómeno en las ediciones cervarienses de la *Sintaxis* de Torrella, que junto al *Arte* de Nebrija eran los manuales que específicamente se usaban en la Corona de Aragón para la enseñanza de la latinidad durante todo el seiscientos y gran parte del setecientos. Para apoyar nuestras tesis sobre la hispanización, comparamos las ediciones cervarienses con otras ediciones de la *Sintaxis* de Torrella en las que se mantenga su espíritu latino original. Por último, damos unas conclusiones de todo ello, en que vemos la importancia de este método en el desarrollo de la enseñanza de la latinidad del siglo XVIII en la Corona de Aragón, con respecto al resto de España.

ABSTRACT: In this essay we start by dealing with the definition of the hispanicization of the Latin language teaching that can be found in the Jesuit schools of Castille all along the 17th century and the first half of the 18th century. With all that, we analyse the influence of this phenomenon in the cervariense editions of Torrella's *Sintaxis*, that together with Nebrija's *Arte* were the manuals used specifically in the Crown of Aragon to teach the Latin language during the whole 17th century and a great part of the 18th century. In order to support our thesis about the hispanicization, we compare the Cervariense editions of Torrella's *Sintaxis* with other ones where the original Latin spirit is maintained. Finally, we give a final conclusion by seeing the importance of this method in the development of the Latin language teaching during the 18th century in the Crown of Aragon in relation to the rest of the Spanish territory.

***

- Fermín EZPELETA AGUILAR, «Comentario de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola», pp. 217-222.

RESUMEN: Comentario literario del soneto que figura con el número 62 y bajo el título «Detesta litigar» en la edición de José Manuel Blecua. Trata uno de los temas más queridos por el autor: la puesta en solfa del funcionamiento de la justicia, asunto este plasmado en otros sonetos satíricos de parecida factura y en uno de los diálogos lucianescos compuestos por Argensola. Se valoran los rasgos lingüísticos como entonación o expresividad coloquial que imprimen a la pieza poética, aparentemente convencional, el sello de la originalidad de su autor.

ABSTRACT: Literary comment on the sonnet that appears with number 62 and entitled «Detesta litigar» in Jose Manuel Blecua's edition. It deals with one of the author's dearest topics: poking fun at the working of justice. This matter is expressed in other satirical sonnets of similar making and in one of the Lucianesque dialogues composed by Argensola. Linguistic features, such as intonation or colloquial expressiveness, are assessed, and which give its author's originality stamp to the poetical, and apparently conventional, piece.

***

- Jorge FERNÁNDEZ LÓPEZ, «Carlos de Aragón, príncipe de Viana, y su traducción de la *Ética Nicomáquea*», pp. 223-232.

RESUMEN: Hacia 1457 Carlos de Aragón, Príncipe de Viana, compuso una traducción castellana de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, que fue impresa más de cincuenta años después (Zaragoza, Jorge Coci, 1509). Esta temprana versión romance de la obra aristotélica no se realizó a partir del griego original, sino de la versión latina de Leonardo Bruni, hecho que condicionó tanto el resultado como la actitud del traductor hacia su texto. Este artículo estudia las características principales de la traducción del Príncipe de Viana y la sitúa en el contexto más

amplio de la teoría de la traducción de la época y de la recepción de la cultura clásica a mediados del siglo XV.

ABSTRACT: Around 1457 Charles of Aragón, Prince of Viana, wrote a Spanish translation of Aristotle's *Nicomachean Ethics*, which was printed more than fifty years later (Saragossa, Jorge Coci, 1509). This early romance version of Aristotle's work did not have as its source the Greek original text, but Leonardo Bruni's Latin version, which had its influence both in the final result and in the translator's attitudes towards his text. This paper analyses the main features of the Prince of Viana's translation and places it against the wider frame of the translation theory of the time and the reception of classical culture halfway through the 15th century.

***

- Óscar Íñigo FLORIDO GRIMA, «Pervivencia de Marcial en la *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara», pp. 233-242.

RESUMEN: En este artículo se estudia la destacada presencia de Marcial en la *Filosofía Vulgar* de Juan de Mal Lara. Para ello, se distingue entre pervivencia latente y explícita, esta última con cuatro tipos: menciones de Marcial, alusiones a epigramas, citas y traducciones de versos sueltos y traducciones de tiradas de versos o epigramas completos. Asimismo, se señalan algunos aspectos que explican la dilatada presencia de Marcial en la obra de Mal Lara.

ABSTRACT: This article studies the outstanding presence of Marcial in the *Filosofía Vulgar* of Juan de Mal Lara. To do so, latent survival and explicit survival are distinguished, the latter with four types: mentions of Marcial, references to epigrams, quotations and translations of loose verses and translations of whole verses or complete epigrams. In addition, some aspects are pointed out, which explain the extensive presence of Marcial in Mal Lara's work.

***

- Carlos GARCÉS MANAU, «Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca. El mito sertoriano oscense», pp. 243-256.

RESUMEN: En el siglo I antes de Cristo, el romano Quinto Sertorio creó en la antigua Huesca una escuela, de vida efímera y final trágico. Conocemos este singular episodio gracias a la biografía de Sertorio que escribió el griego Plutarco. En el siglo XIV, el rey de Aragón Pedro IV fundó la Universidad de Huesca. Durante el Renacimiento, tras ser redescubiertas en Occidente las obras de Plutarco, nació en Huesca una fascinante tradición cultural, que veía en Quinto Sertorio al verdadero fundador de la Universidad. Con el paso del tiempo, la propia Universidad de Huesca acabó rebautizándose como *Universidad Sertoriana*. El *mito* sertoriano oscense alcanzó su apogeo en los siglos XVII y XVIII, época en la que fue representado en grabados y pinturas y dio origen a una segunda tradición, aún más curiosa, relacionada con Poncio Pilato.

ABSTRACT: In the 1st century BC, the Roman Quintus Sertorius created a school in the old Huesca, which had an ephemeral life and a tragic ending. We know of this singular episode thanks to the biography of Sertorius, which was written by the Greek Plutarch. In the 14th century, the king, Peter IV of Aragon founded the University of Huesca. During the Renaissance, after the works of Plutarch were rediscovered in the West, a fascinating cultural tradition arose in Huesca, which considered Quintus Sertorius to be the real founder of the University. With the passing of time, the actual University of Huesca ended up renaming itself as *Sertorian University*. The Sertorian *myth* of Huesca reached its zenith in the 17th and 18th centuries, when it was illustrated in engravings and paintings and gave rise to a second and even more curious tradition, related to Pontius Pilate.

***

- Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, «Aproximación a la retórica del siglo XVII: *actio* y *pronuntatio* en el *Epítome de la elocuencia española* de Francisco de Artiga (1692)», pp. 257-265.

RESUMEN: Este trabajo se ocupa de la influencia de la tradición retórica de Quintiliano (*Institutio Oratoria*) en el tratado de Francisco de Artiga *Epítome de la elocuencia española*, publicado en Huesca en 1692 y reeditado con asiduidad a lo largo del siglo XVIII. Aunque Artiga no lo cita explícitamente, su manual de elocuencia y buenas costumbres está basado en el texto de Quintiliano, hecho que queda demostrado en la comparación de los capítulos dedicados a la *actio* y a la *pronuntiatio*, objeto primordial de este artículo, aunque también en la organización de los temas estudiados, en el planteamiento de los *genera causarum*, en las subdivisiones del género judicial, en el tratamiento de la *elocutio* y en la larga lista de figuras retóricas, por ejemplo.

ABSTRACT: This work addresses the influence of the rhetorical tradition of Quintiliano *(Institutio Oratoria)* on Francisco de Artiga's treatise *Epítome de la elocuencia española*, published in Huesca in 1692 and reprinted regularly throughout the 18th century. Although Artiga does not say so explicitly, his manual on eloquence and good manners is based on the text of Quintiliano. This can be seen by comparing the chapters devoted to *actio* and to *pronuntiatio*, the primordial object of this study, although also in the organisation of the topics dealt with, in the handling of the *genera causarum*, in the judicial genre subdivisions, in the treatment of the *elocutio* and in the long list of rhetorical figures, for example.

***

- Carmen GIRAL VIU y María SÁNCHEZ CASTRO, «La fábula mitológica en Juan de Moncayo», pp. 267-271.

RESUMEN: A lo largo del siglo XVII, un grupo de poetas aragoneses, conocidos como «Poetas del Ebro», sigue la estela poética de Góngora; entre estos destaca la figura del zaragozano Juan de Moncayo, en cuyas fábulas mitológicas sobre los

Titanes y sobre Júpiter y Leda se aprecia la impronta gongorina en la forma y la de las *Metamorfosis* de Ovidio en el fondo.

ABSTRACT: Throughout the 17th century, a group of Aragonese poets, known as «Poets of the Ebro», follows the poetic wake of Góngora. Among them, a figure from Zaragoza stands out, Juan de Moncayo, in whose mythological fables about the Titans and about Jupiter and Leda one appreciates the stamp of Góngora in the form and that of Ovidius' *Metamorphosis* in the content.

***

- Andrés GÓMEZ HEREDIA, «Adonios en Horacio y en el humanista alcañizano Domingo Andrés: tipología verbal y otros aspectos métricos», pp. 273-280.

RESUMEN: En este trabajo se presenta un análisis comparativo de los 205 adonios de Horacio y los 23 de Domingo Andrés, para lo que usamos como método el estudio de la tipología verbal y otras cuestiones métricas a nivel de composición y esquema. Se concluye que D. Andrés conoce, sin duda, el uso clásico del verso horaciano, pero no se conforma con utilizar solo lo que le ofrece su modelo, sino que intenta abrir nuevos caminos, buscando personalizar sus composiciones.

ABSTRACT: This work presents a comparative analysis of the 205 adones by Horace and the 23 by Domingo Andrés. The method we use is to study the verbal typology and other metric questions on a composition and synopsis level. The conclusion is reached that D. Andrés is undoubtedly familiar with the classical use of Horatian verse, but he is not satisfied with using only what the model offers, but he also tries to open up new ways, in an attempt to personalise his compositions.

***

- Mª Jesús JARNE FERNÁNDEZ, «Epigramas de Marcial en la obra del poeta aragonés Martín Miguel Navarro (1600-1644)», pp. 281-290.

RESUMEN: En nuestro estudio realizamos los comentarios de 5 de las 120 composiciones que Martín Miguel Navarrro (1600-1644) creó inspirándose en otros tantos epigramas del poeta latino Marco Valerio Marcial (40 – 104 d. C.). Partimos del análisis confrontado del original latino con la composición ya vertida al castellano para mostrar los recursos y el estilo con los que el turiasonense realizó sus traducciones en forma poética. De este modo hemos procurado valorar tanto al traductor como al poeta del XVII, que fue tutelado por Bartolomé Leonardo de Argensola. La obra de M. M. Navarro nos permite comprobar que se trata de un poeta plenamente integrado en el ambiente cultural del Siglo de Oro español y que, como muchos otros autores de la época, bebió plenamente de las fuentes latinas, en especial de Marcial.

ABSTRACT: In our study we make comments on 5 of the 120 compositions that Martín Miguel Navarro (1600-1644) created, inspired on a similar number of

epigrams of the Latin poet Marcus Valerius Martialis (40 AC – 104 AC). We base our ideas on the compared analysis of the Latin original with the composition already translated into Spanish to show the resources and the style, which this poet, born in Tarazona, used to do his translations in a poetic way. In this way we have tried to assess both the 17th century translator and poet, who was tutored by Bartolome Leonardo de Argensola. M. M. Navarro's work enables us to verify that he is a poet totally integrated into the cultural atmosphere of the Spanish Golden Age and who, like many other authors of the time, drank fully from the Latin sources, especially from Martialis.

***

- Joaquín G. LIZANA SALAFRANCA, «Noticias aragonesas sobre la Alejandría clásica», pp. 291-294.

  RESUMEN: Los conocimientos aragoneses sobre la fundación de Alejandría de Egipto proceden de dos fuentes: la cristiana, que sigue la tradición clásica, y la islámica, que perdura en la población morisca, particularmente numerosa en Aragón. De esta segunda tenemos el testimonio de un manuscrito aljamiado de la Biblioteca Nacional de Madrid: *La leyenda de Alejandro Magno*, que puede datarse en la segunda mitad del siglo XVI, de la que aquí se presenta la transcripción del pasaje referente a la fundación, narración más rica en hechos pintorescos que la clásica, mucho menos rigurosa, pero con un fondo común.

  ABSTRACT: The Aragonese knowledge of the foundation of Alexandria of Egypt comes from two sources: the Christian source, followed by the classical tradition, and the Islamic source, which remains among the Moorish population, which was particularly numerous in Aragon. For the latter we have the testimony of a manuscript, written in Spanish but in Arabic script, from the National Library of Madrid: *La leyenda de Alejandro Magno*, which probably dates from the second half of the 16th century. A transcription of the passage which refers to the foundation, is presented here. It is a narration richer in picturesque facts than the classical one, much less rigorous but with common contents.

***

- Eva MARQUÉS LÓPEZ, «Plauto y el teatro del siglo XVI: la obra del dramaturgo aragonés Jaime de Huete», pp. 295-301.

  RESUMEN: En este trabajo se trata de ver la influencia del teatro del comediógrafo latino Plauto en las comedias *Tesorina* y *Viridiana* del autor aragonés Jaime de Huete (1480-1535), editadas entre 1528 y 1535. En ellas se observa la influencia, por una parte, de Plauto y, por otra, del autor extremeño Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530) y de *La Celestina* de Fernando de Rojas (1475-1541), a través de los cuales llegó hasta Jaime de Huete el teatro latino. La influencia de Torres Naharro en las comedias de Huete se produce en aspectos externos (extensión, división en cinco actos, utilización del prólogo y del epílogo) y en la técnica

teatral, en los que Torres Naharro está, a su vez, muy influido por el teatro de Plauto. En cuanto a la temática, las comedias del aragonés son herederas de *La Celestina*, obra en la que se mezcla la tradición latina con la tradición teatral posterior.

ABSTRACT: In this essay an attempt is made to see the influence of the theatre of the Latin playwright, Plautus, in the comedies *Tesorina* and *Vidriana* by the Aragonese author Jaime de Huete (1480-1535), published between 1528 and 1535. These comedies show the influence of Plautus, on the one hand, and of the author from Extremadura Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530), on the other hand, and of *La Celestina* by Fernando de Rojas (1475-1541), through which Latin theatre reached Jaime de Huete. The influence of Torres Naharro in the Huete's comedies occurs in external aspects (extension, division into five acts, use of the prologue and of the epilogue) and in the theatrical technique, where Torres Naharro is, in turn, much influenced by the theatre of Plautus. Insofar as the thematic is concerned, the Aragonese writer's comedies are heirs of *La Celestina*, a work where Latin tradition is mixed with later theatrical tradition.

***

- Mª Teresa MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, «Marcial en Inglaterra», pp. 303-316.

RESUMEN: La apreciación de Marcial ha estado siempre vinculada a los movimientos estéticos, morales e ideológicos y a los modos de composición y traducción predominantes en las distintas épocas. En nuestro trabajo pretendemos examinar los principales hitos de esta influencia en la literatura inglesa, en un repaso en el que abundarán textos muy representativos de Marcial y su reflejo en distintos autores, desde el final de la Edad Media hasta el siglo XX.

ABSTRACT: Martial's appraisal has been linked to the different movements —whatever aesthetic, moral or ideological— and to the composition and translation patterns which have dominated throughout centuries. This paper aims at looking into Martial's influence upon English literature, by offering many representative texts and their versions made by several authors, from the end of the Middle Ages up to the 20th century.

***

- Mª José MUÑOZ JIMÉNEZ, «Los autores clásicos en la obra del neoclásico Rafael J. de Crespo», pp. 317-322.

RESUMEN: En el trabajo se ofrece una visión general sobre la recepción de los autores clásicos en las *Fábulas morales y literarias* (Zaragoza, 1820), las *Poesías epigramatarias* (Zaragoza, 1827) y la *Poética* (Valencia, 1839) de Rafael José de Crespo, un autor aragonés prácticamente desconocido.

ABSTRACT: This paper aims at offering a survey of the classical authors' reception in the *Fábulas morales y literarias* (Saragossa, 1820), the *Poesías epigramatarias* (Sa-

ragossa, 1827) and the *Poética* (Valencia, 1839) by Rafael José de Crespo, an Aragonese author practically unknown.

***

- Nereida MUÑOZ TORRIJOS, «La presencia de la mitología clásica en las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola», pp. 323-331.

  RESUMEN: Este artículo versa sobre la presencia de figuras de la mitología clásica en la obra *Rimas*, del autor altoaragonés Lupercio Leonardo de Argensola. Ofrece un recorrido por aquellas rimas que, a través de sus referencias a la mitología, permiten un acercamiento a la proyección que el autor realiza sobre sus estados de ánimo, valores morales y lectura de la realidad, a la vez que trasladan al lector a un contexto más amplio y enriquecedor. El análisis aparece centrado en aquellas rimas de tema amoroso, moral y satírico, por ser en estos tres grupos temáticos donde se advierte una mayor presencia de alusiones a figuras mitológicas.

  ABSTRACT: This article deals with the presence of figures from classical mythology in the work *Rimas*, by the author from the Alto Aragón Lupercio Leonardo de Argensola. It offers a run through those rhymes, which, through their references to mythology, provide a better understanding of the projection that the author makes on his states of mind, moral values and reading of reality. And which, in turn take the reader to a more ample and enriching context. The analysis is focused on those rhymes that have a love, moral and satirical content, as it is in these three thematic groups where there is a greater presence of allusions to mythological figures.

***

- Joaquín PARELLADA CASAS, «José Manuel Blecua Teijeiro, divulgador áureo o sobre el rigor crítico en don José Manuel», pp. 333-341.

  RESUMEN: Este artículo pretende resaltar la obra no erudita de don José Manuel Blecua, y en concreto su labor divulgadora de la literatura castellana a través de la colección «Clásicos Ebro» —destinada principalmente a la enseñanza secundaria—, de la que fue director editorial. Se repasan, por un lado, los criterios editoriales de esta colección y se buscan sus posibles antecedentes; asimismo, se analizan los doce libritos que el Dr. Blecua publicó allí. En todos ellos sobresale su enorme sensibilidad literaria, su rigor, su capacidad divulgativa, su estilo evocador y, en fin, su modernidad.

  ABSTRACT: This article aims at highlighting the non-erudite work of don José Manuel Blecua, and more specifically his work to promote Spanish literature through the collection «Clásicos Ebro» —mainly destined for secondary education—, of which he was the publishing director. On the one hand, the publishing criteria of this collection are reviewed and their possible antecedents are sought. Likewise, the twelve books that Dr. Blecua published there are analysed. In all

of them, his enormous literary sensitivity, his rigour, his capacity of communication, his evocative style and also, his modernity, stand out.

***

- Pedro PEIRÉ SANTAS, «El tema literario de la mujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola», pp. 343-348.

  RESUMEN: Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta aragonés del Siglo de Oro, trata en varias de sus composiciones el tema literario de la mujer sin dientes, frente al ideal de belleza femenina de la literatura amorosa y cortesana, siguiendo los modelos de la poesía satírica antigua y moderna. Este artículo se centra principalmente en comparar un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, el número 56 de sus *Rimas*, con su posible fuente, un epigrama de Marcial, el número 41 del libro II, en los que aparece reflejado este tema literario según el estilo y las características de cada autor.

  ABSTRACT: Bartolomé Leonardo de Argensola, an Aragonese poet of the Golden Age, deals with the literary subject of the toothless woman versus the ideal feminine beauty in several of his compositions, according to the patterns of satirical poetry of the ancient and modern times. This article compares a sonnet by Bartolomé Leonardo de Argensola, the number 56 of his *Rimas*, with his possible origin, an epigram of Marcial, the number 41 of the second book; in which this topic appears in accordance with the each author's features.

***

- Estela PUYUELO ORTIZ, «La brevedad de la rosa en un soneto de fray Jerónimo de San José», pp. 349-357.

  RESUMEN: Bajo este título se encuentra un estudio del tratamiento que el escritor hace del tema de la brevedad de la rosa mediante el análisis de un poema suyo que lleva por título *Fallax gratia et vana pulchritudo*. Para ello se presta una atención especial a sus precedentes clásicos, entre los que destaca el conocido poema *De Rosis Nascentibus* atribuido a Ausonio. Esta se trata de una interesante aportación dada la escasa bibliografía existente sobre el poeta, especialmente en lo tocante al estudio de sus poemas.

  ABSTRACT: Under this title there is an essay on the subject of the ephemeral nature of roses, by means of the analysis of a poem by fray Jerónimo de San José called *Fallax gratia et vana pulchritudo*. The classic sources that appear in the text are studied, specially the elements related to the famous poem *De Rosis Nascentibus* attributed to Ausonio, by whom he was inspired. The article is an interesting contribution, taking into account the short bibliography there is about the poet's works.

***

- Mª Isabel ROYO LARRAGAY y Orosia VINACUA DIEGO, «Motivos clásicos en algunos poemas de Martín Miguel Navarro», pp. 359-368.

  RESUMEN: Este estudio se centra en los siglos XVI y XVII y más concretamente en la figura del poeta aragonés Martín Miguel Navarro. En esta época comparte protagonismo e influencias recíprocas de autores relevantes como son los hermanos Argensola o J. Ximénez de Urrea. Destaca por la constante alusión a los temas y motivos del clasicismo griego y romano que tanto ha marcado a nuestra sociedad occidental. Entre su extensa producción, se tratan algunas de sus obras que reflejan lo anteriormente citado, como es el caso del epitalamio *En las bodas de don Fernando Fonseca i doña Isabel de Zuñiga, marqueses de Tarazona.*

  ABSTRACT: This study is focused on the 16th and 17th centuries and in particular on the person of the Aragonese poet, Martín Miguel Navarro. During this time he shares prominence and reciprocal influences of relevant authors such as the Argensola brothers or J. Ximénez de Urrea. He stands out due to the constant reference to the topics and motifs of Greek and Roman classicism, which has marked our western society so much. Out of his extensive production, some of his works that reflect the aforementioned facts are dealt with, such as the case of the epithalamium *En las bodas de don Fernando Fonseca i doña Isabel de Zuñiga, marqueses de Tarazona.*

***

- María SÁNCHEZ CASTRO y Carmen GIRAL VIU, «Sátiros y ninfas protagonistas de dos cuadros del Museo de Huesca», pp. 369-376.

  RESUMEN: Sátiros, personajes masculinos que forman parte del cortejo del dios Dioniso y representantes del espíritu de la naturaleza salvaje y la fertilidad desenfrenada, y ninfas, consideradas habitualmente hijas de Zeus y representantes de la fuerza natural que preside la reproducción y la fecundidad, son entidades abstractas y fenómenos de la naturaleza que protagonizan este artículo. Dichos personajes aparecen en dos cuadros, *Tres sátiros y una ninfa* y *Dos ninfas y un sátiro* que, como testimonio de la presencia del tema mitológico en la pintura del siglo XVII alberga el Museo de Huesca.

  ABSTRACT: Satyrs, male characters that are a part of the entourage of the god Dionisius and representatives of the spirit of wild nature and unbridled fertility, and nymphs, usually considered as daughters of Zeus, and representatives of the natural force which is a prevalent feature of reproduction and fecundity, are abstract entities and phenomena of nature, and the main characters of this article. These characters appear in two paintings, *Dos sátiros y una ninfa* and *Dos ninfas y un sátiro*, which, as proof of the presence of the mythological subject in the 16th century painting, are exhibited at the Museum of Huesca.

***

- Roberto TIERNO HERNÁNDEZ, «La *Eneida*, un modelo para la *Aragonia* de Antonio Serón», pp. 377-384.

  RESUMEN: Antonio Serón, poeta laureado aragonés del siglo XVI, nacido en Calatayud, después de una vida militar tormentosa al servicio de Andrea Doria para expulsar a los turcos de Argel, se ganó la vida enseñando poética y retórica por distintas ciudades de España, entre ellas Huesca y Tarazona. Su orgullo de aragonés le llevó a componer nada menos que un poema épico en hexámetros latinos que cantase las gestas del Reino de Aragón, la *Aragonia*. Toma como modelo la *Eneida* de Virgilio para relatar la gloriosa historia del Reino desde Garcí Ximénez y su defensa del monte Uriel hasta el reinado de Ramiro II y el compromiso de su hija Petronila con el conde de Barcelona Ramón Berenguer IV.

  ABSTRACT: Antonio Serón, a prize-winning Aragonese poet of the 16th century, born in Calatayud, after a tumultuous military life at the service of Andrea Doria to expel the Turks from Algiers, earned his living by teaching poetics and rhetoric in several towns of Spain, including Huesca and Tarazona. His Aragonese pride led him to compose an epic poem in Latin hexameters no less, which extolled the heroic deeds of the Kingdom of Aragon, the *Aragonia*. He takes the *Æneid* by Virgil as a model to relate the glorious history of the Kingdom from Garcí Ximénez and his defence of mount Uriel to the reign of Ramiro II and the his daughter Petronila's engagement to the count of Barcelona, Ramón Berenguer IV.

***

- Jorge TURMO PALLÁS, «Tradición clásica en la obra poética de Alberto Montaner Frutos», pp. 385-394.

  RESUMEN: La pervivencia de la cultura clásica en la poesía de Alberto Montaner Frutos puede observarse desde dos dimensiones distintas: a) como parte funcional de un universo poético constituido por su gran amor y pasión, Helena Diana. Ella, su juventud y belleza, es el núcleo de esta genuina galaxia en la que el autor interviene a la vez como poeta-creador, que utiliza a su antojo lo bidimensional, y joven enamorado; b) mediante el uso de las lenguas clásicas en títulos y cuerpos de los poemas. En este sentido, se pueden encontrar desde referencias presocráticas y aristotélicas o alusiones al misal cristiano hasta términos de carácter alquímico, en definitiva, ascuas de ese hedonismo y culturalismo propio de los Novísimos.

  ABSTRACT: The survival of the classical culture in the poetry of Alberto Montaner Frutos can be seen from two different points of view: a) as a functional part of a poetic universe constituted by his great love and passion, Helena Diana. She, her youth and beauty, is the core of this genuine galaxy where the author intervenes both as a poet-creator, who uses the two-dimensional element at his will, and as a young person in love; b) by means of the use of classical languages in titles and texts of the poems. In this regard, one can find Presocratic and

Aristotelian references or allusions to the Christian missal as well as alchemic terms; in short, embers of the hedonism and culturalism typical of the *Novísimos*.

***

- Paula VAL NAVAL, «La tradición fisiognómica en la obra de Juan Fernández de Heredia», pp. 395-408.

  RESUMEN: La fisiognomía, disciplina de raigambre grecolatina, adquirió una importancia notable en el occidente medieval, donde alcanzó la consideración de ciencia. Testimonio de dicha importancia es la obra de Juan Fernández de Heredia, a lo largo de la cual pueden localizarse pasajes de diversa índole fisiognómica, sin olvidar el capítulo dedicado a la fisiognomía en su traducción al aragonés del *Secretum secretorum*.

  ABSTRACT: Physiognomics, a Greco-Latin deep rootedness discipline, had a great importance in the medieval occident, where it was even considered as a science. Testimony of its importance is Juan Fernández de Heredia's work, through which one can find some passages of different physiognomic nature, not leaving behind the chapter dedicated to physiognomics in his Aragonese translation of *Secretum secretorum*.

EL HORACIANISMO EN BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA
(Presentación del Proyecto de Investigación del IEA)

- Pedro PEIRÉ SANTAS y Estela PUYUELO ORTIZ, «El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola: cuestiones previas», pp. 411-416.
- Juan Carlos PUEO, «La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola», pp. 417-430.
- Rosa Mª MARINA SÁEZ, «La imitación de Horacio en Bartolomé Leonardo de Argensola», pp. 431-441.

  RESUMEN: Los diversos participantes en este proyecto de investigación exponen aquí las principales conclusiones obtenidas tras un año de arduo trabajo. En primer lugar Pedro Peiré Santas y Estela Puyuelo Ortiz realizan un estado de la cuestión sobre los estudios realizados hasta la fecha acerca del poeta objeto de estudio y tratan acerca de cuestiones biobibliográficas y socioculturales esencialmente, entre las que destacan las relativas a las relaciones personales y a la formación del autor. A continuación Juan Carlos Pueo Domínguez aborda el tema de la influencia de la poética horaciana en la de Bartolomé Leonardo de Argensola, a fin de conocer los fundamentos téoricos en los que se basó la praxis poética del aragonés. Finalmente Rosa Mª Marina Sáez trata acerca de la práctica de la *imitatio* desde dos facetas diferentes pero al mismo tiempo complementarias: en primer lugar la de las traducciones de poemas horacianos y en segun-

do lugar la de las distintas formas de presencia del poeta latino en los textos originales argensolistas. Como conclusión a este estudio, es preciso destacar la gran influencia ejercida por Horacio en Bartolomé Leonardo de Argensola, tanto en su concepción de la poesía como en su obra, todo ello sin menoscabo de la originalidad mostrada en el tratamiento de temas y motivos tradicionales.

ABSTRACT: The various participants who took part in this project explain the main conclusions obtained after a year of laborious work. First of all, Pedro Peiré Santas y Estela Puyuelo Ortiz carry out a state of the question about every study elaborated hitherto concerning the poet who is object of study. Furthermore, they consider biobibliographic and socio-cultural questions, where Argensola's relationships and education stand out. After that, Juan Carlos Pueo Domínguez deals with the influence of Horace's poetic in Argensola's, to know the theoretical foundation of his poetical praxis. Finally, Rosa Mª Marina Sáez cares about the *imitatio* practice from two different but complementary points of view: The translations of Horace's poems and the diverse ways Horace appears in the Argensola's original texts. As a conclusion of the study, the huge influence of Horace in Bartolomé Leonardo de Argensola must be emphasized, not only in the conception of the poetry, but also in the whole oeuvre. And all this is not done without originality, which can be appreciated in the treatment of the topics and traditional motives.

SUMARIO DE LOS ANTERIORES NÚMEROS DE *ALAZET*

NÚMERO 0 (1988)

Presentación.

GUILLÉN CALVO, Juan José, Apellidos del Valle de Tena (Huesca).

ALINS, Laura, Actos literarios en Huesca por la muerte del rey Luis I.

NAGORE LAÍN, Francho, Los sufijos *-ario, -dor, -ería, -ero, -ista* y *-orio* en los términos artísticos.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Aragonesismos en *Crónica del alba*, de R. J. Sender.

NAGORE LAÍN, Francho, Dos aspeutos d'intrés en a onomastica d'Ibieca: os sufixos achiquidors y os resultatos de VALLEM.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Poesías en aragonés de la *Palestra Nvmerosa Austriaca* (Huesca, 1650): Estudio lingüístico.

ENGUITA, José María, Geografía lingüística de F- inicial en las hablas altoaragonesas.

MOTT, Brian, La sufijación sustantiva y adjetiva en el habla de Gistaín.

NUENO CARRERA, Carmen, Los artículos periodísticos de M. Bescós (Silvio Kossti).

NUENO CARRERA, Carmen, Vivencias oscenses de Orwell durante la guerra civil.

NEGRE CARASOL, José Luis, Aragonesismos en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, Obra periodística de Ramón J. Sender (1924-1936).

Índice de autores y materias de los artículos sobre filología aparecidos en *Argensola*, núms. 1-100.

NÚMERO 1 (1989)

ESTUDIOS

CRESPO, Ricardo, Sender en *El Telegrama del Rif.*

DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, Gabriel Llabrés y Quintana y la *Revista de Huesca* (1903-1905).

FARO FORTEZA, Agustín, Fonología y morfología del habla de Santisteba.

LOMBARTE ARRUFAT, Desideri, y Artur QUINTANA I FONT, L'apicultura tradicional a Pena-roja.

NAVARRO GARCÍA, Chusé Inazio, As rebindicazions lingüisticas en a poesía en aragonés.

NUENO CARRERA, Carmen, La producción literaria de M.ª Cruz Bescós Lasierra.

RÍO NOGUERAS, Alberto del, El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de *rieptos* y desafíos.

RUIZ DEOP, José Mª, En torno a la etimología de *cuacar*.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Sobre la variante *Pandicosa* (Panticosa) y su etimología.

VILLALBA SEBASTIÁN, Juan, El cuento popular en dos escritores contemporáneos: Braulio Foz y Fernán Caballero.

RESEÑAS

NAGORE LAÍN, Francho, Reseña a Antonio Viudas Camarasa, *Dialectología hispánica y geografía lingüística en los estudios locales (1920-1984). Bibliografía crítica y comentada.*

NAGORE LAÍN, Francho, Reseña a Artur Quintana i Font, *El català a l'Aragó.*

PÉREZ LASHERAS, Antonio, Reseña a José Luis Calvo Carilla, *Introducción a la Poesía de Manuel Pinillos. Estudio y antología.*

NÚMERO 2 (1990)

ESTUDIOS

ARA TORRALBA, Juan Carlos, El alma contemporánea de *Alma Contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo.

BARRIOS MARTÍNEZ, Mª Dolores, y Mª José MONTANER ZUERAS, Poesía goliárdica en España: algunos poemas como muestra.

GARCÍA HERRERO, Mª del Carmen, y Mª Jesús TORREBLANCA GASPAR, Curar con palabras (oraciones bajomedievales aragonesas).

MORET I COSO, Hèctor, Aproximació al parlar de Mequinensa.

NAVARRO GARCÍA, Chusé Inazio, Sobre la sufijación apreciativa en *A lueca*, de Juana Coscujuela.

PINI MORO, Donatella, La degradación de Sender, un montaje (Apéndice de Asunción SENDER).

PLAZA BOYA, Antonio, El dialecto del Valle de Benasque (comarca de Castejón de Sos). Bases para una morfosintaxis.

SANTOLARIA SOLANO, Cristina, Aproximación al teatro de posguerra en Aragón.

BIBLIOGRAFÍA

FICHERO BIBLIOGRÁFICO DE FILOLOGÍA ARAGONESA

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

NAGORE LAÍN, Francho, Reseña a José I. López, Chusé Inazio Navarro y Francho Rodés, *Antropónimos aragoneses (nombres aragoneses de persona)*.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 1)

«Proyecto Sender»: una iniciativa necesaria.

Relación de libros y revistas monográficas de que dispone la Biblioteca «Azlor» del IEA hasta la fecha.

Relación de senderianos.

NÚMERO 3 (1991)

ESTUDIOS

ACÍN FANLO, Ramón, «Narrativa aragonesa» actual: una aproximación seguida de dos autores (José Mª Latorre y Javier Tomeo).

BRAVO VEGA, Julián, Datos para el estudio de Rafael José de Crespo y de su obra literaria.

CAMPO GUIRAL, Mª Ángeles, Tres poemas inéditos en torno a *El Discreto* de Gracián.

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Sender para estudiantes.

LAGUNA CAMPOS, José, Estudio fonético de los documentos del siglo XIII de la Colección diplomática de la Catedral de Huesca.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Toponimia de Sobremonte (Huesca), III: El espacio agrícola.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 2)

Presentación.

Cuestionario [enviado por F. Carrasquer a R. J. Sender en 1966].

Cartas [de R. J. Sender a F. Carrasquer, 1959-1980].

ALLUÉ LACASTA, Ascensión, Fermín GIL ENCABO y Ester PUYOL IBORT, Ensayo de bibliografía senderiana. 1. Artículos localizados en los fondos del «Proyecto Sender» (Primer borrador).

NÚMERO 4 (1992)

(MONOGRÁFICO DEDICADO A RAMÓN J. SENDER)

Nota previa.

ESTUDIOS

ABUELATA, Mohammad, Aspectos técnicos en la narrativa de Ramón J. Sender (1930-1936).

BARREIRO, Javier, Bajo el signo de la perplejidad: *El verdugo afable.*

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Sender por sí mismo.

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Un Edipo extemporáneo (A raíz de *Muerte en Zamora,* de Ramón Sender Barayón).

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, Ramón J. Sender en los años veinte: Detalles de un aprendizaje.

KING, Charles L., Colofón [Ch. L. King, *Ramón J. Sender,* 1974].

LENTZEN, Manfred, *El rey y la reina* de Ramón J. Sender como parábola.

MAÑÁ DELGADO, Gemma, y Luis A. ESTEVE JUÁREZ, Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español.*

RUFAT LLOP, Ramón, El sentimiento religioso en Ramón J. Sender.

UCEDA, Julia, Criaturas senderianas (Variaciones sobre una obra abierta).

VÁSQUEZ, Mary S., Estrategias de guerra y texto en *Contraataque* de Ramón J. Sender.

VIVED MAIRAL, Jesús, La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra.

NÚMERO 5 (1993)

ESTUDIOS

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Cinco oscenses en la punta de lanza de la prerrevolución española: Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín y Sender.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Manuel, Espacios aragoneses en la obra de Ildefonso-Manuel Gil.

MORET I COSO, Hèctor, Lèxic de l'Aragó catalanòfon al *Diccionari Aguiló* i al *Diccionari Català-Valencià-Balear.*

PÉREZ VILATELA, Luciano, Aspectos de la tésera latina de Fuentes Claras.

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo, Zaragoza, París, Tánger: Notas para una geografía poética de Julio Antonio Gómez.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Toponimia de Sobremonte (Huesca), V: llanos, depresiones y oquedades.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

VIVED MAIRAL, Jesús, Reseña a José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años veinte (Antología).*

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 3)

Presentación.

PUYOL IBORT, Ester, Ensayo de bibliografía senderiana. 1. Artículos localizados en los fondos del «Proyecto Sender» (Segundo borrador).

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Nota necrológica. Otro aragonés de valor noble ya doblado.

NÚMERO 6 (1994)

ESTUDIOS

HUGUET CANALÍS, Ángel, Ana María HUGUET CANALÍS y Miguel Ángel BROC CAVERO, Bilingüismo y educación en la Franja oriental de Aragón: Revisión teórica y perspectivas de futuro.

MENDOZA ARAGÓN, Mª José, y Mª Jesús OTÍN AÍN, *El Diario de Huesca* y la vida cultural oscense en el último cuarto de siglo (1875-1900).

MORET I COSO, Hèctor, Escriptors aragonesos d'expressió catalana en el primer terç del segle XX.

NAGORE LAÍN, Francho, Los occitanismos en aragonés.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Para un corpus de toponimia tensina, II: registros en protocolos notariales de los años 1478-1483.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

ARA TORRALBA, Juan Carlos, Reseña a GRISO (I. Arellano, Mª C. Pinillos, E. Ruiz, C. Mata, R. Pino, I. Rodeño, I. Torrente y G. Heras), eds., *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega.*

NAGORE LAÍN, Francho, *La selba encantada*, un libro feito en aragonés benasqués por mozez de a bal de Benás.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 4)

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Sender por Sender.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José Mª, Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado.*

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, Reseña a Donatella Pini Moro, *Ramón J. Sender tra la guerra e l'esilio.*

MAÑÁ DELGADO, Gemma, La mitificación de la guerra civil española en la edición de Patricia McDermott del *Réquiem* de Sender.

NÚMERO 7 (1995)

ESTUDIOS

ARA TORRALBA, Juan Carlos, Sinfonías legendarias en tono menor: *La Campana de Huesca* (1893-1895), glorias y miserias de la primera y postergada revista ilustrada de la provincia.

GIRALT LATORRE, Javier, Valors i funcions d'IBI i INDE als parlars lliterans.

MORET I COSO, Hèctor, Onomàstica aragonesa al *Diccionari Català-Valencià-Balear.*

NAGORE LAÍN, Francho, Arredol de bel tipo chenuino de condizional aragonés.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José-María, El primer Sender (I).

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Toponimia de Sobremonte (Huesca), VII: Espacio y vida pastoriles.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

MARTÍN DE LAS PUEBLAS RODRÍGUEZ, Jesús, Reseña a Javier Terrado Pablo, *Toponímia de Betesa*.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 5)

BREVE CRÓNICA DEL I CONGRESO SOBRE RAMÓN J. SENDER. UN PASO MÁS HACIA LA FUNDACIÓN.

ARA TORRALBA, Juan Carlos, La galería personal de Ramón J. Sender.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, El escritor y la pintura. En torno a Ramón J. Sender.

ESPADAS, Elizabeth, Ramón J. Sender. Bibliografía de ediciones y traducciones.

NÚMERO 8 (1996)

ESTUDIOS

ACÍN FANLO, Ramón, Contextos de la poesía «aragonesa» a partir de la democracia. Revistas literarias y similares.

ARA TORRALBA, Juan Carlos, José Fondevila (1886-1930), un altoaragonés en la nómina del modernismo epigonal (Con una «carta abierta» a Tomás Morales y la contestación del canario).

DÍEZ-PICAZO, Mercedes, Latencias de la Segunda República en *Míster Witt en el cantón*, de Ramón J. Sender.

ESTEVE JUÁREZ, Luis A., Autobiografía y literatura en *El verdugo afable* de Ramón J. Sender.

FRANCINO PINASA, Glòria, Sobre la toponimia de Alaón.

NAGORE LAÍN, Francho, Más sobre o condizional aragonés.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José-María, El primer Sender (II).

TERRADO PABLO, Javier, Aportaciones del *Onomasticon Cataloniæ* a la historia lingüística peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

SERRANO ASENJO, José Enrique, Ensayo de una bibliografía sobre la vanguardia literaria en las publicaciones periódicas aragonesas (1925-1936).

NOTA NECROLÓGICA

TERRADO PABLO, Javier, *In memoriam* Joan Coromines (1905-1997).

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 6)

PUYOL IBORT, Ester, Bibliografía senderiana: nuevas aportaciones a los fondos del «Proyecto Sender».

† MAÑÁ DELGADO, Gemma, Reseña a J. M. Naharro-Calderón, coord., *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*.

VIVED MAIRAL, Jesús, *In memoriam* Gemma Mañá Delgado.

NÚMERO 9 (1997)

ESTUDIOS

ALONSO ALONSO, Cecilio, Aspectos literarios del primer regeneracionismo (1890-1901).

ARA TORRALBA, Juan Carlos, *Flores y espinas* (1877), de Antonio Gasós Espluga (1850-1931). Edición y estudio.

GARCÉS GÓMEZ, Mª Pilar, Estudio léxico-semántico de las denominaciones de 'arar' y 'sembrar' en Aragón.

LAPLANA GIL, José Enrique, Gracián y la fisiognomía.

MAIRE BOBES, Jesús, Género literario y temas de *Penitencia de amor* de Ximénez de Urrea.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José-María, El primer Sender (III). Anarquismo y religión.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Toponimia de Ballabriga y Raluy (Huesca) atestiguada en documentos de los siglos X-XIII.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Ramón Acín Aquilué, reflotado. Reseña a Sonya Torres Planells, *Ramón Acín (1888-1936), una estética anarquista y de vanguardia.*

LAPLANA GIL, José Enrique, Reseña a Baltasar Gracián, *El Discreto* (edición, introducción y notas de Aurora Egido).

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel, Reseña a Pablo Cuevas Subías, *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense. El entorno familiar y ciudadano del poeta (1616-1645).*

FUENTES DOCUMENTALES

LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, Documentos en romance del monasterio de San Juan de la Peña (primera serie, siglo XIII - 1325).

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 7)

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, Reseña a José Sant Roz, *Muerte ad Honores.*

BRÉMARD, Bénédicte, Littérature et cinéma. *Crónica del alba / (Valentina)* de Ramón J. Sender.

CAUDET, Francisco, Fondos periodísticos de Ramón J. Sender en el Instituto de Estudios Altoaragoneses: artículos y cuentos publicados a través de la Agencia ALA.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, Nueva tesis sobre Sender. Reseña a Jean Bernard Lekpa, *L'éthique et l'esthétique de la contestation dans la production romanesque de Ramón J. Sender (1930-1936).*

MARTÍNEZ, Mª Jesús, La recepción de la obra de Ramón J. Sender en España entre 1939 y 1997.

VIVED MAIRAL, Jesús, *In memoriam* Asunción Sender Garcés.

NÚMERO 10 (1998)

ESTUDIOS

ARA TORRALBA, Juan Carlos, El alféizar sentimental del upetista *Amayur* (Manuel Banzo Echenique, 1889-1965).

GIRALT LATORRE, Javier, El procés de derivació nominal i adjectiva a l'àmbit dialectal de la Llitera.

MAIRE BOBES, Jesús, Tipología de los villanos en las églogas de Ximénez de Urrea.

MARTÍN MARTÍN, Francisco, El ideario aragonesista de Braulio Foz: *El testamento de don Alfonso el Batallador*, un brote de regeneracionismo ilustrado en la primera mitad del siglo XIX.

QUINTANA I FONT, Artur, La poesia d'Hèctor B. Moret.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José-María, El primer Sender (y IV). La guerra civil.

SAURA RAMI, José Antonio, Incrementos átonos benasqueses.

SELFA SASTRE, Moisés, Toponimia documental del valle medio del Ésera, I: análisis de la toponimia mayor.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Onomástica de Biescas en protocolos del siglo XV: documentos.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel, Reseña a Alberto Montaner Frutos, *El Cid en Aragón*.

SELFA SASTRE, Moisés, Reseña a Jesús Vázquez Obrador, *Toponimia de las comarcas de Tierra de Biescas y Sobrepuerto (Huesca)*.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 8)

DONACIÓN de la Casa de España en San Diego a la Diputación General de Aragón de diversos objetos personales de Ramón J. Sender.

Relación de libros de la biblioteca personal de Ramón J. Sender donados por la Casa de España en San Diego a la Diputación General de Aragón.

MAINER BAQUÉ, José-Carlos, En torno a una vieja mesa y a unos libros.

LÓPEZ BARRANCO, Juan José, Una aclaración sobre el narrador y el punto de vista en *Imán*.

PRESENTACIÓN del libro *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*.

VÁSQUEZ, Mary S., Convergencias senderianas. En torno a *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*.

SCHNEIDER, Marshall J., Observaciones sobre los estudios senderianos en Estados Unidos. Hacia el milenio.

NÚMERO 11 (1999)

ESTUDIOS

FONTOVA SANCHO, Laura, Breve noticia del fondo antiguo de la Biblioteca Pública de Huesca.

FRANCINO PINASA, Glòria, Toponímia ribagorçana a la novel·la *Eros Christ*.

PAÚLES SÁNCHEZ, Susana, Una escenografía goyesca en la literatura de Ramón J. Sender.

RIZOS JIMÉNEZ, Carlos, Nombres de aldea en la baja Ribagorza occidental: estudio histórico-lingüístico.

RUIZ VEGA, Francisco Antonio, Goya en el cine de Carlos Saura.

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, Los Argensola y el drama. Apuntes de reflexión literaria.

SAURA RAMI, José Antonio, Unidades de relación en benasqués.

SELFA SASTRE, Moisés, Toponimia documental del valle medio del Ésera, IV: el término municipal de Seira (Huesca).

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, El aragonés de Biescas y Gavín: breve caracterización.

FUENTES DOCUMENTALES

HEIM, Walter, y Artur QUINTANA, Manuscrits del Consell de les Paüls (1576-1636).

LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, Documentos en romance del monasterio de San Juan de la Peña (segunda serie, 1325-1399).

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

BARREIRO BORDONABA, Javier, Reseña a Francisco Carrasquer Launed, *Palabra bajo protesta (antología poética)*.

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel, Reseña a Manuel José Pedraza Gracia, *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 9)

ARA TORRALBA, Juan Carlos, Un poema no exhumado de Ramón J. Sender, aproximación a la relación de sus colaboraciones en *La Tierra* durante el segundo semestre de 1922 y algunos datos más sobre su compañero de adolescencia oscense Manuel Banzo Echenique.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, Apretada síntesis de un autor desparramado. Reseña a José-Carlos Mainer Baqué, *Ramón J. Sender. La búsqueda del héroe*.

PAÚLES SÁNCHEZ, Susana, y Francisco Antonio RUIZ VEGA, El regreso del exilio de Ramón J. Sender. Estudio hemerográfico.

PUYOL IBORT, Ester, Material bibliográfico incorporado a los fondos del «Proyecto Sender» en 1999.

NÚMERO 12 (2000)

ESTUDIOS

ACÍN, Ramón, Edición y novela en Aragón (1940-1999).

FABIANI, Anita, Centro e periferia: appunti sulla visione foziana della dinamica culturale.

GIMENO PUYOL, María Dolores, El espíritu y la letra: una carta confidencial de José Nicolás de Azara al conde de Aranda.

GIRALT LATORRE, Javier, *L'home de França*, de Josep Antoni Chauvell: entre la norma i el dialecte.

HUGUET CANALÍS, Ángel, y Ana Mª HUGUET CANALÍS, Aragón trilingüe: el futuro de las lenguas minoritarias en la escuela.

OREA ALFARO, Mª Jesús, Contribución a la terminología del maíz en Alcañiz y su zona.

SAURA RAMI, José Antonio, Aspectos de fonética y de analogía en la flexión verbal benasquesa.

TERRADO, Javier, Jesús MARTÍN DE LAS PUEBLAS y Moisés SELFA, Las *Décimas de Castejón de Sos*. ¿Vestigios del primitivo romance ribagorzano?

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Diacronía vocálica en la toponimia de Tierra de Biescas, Sobremonte y Sobrepuerto (Huesca).

FUENTES DOCUMENTALES

HEIM, Walter, y Artur QUINTANA, Manuscrits del Consell de les Paüls (1576-1636) (continuació).

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRASQUER LAUNED, Francisco, Un pólder más, ganado al mar del olvido. Reseña a José Domingo Dueñas Lorente, *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*.

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 10)

DUEÑAS LORENTE, José Domingo, y Ester PUYOL IBORT, 2001: cronología del centenario de Ramón J. Sender.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Antonio, La epopeya aragonesa de Sender: *Bizancio*.

PUYOL IBORT, Ester, Material bibliográfico incorporado a los fondos del Centro de Estudios Senderianos en el año 2000.

Las colaboraciones de Ramón J. Sender en el semanario *CNT*.

NÚMERO 13 (2001)

ESTUDIOS

FERNÁNDEZ CLAVERÍA, María Elena, La involución de los caracoles (apuntes sobre *La rebelión de los rábanos* de Javier Tomeo).

MARINA SÁEZ, Rosa, Las traducciones de las odas de Horacio de Bartolomé Leonardo de Argensola.

NAGORE LAÍN, Francho, La conjugación verbal compuesta en aragonés medieval.

SAURA RAMI, José Antonio, Un esbozo fonético para el habla del valle de Vió (Huesca).

SELFA SASTRE, Moisés, Toponimia documental del valle medio del Ésera (Huesca), y VI: toponimia de los municipios de Campo y del Valle de Bardaxín.

TOMÁS ARIAS, Chabier, y Chusé Raúl USÓN, Sobre a conserbazión d'a oclusiba xorda interbocalica *-t-* en bels bocables aragoneses.

VÁZQUEZ OBRADOR, Jesús, Reflexiones acerca de la normalización toponímica en la provincia de Huesca.

FUENTES DOCUMENTALES

HEIM, Walter, y Artur QUINTANA, Manuscrits del Consell de les Paüls (1576-1636) (continuació).

BOLETÍN SENDERIANO (Nº 11)

CARRASQUER, Francisco, Ramón J. Sender, revivido todo él. Reseña a Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía.*

ESTEVE JUÁREZ, Luis A., Reseña a Jesús Vived Mairal, *Ramón J. Sender. Biografía.*

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Antonio, Ramón J. Sender, ludolingüista.

LEKPA, Jean-Bernard, La retórica de la disuasión en *Chandrío en la plaza de las Cortes*, de Ramón J. Sender.

PONS, Paco, Cartas de Ramón J. Sender al librero zaragozano Juan Francisco Pons.

SALGUERO RODRÍGUEZ, José María, Consideraciones sobre un sondeo acerca de la aceptación de la obra de Ramón J. Sender.

SIMÓ, Lourdes, Reseña a Gemma Mañá y Luis A. Esteve, *Réquiem por un campesino español. Guía de lectura.*

TURNER, Steven L., *La tesis de Nancy*: más allá del humor.

VILLANUEVA, Antonio, Sender, visto por un bibliófilo aragonés. Reseña a José Luis Melero, *Leer para contarlo.*

VIVED MAIRAL, Jesús, Reseña a Elizabeth Espadas, *A lo largo de una escritura: Ramón J. Sender, guía bibliográfica.*

VIVED MAIRAL, Jesús, *In memoriam*. Bartomeu Costa-Amic.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE LOS ORIGINALES

Los trabajos científicos originales que se atengan a la orientación de *Alazet* se enviarán redactados en cualquiera de las lenguas en uso en la franja pirenaica, presentados —como máximo— en 40 páginas de formato DIN A4 con 35 líneas de 65 caracteres, mecanografiados o impresos a doble espacio o, directamente, por procedimientos informáticos, a la Redacción de la revista (Parque, 10. E-22002 Huesca. Telf. 974 29 41 20. Fax 974 29 41 22. E-mail: iea@iea.es).

La entrega informatizada del original no exime de adjuntar una copia impresa de cortesía y seguridad. La maquetación correrá a cargo de *Alazet*, lo que implica detalles como que no hay que incluir partición de palabras a final de línea ni espacios sistemáticos que no vayan fijados con tabuladores. De no presentarse el original por procedimientos informáticos con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, solo que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que empleen citas mediante el procedimiento de incluir en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa si se repite— y página —sin abreviatura— de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final incluya los mismos datos previstos en el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: nombre y apellido(s) del autor, título de la obra (subrayado, que será cursiva si se presenta informatizado), lugar de edición, editorial, año de edición (en cifras arábigas), volumen ('vol.') —si procede— y página(s) citada(s). Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —es el supuesto de Actas, Homenajes...— se coloca tras el título, precedido de '(ed.)' o '(coord.)', según corresponda. También, mediante 'pról. de' o 'ed. de', el autor del prólogo y el preparador de la edición textual, respectivamente, o la forma completa, como es habitual en filología, 'edición, introducción y notas de'.

Para artículos de revista: título (entrecomillado), título de la revista (subrayado o con la itálica del ordenador), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente), páginas que ocupa, página(s) citada(s). Cuando convenga que conste el año en que se publicó por vez primera el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

En los estudios o textos en aragonés se observarán las normas gráficas aprobadas en el *I Congreso ta ra Normalización de l'Aragonés* (Huesca, 1987). Al incluir voces aragonesas, los autores pueden optar entre el uso de dichas normas y la transcripción fonética (salvo, naturalmente, cuando se trate de la reproducción literal de un texto con características gráficas propias).

Las colaboraciones irán precedidas de una nota en la que figuren su título, un resumen de 10 líneas (en castellano, aunque el original no se haya redactado en este idioma) y su correspondiente *abstract* en inglés, en los que aparezcan subrayadas las palabras que el autor considera claves y que permitan al IEA la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título; además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo, direcciones y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para la filología en el Alto Aragón. Tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Alazet*.

El texto impreso será el resultante de la corrección —sin añadidos que modifiquen la maquetación— de pruebas, cuando las haya, o ese mismo borrador si no se devuelve corregido en el plazo fijado.

Tal como el autor asume la responsabilidad intelectual de las ideas y afirmaciones contenidas en sus escritos, el Consejo de Redacción decide su aceptación y, si es el caso, propone cambios formales en relación con estas normas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca