

ARTE POÉTICA

INTRODUCCIÓN

El Arte Poética en la obra de Horacio

La llamada, ya desde la Antigüedad¹, *Arte Poética* (en adelante *AP*) es en realidad una de las epístolas de Horacio, la *Epístola a los Pisones*, aunque no puede ser considerada como la tercera del libro II² de las mismas, puesto que en la tradición manuscrita suele aparecer inmediatamente tras las *Odas* o tras los *Epodos* y no asociada a ellas. Y, desde luego, no es una epístola más: con sus 476 hexámetros, es la más larga de todas y de todas las composiciones del poeta, y tal vez la última que escribió, quizá un par de años antes de su muerte³; su *testamento literario*.

¹ QUINTILIANO, *Inst. Or.*, habla del *Ars Poetica* en *praef.* 2 y del *Liber de arte poetica* en VIII 3, 60. Según LAIRD, *CH*: 132, la denominación incluso puede ser anterior.

² Lo hace, por ejemplo, HIGHET, 1985: 125. Lo rechaza expresamente BRINK III (1982): 555 ss., alegando que ello haría inexplicable el lugar en que suele aparecer el en los códices. Sin embargo, como nos recuerda RUDD, 1989: 19, el gramático CARISIO (263, 265 BARWICK) al citarla escribe: *Horatius in epistularum*.

³ O. A. W. DILKE, «When was the *Ars Poetica* written?», *Bull. Inst. Class. Stud.* 5 (1958): 49-57, la data sobre el año 10 a. C. Sin embargo, la cuestión sigue siendo dudosa, pues no son pocos los que la fechan en el 15 e incluso en el 19 a. C. (véase G. D'ANNA, *EO* I: 259). Según BRINK I (1963): 242, el testimonio más importante al efecto sería lo que el poeta dice de sí mismo en el v. 306:

Fue también el poema de Horacio más influyente en la posteridad, canon obligado de la composición poética durante siglos, hasta la irrupción del Romanticismo; y aún podría decirse que dio a luz, a plazo póstumo, un nuevo género de las letras europeas: el de las *artes poéticas* de la época medieval y moderna.

El *AP* se alinea con las epístolas que Horacio ya había dedicado a la reflexión sobre la poesía, como las dos del libro II y alguna otra del I (especialmente la 19), así como con varias de sus precedentes *Sátiras*⁴. Ya hemos dicho bastante en su lugar sobre los motivos por los que se consideran las *Epístolas* como una prolongación de aquéllas, y lo mismo ha de entenderse a propósito de la propia *AP*⁵: su discurso fluye con el tono y registro propios de una conversación informal, sin someterse a las reglas que hoy en día seguiría un ensayo sobre su tema (que,

nil scribens ipse, lo que hay que entender referido a la lírica. Por tanto, la fecha del poema habría que situarla o bien en el '*interuallum lyricum*' de los años 23 a 18 a. C., o bien tras la publicación de *Odas* IV, que parece que tuvo lugar en el 14 a. C. En BRINK III (1982): 555 ss. precisa algo más las cosas: por una parte, el lugar en que suele aparecer el *AP* en los códices descarta que forme parte del libro II de las *Epístolas*, lo que, a su vez, descartaría que hubiera sido publicada entre el libro I (al parecer, el 20 a. C.) y la *Epístola a Floro*, probablemente del 19, o entre esta última y la *Epístola a Augusto*, tal vez del 12 a. C., pues en tal caso habría sido unida al libro II al publicarse éste, tal vez en el propio 12 a. C. Habría que pensar, pues, que el *AP* data de los últimos cuatro años de la vida del poeta. En el mismo sentido véanse KILPATRICK, EO I: 311 y RUDD, 1989: 19 ss.

⁴ De las sátiras literarias se ocupa también el más importante estudio disponible sobre las epístolas literarias y la propia *AP*: C. O. BRINK, *Horace on Poetry I: Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963: 153 ss.

⁵ Véanse al respecto las observaciones de BRINK I (1963): 248, que en su afán de poner paz en las controversias considera igualmente lícito ver el *AP* como un «textbook», como un *sermo* o como un poema, pues para las tres interpretaciones hay motivos.

por lo demás, tampoco se escribiría en verso), y sin renunciar a la posibilidad de explayarse en las asociaciones ocasionales propias del mensaje hablado⁶. El *AP* es, pues, un *Sermo*, en la forma particular que ese género adoptó en las *Epístolas*; pero también, pese a lo que el propio Horacio dice sobre la pedestre condición de ese género, es un poema. Algunos lo han considerado como una refundición de la epístola poética (a su vez derivación de la sátira) en el molde de la poesía didáctica⁷, como el *Ars amandi* y los *Remedia amoris* de Ovidio lo fueron de la elegía amatoria; pero a nosotros nos parece que en cuanto a su género el *AP* está bien situada donde está.

El *AP* es también el más denso y complejo de los poemas horacianos y el que ha dado lugar a más copiosa bibliografía. A propósito de sus fuentes, análisis e interpretación, el lector podrá observar cómo en el ruedo bibliográfico se han enfrentando sin contemplaciones auténticos *pesos pesados* de la Filología Clásica, lo que no dejará de provocarle un cierto escepticismo sobre sus posibilidades de llegar a comprenderla debidamente. A este respecto RUSSELL, 1973: 116, afirma que «los problemas planteados, resueltos o disueltos por cuatro siglos de estudio han parado en una neurótica confusión no superada siquiera dentro de los estudios clásicos».

⁶ D. A. RUSSELL, «Ars Poetica», en C. D. N. COSTA (ed.), *Horace*, Londres-Boston, 1973: 113, hace notar que en el *AP* «las transiciones y movimientos del pensamiento dependen de asociaciones verbales y del tono emocional más que de la disposición lógica o retórica». RUDD, 1989: 34, afirma que es «una vivaz y entretenida carta en verso, escrita por un hombre bien instruido para sus amigos, que compartían su amor a la poesía y a cuya compañía se nos invita a unirnos».

⁷ En ese sentido parece inclinarse D. GALL, *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006: 30 y 88, aunque con reservas; LAIRD, CH: 132 lo llama «poema didáctico», y ya antes RUSSELL, 1973: 113, «eccentric didactic poem».

El Arte Poética y la preceptiva literaria antigua

Junto con la de Aristóteles, que nos ha llegado incompleta y era desconocida en la Europa medieval (y no muy conocida en la propia Antigüedad), el *AP* es la única *poética* antigua que se ha conservado⁸; pero, como apuntábamos, no es un tratado sistemático de teoría y práctica de la poesía, sino un poema sobre poesía o, como algunos prefieren decir, sobre poética⁹ (es decir, *metapoético* o *poetológico*), por lo que el lector no debe presumir que vaya a encontrar en ella respuestas para todas las preguntas que se haya planteado sobre el modo en que los antiguos concebían el quehacer del poeta.

Con todo, parece predominar la idea de que el *AP* nos transmite una cierta *τεχνολογία*, que es como los antiguos llamaban al «contenido de los tratados o disertaciones o debates entre expertos»¹⁰. Por ello es preciso tener en cuenta, en cuanto nos es dado conocerla, la literatura *metapoética* anterior, toda ella griega y escrita en prosa. No hará falta recordar que esa *metapoética* o, simplemente, *poética* es muy posterior al surgimiento de la poesía (como los tratados de apicultura aparecieron cuando las abejas ya llevaban mucho tiempo ejerciendo su dulce oficio). Ante todo, hay que recordar ahora la ya citada *Poética* de Aristóteles, pero también o sobre todo, si hacemos caso al testimonio del escoliasta Porfirión¹¹, la del poeta y preceptista helenístico Neoptólemo de Pario, del s. III a. C., también de

⁸ Dicho sea con perdón de BÜCHNER, 1981: 511, citado más abajo, que lo niega frente a BRINK, en su afán de subrayar el carácter epistolar y poético de la obra.

⁹ Así D. A. RUSSELL, «Ars Poetica», en C. D. N. COSTA (ed.), *Horace*, Londres-Boston, 1973: 113; y RUDD, 1989: 34.

¹⁰ Así BRINK I (1963): 3, que cita al respecto a CICERÓN., *Cartas a Ático* IV 16, 3, pasaje en que se refiere a los libros II y III de su *Del orador*.

filiación peripatética; una obra hoy perdida, pero de la que nos han proporcionado cierta noticia los fragmentos papiráceos de su recensor y crítico Filodemo de Gádara¹², uno de los maestros epicúreos de Virgilio (al que cita nominalmente Horacio en *Sát.* I 2, 121, aunque en un contexto nada poético), y protegido de la rama de la familia de los Pisones a los que tradicionalmente se ha creído que el *AP* está dedicada¹³.

Aristóteles, según se cree, escribió su *Poética* hacia el año 340 a. C., como una especie de «apuntes.... para uso inmediato en clase y no con vistas a una publicación»¹⁴ Es, pues, una de las llamadas obras *esotéricas* del *corpus aristotélico*; y aparte de que, como decíamos, nos ha llegado incompleta (nos falta su libro II), no puede verse como un tratado sistemático de su materia en el sentido en que lo es de la suya la *Retórica*, aunque ésta, a su vez, en ocasiones se comporte como «un tratado (retórico) sobre poesía»¹⁵. No es seguro que Horacio manejara directamente ni la *Poética* ni la *Retórica*, como tampoco el perdido diálogo *Sobre los poetas* del propio Estagirita. En cambio, los fragmentos aludidos de Filodemo sí parecen confirmar que

¹¹ En su primer escolio al *AP* escribe: «En este libro reunió los preceptos de Neoptólemo de Pario acerca del arte poética, no todos ellos, desde luego, sino los más notables».

¹² Los fragmentos de Filodemo, correspondientes al libro V de su *Sobre los poemas*, conservados precisamente en un papiro (PHerc. 1425) de la famosa villa de los Pisones en Herculano, fueron reconocidos por C. JENSEN, «Neoptolemos und Horaz», *Abhandlungen der Preussischen Akademie* 114 (1918), 1919: 48. Los publicó en *Philodemus über die Gedichte, fünftes Buch*, Berlin, 1923. Véase también la reconstrucción parcial del texto que da BRINK I (1963): 55.

¹³ Sobre esta cuestión, todavía no resulta, véase nuestra nota a *AP* 6 y la bibliografía allí citada.

¹⁴ A. LÓPEZ EIRE, *Poética de Aristóteles...* (Epílogo de J. J. MURPHY), Tres Cantos, Istmo, 2002: 5.

¹⁵ BRINK I (1963): 97.

Neoptólemo de Pario las conocía de primera mano, y por ello es verosímil que ése fuera el camino, al menos el principal, por el que Horacio accedió a las preceptivas aristotélicas y también a las alejandrinas.

La influencia de Neoptólemo de Pario sobre el *AP* ha sido abordada en diversas investigaciones. Algunas, llevadas del afán de subrayar la originalidad de Horacio, la han minimizado o incluso han prescindido de ella¹⁶; pero los resultados de la que estimamos más solvente, la expuesta en los *Prolegomena* de BRINK I (1963: 43-150), parecen confirmar el testimonio de Porfirión sobre la importancia del preceptista helenístico como intermediario entre Aristóteles y Horacio¹⁷. Brink, lógicamente, da por demostrada la relación cuando, traídos a colación los tres autores, aprecia que sus testimonios coinciden; y, razonablemente, la presume cuando nos falta el de Neoptólemo, cosa muy frecuente en razón de lo fragmentario del mismo. También considera probable que cuando Horacio no recoge la doctrina de Aristóteles la omisión o cambio ya se diera en la fuente intermedia.

Neoptólemo había estructurado su *Poética* según un esquema tripartito: ποίημα, ποίησις, ποιητής; al parecer, epígrafes correspondientes, respectivamente, a los aspectos formales de

¹⁶ Esas tendencias, aunque con diferencias importantes, pueden observarse en VAHLEN, DAHLMANN, KLINGNER, PERRET, GRIMAL y BÜCHNER, en los trabajos que reseñamos más abajo a propósito de la estructura del *AP*, así como en P. HÄNDL, «Zur Ars poetica des Horaz», *Rheinisches Museum* 106 (1963): 164-186. El comentario de RUDD, 1989 (25) prescinde expresamente de Neoptólemo, cuya eventual influencia considera de importancia secundaria.

¹⁷ Del mismo año que el de Brink es el libro de C. BECKER, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, que contiene una buena *historia quaestionis* hasta su momento. Distingue dentro del *AP* una «parte sistemática, didáctica» (vv. 40-250) que estima derivada de fuentes griegas y, desde luego, de Neoptólemo.

la composición, al contenido de la misma y a las cualidades y actividad del propio poeta¹⁸; un esquema que Filodemo tachaba de incoherente, pero que parece reflejarse en el *AP*¹⁹. Desde luego, la distinción entre forma y contenido parece ser de estirpe aristotélica, pero de carácter retórico, más que poético²⁰, en línea con el dominio de la retórica sobre la poesía, que el propio Aristóteles parece haber propiciado²¹.

Además del principio de unidad y *completitud* de la obra poética que tanto encarece en los vv. 1-39 del *Ars*, parece claro que Horacio también tomó de Aristóteles, y probablemente por vía de Neoptólemo, el de la *propiedad*, el de lo que los griegos llamaban *πρέπον* y los romanos *decorum*, que exigía la forma adecuada para cada situación²² en cuanto a la dicción y al metro. La propiedad tenía especiales exigencias en lo referente al decir de los personajes, ya fuera al expresar las emociones que experimentaran, ya al hablar conforme a características propias

¹⁸ El sentido de estos términos en Neoptólemo ha sido muy discutido, pero parece predominar la interpretación que hemos recogido. La sostienen, entre otros, BRINK I (1963): 72 s., y F. SBORDONE, «La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti», en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt (ANRW)* II.31.3 (1981): 1873. El mérito de haber aclarado definitivamente el sentido y orden en que Neoptólemo había empleado estos términos parece corresponder, sobre todo, a P. BOYANCÉ, «À propos de l'Art Poétique d'Horace», *Revue de Philologie* 10 (1936): 20-36. En cuanto a Horacio, no parece que emplee los términos *poema* y *poesis* en ese sentido técnico.

¹⁹ Concretamente, y como luego veremos, en los bloques formados por los vv. 40-118 (estilo y disposición), 119-294 (contenido de la epopeya y el drama), y 295-476 (preceptos generales para el poeta). Los vv. 1-39, como también veremos, son una especie de introducción sobre la unidad de la obra.

²⁰ Véase BRINK I (1963): *loc. cit.* y 80 ss. y especialmente 84, donde afirma que «tanto Neoptólemo como Horacio aplicaron a la poesía un esquema retórico como el de Aristóteles».

²¹ Véase BRINK I (1963): 86, 91.

²² BRINK I (1963): 96 s.

de cada edad y condición. También en este punto el *AP* parece recoger doctrinas de Aristóteles, y no pocas de la *Retórica*, tal vez adaptadas a la poética por el propio Neoptólemo aprovechando «el carácter retórico de la doctrina de Aristóteles sobre el estilo poético». En esa materia, «sólo una pequeña parte del contenido puede derivarse de la *Poética*»²³.

Por el contrario, en la *Poética* parece haber bebido abundantemente Neoptólemo, y tras él Horacio, en lo que se refiere a los contenidos (empezando por el ya citado precepto de la unidad, que «suena como la gran ley de toda la poesía»²⁴); pero con un cambio importante: los preceptos que Aristóteles dicta a propósito de la tragedia, nos los encontramos en Horacio convertidos en principios generales de la creación poética. También parece haber mediado ciertas *adaptaciones* en la doctrina referente a los viejos y nuevos temas de la tragedia y de la épica: Horacio aconseja al poeta que no se meta a inventar asuntos nuevos, en tanto que la *Poética* no cerraba la puerta a tales iniciativas²⁵; una vez más, podría ser cosa de Neoptólemo. Entre *Poética* y *Retórica* parece haber navegado Horacio (*AP* 153-178) —y posiblemente ya Neoptólemo— en el apartado correspondiente a la *ethologia*, los *mores*, la apropiada presentación de los diversos *characteres* en razón de su edad, condición social y demás rasgos propios. A tal asunto se dedicaba el cap. 15 de la *Poética*; pero el tratamiento que Horacio le da no parece corresponder al «análisis lógico» que en ella se hace, sino a un «simple esbozo de las edades del hombre» procedente de la *Retórica* (II 12-14), con la particularidad de que distingue cuatro y no tres edades canónicas²⁶.

²³ BRINK I (1963): 99 s.

²⁴ BRINK I (1963): 103.

²⁵ BRINK I (1963): 105.

²⁶ Seguimos a BRINK I (1963): 110 ss.

A partir del v. 179 el *AP* expone una serie de reglas sobre la poesía dramática, que parecen tener relación con las que contiene la *Poética* en sus caps. 17 y s. Sin embargo, Horacio y/o sus fuentes no las siguen de cerca. Así, la de los famosos *cinco actos*, no procede de Aristóteles sino, probablemente, de la preceptiva y práctica helenísticas. Tampoco la que admite en escena a un cuarto actor, mientras que sí dejan ver ecos de él las concernientes a la representación *en vivo* y *en directo*, tan de moda en nuestros días, de escenas macabras, y al abuso del recurso del *deus ex machina*. Sí parece provenir de la *Poética* el precepto de que el coro actúe como un verdadero personaje²⁷ y no como un ornato decorativo que en su discurso puede divagar sobre asuntos ajenos a la trama. En el capítulo referente a la música en el teatro y a sus excesos (*AP* 202 ss.), irrumpen en la escena una fuente aristotélica, pero insospechada hasta que reparó en ella O. IMMISCH²⁸. Es un pasaje de la *Política* (VIII 6, 1341a, 28) que explica cómo los éxitos militares y económicos de los atenienses les proporcionaron más ocio y, en consecuencia, tiempo y atrevimiento para dedicarse al aprendizaje de la música de flauta, antes considerada como *de medio pelo*²⁹.

Según decíamos, Neoptólemo había estructurado su obra en tres partes, las concernientes al *ποίημα*, a la *ποίησις* y al *ποιητής*. En cuanto a la segunda, que, según veíamos, hay que

²⁷ Así BRINK I (1963): 113 ss.

²⁸ En «Horazens Epistel über die Dichtkunst», en PAULY-WISSOWA, *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*, Suppl. 24, 3 (1932); 134, noticia que tomamos de BRINK I (1963): 115 ss.

²⁹ «Pues habiendo adquirido más ocio, gracias a la prosperidad, y haciéndose más magnánimos respecto a la virtud, enorgullecidos por sus hazañas tanto antes como después de las Guerras Médicas, se dedicaban a todo tipo de aprendizajes, sin hacer distinciones, sino en el afán de saber. Y por ello introdujeron también la flauta en los estudios»; trad. de M. GARCÍA VALDÉS, *Aristóteles, Política* (vol. 116 de esta B. C. G.): 471 s.

entender como referida a los contenidos poéticos, se correspondería con los vv. 119-219 del *AP*, que por vía del crítico helenístico derivarían de los caps. 6-18 y 23-26 de la *Poética*; por su parte, el apartado del *ποίημα*, referente a cuestiones de ordenación y estilo, se correspondería con *AP* 40-118, y derivaría de los caps. 19-22 de la *Poética*, dedicados al pensamiento y la dicción. En fin, los versos 1-39 son una introducción consagrada a los principios, también aristotélicos, de la unidad y la propiedad, que atan tanto a la forma como al estilo. En estos términos cuadra BRINK I (1963): 118, sus cuentas a propósito de lo que el *AP* debe a la *Poética* y a la *Retórica* aristotélicas, en principio siempre por vía de Neoptólemo.

Queda por ver el origen de la sección correspondiente en Neoptólemo al *ποιητής*, que se corresponde con la larga parte final del *AP* (295-476), en la cual se dan al aspirante a poeta una serie de preceptos literarios de carácter general de los que no hay mayor precedente en la *Poética* y ninguno en la *Retórica*. Los estudiosos no se han desanimado y han tratado de sacarle partido a los escasos fragmentos conservados del diálogo *Sobre los poetas* del propio Aristóteles, y la verdad es que sin grandes resultados. Al parecer, en la parte final del *AP* sólo hay un pasaje (333-346) en que es posible confrontar a Horacio con Aristóteles y con Neoptólemo. Es aquel en el que se habla de la pretensión de todos los poetas de ser útiles o de deleitar a su público, dilema que, como se recuerda, Horacio zanja dando el primer premio al que «mezcló a lo agradable lo útil» (343). Ese precepto, al parecer, procede de Neoptólemo; pero no comparte con Aristóteles más que la idea de «la defensa y la justificación de la poesía»³⁰. A la postre, concluye BRINK I (1963): 134, que también otros párrafos de esa sección final del *AP*, que

³⁰ Así BRINK I (1963): 129, cuyas páginas precedentes he seguido en este párrafo.

igualmente mezclan rasgos aristotélicos con otros tradicionales y populares, tienen el aspecto de proceder de Neoptólemo, pero que en nada mejoran nuestro conocimiento del *De poetis*.

Parece quedar claro, al menos, que Porfirión no mentía al hablar de Neoptólemo como fuente del *AP*, y que éste fue un intermediario fundamental entre Aristóteles y Horacio, el cual —insistimos— probablemente nunca manejó directamente los textos del primero³¹. Pero también algunos otros autores han sido invocados como posibles fuentes de la poética horaciana. Así Teofrasto, el sucesor de Aristóteles al frente del Liceo, autor de los inefables *Characteres*; o el académico Heraclides Pónico, discípulo directo de Platón, que escribió una obra perdida *Sobre la poética y los poetas*³²; o el estoico Panecio de Rodas que ya impartió en la Roma del s. II a. C. buena parte de su magisterio y teorizó sobre el principio de lo

³¹ A este respecto BRINK I (1963): 140, responde con un tajante «no» a la cuestión de si el propio Horacio, aunque fuera teniendo en cuenta a Neoptólemo y a otros autores, pudo haber sido el que adaptara las doctrinas aristotélicas a su obra; pues afirma no saber de testimonio alguno del conocimiento directo de la *Poética* en tiempos del poeta. En el capítulo citado (135 ss.) Brink hace un balance de su larga investigación, al cual remitimos.

³² BRINK I (1963): 142 se muestra escéptico a propósito de ambas posibles fuentes. De Heraclides Pónico afirma que nada se sabe, y no sin razón, pues en esta historia su nombre parece haber acabado siendo «un caratteristico doppione di quello di Neottolemo» (SBORDONE, 1981: 1871). Y es que su irrupción en el debate se debió a una suma de circunstancias inciertas: de una parte, una primera intuición de JENSEN, el benemérito editor del papiro de Filodemo/Neoptólemo, sin duda recordando el título de la obra perdida de Heraclides; de otra, las autocríticas del propio JENSEN a sus lecturas del papiro, que lo llevaron a concluir que algunas de las opiniones atribuidas a Neoptólemo eran en realidad de Heraclides. Por lo demás, parece que las del uno y del otro, como surgidas de la misma escuela, no divergían grandemente; véase SBORDONE, 1981: *loc. cit.*, que, por lo demás, admite que Filodemo también recoge opiniones de Heraclides, y en el resto de su *Bericht* lo pone casi a la altura de Neoptólemo.

$\pi\rho\acute{e}\pi\tau\sigma\nu$ ³³. Tampoco han dejado de señalarse concomitancias, de diversa entidad y discutible signo, con autores latinos como Lucilio y Varrón, y en particular con el Cicerón retórico del *De oratore* y el *Orator*³⁴.

La estructura del Arte Poética

Ars sine arte tradita («arte transmitida sin arte») llamó al *AP* J. J. Escalígero, uno de los pocos humanistas que osaron a criticar a Horacio; una *salida* que podría sonar como la del plebeyo que afirmó que el rey iba desnudo, pero que no dejó de tener suscriptores. Escalígero echaba en falta el sistemátismo visible en bastantes tratados antiguos sobre materias literarias y que ya eran de rigor en los de su tiempo; y el caso es que aún en nuestros días sigue siendo debatida la cuestión de la manera en que Horacio organizó la materia tratada en su *AP*, e incluso la de si la organizó de alguna manera. En el extremo opuesto a la de Escalígero están las tesis de quienes, como luego veremos, incluso han creído adivinar en la construcción del *AP* unos artificios inaccesibles a simple vista, que harían de ella un verdadero ejercicio de *poesía secreta*; y entremedias, muchas y profundas contribuciones de ilustres estudiosos que no han logrado ponerse de acuerdo acerca de las ideas expuestas en el *AP* y del método con que Horacio las expuso. Uno de los más notables, BRINK I (1963): 245, da por supuesto que «el *Ars* se ajusta a ciertos principios de organización que los críticos litera-

³³ BRINK I (1963): 136 estima que el tema ya había quedado consagrado por Aristóteles, por lo que no da mayor relevancia al dato.

³⁴ Remitimos a E. BURCK, «Nachwort und Bibliographische Nachträge» a KISSLING-HEINZE III (véase BIBLIOGRAFÍA: Comentarios), 1959⁶: 403; SBORDONE, 1981: 1870 s.; RUDD, 1989: 27.

rios profesionales reconocerían como propios...». Veamos si esos principios también son reconocibles para quienes no somos «críticos literarios profesionales» ni, desde luego, contemporáneos de Horacio³⁵.

En la *historia quaestionis*³⁶ se suele considerar, no con toda justicia, que la investigación moderna arranca de E. NORDEN³⁷, que sentó el principio de que el *AP* se estructura según «una fuente isagógica sistemáticamente concebida», como escribe F. SBORDONE (1981): 1867; concretamente, conforme un manual elemental procedente del ámbito retórico. Y retórico fue, en efecto, el análisis que Norden propuso para el *AP*. Para empezar, vio en ella una estructura bipartita basada en una distinción que consideraba típica de ese género de la *isagoge* o introducción a los diversos saberes: la de *ars* frente a *artifex*. En el *AP* tendríamos, pues, dos partes: 1. *de arte poetica* (vv. 1-294) y 2. *de poeta* (295-476). La primera constaría de dos secciones³⁸:

³⁵ SBORDONE, 1981: 1868 s., abre su panorámica histórica a partir del trabajo luego citado de Norden con un resumen: de una parte alinea a los estudiosos proclives a ver en el *AP* «una trama coerente e un organico impianto dottrinale», entre los que enumera a Rostagni, Cupaiuolo, Pavano y a sí mismo; de otra, a quienes tienden a «soluzioni... meno rigide e dunque più malleabili», como Immisch, Boyancé, Steidle, Brink y Grimal. De las aportaciones de todos ellos da cumplida referencia en su trabajo.

³⁶ Para la misma véanse: E. BURCK, 1959: 401 ss., muy completo hasta su fecha; BRINK I (1963): 15 ss; SBORDONE, 1981: *passim*; DOBLHOFER, 1992: 128 ss.; NAVARRO ANTOLÍN: XXXI ss.

³⁷ «Die Composition und Literaturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones», *Hermes* 40 (1905): 481-528. Anterior era, entre otras, una primera e importante contribución de J. VAHLEN, «Bemerkungen zu Horatius De Arte Poetica», en *Zeitschrift Österreichischer Gymnasien* 18 (1867): 1-16; *non uidimus*, pero remitimos a lo que sobre ella dice BRINK I (1963): 18 y 24 s. Al parecer, Norden la tuvo muy en cuenta.

³⁸ Los números ordinales que añadimos al esquema son cosa nuestra, en la idea de facilitar su comprensión.

1.1. *de partibus artis poeticae* (vv. 1-130) y 1.2. *de generibus artis poeticae* (131-294). La segunda, tras unos versos de transición (295-308), se repartiría en cuatro: 2.1. *de instrumentis poetae* (vv. 309-332); 2.2. *de officio poetae* (vv. 333-346); 2.3. *de perfecto poeta* (347-452), y 2.4. *de insano poeta* (vv. 453-476). En ese esquema llama la atención, sobre todo, la importancia que en su primera parte se otorga a la tradición retórica, hasta el punto de que la sección 1.1. *de partibus artis poeticae* se reflejan las categorías oratorias de la *inuentio* (16-41), la *dispositio* (42-44) y la *elocutio* (45-130)³⁹. Como luego se verá, los propuestos por algunos de sus críticos no difieren grandemente del esquema de Norden en cuestiones de detalle; pero aquí se trataba de algo más: de la propia condición de la obra como muestra de un género y, consecuentemente, de su tradición literaria y de su *forma interna*. Y así J. VAHLEN⁴⁰ volvió a intervenir en el asunto al cabo de muchos años de su primera contribución, para afirmar el carácter no sistemático del *AP*, que ante todo sería un poema, «en el que todo se desarrolla en un fluir libre», y no «un sistema con apartados y capítulos»⁴¹. La distinción *ars / artifex* no sería adecuada para la poesía, aunque sí lo fuera para otras *artes*, empezando por la retórica⁴². Pero la publicación del desciframiento del famoso papiro de Filodemo-Neoptólemo por Jensen dio mayor credibilidad a las tesis de Norden, puesto que parecía confirmar la vieja estirpe de su división fundamental. Una reacción contra el esquematismo retórico y didáctico derivado de Norden se inicia con FR. KLINGNER⁴³. Aun admitiendo

³⁹ SBORDONE: 1867 s.; VER BRINK: 21 ss.

⁴⁰ «Über Horatius' Brief an die Pisonen», *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie*, 1906: 589-614.

⁴¹ Traduzco según la cita de SBORDONE, 1981: 1886.

⁴² Me atengo aquí a la reseña que hace BRINK I (1963): 26.

⁴³ «Horazens Brief an die Pisonen», *Abhandlungen über die Verhandlungen*

la bipartición *ars / artifex* (1-294 / 295-476), el gran horacianista —afirma muy gráficamente BRINK (I [1963]: 34)—, frente a las interpretaciones que habían «osificado la estructura flexible de un poema», «presentó un *Ars Poetica* que era por entero piel y superficie», lo que lo lleva a pasar por alto, o poco menos, su contribución a la hora de tratar de los análisis estructurales. Para KLINGNER (1937: 65 = 1964: 403), un solo objetivo inspira el *AP* en sus dos partes, el mismo «que Horacio intentó y realizó en todas sus obras: la ordenación impecablemente lograda de la proporción». Ello no le impide aceptar el ya viejo criterio de la bipartición, aunque estableciendo entre 1-294 y 308-476 una sección de transición y unión. Por lo demás, para él el *Ars* discurre con la libertad propia de un discurso poético.

En fin, no es fácil sintetizar —ni posible en esta ocasión— las muchas y densas aportaciones posteriores. SBORDONE (1981: 1886 ss.) reseña las de Cauer, Wecklein, van Haeringen, Ramain, Immisch y Klingner, y subraya como «una delle cose migliori che siano state scritte sull' A. P.» la ya citada de P. BOYANCÉ⁴⁴. En efecto, además de restablecer el orden debido de los temas en la poética de Neoptólemo (*ποίημα, ποίησις, ποιητής*), el estudioso francés diseñó un muy razonable esquema del *AP*, no sin tener en cuenta algunos de los precedentes, que puede resumirse de esta manera: a) unidad de la obra (vv. 1-45); b) tratamiento de la *λέξις* (dicción, vv. 46-118); c) tratamiento del *argumentum*, caracteres y disposición de la tra-

der sächsisen Akademie, Phil.-Hist. Klasse 88 (1936), 1937: I-68, reeditado en sus *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zúrich-Stuttgart, Artemis, 1964: 352-405, edición por la que citamos. A su respecto véase BURCK, 1959: 411 s., que considera como su lógico punto de partida la idea de que al *AP* «no se le puede imprimir desde fuera un esquema de organización, sea del tipo que sea»; también SBORDONE, 1981: 1890 s.

⁴⁴ «À propos de l'Art Poétique d'Horace», *Revue de Philologie* 10 (1936): 20-36.

ma (vv. 119-201); d) historia del teatro (vv. 202-302); e) el poeta (303-476)⁴⁵. Una mención especial le merece también la contribución de W. STEIDLE⁴⁶, «di altissimo livello critico» (SBORDONE, 1981: 1891), que sostiene la tesis de que el proceder de Horacio en la primera parte del *AP* (vv. 1-294) no es sistemático, sino *eclógico*, es decir, selectivo, centrado en algunos temas que al poeta le interesaban particularmente; y de que, aunque partiendo de la preceptiva griega, no pretende ofrecer una simple *introducción* (*isagoge*), sino brindar al poeta y al crítico los preceptos que estima fundamentales a la vista de la situación de la poesía en la Roma de su tiempo⁴⁷. En cuanto al resto, Steidle se atiene al ya tradicional epígrafe *de poeta*. En fin, el más declarado intento de acabar con el esquema isagógico y retórico de Norden se debe a H. DAHLMANN⁴⁸, para el cual el *AP*, como más adelante la *Institutio* de Quintiliano, no son introducciones ni propedéuticas ni *artes*, sino que «encarnan una forma absolutamente propia y en modo alguno típica de la didáctica técnica», antes desconocida en sus respectivos campos⁴⁹. Sin embargo, su crítica, y precisamente porque no se sabe lo bastante de los posibles precedentes que para pronunciarse de manera tan tajante, no logró convencer al estudioso a cuya obra, absolutamente fundamental, hemos de referirnos ahora⁵⁰.

⁴⁵ También BRINK I (1963): 32, hace un juicio muy favorable del trabajo de BOYANCÉ, aunque lamenta que no extendiera su análisis a todo el poema.

⁴⁶ *Studien zur Ars Poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedichtbezüglichen Hauptteils (verse 1-294)*, diss., Würzburg-Aumühle, Triftsch, 1939 (reimpresión, Hisdesheim, Olms, 1967).

⁴⁷ Seguimos a BURCK, 1959: 413.

⁴⁸ «Varros Schrift de poematis und die hellenistische-römische Poetik», *Abhandlungen der Akademie zu Mainz*, 3 (1953): 1-72. Sobre el mismo véanse BRINK I (1963): 35 ss.; SBORDONE, 1981: 1896 s.

⁴⁹ Cito por SBORDONE, 1981: 1896.

⁵⁰ Nos referimos a BRINK I (1963): 35 ss. Reseñemos también el no muy

En efecto, no puede negarse que en la investigación sobre el *AP* hay un antes y un después separados por la aparición de los tres densos volúmenes de C. O. BRINK dedicados a las epístolas literarias de Horacio; un hito que, por cierto, no puede llamarse *puntual*, dado que la obra del filólogo hamburgüés emigrado a Cambridge se publicó a lo largo de casi veinte años. El capítulo inicial de la misma se pregunta: «Has the *Ars poetica* a Structure?»⁵¹. Sinteticemos la respuesta, relativamente sencilla, que el autor cree poder dar a esas alturas de la obra. Por razones prácticas, Brink comienza su disección por la parte final del *AP*, en la que ve una sección claramente delimitada, y generalmente reconocida como tal, que abarca los vv. 295-476, es decir, 182 versos, que hacen algo más de un tercio del poema. El inicio de la misma está marcado por la introducción del tema de la importancia excluyente del *ingenium* (el talento) frente al *ars* (el trabajo) preconizada por Demócrito, que da lugar a la irónica retirada de Horacio de la escena poética y su decisión de limitarse a un papel semejante al de la muela de afilar, que no corta pero proporciona agudeza (v. 304). Y así, a partir del v. 306 se contenta con exponer los varios consejos que cree poder dar al aspirante a poeta (y de hecho ya vimos que se ha llamado a esa parte *de poeta*); pero, como advierte muy justamente RUSSELL (1973: 115 s.), el *AP* no es un «protréptico a la poesía»⁵², pues para ella no vale cualquiera: «a los poetas, ni hombres, ni dioses ni carteleras les permiten que sean mediocres» (*AP* 272 s.). Y así, al final, llegamos a la caricatura, realmente *expresionista*, del vate insensato, que hace juego con la

anterior J. PERRET, *Horace*, París, P. U. F., 1959, para el que el *AP* es «una carta sobre el arte dramático, ilustrada a la luz de los principios de la estética general» (199).

⁵¹ BRINK I (1963): 3 ss.

⁵² Justamente lo contrario parece creer KILPATRICK, EO I; 313.

de la del cuadro grotesco que abre el poema, en un ejemplo de *Ring-Komposition*⁵³.

Sin embargo, cuando avanza, marcha atrás, según decíamos, en el análisis del *AP*, Brink reconoce que ya se topa con «aguas profundas». El asunto precedente (y desde el v. 153) es el de la literatura escénica, tratada desde puntos de vista diversos y rematado por la *sýncrisis* de la griega y la romana, que concluye en el v. 294. Ahora bien, al inicio de ese bloque no parece haber «a major... break» con respecto al anterior, dedicado a los contenidos de la épica y del drama; de lo cual concluye Brink que los vv. 119-294, en total 176, constituyen una sección bien perfilada, cuyo tema principal sería el contenido, la «subject-matter», de los dos géneros capitales, épica y drama. No sería grave inconveniente para esa acotación el que por medio irrumpan un par de pasajes dedicados a los estilos dramáticos, que serían más bien «incidentales». Continuando hacia el inicio del *AP*, Brink entiende que la sección anterior, del v. 40 al 118, se ocupa fundamentalmente de cuestiones de estilo («*and arrangement*»), incluyendo la del que le cuadra a cada uno de los *caracteres* épicos o dramáticos. Y, en fin, en cuanto a la sección inicial del poema, y frente a la posición de Norden, que exagerando la influencia de la doctrina retórica sobre el *AP*, la había llamado *de argumentorum tractatione et inuentione*, estima que materia, disposición y estilo son su objeto, pero en todo caso a la luz del fundamental principio de la unidad de conjunto del poema. En resumidas cuentas, según Brink, el *AP* se estructuraría en cuatro secciones: I, introducción sobre la unidad de la obra (vv. 1-39); II, el orden y el estilo (vv. 40-118); III, el contenido de la épica y el drama (vv. 119-294); IV, instrucciones generales para el poeta (295-476). Ese esquema nos

⁵³ Así LAIRD, *CH*: 137.

parece de los más realistas que se han propuesto, y a él, con algunos retoques y, sobre todo, con amplificaciones que lo lleven a un más alto *grado de resolución*, nos atendremos en la *Sinopsis* que luego ofreceremos⁵⁴. A decir verdad, ya el propio BRINK II (1971: 468 ss.) lo retocó en el capítulo «The Poem» de su comentario. El que allí propone es⁵⁵: I. Unidad y arte (vv. 1-41); II. Las artes de la disposición («arrangement») y la dicción en la poesía (vv. 42-118); (III. Materia argumental [«subject-matter»] y carácter en la poesía [119-152])⁵⁶; IV. El drama (vv. 153-294); V. El poeta (295-476)⁵⁷.

El análisis de Brink ha sido suscrito, entre otros estudiosos, por P. GRIMAL⁵⁸, que, por su parte, aportó una interesante idea para su mejor comprensión recordando un pasaje de SÉNECA (*Cartas a Lucilio* 65, 4) acerca de las cuatro causas que Aristóteles distinguía (*materia, opifex, forma* y *propositum*; es decir, las causas material, eficiente, formal y final). Por lo demás, en cuanto a las fuentes griegas, se muestra partidario de reconocer a Horacio «una independencia de espíritu que él reclama para sí mismo en su vida moral»⁵⁹.

No le han faltado a Brink contradictores, ni de gran talla, entre los que hay que destacar a K. BÜCHNER⁶⁰. El gran maestro de

⁵⁴ Véanse *infra* págs. 381 ss.

⁵⁵ Naturalmente, con detalladas subdivisiones que no vamos a recoger aquí.

⁵⁶ Reproducimos los paréntesis que el autor emplea, suponemos que porque la distinción entre este epígrafe y el siguiente representa un cierto cambio con respecto a su esquema anterior.

⁵⁷ También es digna de mención por su claridad la paráfrasis del poema que ofrece RUSSELL, 1973: 116 ss.

⁵⁸ *Essai sur l'Art Poétique d'Horace*, París, P. U. F., 1968.

⁵⁹ GRIMAL, 1968: 225; en este punto, como en otros anteriores de la *historia quaestionis*, confesamos nuestra dependencia de SBORDONE, 1981: 1902.

⁶⁰ «Das poetische in der ars poetica des Horaz», en *Studien zur römischen*

Friburgo, en uno de sus últimos trabajos, empieza por reconocer que en este caso «agarrar a Proteo... es algo que aún no se ha logrado...»; y considerando el análisis de Klingner como necesario «punto de giro metodológico» al que era preciso retornar⁶¹, reafirma la condición poética y epistolar del *AP*, que no sería, pues, frente a la opinión de Brink, «la única poética de la Antigüedad que se nos ha conservado completa» (BÜCHNER, 1981: 511). En efecto, para él la obra es ante todo un *sermo*, en la forma que el mismo ya había asumido en las *Epístolas*, con unos destinatarios concretos de la Roma de su tiempo, a los que no tiene empacho en recordarles «las cosas más banales» (BÜCHNER, 1981: 512)⁶²; y sólo difiere de las dos del libro II, también literarias, por su extensión, por el caudal de preceptos que contiene y por el papel que atribuye a la crítica literaria; «no es un sistema ni una receta» (BÜCHNER, 1981: 513); «lo característico del *AP* está entre líneas, en su expresión, en su graciosa construcción y en su elegante proceder del pensamiento» (BÜCHNER, 1981: 516). Aunque recoja ideas de la obra didáctica de Neoptólemo, el *AP* produce la impresión de «un *sermo* que va hacia arriba y hacia abajo, de una conversación epistolar» (BÜCHNER, 1981: 519). Dicho esto, también Büchner admite que el *AP* tiene una composición bipartita, aunque, al parecer, en términos distintos a los de la tradición derivada de Norden. La segunda parte, si hemos comprendido debidamente sus palabras, viene a corresponderse con la que en aquella tra-

Literatur 10, Wiesbaden, Fr. Steiner, 1979: 131-147; publicado también en *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*. Bolonia, Pàtron, 1981, vol. II: 511-526, por cuyo texto citamos.

⁶¹ Büchner, 1981: 519, aunque estima que Klingner aún dependía en exceso de las tesis de Norden: en sus páginas precedentes hace una excelente *historia quaestionis*.

⁶² Más adelante recalca esta idea cuando afirma que Horacio, como ya había hecho en *Epi.* I 4, «habla a un joven adepto» (BÜCHNER, 1981: 519).

dición venía denominándose *de poeta* (vv. 295-476); pero para BÜCHNER (1981: 525), en ella «no se trata del poeta, de sus conocimientos, de su formación, de si la materia y la expresión tienen parte en sus fallos. Se trata de la dignidad del arte poética como en la primera parte, aquí referida al *ethos* con el que hay que respetarla. El poeta ya no habla del asunto como tal, sino en general sobre su sentido en el todo, igual que hace a menudo en otros poemas bipartitos» (BÜCHNER 1981: 525); esa segunda parte del poema no es «un tratamiento del tema *poeta*, sino un juego libre que incorpora cosas viejas de la primera parte acerca de presupuestos, dignidad y errores del *ars* y que al final desarrolla el tema del crítico» (BÜCHNER, 1981: 526). En cuanto a la primera, y pese a su inventario de grandes temas que más abajo resumiremos, no hemos visto en el análisis de Büchner una caracterización positiva. En todo caso, para él el AP es «poesía sobre poesía» (BÜCHNER, 1981: 526).

Al respecto de tiempos más recientes, DOBLHOFER (1992: 129) afirma que «sobre la estructura del AP se ha alcanzado al día de hoy un consenso generalmente compartido en cuanto a su bipartición», bipartición que suponemos que, de una u otra manera, remonta a la famosa de Norden⁶³. Nosotros no vemos tan claro ese consenso, a no ser que se entienda que la misma —dicho sea castizamente— sólo es *el primer tajo* del análisis posible y deseable.

Son bastantes más, como ya puede suponerse, las contribuciones que se han hecho al análisis de la estructura del AP y que no hay espacio para recoger aquí⁶⁴. Sí mencionaremos, pues tam-

⁶³ Menos mal que reconoce que a la hora de partir la cuestión sigue siendo debatida.

⁶⁴ Remitimos, pues, a SBORDONE, 1981 y DOBLHOFER, 1992: 128 ss., así como a la bibliografía recogida por KISSEL, 1994: 176 ss., y KILPATRICK, EO I: 314 s.

bien se han dado en este caso, algunas de carácter *aritmológico* que resultan, cuando menos, curiosas. En primer lugar la debida a K. GANTAR⁶⁵, que parte del esquema bipartito de NORDEN (1905). Recordemos que en él los vv. 1-294 constituyen la parte de la *AP* dedicada al *ars* propiamente dicha, en tanto que 295-476 tratan *de poeta*. Pues bien, Gantar ha hecho observar que entre el total y la primera sección (es decir, 476/294) se da una razón matemática de 1,619..., la de la llamada *sección o proporción áurea*, fundamental en el arte antiguo; y que casi la misma razón se da entre la primera y la segunda sección (294/182), a saber, 1,615... Más todavía: los números en cuestión —182, 294, 476—, al ser todos ellos múltiplos de 14, forman una de las llamadas *series de Fibonacci*. P. GRIMAL (1968: 227 ss.) ha ido aún más lejos por ese camino, haciendo ver que también con otras particiones del *AP* se obtienen curiosos resultados numéricos. Así, admitiendo que en ella hay una primera sección de 45 versos, una segunda de 73, una tercera de 176 y una cuarta de 182, resulta, en primer lugar, que $45 + 73 = 118$, $118 + 176 = 294$ y que $294 + 182 = 476$; y que $73/45$, $118/73$, $294/176$ y $476/294$ vienen a dar 1,61 o poco más, de nuevo el *número áureo*. Sin embargo, con notable prudencia, concluye que «no parece posible sacar argumentos de esas combinaciones numéricas, cuyo significado, si existe, se nos escapa».

Los preceptos del Arte Poética

Aun a riesgo de incurrir en redundancia con respecto a lo ya dicho sobre el contenido del *AP* y a lo que todavía hemos de decir en su *Sinopsis*, creemos que no estará de más hacer un bre-

⁶⁵ «Die Anfangsverse und die Komposition der horazischen Epistel über die Dichtkunst», *Symbolae Osloenses* 39 (1964): 94-98.

ve sumario de los preceptos capitales que Horacio expone en ella; y lo haremos parafraseando el que nos ofrece el ya tan citado K. BÜCHNER (1981: 515). Para él, son los siguientes: 1) No hay que excederse a la hora de elegir tarea (v. 38). 2) La poesía no sólo ha de ser bella, sino también atractiva (vv. 99 s.). 3) Hay que atenerse al mito tradicional o bien crear algo coherente (aunque lo mejor es recurrir a la *Iliada*) (v. 121). 4) El poeta (aquí se entiende que uno de los jóvenes Pisones) ha de caracterizar debidamente los rasgos de cada edad (vv. 156, 178). 5) En la medida de lo posible, debe presentar los acontecimientos de la manera más gráfica; pero no traer a la escena los más macabros, pues es mejor confiarlos al testimonio de un mensajero (vv. 179 ss.). 6) Una obra dramática ha de tener, ni más ni menos, cinco actos (vv. 189 s.). 7) Se ha de usar con gran parquedad del recurso del *deus ex machina* (v. 191 s.). 8) En la escena no han de hablar más de tres personajes (v. 192). 9) Lo que el coro diga debe ser parte de la trama de la obra (vv. 193 ss.). 10) En el drama satírico han de mezclarse *bromas* y *veras*, pero sin dar lugar a equívocos sobre la condición del personaje (vv. 226 ss.). 11) Hay que seguir en todo caso a los modelos griegos (v. 268). 12) Hay que desechar el poema que no haya sido pulido durante largo tiempo (vv. 291 ss.). 13) Las enseñanzas han de ser breves, las invenciones ingeniosas lo más verosímiles posible (vv. 335 ss.). 14) El poeta principiante ha de ser consciente de que ninguna obra mediocre es presentable (vv. 386 s.). 15) Por ello, no ha de hacer cosa alguna *inuita Minerua* (vv. 385, 363 ss.) ni esquivar la crítica objetiva. 16) Y para crítico, no vale cualquiera (vv. 427 ss.).

En fin, tal vez se eche de menos en ese *recetario* la insistencia que Horacio hace, y sobre todo al principio de su obra, sobre la necesaria unidad y coherencia de la obra poética; pero creemos que en él queda recogido lo esencial de su preceptiva.

La influencia del Arte Poética a partir del Renacimiento

Itur in antiquam siluam, cabría decir ahora una vez más con Virgilio; pues la fortuna del *AP* es parte esencial de la nervadura compartida por las literaturas europeas de los siglos xv al xviii, en todas las cuales ha habido *poéticas* de filiación horaciana. Comenzando por el nivel más llano de la recepción, pocas obras literarias antiguas pueden competir con el *AP* como fuentes de sentencias y frases latinas que se incorporaron a la escritura, e incluso al habla, de las personas cultas de Occidente: desde el *risum teneatis, amici?* de su prólogo (v. 5), hasta el *bonus dormitat Homerus* del v. 359, pasando por «el parto de los montes», del cual nace el *ridiculus mus* (v. 139), por el consejo de iniciar la narración *in medias res* (v. 148), por la figura del viejo *laudator temporis acti* (v. 173) y por otros *latinajos* no menos célebres.

En el temprano Humanismo, obviamente el italiano, el *AP* está presente desde el primer momento. Ya a finales del s. xiii el paduano Lovato Lovati (1341-1307) había recogido buena parte de su ideario en su *Poetria* (cf. F. LO MONACO, *EO* III: 328). En el siguiente, Coluccio Salutati (1331-1406) hizo lo mismo en varias de sus obras (cf. C. BIANCA, *EO* III: 462). En el xv, A. Beccadelli, el *Panormita* (1394-1471) invocó el *AP* al respecto de la prestancia relativa de la poesía y la historia (cf. D. COPPINI, *EO* III: 116 s.), al igual que antes había hecho Poggio Bracciolini (1380-1459) (cf. A. OTTAVIANI, *EO* III: 140). De M. Filético (1430-c. 1490) hay un comentario inédito de la obra (cf. M. A. PINELLI, *EO* III: 226 s.). Pero una mención especial merece C. Landino (1424-1498), editor, aunque no muy afortunado, de toda la obra de Horacio (Florencia, 1482), que previamente había dedicado varios cursos universitarios a la explicación del *AP* (cf. F. BAUSI, *EO* III: 307). Entre sus alumnos estaba B. della Fonte (*Fontius*, 1447-1513), que más ade-

lante escribiría un diálogo *De poetice* dedicado a Lorenzo el Magnífico (cf. F. BAUSI, *EO* III: 231).

Por entonces el *AP* hubo de sufrir la competencia de la recién descubierta *Poética* de Aristóteles, que, sin embargo, acabó potenciando su influencia al proporcionarle una base, si cabe, más clásica (cf. F. TATEO, *EO* III: 571). En ese contexto histórico destaca el poema *De arte poetica* de M. G. Vida (1480-1566), que, aunque apoyado sobre todo en Virgilio, deja ver también la impronta horaciana (cf. R. SCRIVANO, *EO* III: 507; RUSSELL, 1973: 126 ss.). Por entonces expuso públicamente el *AP* en Roma el humanista G. P. Parisi (*Parrasius*, 1470-1522), cuyo comentario se publicó póstumamente en 1531 (cf. F. TATEO, *EO* III: 389 s.). También acusa su influencia Ludovico Ariosto (1474-1533) (cf. A. SALVATORE, *EO* III: 389 s.). La primera traducción al *volgare* italiano parece ser la del polígrafo veneciano L. Dolce, aparecida en 1535 (cf. HIGHET, 1985: 125). Ya hemos aludido a la postura crítica al respecto de la obra y la persona de Horacio de J. J. Escalígero (1484-1588), autor del famoso *dictum* de que el *AP* es *ars sine arte tradita* (cf. J. IJSEWIJN, *EO* III: 471). Un importante preceptista fue F. Robortello (1516-1567), traductor al latín de la *Poética* de Aristóteles y autor de una *Paraphrasis* del *AP*, que lo convirtieron en uno de los demiurgos de la asimilación moderna de la preceptiva clásica (cf. A. GRECO, *EO* III: 455). Entrando en el s. XVII nos encontramos con la figura del filósofo, teólogo y utopista —recuérdese su *Ciudad del Sol*— T. CAMPANELLA (1568-1639), también hombre de sólidos conocimientos literarios, que en su *Poetica* y en sus *Poeticorum liber* glosó ampliamente la preceptiva horaciana (cf. A. MINICUCCI, *EO* III: 150 s.). Por la misma época el original y extravagante poeta barroco L. Leporeo (1582-c.1665) hizo una paráfrasis del *AP* en verso (cf. L. BORSETTO, *EO* III: 321 s.). De signo contrario es la de P. Abriani (1607-1688), que pretende recuperar a Ho-

racio «en su pureza» (cf. L. BORSETTO, *EO* III: 82). En la misma línea se movieron la crítica y la creación de B. Menzini (1646-1704) autor de una importante *Arte Poetica* en cinco libros, modelo de *poéticas horacianas*, que abrió el camino al neoclasicismo (cf. R. M. CAIRA LUMETTI, *EO* III: 352 ss.). Y también las del sabio enciclopédico G. V. Gravina (1664-1718), que en su *Ragion poetica* también polemizó contra los excesos del barroquismo basándose en buena parte en el *AP* (cf. M. CAMPANELLI, *EO* III: 267 ss.). Ya en pleno s. XVIII reclama un lugar propio P. Metastasio (1698-1772), más conocido por sus textos destinados a la ópera. Su interés por las raíces clásicas del drama lo llevó a estudiar la *Poética* de Aristóteles y el *AP*, de la que hizo una paráfrasis. Fue un defensor de las tradicionales *tres unidades* de la poética clasicista (cf. F. DELLA CORTE, *EO* III: 354 s.). Corresponsal de Metastasio y benévolamente crítico de su *Arte* fue F. Algarotti (1712-1764), otro puntal de la preceptiva clasicista en su *Saggio sopra Orazio* (cf. B. ANGLANI, *EO* III: 91 s.); y también lo fue el gran satírico G. Parini (1729-1799), que glosó y explicó el *AP*, sosteniendo que «de por sí es de lo más ordenado, cuanto debe serlo una epístola» (cf. M. CAMPANELLI, *EO* III: 384). En fin, ya iniciado el Romanticismo, G. Leopardi (1798-1837), en varios de sus ensayos críticos, representa el último destello notable del prestigio literario del *AP* en Italia (cf. S. TIMPANARO, *EO* III: 320; N. SCIVOLETTO, *ibid.*: 575).

Huelga advertir que al reseñar la influencia del *AP* en la literatura española nos atendremos, al igual que hemos hecho anteriormente, al imprescindible *Horacio en España* de M. MENÉNDEZ PELAYO⁶⁶. Sin embargo, hay que comenzar con un autor al que, tal vez por no ser ni traductor ni imitador, sino sólo co-

⁶⁶ Reeditado, dentro de sus *Obras Completas*, en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VI, Santander, C. S. I. C.-Aldus, 1951.

mentarista, y latino, no dedicó don Marcelino especial atención. Nos referimos al humanista F. Sánchez de las Brozas, *el Brocense*, que en 1558 publicó por primera vez su *De auctoribus interpretandis*, y en 1591 sus *In artem poeticam Horatii annotationes*, opúsculos con los que se puede decir que se inicia en España la moderna fortuna del *AP* (cf. G. CARAVAGGI, EO III: 601; NAVARRO ANTOLÍN: LXVII, con bibliografía). De entre las traducciones de esa época sólo parece ser estimable la del novelista picaresco V. Espinel, publicada en Madrid en 1591 (MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 80 s.). Volviendo a los comentaristas, hay que mencionar a Jaime J. Falcó, autor de unos breves *Escolios al AP* publicados en 1624 (MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 86). Poco antes (1616) habían aparecido las mucho más importantes *Tablas poéticas* del humanista murciano F. Cascales⁶⁷, que toman nota de cuanto a la mejor comprensión del *AP* habían aportado el conocimiento de la *Poética* de Aristóteles y de los comentarios de Vida, Robortello y otros. Sin embargo, parece ser que Cascales remató malamente su obra con un «extravagante opúsculo» en el que, cediendo a la tentación que ya había seducido a otros estudiosos de su tiempo, trató de enmendar el difuso orden del texto transmitido del *AP*; algo que, por lo demás, no dejaba de ser un *tour de force* (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 88 s.). Para don Marcelino, «la más antigua imitación castellana de la *Epistola ad Pisones*» es el *Ejemplar poético*, en cuatro epístolas, publicado en 1608 por el variopinto Juan de la Cueva, una «especie de manifiesto revolucionario en pro de la escuela de Lope de Vega» (MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 318 s.; cf. G. CARAVAGGI, EO III: 602); y, en efecto, puede decirse que es una *proclama progresista* que reivindica el derecho de los autores de su tiempo a hacer lo que Horacio, puesto

⁶⁷ Sobre ellas puede verse la excelente monografía de A. GARCÍA BERRO, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975.

a escribir teatro, hubiera hecho en el suyo (y no se olvide, claro está, que a Juan de la Cueva se le tiene por el creador del *teatro nacional* a la manera en que Lope lo cultivó). Por el contrario, es estrictamente clasicista, y critica las libertades que se tomaba Lope, la *Epístola acerca de la comedia* de A. Rey de Artieda (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 337). En cuanto al propio Lope, como se sabe, defendió su teatro en el *Arte nuevo de hacer comedias*, «curiosa poética» que no parece tener mucho de horaciana (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 351). En cuanto a traducciones, cabe reseñar la del jesuita J. Morell, publicada en 1684 en Tarragona, en un volumen misceláneo de versiones propias y ajena de poetas clásicos (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 105).

Ya hemos recordado en otro lugar cómo don Marcelino saluda la aparición, en 1737, de la *Poética* de Ignacio de Luzán como el retorno de «la bandera del *sentido común*» tras las extravagancias del culteranismo. Con ella, y especialmente en la *escuela salmantina* se produce una restauración clasicista de signo claramente horaciano (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 358). No estará de más recordar, por cierto, que Luzán había respirado en Italia, concretamente en Palermo, los aires del neoclasicismo temprano (cf. G. CARAVAGGI, EO III: 604). En este siglo proliferan las traducciones y adaptaciones del *AP*. Especial mención merece la versión publicada en 1777 por el fabulista canario Tomás de Iriarte. MENÉNDEZ PELAYO (1951 VI: 115 s.; cf. G. CARAVAGGI, *loc. cit.*) destaca la amplia documentación filológica que Iriarte recabó para su interpretación y comentario. Parece ser que no contiene errores de comprensión, pero sus versos resultan «a veces duros, a veces inarmónicos, y casi siempre flojos y desaliñados»⁶⁸. Por lo demás, advirtamos

⁶⁸ Las críticas de Iriarte a los traductores precedentes y a quienes los había reeditado provocaron, entre otras, la reacción de J. J. López de Sedano, y la

que la huella del *AP* en el s. xviii español se confunde en gran medida con la dejada por las epístolas literarias, por lo que remitimos al lector a lo ya dicho a su respecto⁶⁹.

Entrando ya en el xix, cabe reseñar la *Poética* de M. N. Pérez del Camino, ligado a la persona y escuela de Moratín hijo, al cual MENÉNDEZ PELAYO (1951 VI: 389) considera «después de [Javier de] Burgos, el traductor más afortunado de los poetas latinos que dio esa generación literaria». La obra es una paráfrasis libre y en verso de la *Epistula ad Pisones*, pero también de la *Poética de Boileau*. Ya en pleno Romanticismo, el político liberal e incansable escritor A. Martínez de la Rosa (1787-1862) puede ser considerado como uno de los últimos poetas horacianos españoles dignos de nota. Por una parte tenemos su traducción en verso y anotaciones del *AP*, que don Marcelino pone a la altura de la que Javier de Burgos incluyó en su excelente versión completa de Horacio. Apareció en París en 1827, algo comprensible si se recuerda la filiación política del autor (*cf.* MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 144 s.; G. MAZZOCCHI, EO III: 344). Pero, además, Martínez de la Rosa escribió su propia *Poética*, publicada en el mismo volumen que su traducción y con importantes apéndices crítico-históricos sobre la poesía española. Las ideas, netamente clasicistas, que en ella expone le parecen a MENÉNDEZ PELAYO (1951 VI: 412) «no poco atrasadas» considerando la época y el ambiente, ya plenamente romántico, en que la publicó. Ese mismo ambiente dominaría pronto también en España, por lo que no es de extrañar que la tradición de la preceptiva clásica, y en particular del *AP* se vaya diluyendo conforme avanza el siglo. Como una especie de epílogo de la misma cabe citar al ingenioso poeta José Joaquín de

resposta de aquél en un opúsculo titulado «Donde las dan las toman»; véase MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 116.

⁶⁹ Véanse *supra*.

Mora, muerto en 1864. Fue autor de una *Poética* dirigida a un descendiente de los Pisones, que MENÉNDEZ PELAYO (1951 VI: 425) califica de «escocesa, ni clásica ni romántica». En fin, rematemos esta reseña con el dato de que las traducciones del *AP* al castellano que don Marcelino censa son, nada menos, que 35 (MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 266 s.). Y, a título de nota epílogal descolgada en el tiempo, con la mención del «tributo modernista» que, según A. LAIRD (*CH*: 142 s.) es el poema «Arte Poética» incluido en *El hacedor* de J. L. Borges (1960).

En Portugal el *AP* atrajo poderosamente la atención de los humanistas del s. XVI. Así, uno de los más notables, Aquiles Staço (*Statius*) publicó en Amberes, en 1553, un comentario a la misma «digno de muy señalada memoria», el que concuerda las enseñanzas de Horacio con las de Aristóteles. En la misma ciudad, en 1578, apareció el de Pedro da Veiga, al parecer igualmente estimable; y en Venecia, en 1787, las breves *Explanationes* de Tomás Correa (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 199). No son tan abundantes en esa época las imitaciones, de entre las que sólo parece destacar la del gran poeta horaciano Antonio Ferreira (1528-1569), en una epístola en la que parafasea y resume varios preceptos del *AP* (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 484). Tampoco abundan por entonces las traducciones singulares: la mayoría de las once que censa MENÉNDEZ PELAYO (1951 VI: 267) provienen del s. XVIII. Por entonces, con la fundación de la academia de la *Arcadia Lusitana*, los gustos literarios habían retorna do al clasicismo y al magisterio horaciano (cf. J. V. DE PINA MARTINS, *EO* III: 586). Entre esas traducciones hay de todo. Entre ellas parece ser digna de nota la del P. Jacinto J. Freire (*Cándido Lusitano*), publicada en Lisboa en 1758, autor además de «una *Poética original*, tomada en sustancia de Muratori y Luzán». Su traducción tiene mayor mérito filológico que literario (MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 200). Otras versiones son la debida a M. do Couto Guerreiro (Lis-

boa, 1772), y las firmadas por dos ilustres damas: Rita C. Freire de Andrade (Coimbra, 1781, al parecer no suya), y Leonor de Almeida, marquesa de Alorna, y también poetisa horaciana. Además, la edición bilingüe, al parecer muy estimable, de P. J. da Fonseca (1790), y la del P. Tomás de Aquino (Lisboa, 1793), que se permite enmendar el orden transmitido del texto del *AP* y lo comenta con materiales de vario acarreo. En 1794 se publica un comentario, muy erudito, del académico J. J. da Costa e Sá (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 201-206; 510). Entretanto, el Conde da Eriçeira había publicado su traducción de la *Poética* de Boileau y F. Manuel do Nascimento (*alias Filinto Elycio*) una epístola «que puede pasar por una excelente *Arte Poética*» (cf. MENÉNDEZ PELAYO, 1951 VI: 509). Y hasta aquí lo que don Marcelino nos cuenta de la fortuna portuguesa del *AP*.

Pasando a Francia, cabe registrar como primeras traducciones del *AP* las de Grandichan (1541) y Peletier du Mans (1544)⁷⁰. Una temprana poética en vulgar es la de Th. Sébillot, *Art Poétique françois*, de 1548 (cf. G. GRASSO, EO III: 544). El poeta F. Malherbe (1555-1628), al que Boileau consideraría como «el legislador del Parnaso francés», acusa huellas de todas las obras de Horacio, incluida el *AP* (cf. E. BALMAS, EO III: 334), a cuyos preceptos sobre la dicción se adhiere expresamente M. de Montaigne (1533-1592) (cf. F. GARAVINI, EO III: 363). En cuanto a los autores de la *Pléiade*, ya se sabe que su horacianismo es ante todo lírico; pero no deben quedar aquí sin mención los dos manifiestos de ese movimiento: la *Défense et illustration de la langue française* de J. du Bellay (1549) y el *Abrégé de l'Art poétique français* de P. de Ronsard (1565). Mediocre, pero también horaciano, es el *Art Poétique* de V. de la Fresnaye (1605). Sin embargo, el nombre central en la pervivencia del

⁷⁰ Cf. HIGHET, 1985: 125.

AP no sólo en Francia, sino en toda Europa es el de N. Boileau-Despréaux (1636-1711), cuya *Art Poétique* se convertiría no sólo en acceso necesario a la de Horacio, sino incluso en sucedáneo de la misma para literatos menos versados en latines. Como se sabe, Boileau levantó en su tiempo agrias polémicas —la famosa *querelle des anciens et les modernes*— en las que casi no dejó de participar ningún francés en condiciones de hacerlo, incluidos horacianistas de la talla de A. Dacier (1651-1722), decidido *laudator temporis acti* (cf. E. BALMAS, *EO* III: 136; G. CHIARINI, *ibid.*: 186 s.). El éxito de Boileau llegó con cierto retraso, cuando el neoclasicismo ya triunfante hizo de su *Poética* su manual de referencia. Y así Voltaire (1694-1778) llegaría a ponerla por encima de la del propio Horacio, calificándola de «copia superior a su original» (cf. F. CALDARI BEVILACQUA, *EO* III: 515). De ahí que no sea de extrañar que, ya en pleno vendaval romántico, F. de Chateubriand (1768-1848), a la hora de confesar sus lealtades, escribiera: «Yo adopto enteramente los principios sentados por Aristóteles, Horacio y Boileau» (cf. G. GRASSO, *EO* III: 547).

En Inglaterra el *AP* estaba traducida, al menos, desde 1566-1567, junto con las *Sátiras* y las *Epístolas* por obra de T. Drant (cf. E. BARISONE, *EO* III: 476). En ella se inspira la *Apology for Poetry* que en 1583 publicó sir Philip Sydney, *el Garcilaso inglés* (cf. RUSSELL, 1973: 130). Ben Jonson (1573-1637) hizo una traducción en verso del *AP*, publicada póstumamente (1640). El comentario que la acompañaba se ha perdido (cf. RUSSELL: *loc. cit.*; H. D. JOCELYN, *EO* III: 297 s.; N. RUDD, *ibid.*: 560). También acusan la huella de la preceptiva horaciana J. Milton (1608-1674), que encarece los méritos del *AP* en su tratado *Of education*, y el gran poeta y crítico J. Dryden, que sostuvo que no tiene un diseño sistemático, sino que está escrita con la libertad propia del género epistolar (cf. E. BARISONE, *EO* III: 357; H. D. JOCELYN, *ibid.*: 202). De la popularidad del

AP en el s. XVIII inglés nos da un elocuente testimonio D. A. RUSSELL (1973: 131) citando la parodia que de ella hizo W. King en su *Art of Cookery* (1705), en la cual ponía la fraseología de la obra al servicio de sus versos culinarios. Por la vía paródica se decidió también J. Swift (1667-1745) en su *On Poetry: A Rhapsody*, en la que se pregunta por el papel de la poesía en una sociedad que ve en decadencia (cf. E. BARISONE EO III: 480). Y paródica también con relación a los modelos clásicos fue la actitud del novelista H. Fielding (1707-1754), que en su famoso *Tom Jones* empleó citas de Aristóteles y del *AP* como epígrafes (cf. HIGHET, 1985: 342). El mayor crítico de la época, A. Pope (1688-1744), también pagó su tributo al *AP* en su *Essay on Criticism* (cf. RUSSELL, 1973: 130), como lo haría el enciclopédico Samuel Johnson (1709-1784) que cita copiosamente el poema (cf. H. D. JOCELYN, EO III: 296). A partir del Romanticismo, como puede suponerse, también en Inglaterra decae la importancia del *AP* como preceptiva, lo que no significa que quedara en el olvido. Así, Samuel T. Coleridge (1772-1834) la cita repetidamente (cf. D. H. JOCELYN, EO III: 172), y lord Byron (1788-1824), en sus *Hints from Horace* «un *Ars Poetica* adaptada a la controversia literaria contemporánea» (D. H. JOCELYN, *ibid.*: 148). Y la última referencia de interés de la que tenemos noticia es la de uno de los grandes de la narrativa inglesa de todos los tiempos, Thomas Hardy (1840-1928), que en su ensayo crítico *The Profitable Reading of Fiction* (1888), se apoyó, al tratar del estilo, en el precepto horaciano de *Cui lecta potenter erit res, nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo* (*AP* 40 s.) (cf. E. PAGANELLI, EO III: 279).

Algo podemos decir también de la fortuna del *AP* en los Estados Unidos, resumiendo los datos expuestos por A. MARIANI en la EO III (604 ss.). La cita predilecta de Edgar A. Poe (1804-1849) era la de *omne tulit punctum qui miscuit utile dulce* (*AP* 343). El poeta y crítico O. W. Holmes (1809-1894) también se

valió de su *auctoritas*, y el selecto crítico I. Babbit (1865-1933), en su *The New Laokoon*, hizo «una perfecta síntesis entre la *Poética* de Aristóteles, el *Ars Poetica* de H[oracio] y el anónimo *De lo sublime*».

En Alemania, la primera traducción del *AP* no llegó, al parecer, hasta la de A. H. Buchholtz, publicada en 1639 (*cf.* E. SCHÄFER, *EO* III: 551). Sin embargo, la obra ya había sido objeto de comentarios, antologías y recreaciones bastante antes. Así, del precoz comentario de Jodochus Willichius (Estrasburgo, 1539; *cf.* E. SCHÄFER, *loc. cit.*) y del *De re poetica* de G. Fabricius (1560, *cf.* RUSSELL, 1973: 130)⁷¹. M. Opitz (1597-1639), figura fundamental en la historia de la poesía alemana, puede ser considerado también como creador de una especie de *poética cristiana* con su *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), en el que combina las enseñanzas de Ronsard y Escalígero con las de Aristóteles, Horacio y Quintiliano (*cf.* L. QUATTROCCHI, *EO* III: 553). Ya en el s. XVIII, la influencia de Boileau potencia en Alemania la de la propia *AP*: J. Ch. Gottsched publica en 1730 su *Versuch einer chritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, precedida del texto y traducción de la misma; en 1740 y 1741 J. J. Bodmer dos opúsculos del mismo tipo, y en el propio 1740 J. Breitinger otros dos. Todos ellos son deudores de la preceptiva horaciana (*cf.* QUATTROCCHI, *ibid.*: 554). Pese a ser un entusiasta de Horacio, el mayor crítico de la época iluminista, G. E. Lessing (1729-1781), en su famoso *Laokoon*, dirigido a marcar diferencias entre pintura y poesía, parte de la negación del *ut pictura poesis* horaciano (*AP* 361) (*cf.* L. QUATTROCCHI, *EO* III: 555; G. CHIARINI, *ibid.*: 322 s.). En cambio, otro gran horaciano, Fr. G. Klopstck (1724-1803), defendió la preceptiva del *AP* frente a Rousseau, que no la estimaba mucho

⁷¹ SCHÄFER, *loc. cit.*, da las fechas de 1555 y 1578, referidas a «ediciones comentadas», que no sabemos si hay que identificar con la citada por RUSSELL.

(cf. L. QUATTROCCHI, *EO* III: 302). Ya dentro del movimiento del *Sturm und Drang*, parece ser M. R. Lenz (1751-1792) el único autor en el que el *AP* ejerce una influencia importante. En ella se apoya en sus *Anmerkungen übers Theater*, «texto de ruptura con respecto al teatro de concepción aristotélica» (L. QUATTROCCHI, *EO* III: 556). En fin, Fr. Nietzsche (1844-1900), cuyo entusiasmo por la lírica de Horacio ya comentamos en su lugar, invocó el *AP* en más de un lugar de su famoso *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*, que le valdría duras críticas de Wilamowitz, así como en otros escritos de estética literaria (cf. L. QUATTROCCHI, *EO* III: 371).



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografías

- K. BÜCHNER, *Horaz, Bericht über das Schriftum der Jahre 1921-1936*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969².
- E. BURCK, «Nachwort un bibliographische Nachträge» a KIESLING-HEINZE (véase *infra: Comentarios*) (para el AP: 400-442).
- E. DOBLHOFER, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- W. KISSEL, «Horaz 1936-1975: Eine Gesamtbibliographie», en *ANRW*⁷² II.31.3 (1981): 1403-1558.
- W. KISSEL, «Horazbibliographie 1976-1991», en S. KOSTER (ed.), *Horaz-Studien, Erlanger Forschungen*, Reihe A, Bd. 66 (1994) (para el AP: 176-178).
- J. L. MORALEJO, *Horacio, Odas, Canto Secular, Epodos*, Madrid, Gredos, 2007 (Bibliografía: 114-120).
- F. SBORDONE, véase *infra: Estudios sobre el AP*.
- W. STROH, página web www.klassphil.uni-muenchen.de/%7Estroh/BibHor02.htm
- G. WHITAKER, *A Bibliographical Guide to Classical Studies 3: Literatur: Gaius-Pindaros*, Olms-Weidmann, Hildesheim-Zúrich-Nueva York, 2000 (para el AP: 182-185).

⁷² H. TEMPORINI-H. HAASE (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Berlín-Nueva York, W. De Gruyter.

Enciclopedias

CH: ST. HARRISON (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

EO: SC. MARIOTTI (dir.), *Orazio, Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vols. I-III (1996, 1997, 1998).

Ediciones

- D. R. SH. BAILEY, *Horatius, Opera ed...*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1995³.
- D. BO, *Q. Horati Flacci Opera, vol. II: Sermonum libri II, Epistularum libri II, De Arte Poetica Liber rec...*, Turín, Paravia, 1959 (continuación de la iniciada por M. LECHANTIN DE GUBERNATIS con la de *Odas y Epodos* en 1945).
- ST. BORZSÁK, *Horatius, Opera ed...* Leipzig, Teubner, 1984.
- C. O. BRINK, *Horace on Poetry II: The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
- P. FEDELI, *Q. Orazio Flacco, Le Opere II, tomo 3: Epistole, l'Arte Poetica: Testo critico e commento di..., trad di. C. CARENA*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.
- L. HERRMANN, *Horace, Art Poétique, éd. et traduction de...*, Bruselas, Latomus, 1951.
- FR. KLINGNER, *Horatius, Opera ed...* Leipzig, B. G. Teubner, 1982⁷³.
- F. VILLENEUVE, *Horace, Epîtres, Art Poétique, texte établi et traduit par...*, París, Les Belles Lettres, 1934 (7.^a reimpr., 1978).

⁷³ Cuyo texto seguimos en nuestra traducción, salvo indicación en contrario.

- F. NAVARRO ANTOLÍN, *Quinto Horacio Flaco, Epístolas, Arte Poética*, ed. crítica, trad y notas de..., Madrid, C. S. I. C. (*Alma Mater*), 2002⁷⁴.
- N. RUDD, *Horace, Epistles, Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Comentarios

- C. O. BRINK, véase *supra*: *Ediciones*⁷⁵.
- P. FEDELLI, *Quinto Orazio Flacco, Le Opere II, tomo 4: Le Epistole, L'Arte Poetica, Comm. di...*, Roma Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.
- O. IMMISCH, *Horazens Epistel ubre die Dichtkunst, erkl. von...*, Leipzig, Dieterich, 1932.
- A. KIESSLING-R. HEINZE, *Q. Horatius Flaccus, Briefe, erkl. von A. K., sieb. Aufl., bearb. von R. H. (Nachw. von E. Burck)*, Berlín, Weidmann, 1961.
- R. S. KILPATRICK, *The Poetry of Criticism, Epistles II and Ars Poetica*, Edmonton, University of Alberta Press, 1990.
- F. NAVARRO ANTOLÍN, véase *supra*: *Ediciones*.
- A. ROSTAGNI, *Arte Poetica di Orazio, introd. e commento di...*, Turín, Chiantore, 1930.
- N. RUDD, véase *supra*: *Ediciones*.

⁷⁴ Que sepamos, la primera edición crítica de una obra de Horacio publicada en España.

⁷⁵ Huelga decir que el de BRINK, realmente monumental, es el mejor comentario jamás publicado sobre las epístolas literarias de Horacio.

Traducciones

- C. CARENA, véase *supra*: ed. FEDELI.
- E. GARCÍA GÓMEZ, véase *supra*, *Sátiras: Traducciones*.
- T. HERRERA ZAPIÉN, *Quinto Horacio Flaco, De Arte Poetica-Arte Poética, introducción, versión rítmica y notas de...*, México, Universidad Autónoma de México (*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*), 1970 (con texto latino).
- L. HERRMANN, véase *supra*: *Ediciones*.
- P. METASTASIO, «L'Arte Poetica», en *EO I*: 198-213⁷⁶.
- F. NAVARRO ANTOLÍN, véase *supra*: *Ediciones*.
- LL. RIBER, en Q. *Horaci Flac, Sàtires i Epístolas, text rev. per I. Ribas, trad. de...*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1927.
- D. A. RUSSELL, «Horace: *The Art of Poetry*», en D. A. RUSSELL-M. WINTERBOTTOM (eds.), *Classical Literary Criticism*, Oxford, University Press, 1989²: 98-110.
- H. SILVESTRE LANDROVE, *Horacio, Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid. Ed. Cátedra (Letras Universales), 1996.
- F. VILLENEUVE, véase *supra*: *Ediciones*.

Estudios sobre el AP y otros de interés

- C. BECKER, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- P. BOYANCÉ, «À propos de l'Art Poétique d'Horace», *Revue de Philologie* 10 (1936): 20-36

⁷⁶ Como se ve, y con muy buen criterio, los editores de la *EO* han optado por reproducir, señalando las variantes con respecto al texto de KLINGNER, la versión del gran preceptista y poeta del s. xviii.

- C. O. BRINK, *Horace on Poetry I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- C. O. BRINK, *Horace on Poetry II. The 'Ars Poetica'*: véase *supra: Ediciones*.
- K. BÜCHNER, «Das poetische in der *Ars Poetica*», en AA. VV., *Letteratura comparata. Problemi e metodo (Studi in onore di E. Paratore)*, vol. II, Bolonia, Patrón, 1981: 511-526 (= *Studien zur römischen Literatur*, Wiesbaden, F. Steiner, 1979: 131-147).
- E. BURCK, véase *supra: Bibliografías*.
- H. DAHLMANN, «Varros Schrift de poematis und die hellenistische-römische Poetik», *Abhandlungen der Akademie zu Mainz*, 3 (1953): 1-72.
- O. A. W. DILKE, «When was the *Ars Poetica* written?», *Bull. Inst. Class. Stud.* 5 (1958): 49-57.
- E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- K. GANTAR, «Die Anfangsverse und die Komposition der horazischen Epistel über die Dichtkunst», *Symbolae Osloenses* 39 (1964): 94-98.
- D. GALL, *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- P. GRIMAL, *Essai sur L'Art Poétique d'Horace*, París, P. U. F., 1968.
- P. HÄNDEL, «Zur Ars poetica des Horaz», *Rheinisches Museum* 106 (1963): 164-186.
- R. S. KILPATRICK, «Arte poetica», en *EO* I: 311-315.
- Fr. KLINGNER, «Horazens Brief an die Pisonen», *Abhandlungen über die Verhandlungen der sächsisen Akademie, Phil.-Hist. Klasse* 88 (1936), 1937: 1-68, (= *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zúrich-Stuttgart, Artemis, 1964: 352-405, por el que citamos).
- A. LAIRD, «The *Ars Poetica*», en *CH*: 132-143.
- J. L. MORALEJO, *Horacio, Odas, Canto Secular, Epodos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos n.º 360), 2007.

- E. NORDEN, Composition und Literaturgattung der Horazischen Epistula ad Pisones», *Hermes* 40 (1905): 481-528.
- J. PERRET, *Horace*, París, Hatier, 1959.
- D. A. RUSSELL, «Ars Poetica», en C. D. N. COSTA (ed.), *Horace*, Londres-Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973: 113-134.
- SBORDONE, F., «La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti», en *ANRW* II.31.3 (1981): 1866-1919.
- W. STEIDLE, *Studien zur Ars Poetica des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedichtbezüglichen Hauptteils (verse 1-294)*, diss., Würzburg-Aumühle, Triltsch, 1939 (reimpr. Hisdesheim, Olms, 1967).
- J. VAHLEN, «Über Horatius' Brief an die Pisonen», *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie*, 1906: 589-614.

Lengua y estilo

- D. BO, *Q. Horati Flacci Opera, vol. III: De Horati poetico Eloquio, INDICES... (Epistularum eloquium: XXVIII-XXX)*.
- G. BONFANTE, «Los elementos populares en la lengua de Horacio», I, II y III *Emerita* 4 (1936a): 86-119; 4 (1936b): 207-247; 5 (1937): 17-88 (reed. en traducción italiana en *La lingua parlata in Orazio*, pref. de N. HORSFALL, trad. de M. VAQUERO, Venosa, Edizioni Osanna, 1994).
- G. BRUNORI, *La lingua d'Orazio*, Florencia, Valecchi, 1930.

Pervivencia

- AA. VV., *Orazio nella Letteratura Mondiale*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1936.
- V. CRISTÓBAL, «Pervivencia de autores latinos en la litera-

tura española: Una aproximación bibliográfica», *Tempus* 26 (2000): 7-86 (para Horacio: 35-41).

G. HIGHET, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1985.

M. R. LIDA DE MALKIEL, *La Tradición Clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

B. LÓPEZ BUENO (ed.), *La epístola (Encuentro International sobre Poesía del Siglo de Oro...)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

J. MARMIER (ed.), *Présence d'Horace*, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol.

SINOPSIS⁷⁷

- I. La necesaria unidad del poema (1-42):
 - la pintura del híbrido grotesco (1-5)
 - la variedad tiene sus límites (6-13)
 - ejemplos de incoherencia (14-23)
 - el *arte* controla la variedad (24-31)
 - ejemplo del *artesano* —que no *artista*— del bronce (32-37)
 - elección de la materia adecuada (38-40)
 - elegida la materia adecuada, no faltará la exposición debida (40-42).

- II. La organización y la dicción del poema (42-118):
 - la organización (42-44)
 - la dicción poética: el vocabulario, los géneros, los estilos dramáticos (46-118)

⁷⁷ Como puede suponerse, gran parte de las ediciones, traducciones y comentarios del *AP* ofrecen esquemas sinópticos de su contenido, destinados a guiar al lector en su discurso, que, según decíamos, fluye con la informalidad propia de una charla o de una carta amistosa; y también puede suponerse que esos esquemas difieren tanto en el aspecto que ahora llamaríamos de *grado de resolución*, como en el del establecimiento de fronteras y transiciones entre los temas tratados. Aquí seguiremos en lo fundamental el que ofrece BRINK II (1971), 468 ss., no sin tener en cuenta los de otros editores, traductores y comentaristas recientes como RUDD y NAVARRO ANTOLÍN, entre otros.

- III. Temas y personajes en la poesía (119-152):
 - viejos y nuevos temas (119-130)
 - cómo recrear los asuntos tradicionales (131-152)
- IV. El drama (153-294):
 - ideas generales; los personajes (154-178)
 - representación y narración: exigencias del buen gusto (179-188)
 - «los cinco actos» (189-190)
 - el *deus ex machina* (191-192)
 - la «regla de los tres actores» (192)
 - el papel del coro (193-201)
 - la música en la escena (202-219)
 - el drama satírico (220-250)
 - el metro escénico: Grecia y Roma (251-274)
 - la tragedia y la comedia griegas (275-284)
 - el teatro romano (285-294)
- V. El propio poeta (295-476):
 - introducción (295-308)
 - recursos del poeta (309-332)
 - objetivos del poeta (333-346)
 - los errores del poeta y sus límites (347-360)
 - *ut pictura poesis* (361-365)
 - el poeta no puede ser mediocre (366-390)
 - excelencias de la vocación poética (391-407)
 - talento y trabajo (408-418)
 - el papel de la crítica sincera (419-452)
 - sensatez y locura poéticas (453-476).

*La unidad de
la obra literaria*

Si un pintor quiere unirle a una cabeza humana la cerviz de un caballo y ponerle plumas diversas a un amasijo de miembros de vario acarreo, de modo que remate en horrible pez negro lo que es por arriba una hermosa mujer⁷⁸, invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa? 5

*Límites de
la variedad*

Creedme, Pisones⁷⁹, que a ese cuadro será muy parecido el libro en el que, al igual que en los sueños que tiene un enfermo, se representen imágenes vanas, en

⁷⁸ La grotesca figura que Horacio imagina, de la que no han faltado representaciones gráficas, tiene los rasgos de algunos seres híbridos de la mitología, como la quimera, los centauros, los tritones o Escila y Caribdis; véase BRINK II (1971): 87.

⁷⁹ Los destinatarios de la epístola son, según Porfirión, Lucio Calpurnio Pisón (c. 48 a. C.-32 d. C.), cónsul en el a. 15 a. C. y a la poste pontífice máximo, y dos hijos suyos de los que no hay otra noticia. Del padre hace TÁCITO (*An.* VI 10, 3) una elogiosa necrológica: «... falleció... de muerte natural, algo raro tratándose de persona tan ilustre; no había sido autor voluntario de ninguna moción servil, y cuantas veces se vio en apuros supo conducirse con prudente moderación». El padre de éste, Lucio Calpurnio Pisón Cesonino, el suegro de Julio César, contra el que Cicerón pronunció su *In Pisonem*, tenía una villa en Herculano que fue frecuentada por filósofos epicúreos como Filodemo y Sirón, el maestro de Virgilio. De su rica biblioteca se han recuperado numerosos papiros

- las que pies y cabeza no correspondan a una misma figura.
- 10 «Los pintores y los poetas siempre han tenido el mismo derecho de atreverse a cuanto les plazca»⁸⁰. Lo sabemos, y esa licencia pedimos y por nuestra parte la damos; pero no para que se junten con los animales mansos las bestias feroces, no para que se emparejen con las aves las sierpes o con los corderos los tigres⁸¹.

15 *Ejemplos
de incoherencia*

Muchas veces, a preámbulos serios y que mucho prometen se les cosen uno o dos trapos de púrpura para que reluzcan de lejos, describiendo un bosque y un altar de Diana, y el serpentear de las aguas que corren por campos amenos, o la corriente del Rin, o el arco que sigue a la lluvia⁸²; pero ése no era el momento de tales asuntos. También

con textos filosóficos. Sin embargo, esa identificación sólo sería compatible con una datación tardía del *AP* (en torno al 10 a. C.); y quienes no la admiten han pensado más bien en Gneo Calpurnio Pisón, cónsul suplente en el 23 a. C., y en sus hijos Gneo y Lucio, ambos también cónsules, el primero de los cuales, como gobernador de Siria desde el 17 d. C., se vería implicado en la misteriosa muerte de Germánico en el 19, lo que lo empujó al suicidio (sobre el episodio tenemos ahora más noticias por el sensacional hallazgo epigráfico del *Senatusconsultum de Cn. Pisone patre*, expuesto en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla). Acerca del problema véanse BRINK I (1963): 239 ss., que recoge la conclusión de R. Syme de que «la incertidumbre subsiste»; SBORDONE, 1981: 1908; R. PALMIERI, *EO* I: 853 s., que considera la cuestión «todavía abierta» y, más recientemente, A. LAIRD, *CH*: 134, que estima significativo el que Porfirión nombre a Lucio Pisón, y como poeta y protector de literatos, justamente antes de la noticia que da sobre Neoptólemo como fuente de la obra.

⁸⁰ Habla el consabido interlocutor anónimo.

⁸¹ Horacio recurre a típicos ejemplos de *adynata* literarios para exemplificar el absurdo.

⁸² Típicos ejemplos de *écfasis* o descripción en la que solía demorarse un poeta.

sabes, tal vez, representar un ciprés; ¿pero eso a qué viene, si quien te paga lo hace para que lo pintes a él nadando desesperado después de un naufragio⁸³? Se empezó a hacer un ánfora: ¿por qué, al correr de la rueda⁸⁴, es un cántaro lo que sale? En fin, que sea lo que tú quieras, con tal de que sea homogéneo y tenga unidad.

*El arte controla
la variedad*

La mayor parte de los poetas, padre y jóvenes dignos del padre⁸⁵, nos engañamos con la apariencia de lo que es correcto: me esfuerzo en ser conciso y oscuro me vuelvo; cuando busco hacer una cosa ligera me faltan nervio y aliento; el que aspira a lo grande se hincha; por tierra se arrastra el que es precavido en exceso y teme a las tempestades; el que ansía dar a una obra una variedad prodigiosa, pinta un delfín en los bosques y un jabalí en las olas. El escapar del defecto, al vicio conduce, si se carece de arte.

*Ejemplo
del artesano
del bronce*

Un humilde artesano de junto a la palestra de Emilio⁸⁶ reproducirá en el bronce las uñas, e imitará los muelles cabellos; mas no acertará a hacer la obra completa, porque no sabrá diseñar el conjunto. A mí, cuando de componer alguna obra me ocupe, no me apetecería ser como ése más que vivir con la nariz torcida, aunque mis negros ojos y mi negro cabello fueran dignos de verse.

20

25

30

35

⁸³ Es decir, se le había encargado un cuadro para ofrendar *ex voto* en algún santuario, como los que aún podemos ver actualmente en muchas iglesias de pueblos marineros de España.

⁸⁴ La del torno del alfarero.

⁸⁵ Naturalmente, Horacio vuelve a invocar a los tres Pisos.

⁸⁶ Lugar de Roma donde tenían sus talleres los escultores.

40 *Elección de la
materia adecuada;
elegida la que
conviene, no faltará
la exposición
adecuada*

46 *La organización y
dicción del poema:
la lengua poética,
el vocabulario, los
géneros.*

45 unas cosas ha de buscar y otras desdeñar el autor del prometido
poema.

47 Te expresarás de manera excelente si una combinación ingeniosa⁸⁷ convierte en nueva alguna palabra sabida. Si es necesario mostrar las cosas oscuras por medio de símbolos nuevos y
50 crear palabras que no oyeron los fajados Cetegos⁹⁰, habrá y se dará licencia para usarlas con la debida cautela. Además, las nuevas palabras y las recién acuñadas tendrán crédito si dimanan de fuente griega, parcamente vertidas⁹¹. ¿Y por qué a Ceci-

Los que escribís, elegid la materia que a vuestras fuerzas les cuadre, y pensad largo tiempo en lo que rehúsan y lo que pueden cargar vuestros hombros. A quien escoja un asunto para el que tiene energías, no le han de faltar ni facundia ni un orden lucido⁸⁷.

O yo me equivoco, o la virtud y el encanto del orden están en que diga ya ahora lo que ya ahora deba decirse, y en dejar muchas otras cosas para más tarde y por el momento omitirlas. Además⁸⁸, mostrándose fino y prudente al trenzar las palabras,

⁸⁷ El famoso *lucidus ordo*, que parece corresponder a la *dispositio* de la materia; véase BRINK II (1971): 126.

⁸⁸ Como se ve, seguimos a KLINGNER en la alteración del orden de los vv. 45-46.

⁸⁹ La famosa *callida iunctura*, sobre la que hemos tratado en nuestra Introducción a las *Odas*, en MORALEJO, 2007, vol. 360 de esta B. C. G.: 176 s.

⁹⁰ Los prototipos de viejos romanos ya mencionados en II 2, 117. Se los llama *cinctuti* por suponerse que usaban el primitivo *cinctus*, una faja enrollada al cuerpo desde la cintura a las rodillas.

⁹¹ Horacio lleva hasta el final la metáfora del agua: se trata de que el caudal de neologismos no sea excesivo; sigo a BRINK II (1971): 144, quien hace

lio y a Plauto le van a conceder los romanos lo que niegues a Virgilio y Vario⁹²? ¿Por qué yo, si puedo hacer unas pocas ganancias soy mal mirado, cuando la lengua de Catón y de Ennio enriqueció el habla patria y dio a conocer nuevos nombres?⁹³ Ha sido y será siempre lícito sacar a la luz un nombre que lleve el cuño del tiempo⁹⁴. Igual que de un año para otro⁹⁵ los bosques cambian de hojas y caen las primeras, así perece la generación de las viejas palabras y, al igual que los jóvenes, florecen y cobran vigor las que han nacido hace poco. Nosotros y todo lo nuestro somos deuda a pagar a la muerte⁹⁶. Lo mismo da que Neptuno⁹⁷, acogido en la tierra, proteja de los aquilones las flotas, obra digna de un rey; o que un pantano largo tiempo baldío y hecho para los remos dé de comer a las ciudades vecinas y

notar que el verbo *detorqueo* era el tradicional para referirse a la acción de desviar o derivar las aguas de un riego.

⁹² Nada hay que añadir sobre los cómicos arcaicos Cecilio Estacio y Plauto ni sobre los poetas amigos de Horacio Virgilio y Varo, salvo que se reivindica para los modernos las mismas libertades que aquellos se habían permitido.

⁹³ Otros dos ilustres autores arcaicos; Horacio quiere contribuir como ellos a enriquecer la lengua.

⁹⁴ Como las monedas, algo que se miraba mucho en razón de los frecuentes cambios de valor.

⁹⁵ Pasaje discutido en su forma e interpretación, en el que SH. BAILEY y RUDD incluso suponen que falta un verso. Nosotros traducimos según el texto de KLINGNER, que nos parece que da un sentido aceptable. La bella comparación con los bosques de hoja caduca ya había sido empleada por Homero para referirse a las generaciones humanas (*Il.* VI 146 ss.). Horacio, sin dejar de lado ese sentido, la aplica aquí a la renovación constante del vocabulario.

⁹⁶ Traducción de un epigrama atribuido a SIMÓNIDES (*Antol. Pal.* X 105, 2).

⁹⁷ Es decir, el mar. Horacio cita varias grandiosas obras públicas de su tiempo: el Puerto Julio, que Augusto construyó junto a Bayas uniendo los lagos Averno y Lucrino con el mar, que brindaba a las naves resguardo del viento del N. (el aquilón); luego alude a la desecación de pantanos Pomptinos, entre el Lacio y Campania, no concluida hasta los tiempos de Mussolini, y al encauzamiento del Tíber.

sienta lo que pesa un arado; o que haya cambiado su curso, dañino para las cosechas, el río al que se ha enseñado un camino mejor: perecerán las obras humanas, y tanto menos han de durar la belleza y la gracia de las palabras. Renacerán numerosos vocablos que ya decayeron, y decaerán los que ahora se estiman, si el uso lo quiere⁹⁸; pues en sus manos están el arbitrio, la ley y la norma del habla.

Con qué ritmos podían cantarse las gestas de reyes y de paladines y las guerras funestas lo dejó claro Homero⁹⁹. En los versos dispares unidos¹⁰⁰ se incluyó primero el lamento, y luego también el sentir del que ha visto cumplido su voto; sin embargo, sobre quién fue el primero en entonar la humilde elegía, los gramáticos no se ponen de acuerdo y el asunto aún está sometido a juicio. Armó la rabia a Arquíloco con el yambo, tan suyo¹⁰¹; y a este pie le vinieron a la medida el zueco y los altos coturnos, por ser adecuado para la charla alternada, capaz de imponerse al criterio del pueblo, y como nacido para representar una acción¹⁰². A la lira¹⁰³ le encendió la musa cantar a los

⁹⁸ De nuevo el criterio del *Pater usus* de II 2, 115.

⁹⁹ Se trata del hexámetro dactílico o verso épico, luego extendido a otros géneros como la didáctica o la sátira.

¹⁰⁰ Se refiere al dístico elegíaco, que alterna el hexámetro con el llamado pentámetro. Horacio alude también a algunos contenidos propios de ese metro en sus primeros tiempos: el del epigrama votivo y el del lamento fúnebre; pero recuérdese que tuvo muchos otros y que en Roma fue por excelencia el metro de la poesía amorosa. Se discutía, en efecto, sobre el inventor del género, que podría haber sido Arquíloco, Mimnermo o Calino.

¹⁰¹ Es proverbial la virulencia verbal del yambo y especial de los de Arquíloco.

¹⁰² Es decir, el yambo se convirtió en el metro escénico por excelencia, y especialmente de sus diálogos. Los zuecos y coturnos nombrados son los utilizados en las representaciones cómicas y trágicas, respectivamente.

¹⁰³ Es decir, a la poesía lírica, incluyendo la coral, en la que era subgénero típico el de los epinicios del atleta vencedor.

dioses y también a sus hijos; al luchador victorioso, y al caballo que en la carrera quedara el primero; y las cuitas de los muchachos y la libertad de los vinos. Y a mí, si no sé respetar e ignoro las diferencias prescritas y los tonos que cada género tiene, ¿por qué se me saluda como poeta? ¿Por qué, llevado de una errada vergüenza, prefiero ignorar que aprender?

85

La dicción en el drama: intro y lengua.

Un asunto cómico no admite que lo traten con los versos de la tragedia; y a su vez, se indigna de que la narren en versos

90

de andar por casa, y de que casi están a la altura del zueco, la cena de Tiestes¹⁰⁴. Ha de mantener cada asunto su lugar adecuado, el que se le ha atribuido. Sin embargo, de vez en cuando también la comedia levanta la voz, y Cre-mes¹⁰⁵ perora irritado hinchando la boca; y muchas veces un personaje de la tragedia se duele en estilo pedestre, cuando Télefo y Peleo¹⁰⁶, pobres y desterrados el uno y el otro, se des-hacen de ampulosidades y de las palabras que miden pie y me-dio¹⁰⁷, buscando llegar con su queja al corazón de los espe-tadores.

95

No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener

¹⁰⁴ La terrible historia del *Pelópida* Tiestes, al que su hermano Atreo, por afán de venganza, sirvió en una cena la carne descuartizada de sus propios hijos. El zueco nombrado es el propio de la comedia.

¹⁰⁵ Nombre típico de personaje cómico, y en especial del padre severo, como en el *Heautontimorúmeno* de Terencio.

¹⁰⁶ Ejemplos de héroes que podían aparecer en situación miserable en las tragedias, y especialmente en las tan patéticas de Eurípides. Recuérdese que Télefo, rey de Misia ya citado en *Epod.* 17 8, s., tenía una herida causada por la lanza de Aquiles, y sólo en ella podía encontrar remedio. Disfrazado de men-digo acudió junto a él y fue curado. Peleo, padre de Aquiles, también había su-frido muchas fatigas.

¹⁰⁷ Los tantas veces citados *sesquipedalia yerba*, a entender tanto en senti-do literal como métrico.

100 encanto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca¹⁰⁸. Al igual que se ríen con quienes se ríen, así lloran con los que lloran los rostros humanos. Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tú mismo; entonces me hará sufrir tu desgracia, ya
 105 seas Télefo, ya Peleo; mas si dices mal tu papel, me dormiré o habré de reírme¹⁰⁹. A un rostro triste le cuadran palabras amargas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y a un rostro severo, serias palabras. Y es que primero la naturaleza nos prepara por dentro para todo tipo
 110 de suerte: nos llena de gozo o nos empuja a la ira, o bien nos echa por tierra abrumados de pena y nos llena de angustia; luego saca a la luz las emociones del alma, y la lengua le hace de intérprete. Si las palabras del que habla no casan con su fortuna, los caballeros romanos¹¹⁰ y también los de a pie se echarán a reír.

115 Será muy distinto si el que habla es Davo o es un héroe¹¹¹; si es un viejo maduro o un mozo fogoso, aún en la flor de la edad; si una imperiosa matrona o un aya solícita; si un mercader ambulante o el labrador de una verde parcela; si un colco o un asirio; si un oriundo de Tebas o uno de Argos¹¹².

120 *Viejos y nuevos temas;
cómo recrear los
asuntos tradicionales* O atente a la tradición, o invéntate algo coherente al ponerte a escribir. Si por caso sacas de nuevo a Aquiles, tan celebrado, que sea incansable, iracundo, inexorable,

¹⁰⁸ El poeta, pues, ha de ser un ψυχαγωγός, «un conductor de almas»; véase BRINK II (1971): 184.

¹⁰⁹ Para el origen peripatético de esta doctrina, aplicada a la retórica, véase BRINK II (1971): 186.

¹¹⁰ Recuérdese que los caballeros ocupaban un lugar distinguido en el granero del teatro.

¹¹¹ Davo es un típico nombre de esclavo de comedia.

¹¹² Los colcos eran los naturales de la Cólquide, en el Cáucaso. Tebas y argos no precisan de explicación.

agresivo; que diga que para él no se hicieron las leyes, y que nada sustraiga al poder de las armas. Sea Medea feroz e inflexible, e Ino llorosa; pérvido Ixión, vagabunda Ío y lúgubre Orestes¹¹³. Si llevas algo no tratado a la escena, y a forjar algún personaje nuevo te atreves, mantenlo hasta el fin tal cual haya aparecido al principio y haz que sea coherente. Es difícil decir de manera propia lo que es patrimonio común, y mejor harás si conviertes en actos el poema de Ilión¹¹⁴, que si das a la luz el primero historias desconocidas que nadie ha contado. La materia pública será de tu dominio privado si no te quedas dando vueltas al circuito¹¹⁵ vulgar que todos recorren; ni pretendes que cada palabra otra palabra recoja, como un intérprete fiel, ni, puesto a imitar, te metes en un aprieto del que te impidan sacar el pie la vergüenza o la ley de ese género. Y no empezarás como antaño el poeta cíclico hacía: «La fortuna de Príamo voy a cantar y la guerra famosa»¹¹⁶. ¿Qué va a traer de bueno el que tanto promete, y abriendo tanto la boca? Se pondrán de parto los montes y nacerá un ratón, que es cosa de risa¹¹⁷. ¡Cuánto mejor hace el que nunca se mete en descabelladas empresas!:

¹¹³ En su descripción de caracteres épico-trágicos Horacio continúa con Medea, la esposa de Jasón que sacrificó por despecho a sus propios hijos; Ino, hija de Cadmo, rey de Tebas, perseguida por Hera por haber acogido a su sobrino Dioniso, hijo adulterino de Zeus; Ío, doncella argiva amada por Zeus, también fue perseguida por Hera, que la transformó en ternera y la puso bajo la vigilancia de Argos, el de los cien ojos; y, en fin, con Orestes, tristeado por el asesinato de su padre Agamenón, al que él vengaría.

¹¹⁴ Obviamente, la *Iliada*, pero convertida en tragedia.

¹¹⁵ Hay acuerdo en que con *orbem* Horacio alude aquí al κύκλος de los poemas homéricos, surgido para proporcionar a los lectores *nuevas entregas* de la saga troyana. Para los críticos, y especialmente para los refinados alejandrinos, se trataba de poesía mediocre; véase BRINK II (1963: 210 s.).

¹¹⁶ Sobre los poemas cílicos, véase la nota anterior. Es obvio el ridículo en que queda el poeta mediocre que a esas alturas comienza a escribir de tal modo.

¹¹⁷ El famoso *parto de los montes*.

«Dime, Musa, el varón que tras los tiempos de la conquista de Troya, de muchos hombres fue a ver las costumbres y las ciudades»¹¹⁸. No piensa en sacar humo del fulgor, sino del humo la luz, para luego mostrar vistosos prodigios: a Antífates y a Escila y, con el cíclope, a Caribdis¹¹⁹. Y no inicia el regreso de Diomedes con la muerte de Meleagro, ni la guerra de Troya con los huevos gemelos¹²⁰. Corre siempre hacia el desenlace, y mete al lector en mitad de la historia¹²¹, como si ya la supiera. Las cosas a las que no espera poder dar brillo al tratarlas, las deja; y así fabula y mezcla verdad y mentira, de modo que del comienzo no discrepe la parte de en medio, ni de la parte de en medio el final.

Los personajes del drama Escucha lo que yo, y conmigo el pueblo, echo de menos, si lo que te hace falta es un espectador dispuesto a aplaudir, que espere a que se eche el telón, y se quede sentado hasta que el cantor diga lo de «¡Aplaudid!»¹²². Has de ob-

¹¹⁸ Paráfrasis del inicio de la *Odisea*.

¹¹⁹ Personajes de la *Odisea*. Antífatos era el rey de los antropófagos lestrigones. Escila y Caribdis eran los monstruos apostados a ambos lados del estrecho de Mesina. El cíclope nombrado es, naturalmente, Polifemo.

¹²⁰ Es decir, el buen poeta no se remonta a los antecedentes lejanos de una historia; por ejemplo, a Meleagro, muerto en la cacería del jabalí de Calidón, para narrar el regreso de Troya de su sobrino Diomedes. En cuanto a los «huevos gemelos», se trata de los que puso Leda tras ser fecundada por Zeus convertido en cisne, de los cuales nacieron los Dioscuros Cástor y Pólux y sus hermanas Helena y Clitemnestra. Naturalmente, era una exageración partir de ahí para narrar la guerra troyana.

¹²¹ El famoso *in medias res*.

¹²² Fórmula tradicional de despedida de las compañías de cómicos. Augusto, en su lecho de muerte, tras preguntar a sus amigos «si les parecía que había representado bien la farsa de la vida», les dijo con unos versos griegos: «Si la comedia os ha gustado, concededle vuestro aplauso/ y, todos a una, despedidnos con alegría» (SUETONIO, Aug. 99, 1).

servar los comportamientos propios de cada edad, y dar a los caracteres, que con los años varían, los rasgos que les convienen¹²³. El niño que ya sabe repetir algunas palabras y ya pisa con pie firme la tierra, está inquieto por irse a jugar con sus padres, y sin mayor motivo se enfada y se calma y cambia de una hora para otra. El joven imberbe, que al fin se ha quitado de encima al tutor, disfruta con los caballos, los perros y el césped del soleado Campo de Marte¹²⁴; es blando como la cera para torcerse hacia el vicio, díscolo con sus consejeros, tardo para ocuparse de lo que es útil, prodigo del dinero, idealista, apasionado y presto para abandonar lo que amaba. Mudando de afanes, la edad y el carácter viril van tras la riqueza y las amistades, se hacen esclavos de las distinciones, se guardan de hacer cosa alguna que luego les sea difícil cambiar. Muchos son los inconvenientes que acosan al viejo, ya porque busca ganancias y, tras encontrarlas, el pobre no las toca y teme servirse de ellas; ya porque todo lo hace lleno de miedo y sin entusiasmo; a todo da largas y pospone las esperanzas¹²⁵; carece de iniciativa y se angustia por el futuro; intratable y gruñón, es dado a alabar el tiempo pasado¹²⁶, cuando él era niño, y a corregir y censurar a los jóvenes. Muchas cosas buenas traen consigo los años que vienen, y muchas se llevan cuando se marchan. No ha de encenderse a un joven un papel de viejo, ni a un muchacho el de hombre maduro; siempre habrá que atenerse a los caracteres propios de cada edad.

¹²³ Según comenta BRINK II (1971): 231, ya ARISTÓTELES (*Ret. II* 12, 1388b, 31 y 36) había subrayado la importancia que en diseño de los caracteres tenían las distintas edades, de las que él sólo distingue «juventud», «madurez» y «vejez».

¹²⁴ El parque donde se hacían ejercicios gimnásticos y militares.

¹²⁵ Texto de forma controvertida; traducimos según el de KLINGNER.

¹²⁶ Otra frase lapidaria: *laudator temporis acti*.

180

*Representación
y narración:
exigencias
del buen gusto*

185

La acción se representa en la escena o bien se cuenta una vez sucedida¹²⁷. Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos y que el espectador se cuenta a sí mismo. Sin embargo, no has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo; que ante el público no cocine entrañas humanas el sacrílego Atreo, ni se convierta en pájaro Procne ni Cadmo en serpiente¹²⁸. Cualquier cosa así que me muestres, incrédulo yo la rechazo.

190

*Los «cinco actos»;
el deus ex machina;
la «regla de
los tres actores»*

cuarto personaje no se empeñe en hablar¹³⁰.

Que no sea menor ni se alargue pasando del quinto acto¹²⁹ la obra que quiera ser reclamada y repuesta en la escena. Que no intervenga un dios, a no ser que haya un nudo que exija que él lo desate; y que el

¹²⁷ Distinción fundamental en la técnica dramática. Como de inmediato se verá, el recurso de la *acción narrada*, generalmente a cargo de un mensajero *ad hoc*, permitía, aparte de abbreviar la representación, alejar de la escena los episodios especialmente desagradables.

¹²⁸ Las atrocidades de Medea y Atreo ya las hemos recordado más arriba. Los otros dos episodios aludidos son metamorfosis: la de Procne en golondrina, tras haber matado a su hijo Itis por vengarse de su esposo Tereo; y la de Cadmo, fundador de Tebas, en serpiente, que él mismo pidió a los dioses.

¹²⁹ La clásica doctrina de «los cinco actos»; para sus precedentes, más helenísticos que aristotélicos, véase BRINK II (1971): 248 ss.

¹³⁰ Horacio se pronuncia contra el recurso del *deus ex machina*, por el que fue criticado Eurípides: llegado el *nudo* de la acción a un extremo inextricable, por medio de una especie de grúa se hacía descender a la escena a un dios que resolvía las cosas; véase BRINK II (1971: 251 s.). Además, el poeta se pronuncia

*Función
del coro*

El coro ha de desempeñar el papel de un actor y cumplir su deber como un hombre¹³¹; y entre los actos no ha de cantar cosa alguna que no venga a cuento y que

195

no se ajuste bien a la trama. Debe animar a los buenos y darles amigables consejos, y corregir a quienes se dejan llevar de la ira, y procurar calmar a los arrogantes¹³². Ha de alabar los convites de una mesa frugal, la saludable justicia y las leyes, y la paz que deja las puertas abiertas¹³³. Ha de guardar los secretos que le son confiados¹³⁴, y rogar y pedir a los dioses que la Fortuna vuelva con los desdichados y a los soberbios los deje.

*La música
en la escena*

La flauta¹³⁵ —no, como la de ahora, que se ciñe de latón y compite con la trompeta, sino flaca, sencilla y sin tanto agujero¹³⁶— se bastaba para dar el tono y

200

en contra de la intervención de un cuarto actor, conforme a la tradición; véase BRINK II (1971): 253 ss.

¹³¹ Siguiendo, una vez más, a BRINK II (1971): 255, entendemos que Horacio juega aquí con un doble sentido de la palabra *uiriliter*: por una parte, significaría que el coro debe desempeñar un papel equiparable al de los demás actores; por otra, que ha de hacerlo «to the best of his ability».

¹³² Seguimos, como de costumbre, la lectura de KLINGNER y de la tradición, en este caso *tumentis*, frente al *timentis* que otros prefieren, siguiendo a Bentley.

¹³³ Las puertas abiertas son una señal obvia de que se vive en paz.

¹³⁴ El coro, a lo largo de la representación, oía cosas que algunos personajes no sabían; debe, pues, ser discreto.

¹³⁵ Convendrá recordar que la *tibia* romana (gr. *aulós*), que normalmente suele traducirse por «flauta», no pertenecía a la familia de las modernas flautas (ya de pico, ya travesera). En efecto, era un instrumento de la familia de los modernos oboes, gaitas, dulzainas y chirimías, en los que el sonido se generaba en una boquilla de dos lengüetas de caña atadas entre sí; sobre la historia del instrumento en el teatro véase BRINK II (1971): 262 ss.

¹³⁶ Es decir, sin tantos tonos. Antes se alude seguramente a la costumbre de adornar las flautas con anillos dorados.

205 acompañar a los coros, y para llegar con su soplo a todas las filas, aún no demasiado apretadas; en las cuales se reunía un pueblo que aún podía contarse, por lo pequeño que era, además de honrado, decente y respetuoso. Después de que, vencedor, empezó a dilatar sus campos, y unas murallas más amplias a abrazar a la urbe, y se permitió dar gusto al genio en las fiestas bebiendo de día¹³⁷, se otorgó mayor libertad a los ritmos y a las melodías. En efecto, ¿qué iba a apreciar una mezcolanza de incultos patanes en día de asueto y de público urbano, de gentuza y de gente de clase? Así, a su antiguo arte añadió el flautista 210 movimiento y exuberancia, y andaba de aquí para allá por la escena llevando a rastras el manto. Así también le crecieron las voces a las cuerdas austeras¹³⁸, y una desbocada facundia trajo consigo un insólito modo de hablar, cuyos conceptos, ya trataran de averiguar lo que es útil, ya de adivinar el futuro, no diferían de los oráculos delfíos¹³⁹.

220 El que compitió por un vil cabrón con
El drama satírico una tragedia¹⁴⁰ también sacó luego desnudos a los rústicos sátiros¹⁴¹; y con cierta

¹³⁷ El beber en pleno día se había considerado antiguamente como algo propio de personas disolutas. Darle un gusto al genio (sobre el cual véase nota a *Epi.* II 1, 144) equivalía más o menos a nuestro «echar una caña al aire».

¹³⁸ Es decir, las de la lira, que fueron aumentando progresivamente desde su primitiva sencillez.

¹³⁹ Los oráculos de Delfos, como los demás, se caracterizaban por su oscura ambigüedad.

¹⁴⁰ La doctrina tradicional sobre el origen de la tragedia la hacía derivar de los certámenes rituales que se celebraban en las fiestas Dionisias, en los que se ponía como premio un macho cabrío (*trágos*), que dio nombre al género.

¹⁴¹ Horacio pasa a tratar de los orígenes de los dramas satíricos, piezas de menor patetismo que se representaban tras las trilogías trágicas para, por así decirlo, aliviar la tensión. Típicos de ellos eran los grotescos personajes híbridos de los sátiro, ancestralmente ligados a los cultos campesinos de Dioniso.

rudeza, sin mengua de la gravedad, probó con la chanza, por aquello de que al espectador había que entretenérlo con diversiones y gratas sorpresas cuando, habiendo cumplido los ritos sagrados, estaba bebido y sin ley. Sin embargo, a los risueños y deslenguados sátiros bueno será presentarlos, pasando de lo serio a lo chusco, de modo que ningún dios, ningún héroe que aparezca en la escena, y al que poco antes se ha visto ataviado de regio oro y de púrpura, se vaya a las oscuras tabernas por usar el más bajo lenguaje¹⁴²; o que, por no andar por los suelos, se agarre a las nubes y al espacio vacío. La tragedia, a la cual no le cuadra andar soltando versos ligeros, como una matrona obligada a bailar en un día de fiesta, sólo con mengua de su recato se mezclará con los sátiros desvergonzados. Yo no buscaría, Pisones, sólo nombres y verbos sin artificio y con su valor literal¹⁴³, puesto a escribir un drama satírico; ni me esforzaría en apartarme del estilo de la tragedia, hasta el punto de que no se distinga si hablan Davo y la osada Pitíade, que ha desplumado a Simón al sacarle un talento, o bien Sileno, guardián y servidor de su divino pupilo¹⁴⁴. Partiendo de lo conocido, iré tras un nuevo poema, tal que si alguno pretende lo mismo, sude no poco y en vano se esfuerce en su intento; tanto vale el saber combinar y unir las palabras, tanto brillo se puede darle a lo que se ha to-

La doctrina de Horacio, que pone a la tragedia en el origen del drama, choca con la de Aristóteles, que consideraba al drama satírico como más antiguo, y al parecer con razón; véase BRINK II (1971): 273 ss.

¹⁴² El principio del *decus*, tan romano.

¹⁴³ Parece tratarse de las que los griegos llamaban *kýria onómata*; véase BRINK II (1971): 285 s.

¹⁴⁴ Davo, como ya hemos dicho, era un típico nombre de esclavo cómico. Pitíade, al parecer, era una astuta esclava que aparecía en algunas comedias perdidas (*cf.* C. A. VICARD, EO I: 857 s.). Simón era en la comedia era nombre típico de viejo. Sileno, en fin, era una especie de sátiro, muy dado a la bebida, que había sido preceptor de Dioniso cuando niño.

mado de lo que es común patrimonio¹⁴⁵. Si soy yo quien ha de
 245 juzgar, que los faunos sacados de las espesuras no osen jamás,
 como si fueran gente nacida en los barrios o casi asiduos del
 Foro, pasarse de finos con versos muy tiernos, o escandalizar con
 palabras inmundas e ignominiosas¹⁴⁶. Pues se ofende a quienes
 tienen caballo¹⁴⁷, un padre y un capital, y aunque en cierto me-
 dido lo apruebe el que compra garbanzos y nueces¹⁴⁸ tostadas,
 250 no le agrada ni le otorga el premio de la corona.

Una sílaba larga después de una breve

El metro escénico: yambo se llama¹⁴⁹; un pie veloz, lo que

Grecia y Roma hizo que a los versos yámbicos se les añadiera el nombre de trímetros, aunque cada uno diera seis golpes, iguales desde el primero al final¹⁵⁰. Aún 255 no hace mucho, con el fin de llegar al oído un poco más lento y más grave, ese pie dio entrada a los sólidos espondeos en sus leyes paternas, mostrándose bien dispuesto y paciente, mas no tanto como para cederles, como buen compañero, el segundo o el cuarto lugar¹⁵¹. Aparece poco este pie en los trímetros tan fa-

¹⁴⁵ De nuevo la idea de la *callida iunctura*, ya formulada en el v. 47.

¹⁴⁶ Divinidades menores itálicas identificadas con los sátiro.

¹⁴⁷ Es decir, a los caballeros romanos.

¹⁴⁸ El pueblo llano.

¹⁴⁹ Con esta *perogrullada* Horacio anticipa su crítica a la escasa corrección métrica que aprecia en los autores dramáticos romanos.

¹⁵⁰ El yámbico, en efecto, se consideraba como un ritmo veloz; cf. *Od.* I 16, 24.

¹⁵¹ El sentido parece ser el de que como los yambos discurrían tan rápidos, se hizo necesario poner dos en cada metro. Y de hecho, como se sabe, el llamado trímetro yámbico tiene tres metros, pero seis pies; véase BRINK II (1971): 297 s. Los «golpes» (*ictus*) a los que Horacio se refiere son los que señalaban el ritmo; más bien golpes de batuta que incrementos en la intensidad de la pronunciación de los tiempos marcados (las sílabas largas de cada pie), como algunos crecen. Horacio parece entender el trímetro «a la romana», es decir, como senario, dado que considera sus seis pies al mismo nivel.

mosos de Accio; y a los versos que Ennio¹⁵² mandó cargados con enorme peso¹⁵³ a la escena los abruma con la acusación deshonrosa ya de obra apresurada en exceso y carente de esmero, ya de ignorancia del arte. 260

No ve cualquier juez qué poemas están mal medidos, y a los poetas romanos se ha dado una venia que no se merecen. ¿Por eso he de andar yo sin rumbo y escribir como me apetezca? ¿O he de pensar que todos verán mis defectos y ponerme a seguro, amparándome en la esperanza de que me disculpen? A la postre he evitado el reproche, pero no he merecido el elogio. Vosotros dad vueltas a los modelos griegos, teniéndolos en las manos de día y de noche. Verdad es que vuestros mayores alabaron los ritmos y sales¹⁵⁴ de Plauto, admirando lo uno y lo otro con mucha paciencia, por no decir estulticia; al menos si vosotros y yo sabemos diferenciar un dicho ingenioso de uno sin gracia, y captamos con el oído y los dedos el son¹⁵⁵ que se ajusta a la ley. 270

La tragedia y la comedia griegas El género de la camena trágica¹⁵⁶, hasta entonces desconocido, se dice que fue Tespis el que lo inventó, y que en su carreta llevó sus poemas para que los cantaran actores con la cara embadurnada de orujo¹⁵⁷. Tras éste, el inven-

¹⁵² En efecto, los yambos impares pueden sustituirse por espondeos (dos sílabas largas).

¹⁵³ Se admite que los versos con muchos espondeos producían una sensación de pesadez.

¹⁵⁴ Los versos y las gracias, que, como de inmediato se verá, Horacio apreciaba poco.

¹⁵⁵ Con el dedo se solía marcar y llevar el ritmo en la lectura de versos; son los *ictus* antes citados.

¹⁵⁶ De la musa de la tragedia.

¹⁵⁷ Tespis, ya citado en *Epi.* II 1, 163, estaba considerado como creador de la tragedia griega, cuando en las fiestas Dionisias de entre los años 536 y 533 a. C.

tor de la máscara y del manto de ceremonia, Esquilo, puso una tarima en la escena apoyada en vigas modestas y enseñó a hablar con grandeza y a subirse al coturno¹⁵⁸. Tras éstos vino la Comedia Antigua¹⁵⁹, y no sin muchos elogios; mas la libertad paró en vicio y en violencia que demandaban el control de la ley. La ley fue adoptada y el coro calló avergonzado, privado de la potestad de hacer daño¹⁶⁰.

añadió al ditirambo que interpretaba el coro un primer personaje que dialogaba con él. La mención del «carro de Tespis», famoso gracias a este pasaje, parece deberse más bien a una tradición sobre el origen de la comedia. No es de extrañar que en fiestas tan ligadas al campo y a Dioniso los rústicos aparecieran embadurnados de vino; sería un primitivo *maquillaje*, anterior a la introducción de las máscaras; véase BRINK II (1971): 312 s.

¹⁵⁸ Con Esquilo (525-456 a. C.), según la tradición antigua que Horacio sigue y que no hace justicia a autores intermedios como Querilo y Frínico, la tragedia llega a su perfección; véase BRINK II (1971): 313. No hará falta recordar que los coturnos eran los zapatos con grandes alzas que llevaban los actores trágicos.

¹⁵⁹ La representada, entre otros, por Aristófanes, Épolis y Cratino en la Atenas del s. v. Horacio los nombraba en *Sát.* I 4, 1. Como ya se sabe, era típica de esa etapa de la comedia su παροπησία o licencia verbal, al abrigo de la cual podía escarnecer a cualquier ciudadano.

¹⁶⁰ Como se sabe, en la Comedia Nueva el coro queda marginado y prácticamente desaparecen las invectivas personales; pero ello no parece guardar relación con leyes que impusieran la censura.

¹⁶¹ La tragedia pretexta y la comedia togata tenían, en efecto, asunto romano.

sangre de Numa Pompilio¹⁶², censurad el poema al que muchos días y muchas enmiendas no han hecho encoger, y no han corregido diez veces hasta pasar la prueba de la uña bien recortada¹⁶³.

295

El poeta Como Demócrito estima que la inspiración supone mayor fortuna que el arte —a su parecer, poca cosa—, y excluye del Helicón a los poetas sensatos¹⁶⁴, buena parte de ellos no se cuida de cortarse ni uñas ni barba, busca apartados lugares, evita los baños. En efecto, alcanzarán el honor de que se les llame poetas si nunca confían a Lícino, el peluquero, esas cabezas suyas, que ni tres Antíciras lograrían curar¹⁶⁵. ¡Ay, torpe de mí, que me purgo la bilis al acercarse el tiempo de la primavera¹⁶⁶! Y no habría otro que hiciera mejores poemas; sin embargo, no vale la pena. Así, pues, haré el papel de la muela, que 300
305

¹⁶² El segundo rey de Roma. Los Calpurnios decían descender de su hijo Calpis.

¹⁶³ Alude a la costumbre de comprobar si las juntas de los sillares eran correctas pasando la uña sobre ellas.

¹⁶⁴ El ya varias veces citado filósofo de Abdera. CICERÓN, *Sobre el orador* II 194 escribe: «Pues más de una vez he oído —y dicen que Demócrito y Platón lo dejaron en sus obras— que no puede darse ningún buen poeta sin que haya fuego en su interior y sin un cierto soplo de locura» (trad. de J. J. Iso, en el vol. 300 de esta B. C. G.). Recuérdese que el Helicón era el monte de Beocia en el que moraban las musas.

¹⁶⁵ Aquí Horacio se burla de la apariencia bohemia que algunos emplean para señalar su condición de poetas. Recuérdese que Antícira era una ciudad griega famosa por su producción de élboro, planta medicinal que se aplicaba a los dementes (*cf. Sát. II 3, 83; 166*).

¹⁶⁶ ¡Y tanto!; pues de la bilis negra (la *atra bilis* de los atrabiliarios) podía venir una especie de locura, la condición previa, según Horacio admite con ironía, de la inspiración poética; véase BRINK II (1971): 334. Por lo demás, la práctica de las purgas primaverales todavía se venía aplicando hace un siglo en algunas regiones de España.

es capaz de dar filo al hierro aunque ella no pueda cortar¹⁶⁷; sin escribir cosa alguna, enseñaré el oficio y el arte: de dónde se sacan recursos, qué es lo que nutre y forma al poeta; lo que es apropiado y lo que no lo es; adónde lleva el acierto y adónde el error.

La sensatez es principio y fuente del
 310 *Recursos del poeta* bien escribir¹⁶⁸. Los escritos de los socráticos¹⁶⁹ te podrán brindar la materia, y una vez que la materia esté disponible, de buen grado la seguirán las palabras¹⁷⁰. El que sabe qué debe a la patria y qué a los amigos; con qué amor hay que amar a los padres, con cuál al hermano y
 315 al huésped; cuál es el deber del senador, cuál el del juez, cuál el papel del jefe enviado a la guerra, ése sin duda sabrá dar a sus personajes los rasgos que a cada uno le cuadran. Que mire al modelo de la vida y de las costumbres: eso le aconsejaré al imitador avisado; y que saque de ahí palabras llenas de vida. A veces una obra brillante por sus máximas¹⁷¹ y con personajes logrados, pero sin gracia ninguna, sin peso ni arte, agrada más al
 320

¹⁶⁷ La comparación con la que Horacio formula su intención de ser, al menos, un crítico y preceptor agudo parece estar tomada de un dicho de Isócrates que un siglo más tarde recogería Plutarco: a uno que le preguntó por qué no pronunciaba él mismo discursos en lugar de enseñar a otros a hacerlo, le contestó que tampoco las piedras de afilar son capaces de cortar, pero hacen que el hierro corte; véase BRINK II (1971): 335.

¹⁶⁸ Evidentemente, contra el parecer de Demócrito.

¹⁶⁹ Por entonces se consideraba socráticos a la gran mayoría de los filósofos; cf. *Od.* I 29, 14; III 21, 9.

¹⁷⁰ De nuevo reaparece la sentencia de Catón el Viejo: *rem tene, uerba sequentur*, ya glosada en los vv. 40 s.

¹⁷¹ Es discutido el sentido de *locis*. Algunos lo han entendido en su más llano sentido («en [algunos] pasajes); otros en el de los τόποι o «lugares comunes de la retórica»; otros, en fin, en el de las *sententiae* (gr. *gnômai*). Nos decantamos por este último siguiendo a BRINK II (1971): 345, que, sin embargo, no da la duda por resuelta.

público, y más le interesa, que los versos carentes de contenido y las naderías canoras.

A los griegos les dio la musa el ingenio, a los griegos el hablar con una boca redonda¹⁷²; y nada han codiciado salvo la gloria. Los niños romanos, haciendo largas cuentas, aprenden a dividir en cien partes un as. «Que lo diga el hijo de Albino: si de cinco onzas se quita una onza, ¿qué queda? Ya podías haberlo dicho.»— «Un tercio de as.»— «Bien, tu sabrás conservar tu dinero. Y si se le suma una onza, ¿cuánto hace?»— «Medio as¹⁷³.» ¿Y una vez que esa roñosería y afán de peculio han impregnado las almas, cabe esperar que se puedan crear poemas dignos de ungirse con aceite de cedro y de guardarse en estuches de pulido ciprés¹⁷⁴? 325

Los poetas pretenden o ser de provecho
Objetivos del poeta o brindar diversión; o bien hablar de cosas
 a un tiempo gratas y buenas para la vida¹⁷⁵.

Siempre que des un precepto, sé breve, a fin de que, dichas en poco tiempo las cosas, las acojan las mentes con docilidad y fielmente las guarden; pues todo lo superfluo desborda de un ánimo ya saturado. Lo que se inventa para deleitar debe ser verosímil: no pretenda la fábula que se crea cuanto ella quiera, y no le saque a una lamia¹⁷⁶ recién comida un niño vivo del vientre. Las centurias de los mayores¹⁷⁷ rechazan las obras que no son de provecho, 335
340

¹⁷² La metáfora parece aludir a su perfección oratoria.

¹⁷³ Este breve retrato de una clase en la escuela romana pone de relieve las diferencias entre un sistema educativo y el otro.

¹⁷⁴ Lo que se hacía con los libros muy apreciados.

¹⁷⁵ Otro famoso principio del *Ars*, que al parecer deriva de la perdida *Poética* de Neoptólemo de Pario; véase BRINK II (1971): 352.

¹⁷⁶ Las lamias eran *el coco* de los niños romanos, monstruos híbridos de la mitología popular.

¹⁷⁷ Ramnes, Tities y Luceres eran las tres tribus primitivas en que Rómulo dividió al pueblo romano. Los Ramnes serían, en cuanto que latinos, los romanos

los Ramnes altivos dan de lado a los poemas austeros; pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil¹⁷⁸, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo. Éste es el libro que les procura dinero a los Sosios¹⁷⁹, éste atraviesa el mar, y al escritor conocido le alarga la vida.

Los errores del poeta y sus límites

Hay, sin embargo, defectos que estamos dispuestos a pasar por alto; pues no siempre la cuerda da el sonido que quieren la mano y la mente (muchas veces a quien se lo pide grave le da un agudo), ni el arco acertará con cualquier blanco al que apunte. La verdad, cuando en un poema son más las cosas que brillan, no me molestarán unas pocas manchas que o dejó caer un descuido, o no previno bastante la humana naturaleza. ¿Entonces, qué? Al igual que el copista de libros, si se equivoca sin cesar en lo mismo aunque se le haya avisado, no merece perdón, y es objeto de risa el citarista que siempre yerra en la misma cuerda, así, para mí, el que mucho falla se hace como el Quérilo¹⁸⁰ aquél, al que cuando lo hace bien dos o tres veces, lo admiro con una sonrisa; y también me indigno siempre que el buen Homero dormita¹⁸¹; pero en una obra larga es justo que el sueño se abra camino.

Ut pictura poesis Cual la pintura, tal es la poesía¹⁸²; habrá una que si estás más cerca, más te cau-

por excelencia, mientras que los Tities serían sabinos y los Luceres etruscos de origen.

¹⁷⁸ Otra máxima horaciana: *qui miscuit utile dulci*.

¹⁷⁹ Los famosos libreros ya nombrados en *Epi.* I 20, 2.

¹⁸⁰ El mediocre poeta ya citado en *Epi.* II 1, 233.

¹⁸¹ De nuevo una máxima bien conocida: *quandoque bonus dormitat Homerus*. La frase ya era, tal vez, proverbial, para referirse a los fallos que bastantes críticos advertían en sus obras; véase BRINK II (1971): 367 s.

¹⁸² También una conocida *sententia* que parece tener vieja solera. En efecto, ya se atribuye al poeta Simónides la de que «el poema debe ser una pintura

tivará, y otra lo hará si te pones más lejos; ésta gusta de la oscuridad, y quiere que la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces.

365

Tú, el mayor de los jóvenes¹⁸³, aunque
El poeta no puede la voz de tu padre te enseña el recto cami-
ser mediocre no y eres sensato, guárdate en la memoria
estas palabras: que sólo en ciertas cosas

se puede admitir lo mediano y lo tolerable. El jurisconsulto o el abogado mediocre dista de la valía del elocuente Mesala y no sabe tanto como Aulo Cascelio¹⁸⁴; sin embargo, vale lo suyo. A los poetas, ni hombres, ni dioses ni carteleras¹⁸⁵ les permiten que sean mediocres. Al igual que en un convite agradable resultan chocantes una música desafinada, un perfume pringoso o la amapola con miel de Cerdeña¹⁸⁶, porque sin tales cosas podía salir bien la cena, así también, si el poema nacido e inventado para alegrar el espíritu no alcanza la cumbre, aunque sea por poco, abajo del todo se viene.

370

Quien no sabe jugar se abstiene de las armas del Campo¹⁸⁷, y el que no es hábil con la pelota, el disco o el aro, quieto se

375

380

que habla, la pintura un poema callado»; para las fuentes véase BRINK II (1971): 369 s.

¹⁸³ El mayor de los hijos de Pisón.

¹⁸⁴ G. Valerio Mesala Corvino (64 a. C.-8 d. C.) fue uno de los grandes políticos y oradores del tiempo de Augusto, y protector de poetas como Tibulo y Ovidio. Aulo Cascelio fue otro orador y además jurisconsulto de los tiempos de Cicerón.

¹⁸⁵ Literalmente, «las columnas» sobre las que los libreros fijaban los anuncios de sus novedades.

¹⁸⁶ Al parecer, una *delicatesse* malograda, por lo amargo de esa clase de miel.

¹⁸⁷ El Campo de Marte. Los juegos señalados luego, entonces muy de moda, eran de origen griego.

- queda, no sea que el numeroso corro se eche a reír sin recato; en cambio, el que no sabe de versos se atreve a escribirlos. ¿Por qué no?: es hombre libre y de buena familia y, sobre todo, figura en el censo con el capital propio de un caballero¹⁸⁸ y es persona sin tacha. Tú nada dirás ni harás en contra de la voluntad de Minerva¹⁸⁹; tal ha de ser tu criterio y tu idea. Sin embargo, si algo escribes en alguna ocasión, haz que llegue a oídos del crítico Mecio¹⁹⁰ y a los de tu padre y también a los nuestros; y hazlo esperar nueve años guardándote el pergamino en tu casa¹⁹¹.
- 385 390 Podrás borrar lo que no hayas dado a la luz; la palabra que se deja escapar no sabe el camino de vuelta.

*Excelencias de
la vocación poética*

Orfeo, sacerdote y portavoz de los dioses, a los hombres salvajes les hizo dejar sus matanzas y su repugnante sustento, y por esto se dice de él que amansaba a los tigres y a los rabiosos leones¹⁹²; también se dice que

395 Anfión, fundador de la urbe tebana, movía las piedras al son de su lira y las llevaba a donde quería con sus dulces rue-

¹⁸⁸ Los caballeros debían acreditar, al menos, un patrimonio de 400.000 sestercios.

¹⁸⁹ Atenea-Minerva, aparte de diosa guerrera, lo era de la sabiduría y de las artes. Todavía hablamos de quien escribe algo «de su propia minerva».

¹⁹⁰ El crítico Espurio Mecio Tarpa, mencionado por CICERÓN, *Cartas a los familiares* VII 1, 1.

¹⁹¹ Pudiera ser que el pergamino, frente al más habitual papiro, se usara para escribir *en borrador*, dado que, como las tablillas enceradas, permitía el borrado y la reutilización; véase BRINK II (1971): 383 s. La espera de nueve años que Horacio prescribe es evidentemente hiperbólica.

¹⁹² Orfeo, el divino cantor, hijo de la musa Calíope, aparece aquí como *héroe civilizador*, que había apartado a los hombres primitivos de su dieta carnívora, aunque se discute si aquí hay o no una referencia a la antropofagia. Curiosamente, Horacio hace luego una interpretación alegórica de la tradicional noticia de que Orfeo amansaba a las fieras con su canto, pues la refiere a su labor con los hombres primitivos; véase BRINK II (1971): 387.

gos¹⁹³. En esto estaba antaño la sabiduría: en separar lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano; en prohibir la promiscuidad en el trato carnal, sometiendo el matrimonio al derecho; en levantar ciudades y en grabar en madera las leyes. Así les vino la honra y la fama a los vates divinos y a sus poemas. Tras éstos, el insigne Homero y Tirteo aguzaron las almas viriles para las guerras de Marte¹⁹⁴. En verso se daban las respuestas de los adivinos, y se enseñaba a andar por la vida¹⁹⁵. También con los ritmos pierios¹⁹⁶ se procuró la amistad de los reyes, y se inventó el espectáculo que fue descanso de tantas tareas. No te avergüences, pues, de la musa experta en la lira ni de Apolo el cantor.

Se ha discutido si el poema debe su
Talento y trabajo mérito a la naturaleza o al arte¹⁹⁷. Por mi parte, no alcanzo a ver de qué sirve el esfuerzo sin una vena copiosa, ni el talento sin cierto cultivo; de tal manera una cosa requiere la ayuda de la otra, y con ella se

¹⁹³ Horacio ya se refería a este héroe, que asentó los sillares de la muralla de Tebas con el son de su lira, en *Od.* III 11, 2 y *Epi.* II 18, 41.

¹⁹⁴ Homero, con los ejemplos que proponía; Tirteo (s. VII a. C.) con las elegías patrióticas en que animaba a los espartanos a luchas en la Segunda Guerra Mesenia.

¹⁹⁵ Referencia a los oráculos y a la poesía gnómica de los elegíacos arcaicos como Solón, Teognis y otros.

¹⁹⁶ De la Pieria, la región al pie del Olimpo que se consideraba patria de las musas.

¹⁹⁷ Vieja cuestión de la crítica literaria: la de *si el poeta nace o se hace*. A su respecto Aristóteles, y al discutir el problema de la «unidad de acción» basada simplemente en el protagonismo de un determinado personaje, comentaba que «Homero, al igual que se distingue en otros aspectos, parece que también vio claro en esto, ya por su arte, ya por su talento natural» (*Poét.* 1425a). Por su parte, y a propósito de la elocuencia, QUINTILIANO (*I. O.* II 19) se preguntaba sobre si era de más provecho la *natura* o la *doctrina*; véase BRINK II (1971): 394 s.

conjura de modo amistoso. El que en la carrera se afana por alcanzar la meta deseada, mucho ha aguantado y ha hecho desde que era niño: ha sudado y ha pasado frío, se ha abstenido del sexo y del vino. El flautista que entona los píticos¹⁹⁸ himnos ha aprendido primero y ha respetado al maestro. Hoy en día basta decir: «Yo creo admirables poemas; sarnoso el que vaya a la cola; para mí es una deshonra quedar rezagado y confesar sin más que ignoro lo que no he aprendido».

420 *El papel de la
 crítica sincera*

Igual que el charlatán que reúne a la gente para que compre su género, a los aduladores los anima a que vayan tras la ganancia el poeta que es rico en tierras y rico por sus dineros puestos a rédito. Y si además puede servir un buen plato, salir fiador de un pobre que no tiene nada, y librar al que está enredado en los aprietos de un pleito, me asombraré si en medio de tanta ventura es capaz de distinguir al amigo sincero del falso. Tú, si a alguno le has hecho o quieres hacerle un regalo, no se te ocurra llevarlo, encantado como estará, a que escuche tus versos. Pues exclamará: «¡Precioso, muy bien, así se hace!»; y pálido se quedará, y además dejará que le caigan las lágrimas de sus ojos amigos, saltará y con el pie dará golpes en tierra. Al igual que los que lloran a sueldo en los funerales casi dicen y hacen más cosas que quienes se duelen de veras¹⁹⁹, así se emociona más el impostor que el admirador verdadero. Se dice que los reyes²⁰⁰ agobian con múltiples copas y

¹⁹⁸ Los dedicados a Apolo Pitio, vencedor de la serpiente Pitón, que se cantaban en el seno de los juegos cuadriennales de Delfos.

¹⁹⁹ Se admite que aquí Horacio imitó a Lucilio (fr. 954 s. MARX: «las planíderas que, contratadas, lloran en un funeral ajeno y mucho más se rasgan el rostro y dan gritos...»); véase BRINK II (1971): 408.

²⁰⁰ NAVARRO ANTOLÍN, *ad loc.*, cita al respecto el caso de Agatocles, tirano de Siracusa, del que cuenta DIODORO SÍCULO (XX 63, 1) que sometía a los

con el vino torturan a aquel de quien quieren saber si es digno de su amistad. Si compones poemas, nunca te engañarán los sentimientos ocultos bajo la piel de una zorra²⁰¹.

Quintilio²⁰², si algo le recitabas, decía: «Por favor, corrige esto, y esto también». Si decías que no podías hacerlo mejor después de intentarlo en vano dos y tres veces, te mandaba borrar y volver a poner en el yunque los versos mal torneados. Si preferías defender que cambiar lo mal hecho, ni una palabra más decía, ni hacía un esfuerzo baldío por evitar que sólo tú, y sin rival, te amaras a ti y a lo tuyo. El hombre honrado y sabio criticará los versos sin arte, los duros los condenará, y a los poco esmerados les pondrá con el cálamo de través una negra señal²⁰³; los adornos pretenciosos los podará, y obligará a iluminar los puntos oscuros; censurará las ambigüedades y anotará lo que deba cambiarse. Hará de Aristarco²⁰⁴, y no dirá: «¿Por qué voy yo a molestar a un amigo con cosas de poca importancia?». Esas cosas sin importancia lo pondrán en aprietos muy serios, cuando se rían de él y lo acojan de mala manera.

Igual que al que sufre la sarna maligna
Sensatez y locura poéticas o la enfermedad de los reyes, o bien un demencial desvarío y a una Diana iracun-

candidatos a su amistad a la prueba del vino, precedente que seguiría el emperador romano Tiberio, según PLINIO EL VIEJO (XIV 145) y SUETONIO (*Tib.* 42).

²⁰¹ Se ha discutido no poco sobre el exacto sentido del pasaje, que algunos incluso consideran corrompido. En todo caso, era y es proverbial la de la zorra como imagen de la falsis; véase BRINK II (1971): 411.

²⁰² Quintilio Varo, caballero romano de Cremona, amigo y paisano de Virgilio y luego también de Horacio, que dedicó a su muerte la sentida *Oda I 24*. Fue poeta pero, sobre todo, un refinado crítico.

²⁰³ El signo, ya tradicional en la filología helenística, el *obelós*, que se utilizaba para marcar los versos imperfectos o sospechosos.

²⁰⁴ El famoso filólogo alejandrino (ss. III-II a. C.), famoso por su edición crítica de Homero.

455 da²⁰⁵, al poeta loco teme tocarlo y le huye la gente sensata; lo abuchean los niños y los incautos lo siguen. Éste, si mientras va de un lado para otro eructando a lo alto sus versos, igual que un pajarero atento a los mirlos, se cae en un pozo o una fosa²⁰⁶,
 460 aunque por largo tiempo grite: «¡Eh, ciudadanos, socorro!», no habrá quien procure sacarlo. Y si alguien se cuida de prestarle ayuda y de echarle una cuerda, yo le diré: «¿Cómo sabes si no se ha tirado ahí a propósito y si quiere ser rescatado?»; y le con-
 465 taré cómo halló la muerte el súculo vate: llevado de su ansia de ser tenido por dios inmortal, Empédocles, el friolero²⁰⁷, se lan-
 zó a las llamas del Etna. Han de tener derecho y licencia para morir los poetas; el que salva a uno a la fuerza hace lo mismo que quien lo matare. Además, no es la primera vez que lo hace,
 470 y aunque se vuelva atrás no por ello se convertirá en un hombre normal, ni abandonará su afán de una muerte famosa. Y tampoco está claro por qué escribe versos: si es porque se ha meado en las cenizas paternas, o porque ha profanado, sacrilego, el si-
 niestro lugar donde un rayo ha caído²⁰⁸. Desde luego está loco, y tal como un oso que logra romper los barrotes que le impiden salir de la jaula, puesto a recitar sin piedad hace huir al indocto
 475 y al docto; y al que logra pillar, lo retiene y a fuerza de leerle lo mata, sanguijuela que no suelta la piel si no está harta de sangre.

²⁰⁵ Se suponía que la diosa Diana, identificada con la Luna, tenía no poco que ver en los trastornos mentales. De ahí que todavía hablamos de «lunáticos».

²⁰⁶ La comparación tiene precedentes más ilustrados, entre ellos el de Tales de Mileto, que, absorto en la contemplación de los astros, cayó en un pozo, según PLATÓN, *Teéteto* 174 a.

²⁰⁷ El filósofo y poeta Empédocles de Agrigento, ya nombrado en *Epi.* I 12, 20, que, como se sabe, se arrojó al cráter del Etna.

²⁰⁸ Horacio pone dos ejemplos de sacrilegios tradicionales que podían acarrear la locura del infractor.