

EL «PATRÓN» RENACENTISTA DE HORACIO Y LOS TÓPICOS TEÓRICO-LITERARIOS DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Las forzosas limitaciones que la extensión de este trabajo tiene impuestas, nos obligan a adelantar aquí que el tema aparece, por fuerza, totalmente reducido. Renunciamos de principio ya a perseguir puntualmente en las páginas de los teorizadores españoles de la Poética y la Retórica, y en los documentos de teoría literaria de nuestros escritores clásicos los ecos precisos de la poética horaciana. Pretendemos tan sólo recorrer el ámbito previo a tal investigación, por ser zona todavía mucho menos abordada por la bibliografía¹ y menos familiar en general, para hispanistas. Proponiéndonos simplemente señalar dos hechos: primero, la importancia central que la doctrina literaria horaciana —fundamentalmente a través de su plasmación en la *Epístola ad Pisones*— alcanza en la especulación teórico-literaria de nuestro Siglo de Oro; y en segundo lugar componer la imagen precisa, el curioso «patrón», en que dicha teoría se metamorfosea en las obras de los teóricos italianos de la Poética durante el siglo XVI.

Conceptos tan familiares a todo lector de nuestros clásicos españoles como los de la naturaleza del poeta, sabio o furioso, de la finalidad del arte, enseñanza o deleite, de la preponderancia de «conceptos» o «palabras»

¹ Desde las insustituibles y beneméritas obras de MENENDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas y Horacio en España*, hasta tiempos realmente recientes el interés de los estudiosos por las cuestiones de poética y teórica literaria del Siglo de Oro ha sido localizado sobre cuestiones concretas; polémica de la obscuridad conceptista (M. Pidal, Parker, Lázaro Carreter, E. Sarmiento, F. Monge, A. Collard). Estudio de los problemas teóricos de algún texto concreto: comentarios garcilasianos (Gallego Morel) gongorinos (Dámaso Alonso) y el monumental estudio de A. VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, C.S.I.C., Madrid, 1957. Anejo R.F.E. LXVI, 2 vols. junto con el útil estudio de conjunto en la *Historia General de las literaturas Hispánicas* y los numerosos y básicos estudios de E. OROZCO DIAZ (recientemente recogidos *En torno a las «Soledades» de Góngora*. Univ. Granada, 1969). También cabe recordar los estudios concretos de Entrambasaguas, Sánchez Escribano y Romera Navarro sobre Lope, de S. Shepard, sobre el Pinciano; de Díez Echarri, sobre las teorías métricas, de E. C. Riley sobre Cervantes. Finalmente queremos destacar aquí el interés y utilidad con que se proyecta actualmente sobre el ámbito en sus dimensiones más completas la actividad de M. PORQUERAS MAYO que, iniciada con su tesis doctoral, *El prólogo como género literario*, Madrid, C.S.I.C. (Anejos de la R. de L. 14), ha cristalizado en interesantes estudios, el último: P. MAYO y S. ESCRIBANO: *Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la Edad de Oro*. R.F.E.T.L. (1967), Madrid, 1970, pp. 123-143, y sobre todo muy útiles antologías y ediciones (de Prólogos en el Renacimiento, Manierismo y Barroco, de Preceptiva Dramática, en colaboración este último con Sánchez Escribano, etc.).

en el mensaje poético, etc., aparecerán glosados y enriquecidos en la teoría italiana como su prehistoria y génesis. Pretendemos, pues, aportar una nueva ilustración a un parecer universalmente indiscutido, la dependencia respecto de Italia en la que en punto a teoría literaria vivieran las ideas estéticas españolas durante los siglos XVI y XVII²; no constituyéndose por ello nuestro país en caso de excepción. En igual situación, e incluso en términos todavía de mayor menesterosidad, se nos aparece la teoría literaria de los demás países en la misma época³.

EL CONTENIDO DOCTRINAL DE LA TEORÍA HORACIANA

En la génesis de la doctrina teórico-estética europea que podríamos asimilar sin violencia a «poética de la clasicidad», el desarrollo fundamental es horaciano. Aristóteles, a quien sin embargo, por un prejuicio viejo en nuestra cultura, se suele adscribir la paternidad casi exclusiva de dicha doctrina, acuñó explícitamente tan sólo el centro de ella, el principio nunca negado ni siquiera en la muy compleja evolución actual de estéticas no figurativas o metarracionales, el concepto de unidad y equilibrio estructural del microcosmos de la obra artística - especialmente relevante en la sintaxis de la obra dramática. El resto de la doctrina estética clasicista, considerada como un nuevo desarrollo de este principio aristotélico es, como veremos, de responsabilidad exclusivamente horaciana. Como tal se mantuvo en los Retóricos medievales, hasta que el entusiasmo subsiguiente al «descubrimiento» renacentista de Aristóteles, produjo el conglomerado doctrinal aristotélico-horaciano⁴ en el que podemos decir que, sin excepción, en ninguno de los cientos de documentos que cons-

² La cuestión indiscutible, se viene repitiendo desde M. Pelayo, quien nos recuerda sin embargo el poco sintomático caso del pedestre Rengifo, *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. II, p. 215.

³ Cf. R. E. SPINGARN, *Literary Criticism in the Renaissance*, New York. London. Columbia. Univ. (2.^a ed. 1908, 9.^a reimpression, 1963.) No otra era la situación en la Francia del siglo XVI. R. BRAY, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, Nizet, 1957, pp. 24-25. El conocimiento del importantísimo capítulo cultural que supone la teoría poética del Renacimiento italiano. Aparte de estudios antiguos como los de K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der Italiensche Frührenaissance*, Berlín, 1900, o los capítulos correspondientes, ricos en noticias directas de CH. S. BALDWIN, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, Univ. Columbia Press, 1939, o el muy agudo y compendioso de Della Volpe, en la colección de *Momenti e Problemi* de Historia de la Estética, es hoy perfectamente factible merced a la obra de BERNARD WEINBERG, especialmente su notabilísima *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Univ. de Chicago, Press., 1961.

⁴ Cuestión en general universalmente aceptada, y precisamente documentada por M.T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana. Univ. of Illinois Press. 1946.

tituyen el conjunto de la teoría literaria renacentista en Europa, se sintió la peculiaridad y verdadero alcance de la completa y perfectamente estructura doctrinal horaciana.

La concepción horaciana del arte, tanto de la acuñación personal del artista Horacio en todas sus obras, como la que sutilmente se denuncia, traicionando la intención declaradamente contemporizadora de la *Epístola ad Pisones*, en los entresijos de su *Ars*⁵ da ocasión para sospechar una modernidad y comprometido parcialismo en él genial poeta latino que, a nuestro modo de ver, no han sido suficientemente exaltados por su crítica⁶. Quizá se deba en gran medida este fenómeno precisamente a la manipulación renacentista, subsiguientemente canonizada en las teorías del arte barroca y neoclásica, de las ideas horacianas. El «patrón horaciano», creado por la ciencia estética humanística en el siglo xvi, lleno de contaminaciones aristotélicas, fue fundamentalmente ecléctico, equilibrado. Y a este equilibrio de principios se debe no poco, por no decir todo, de la categoría de equilibrio con la que algunos creen, y no sin parte de verdad, que está dicho lo más gráfico y esencial sobre el clasicismo.

El equilibrio horaciano-clasicista se proyecta, como término medio sobre las tres dualidades esenciales y antitéticas, a que la teoría del arte viene circunscribiéndose desde su origen: la respuesta a sus tres causas, final, instrumental y eficiente; es decir finalidad del arte, instrumentos más adecuados a la consecución de dicha finalidad y concepción del talante del artista e índole y valoración del proceso creador⁷. La primera de dichas dualidades presentaba dos posibilidades extremas de realización: «enseñanza» y «deleite»; *descontada obviamente la conjunción* y armonización de ambas. El arte, así, aparece distendido entre una con-

⁵ Tesis básica del muy brillante y atractivo prólogo a la edición de la *Epístola ad Pisones*, de Augusto Rostagni, Torino Chiantatore, 1930, especialmente p. 112.

⁶ Demasiado preocupada la crítica tradicional (Norden, Jensen, Vahlen, Immisch, etc.) por los problemas filológico textuales y de estructura de la *Epístola*; tampoco se han pensado en la bibliografía especializada más reciente en la lectura entre líneas de la doctrina estética horaciana y su singular trascendencia. Quizás a este respecto las más sobresalientes excepciones sean el fino estudio de Rostagni antes citado y la obra de CARL BECKER: *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht. 1953. El quizás más caracterizado estudio actual de la Poética horaciana C. O. Brink ha descuidado este aspecto, sin duda llevado por el superior espíritu erudito-filológico de latinista, al esforzarse sobre todo en construir con toda la precisión que permite la conjetura el escalón intermedio que representa Neoptolemo de Pario, entre Horacio y la teoría griega aurea. Cf. C. O. BRINK, especialmente *Horace on Poetry*, Cambridge, Univ. Press, 1963. Recientemente ha perfeccionado su estudio de la *Epístola* en un segundo *Horace on Poetry* Univ. Press., Cambridge, 1971.

⁷ El planteamiento sistemático de estas tres dualidades aparece en la última parte (en torno al verso 295 y hasta el final) de la *Epístola ad Pisones*, la más personal y rica de todo el documento, si bien —y ello es muy sintomático— la más unánimemente desatendida y aun despreciada en sus glosas por la totalidad de las Paráfrasis horacianas anteriores al siglo xvii.

cepción exclusivamente instrumentalista del mismo, como vehículo «dulcificador» de la enseñanza, fundamentalmente moral; y su antitética concepción lúdica, que cristaliza en multiplicidad de estructuras genéricamente colocadas bajo el cómodo rótulo de «arte por el arte». A la concepción didáctica, correspondía de lleno o por lo menos en su poética, el arte medieval⁸. Con su pintura y su escultura catequística, integrada en la gran «summa» de las catedrales góticas, y su literatura, en la que el inevitable complejo de fuga moralizadora y deleite cristalizaba en la acuñación de tópicos, observados ya con nitidez (Spitzer, Curtius), como el de progenie clasicoretórica, de «dorar la pildora», o su desarrollo más estrictamente medieval de no parar mientes en la «corteza» de deleite esteticista y buscar el meollo de la enseñanza moral. Tópicos invocados en nuestras letras medievales con convicción o hipocresía (don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita), pero de los que no se abdicará hasta la descarada confesión de realismo estético renacentista del segundo Encina y del bachiller Rojas en el ya vencido siglo xv. Por contraposición la dimensión privativamente esteticista y lúdica, aún con todas las concesiones que sea preciso hacer a Boticelli y Polizziano, a Garcilaso y Herrera, o al manierismo todo, no la alcanzará el arte de lleno hasta que no se produzca la completa abjuración del ideal aristotélico mimético-realista del arte realizada tan sólo --y nunca nos atreveríamos a decir completa y claramente -- por el simbolismo poético, la pintura no figurativa y las estructuras musicales, plásticas y literarias «abiertas»⁹. En la Italia no confesadamente clasicista del xvi y en la Francia de la segunda mitad del xvii, el ideal sempiterno de equilibrio didáctico-estético, plasmado tópicamente sobre un horacionismo acomodaticio y utilitario, resulta definitivamente canonizado y elevado a primerísimo rango en la galería de principios básicos del clasicismo.

⁸ Dicho lo anterior en plano de máxima generalidad. La «tensión» entre contrarios es el perenne alimento de la teoría estética en toda época. Recordemos para el arte medieval en concreto, épocas de exaltación del deleite y de triunfo del contenido y voluptuosidad formal como la de la época «hisperia» con Virgilio el Gramático, la de Rouger de Saint Denis, en el siglo xii, la actitud goliárdica de un Guiberto de Nogeent (E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, Gredos, Madrid, 1958, vol. I, pp. 129, 151, 171 y ss.). Por no recordar la poesía provenzal y en el Proto-reconocimiento italiano toda una poética del deleite en el rebuscamiento de la forma en el «trovar clus», de Wiclif a las teorías de la imagen de Boccaccio o Coluccio Salviati. (E. DE BRUYNE, *Historia de la estética*, B.A.E., Madrid, 1963, vol. II, pp. 701-707).

⁹ El concepto de obra abierta, que en principio parece el más abierto atentado contra la concepción unitarista-estructural de la obra clásica, no revela, en último término sino la confianza más aproximada en la capacidad estructurante de los dos miembros del intercambio comunicativo que supone toda obra de arte. El concepto brillantemente plasmado por V. Eco, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965, es quizá el centro de la problemática crítica de todo el arte moderno.

Análogo proceso se registra respecto a los otros dualismos. Los elementos de la imitación, «cosas» y «palabras» en la terminología latina (*res-verba*), fondo y forma, significante y significado, etc., son susceptibles de una manipulación contrapuesta por el arte. Al ideal didáctico del arte corresponde automáticamente una sobrecarga en la atención a los hechos de contenido, a la *res* de la misma manera que los procesos de «arte por el arte», simbolismo y apertura lúdica, desarrollan preferentemente una teoría de los elementos formales de la obra, e incluso de las formas del contenido, con independencia de la moraleja o el mensaje. El punto medio clasicista proclama, pues, y exalta un lenguaje fundamentalmente de intercambio comunicativo, toda apelación a la dimensión «transaccional» del lenguaje artístico exaltada por los formalistas rusos, con Yakoubinski al frente¹⁰, o «poética» en el idealismo lingüístico de Croce, repugna el clasicismo, al menos como consciente voluntad teórica. El equilibrio entre contenido, entendido en función con el didactismo, y forma se refleja en una tolerancia con el juego autónomo de los elementos formales y su desplazamiento a plano preferencial, cuyo límite lo fija siempre la inteligibilidad, la efectividad del mensaje artístico cifrado en el código mimético-aristotélico.

Con tal planteamiento equilibrado de finalidad y los instrumentos artísticos, coincide el enjuiciamiento del artífice y de su labor creadora.

¹⁰ El concepto de valor transaccional de la poesía y otros conexos: pluricidad de la «escritura» (R. Barthes), «tabularidad del texto» (Kristeva), que se ha constituido para la crítica de nuestros días en respuesta explicadora del valor y significado del arte del siglo actual como hecho divergente del clásico, fue puesto en circulación crítica, y llevado a sus más altos límites de especulación teórica por la escuela de los formalistas rusos. Textos fundamentales al respecto es el de L. YAKUBINSKI, *Sobre los sonidos de la lengua poética*, Petrogrado, 1916; cit. por B. EIKHENBAUM, en *La théorie de la méthode formelle: en Théorie de la littérature*, ant. de T. Todorov Seuil, París, 1965. Este último estudio fundamental es asequible también, no sólo en la traducción italiana de la misma antología, o en las inglesas de L. T. LEMON y M. J. REIS (*Russian Formalist Criticism*, Lincoln, Univ. de Nebraska, 1975), sino en traducción española en *Formalismo y vanguardia*, Comunicación B., Madrid, 1970, así como en la traducción italiana de conjunto de Eikhenbaum, *Il giovane Tolstoy e la teoria del metodo formal*, De Donato, Bari, 1968. Abordan también muy directamente el problema de la lengua transaccional el estudio de V. SKLOVSKI, *Sobre la poesía y la lengua transaccional*, que no ha aparecido en ninguna de las antologías de formalistas, y el de O. BRINCK, *Rythme et syntaxe*, recogido por la antología de Teodorov, pp. 143-153. Si bien hoy es fácilmente consultable el estudio fundamental de los formalistas sobre esta cuestión en la traducción italiana del libro de J. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, Mondadori, Milano, 1968. Por otra parte el problema de la lengua poética es en los formalistas rusos como cuestión esencial de la escuela, ha sido abordado por todos los estudios a ella dedicados: VICTOR ERICHT, *Russian Formalism* (2.ª edic.), Mouton La Haya, 1965, especialmente, pp. 171-191; K. POMORSKA, *Russian Formalist Theory and its poetics Ambiance*, Mouton, La Haya, 1968, pp. 22 y ss. a J. STRIEDTER, *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*, en su *Texte der Russischen Formalisten*, I. W. Fink, München, 1969, pp. 9-83. Por último el problema de la lengua, junto con el de la imagen constituyen el contenido más asiduo de la informada obra de I. AMBROGIO, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Ed. Riuniti, Roma, 1968.

Dos concepciones, báquico-furiosa y apolíneo-reflexiva, se abrían paso en la doctrina estética griega; Platón y Aristóteles subscribían las posturas contrapuestas. Análogo extremismo al que se manifiesta en los tiempos modernos en la contrastación de artífices conscientes, cuyo título y afirmación se basan en el dominio de un «arte» y oficio, del tipo de Balzac, Stendhal o Zola; y de artistas furiosos o «malditos», como Coleridge, Byron o Espronceda, cuyas pretensiones de irreflexión y espontaneidad creadora conviene aceptar siempre con reservas, para evitar sorpresas como las que proporciona por ejemplo, supuesto el grado de enajenación para la creación de su poema «El cuervo», el descubrimiento confesado de la laboriosa gestación de dicha obra por parte del «furioso» A. Poe. En Horacio queremos suponer nosotros una muy elevada concepción del quehacer artístico, favorecedora de un fondo de simpatía por la inspiración, por el divino furor o lo que es lo mismo, traducido en términos del racionalismo renacentista por la predestinación del «ingenio». Sin embargo, las obligadas concesiones del poeta latino en la *Epístola a los Pisones* a su circunstancial condición teórico-didáctica, al servicio de un programa de acción espiritual-político dictado por el círculo augústeo, se plasmaron en la declaración ecléctica que concedía paridad a las dotes naturales innatas (*ingenium*) y a las enseñanzas adquiribles (*ars*). Todavía resultó más favorable, en esta línea, al enmascaramiento renacentista de la intención profunda de Horacio su burla, arrancada a un tópico retórico, de los poetas seudofuriosos. El conflicto teológico primero, con la intervención inaceptable de Musas y Dioses del Olimpo pagano, y las exigencias de un progresivo racionalismo cientifista, impulsaron en la teoría artística del XVI una explicación humana y racional de la singularidad y la genialidad artísticas favorable, en general, a la imagen del artista sosegado, dotado de especial talento para descubrir los ecos del metamundo —considerado en la antigüedad objeto de la inspiración furiosa— en sus huellas naturales y en los vestigios de procesos racionalizados.

En conclusión la característica definitiva del arte clásico, el equilibrio, resultaba así el fruto de una labor presidida por el eclecticismo, de revisión de contrapuestas doctrinas coexistentes en tensión dialéctica en la Antigüedad.

LA FORMACIÓN DEL «PATRÓN» TEÓRICO HORACIANO EN LA TEORÍA ITALIANA DEL SIGLO XVI

Las tres dualidades horacianas examinadas en el apartado precedente son los principios doctrinales básicos de la teoría literaria clasicista, tal

como resultó elaborada por los teorizadores italianos, y de cuyas ideas se nutrieron de información nuestros humanistas, teorizadores y artistas, si bien la atención de la historiografía literaria ha dedicado tradicionalmente a tales ámbitos una mucho más limitada atención, que al mucho más difundido, de sus consecuencias pragmáticas: unidades, reglas, jerarquía de géneros, etc. Respecto al primer problema, la condición peculiar del poeta y la indole especial del proceso creador, se plantea con verdadera obsesión en la teoría italiana del xvi. El tema, fijado tradicionalmente bajo la dualidad tópica «ingenio-arte», aparecía ya en la **Retórica clásica**, en punto a los requisitos exigidos al orador: ecléctica era la solución de la *Retórica* de Aristóteles¹¹, y otro tanto cabe deducir de las actitudes extremas de los dos personajes que polemizan sobre el tema en el *De Oratore* ciceroniano¹². En Quintiliano, con el excepcional talento que le caracteriza, el problema se resuelve en el más perfecto acuerdo con la indole artificial-teórica de su planteamiento, dando la preferencia al «ingenio» o condiciones nativas, considerando la reflexión estudiosa, el «arte», como la única causa eficiente para la transformación del orador mediocre, dotado de ingenio, en el perfecto, dominador del arte¹³.

Dicha solución ecléctica, incrementada con el miope enjuiciamiento del eclecticismo, a la letra, horaciano, cristalizó en un ideal medio, adornado, como veremos en el caso de las siguientes soluciones por un equilibrio áureo al que, desde entonces, se adscribieron con reverente latria las ulteriores soluciones clasicistas. Las mejores y más explícitas formulaciones del ideal equilibrado o la dualidad ingenio-arte, se dieron obviamente entre los parafraseadores de Horacio, el lusitano Aquiles Estacio¹⁴, los italianos Viperano¹⁵, Ceruti¹⁶, Robostello¹⁷, etc. Sin embargo, lo verdaderamente efectivo, desde el punto de vista de su rendimiento teórico, del equilibrio de tales afirmaciones no lo constituiría su carácter meramente pasivo y conformista, sino por el contrario, el qué sea un equilibrio surgido

¹¹ Cf. ARISTÓTELES, *Retórica*, 1910, b. 8 (trad. A. Tovar. Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1953, p. 199).

¹² Cf. CICERÓN, *De Oratore*, especialmente Lib. I. XXV, 115 y Lib. II. LVII, p. 232.

¹³ Cf. QUINTILIANO, *Oratoriae Institutiones*, Lib. IV, 14 y II, 13.

¹⁴ Cf. AQUILES STATINS, *Comentario a la Epistola ad Pisones*, Amberes, 1553, p. 69.

¹⁵ Cf. GIOVANNI ANTONIO VIPERANO, *De Poetica Libri Tres*, Antuerpiae, Ch. Plantini, MDLXXIX, p. 16 (ed. fac. W. Fink, München, 1967).

¹⁶ Cf. FEDERICO CERUTI, *Paraphrasis Federici Cerviti Veronensis in Q. Horatii Flacci Librum De Arte Poetica*, Veronae Ap. Hieronymum Discipulum, MDLXXXVIII, p. 32 (ed. fac. W. Fink, München, 1968).

¹⁷ Cf. FRANCESCO ROBOSTELLO, *Francisci Robortelli Vincensis Paraphrasis In Librum Horatii, Qui Vulgo De Arte Poetica Ad Pisones Inscribitur*, Agregada a sus *Explicationes* a la poética de Aristóteles, Florentiae In. Off. Laurentii Torrentini, MDXLVIII, p. 22 (ed. fac. W. Fink, München, 1968).

de extremismos recíprocamente contrarrestados como los que en la doctrina «cinquecentista» italiana se daban, anunciando el destino sucesivo, fatalmente combativo e inestable del ideal clasicista. En efecto, frente a una preponderante y conservadora —más próxima siempre al equilibrio del ideal clasicista— posición exaltadora del «saber» que cifra la perfección del creador literario en el dominio del «arte» bien aprendido en los tratados teóricos y en los mejores modelos de la antigüedad se alzaron, en el siglo XVI, voces de modernidad perfectamente «prerromántica» al exaltar el «ingenio», el talento nativo como única condición constitutiva del gran artista. De la voz de grandes teorizadores italianos como J. Grifoli en 1550 y F. Luisini en 1554¹⁸, son eco las siguientes palabras del no muy docto pero sí hombre de buen sentido, Guillén de Biedma, comentador hispanico de Horacio en romance: «porque cuando el arte falta a uno que tiene ingenio (aunque no perfectamente podrá obrar el ingenio; teniendo por maestra a la misma naturaleza)... podrá pasar sin el arte»¹⁹.

Esta tan extremosa concepción de los requisitos constitutivos del poeta, correspondía en punto a la naturaleza del proceso creador con la clásica, no menos extremosa, teoría platónica del «furor» que en el siglo XVI y en Italia, contó con un activísimo replanteamiento. Así, para Tomasso Correa en 1586²⁰, al furor era imputable la más alta clase en su gradatoria de la poesía. Sin embargo, la novedad renacentista es que el tema de la inspiración deja de formularse en el tono mitológico platónico, para proceder a su explicación racionalista y su ulterior cristianización. A la primera tendencia se adscribieron los esfuerzos de numerosos teorizadores, como Lorento Giacomini en 1587²¹ y Julio César Scaligero²²; pero en especial fue Ludivico Castelvetro con su *Parere...* sobre la invoca-

¹⁸ Cf. JACOPO GRIFOLI, *Q. Horatii Flacci Liber de Arte Poëtica Jacopi Grifoli Lucianensis Interpretatione Explicatus*. Florentiae, MDL (ed. fac. W. Fink, München, 1967) y FRANCESCO LUISINI, *Yn Librum Q. Horatii Flacci De Arte Poëtica Commentarius*. Venetiis, MDLIII, p. 59 r. (ed. fac. W. Fink, München, 1969).

¹⁹ Cf. De la *Declaración Magistral*, de GUILLÉN DE BIEDMA existieron numerosas ediciones. Fue el comentario vulgarizado más corriente entre nuestros humanistas del siglo XVII, cit. p. 328.

²⁰ Cf. TOMASSO CORREA, *De Antiquitate Dignitateque Poesis et Poetarum Differentia*. (Incluida en *Globus Canonum*. Roma B. de Grassis MDLXXXVI, pp. 674-83), p. 679. (Cit. por Weinberg, *History...*, cit., vol. I, p. 320, nota. Texto cuyo tenor responde básicamente al contenido de la importante paráfrasis horaciana de este autor: *Thomas Corrae Yn Librum De Arte Poëtica Q. Horatii Flacci Explicationes*. Venetiis. Ap. Franciscum de Francisca Senensem, MDLXXXVII (ed. fac. W. Fink, München, 1966).

²¹ Cf. LORENZO GIACOMINI, *Del Furor Poëtico en sus Orationi e Discorsi*. Florentiae Ap. Sermartelli, MDIII C. p. 61.

²² El libro influentísimo de Julio César Scaligero, sin entrar de modo explícito en la cuestión, sustentó y difundió este parecer. Cf. JULIUS CAESAR SCALIGER, *Poëtices Libri Septem...*. Ap. Antonvm Vicentvm, MDLXI, p. 3.

ción a las Musas quien desencadenó una fuerte y positiva reacción²³, en la que destacan el *Diálogo del furor poético*, de 1581, escrito por Girolamo Frachetta²⁴ y el octavo de sus *Discursos poéticos*, publicados en 1600 por Faustino Summo²⁵. En ellos la pretendida doctrina aristotélica, racionalizadora del furor, se encarna en la activísima teoría de los humores; explicando las peculiaridades del poeta como rasgos derivados de un humor determinado, es decir, pretendiendo así justificar el tópico de la retórica latina, muy corriente en la teoría de la época, de que el poeta nace y no se hace. La tendencia a cristianizar el furor, se circunscribe a un problema interno largamente debatido en la crítica platónica, el de la contradicción existente entre los textos del filósofo griego, quien en el *Ion* exaltaba la poesía a rango divino, y sin embargo expulsaba de su República a los poetas, como corruptores. Ya en 1554 Bernardino Tomitano se rebelaba contra la autoridad platónica, abriendo las bases de la exculpación alegórica, en virtud de la cual los poetas son peligrosos tomadas las «falsedades» de las fábulas al pie de la letra, pero no así si se descubre en ellos un trasfondo de superior verdad. Tales eran las razones de Fabricio Beltrani²⁶ en su discurso *Sobre la alegoría...* Más interesantes fueron quizá los intentos de raigambre teológica tomista de interpretar el furor como gracia especial concedida a los poetas de ver especiales irisaciones en la obra de Dios sobre la tierra. Pero, en general, el problema franqueó los límites del siglo en la más absoluta anarquía doctrinal, de la que son buena prueba actitudes como la de Bernardo Tasso, que aprobaba la poesía y condenaba los poetas²⁷, y la de Frachetta, en el final de su brillante disertación cuando, bajo el temor del Santo Oficio, califica todas sus especulaciones anteriores de meros ejercicios de dialéctica escolar²⁸.

En los antípodas de la doctrina del furor se coloca la concretada en el tópico del «poeta sabio», relacionada con la solución del «arte» en el ideal del creador perfecto. El tópico, procedente de la tradición clásica,

²³ Cf. LUDOVICO CASIELVETRO, *Parere del medesimo sopra l'ajuto che domandano i Poeti alle Muse* (en sus *Opere Varie Critiche*, Berna, P. Foppens, MDCCXXVII, pp. 79 y ss.). (Ed. fac. W. Fink, München, 1969.) Concretamente nos referimos a textos en pp. 89-90.

²⁴ Cf. GIROLAMO FRACHETTA, *Diálogo del Furor Poético*, Padova, per L. Pasquati, MDLXXI. (Ed. fac. W. Fink, München, 1969), especialmente, p. 91.

²⁵ Cf. FAUSTINO SUMMO, *Discorsi Poetici*, Padova ap. Francesco Bolzerta, MDC, p. 57 r. (Ed. fac. W. Fink, München, 1969.)

²⁶ Los dos tratados arriba mencionados: BERNARDINO TOMITANO, *Ragionamenti Della Lingua Toscana*, Venetia per G. de Farri, MDXIV y FABRIZIO BELTRANI, *Considerazioni intorno all'allegoria...* Mss. de Siena Biblioteca Comunale. Cit. ambos por Weinberg. *History cit.*, vol. I, p. 276, n. y 33-39.

²⁷ Cf. BERNARDO TASSO, *Ragionamento Della Poesia*, Venetia, G. Giolito, MDLXII, p. 10.

²⁸ Cf. G. FRACHETTA, *Op. cit.*, p. 117.

hacia de Homero, ideal del poeta, un «océano de saberes»; tópico que, por ejemplo, encontramos repetido por Malatesta referido a Ariosto²⁹ y que se extendió poderosamente desde Italia a los distintos países europeos, con ejemplos tan notables como Sidney y Du Bellay³⁰. En España este tópico, tras de una gloriosa tradición manifiesta en los comentarios de Herrera y el Brocense a Garcilaso de la Vega³¹, adquirió una de sus más interesantes formulaciones en el comentario horaciano de Francisco de Cascales³². En Italia se daban las tendencias contrapuestas de Castelvetro, que en su comentario aristotélico —conectado con el lugar de la **Poética**, donde se habla de los errores disculpables al poeta en las materias que no son la estricta imitación literaria— afirmaba taxativamente la no necesidad de saberes científicos del poeta; y sus contradictores, como Zinano³³, Maggi o Minturno³⁴, casi siempre en ocasión de los tópicos «elogios» de la **Poesía**, en los que de nada se renunciaba para ella entre todas las perfecciones posibles de tierra y cielos, ideal que hacía reclamar a J. Pedro Capriano una «pericia universal» en el poeta³⁵. Por ser particular objeto de la imitación poética la imitación de las acciones humanas, la sabiduría del poeta se solía circunscribir también en ocasiones a sabiduría universal en materia de Filosofía Moral como en la «**Poética**» de Bernardo Daniello³⁶, punto en el que se conectaba con la tradición retó-

²⁹ Cf. GIUSEPPE MALATESTA, *Della Nuova poesia Overo Delle Difese del Furioso. Diálogo*. Verona. Ap. Sebastiano Dalle Donnae, 1589. (Cit. por Weinberg, *History...*, cit., vol. II, p. 1044.)

³⁰ Véanse testimonios de este tipo en J. E. SPINGARN, *A History of literary criticism in the Renaissance*, cit. respectivamente, pp. 271 y 190.

³¹ Perfectamente asequibles en la edición de A. GALLEGRO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Univ., Granada, 1966.

³² En el comentario de Francisco de Cascales a la *Epístola ad Pisones*, de Horacio, donde hemos encontrado la más completa, aun cuando también machacona y sin nervio, formulación de la extendida doctrina del poeta sabio en la España de los siglos XVI y XVII, y desde luego podríamos afirmar sin dudas que es igualmente uno de los más importantes documentos sobre el particular, aun pensando en los centenares que produjo la Italia del siglo anterior. Cf. FRANCISCO DE CASCALES, *Epístola Horatii Flacci de Arte Poético in Methodum Redacta*. (Editada en la ed. de A. Sancha de las *Tablas Poéticas*, Madrid, MDCCLXXIX, pp. 237 y ss.), pp. 288-290.

³³ Cf. GABRIELE ZINANO, *Il Sogno. Overo Della Poética*, Reggio ap. Herculiano Bartholi, 1590. (Cit. por WEINBERG, *History...*, cit., vol. II, p. 671.)

³⁴ Cf. VICENZO MAGGI, *In Q. Horatii Flacci De Arte Poética Librum ad Pisones Interpretatio*. Forma parte de sus *Explanationes...*, a la poética de Aristóteles, publicado junto a las notas de Bartolomeo Lombardi. Venetij. Vincentij Valgrisi, MDL. (Ed. fac. W. Fink. München, 1968.) Idéntico tenor se aprecia en los dos muy **conocidos** comentarios aristotélicos en italiano y latín de ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO, *De Poeta*, Venetij. MDLIX. (Ed. fac. W. Fink. München, 1970) y *L'Arte Poética*, s.l. per Gio. Andrea Valaussori. MDLXIV. (Ed. fac. W. Fink. München, 1971.)

³⁵ Cf. GIOVANNI PIETRO CAPRIANO, *Della Vera Poética Libro Vno*. Vinegia Ap. Bolognino Zaltiere, 1555. Edición sin numeración, aparece el punto a que nos referimos bajo la referencia C. r. (Ed. fac. W. Fink. München, 1968.)

³⁶ Cf. BERNARDINO PARTINIO, *La Poética*. Vinegia. per Gio. Ant. Di Nicolini da Sabio,

rica, procedente de Cicerón y especialmente de Quintiliano, del orador justo y bueno, acuñándose así en ciertos autores como *Minturno* el tópico completo del poeta bueno y sabio. Sin embargo, antes de pasar a otra cuestión, no queremos que la novedad que nos ha inclinado a atender por extenso estas soluciones extremosas de cuya síntesis surgió el tópico equilibrado, hagan perder de vista la magnitud exacta de los fenómenos examinados. En la inmensa mayoría de los teorizadores el equilibrado concepto del creador literario se repetía invariablemente; surgía así la imagen del poeta clasicista, perfectamente dueño de sí, y sus recursos artísticos, merced a sus personales dotes de «ingenio» y a las sutilezas del «arte» perfectamente domeñado y asimilado.

No otro es el equilibrio que con esta conclusión guardaba en la incipiente poética clasicista el punto medio, el más generalizado, en la opinión de los teorizadores renacentistas sobre los instrumentos de la imitación. El pleito establecido entre los dos términos de la dualidad que compone la obra literaria, contenido (*res*) y realización artística del mismo (*verba*), solía resolverse en la teoría italiana del siglo XVI en el más limpio eclecticismo: ambas dimensiones eran lícitas, la doctrina o la moraleja y la bella formulación de la misma. Mas con todo, quedaba en pie la conclusión sobre la precedencia de la una o la otra. El ideal clásico-medieval se encontraba más próximo a la concepción prioritaria del contenido; pues no en vano el arte se había movido desde Aristóteles, con leves alteraciones nunca programáticamente explicitadas, bajo el influjo de unos propósitos didácticos, en los cuales la consecución de belleza y la actuación sobre una estimativa estética eran sólo cuestiones ocasionales. En muy contadas ocasiones se descubre en la doctrina italiana del clasicismo la postura contraria, la sobrevaloración de lo que de bello en sí y para sí exista en el poema; voces a este respecto como la de M. Grifoli pueden ser valiosas como testimonio de modernidad en la teoría del arte, pero nunca como síntomas generalizados en la época.

Aún dentro del concreto dominio de las «palabras», es decir de la realización artística del contenido, la pervivencia de un ideal tópico, clásico, de equilibrio, imperó en Italia del modo más absoluto. El viejo conflicto entre ideal estético lacónico, ático y prolijo, asiático, enfrentaba los pareceres de quienes como Maggi y Grifoli³⁶ exaltaban el laconismo «*voluptatis causa*» (Cascales), y quienes, por el contrario, preferían el estilo amplio como Bernardino Partenio o Luisini³⁷. Pero estos casos

MDXXXVI, p. 34. Ed. de Weinberg, en *Trattati di poetica e retorica del 500*. Bari Laterza, 1970. Cf. V. MAGGI, *op. cit.*, p. 361 y GRIFOLI, *op. cit.*, p. 102.

³⁷ Cf. B. PARTENIO, *Della imitazione poetica*. Vinegia. App. Gabriel Giolito de Ferrari

—que en un análisis pormenorizado tampoco resultarían tan extremosamente partidistas— se doblegaban ante la abrumadora mayoría de los mediadores. Invocaban éstos en su favor una tradición de «término medio» que, arrancada de la *Retórica* de Aristóteles³⁸, se prolongó a Roma a través del aticismo helenístico defensor de un sistema de equilibrio preservador de la perspicuidad, que hacía a Cicerón prevenir a los oradores contra la oscuridad aún en el manejo de los mismos enigmas y a Quintiliano ensalzar la «perspicuidad» contra los difíciles de su época. Las poéticas y retóricas medievales no hicieron otra cosa que reiterar, sin faltar empero en ningún caso a la cita con el tópico, estos mismos ideales³⁹. Ya en la Italia cinquecentesca Robortello invocaba el ideal estilístico de Quintiliano⁴⁰, y la influentísima Poética versificada de G. Vida prestaba difusión a tal concepto («Verborumque simul vitat dispendia parcus», Lib. III, v. 175)⁴¹ al que se acogen Castelvetro, Vettori, Scalígero, etcétera⁴², a cualquiera de los cuales se podría atribuir la siguiente concepción del ideal estilístico, formulada por el Brocense en su paráfrasis al *Ars* de Horacio, en la que se coloca la oscuridad como límite a la permisión del libre juego estilístico; «no más ni menos de lo que es preciso»⁴³. Por último, un mesurado ideal de depuración verbal gobernaba la teorización del siglo XVI; y, si bien existen formulaciones en Minturno⁴⁴, Bernardino Partenio⁴⁵, Du Bellay⁴⁶ o Fernando de Herrera, que parecen anticipar el ideal de verbalismo «cultista» de ciertos extremismos barrocos, posteriores —Góngora, Marino o Done—, nunca pasaron tales posturas de otra cosa que manifestaciones de una concepción aristocrática del arte y de su público, sin propósito directo de transgredir el ideal clasicista

MDLX. (Ed. fac. W. Fink. München, 1969.) p. 220. Luisini, *op. cit.*, especialmente, p. 8 r. y v. y 66 v.

³⁸ Algunas declaraciones son terminantes como ejemplo la *Retórica* (trad. Tovar), *cit.*, p. 210.

³⁹ Aparte del amplio contenido de textos medievales que nos facilita E. DE BRUYNE especialmente en sus *Estudios de Estética Medieval*, *cit.* Nos ofrece buena cantidad de ejemplos CH. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*. Mac Millan Co. New York, 1928, y en especial E. FARAI, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris, Champion, 1923.

⁴⁰ Cf. F. ROBERTELLO, *op. cit.*, p. 255.

⁴¹ Cf. M. GIROLAMO VIDA, *De Arte Poética Lib. III*, Romae ap. L. Vicentinum, MDXXVII. Textos semejantes al citado se ofrecen en el Libro Tercero. Versos 73-75 y 148-155.

⁴² Cf. CASTELVETRO, *Poética*, *cit.* p. 260 r. Pietro Vettori, *Comentarii*, In *Primum Librum Aristotelis de Arte poetarum*. Florentiae. Bernar di Filiorium, MDLX. (Ed. fac. W. Fink, München), p. 229. J. C. SCALIGER, *Poetics*, *cit.*, p. 55.

⁴³ Cf. F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, In *Artem Poeticam Horatii Annotationes. Juxta Exemplar Salmanticae, anni 1595*. Genevae, MDCCCLXV, en sus *Opera Omnia*, ed. de Mayans, vol. II, p. 141.

⁴⁴ Cf. S. MINTURNO, *De Poeta*, *cit.*, pp. 20 y 549.

⁴⁵ Cf. PARTENIO, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ Cf. SPINGARN, *op. cit.*, p. 216.

de equilibrio y perspicuidad en el estilo. Nada, pues, más alejado de la actitud de un Gracián o un Tesauro en el siglo siguiente⁴⁷; incluso en el mismo campo se observa un sistemático ataque a cualquier exceso contemporáneo; como en el caso de la *Poética* (1529) de Trissino, que denunciaba y criticaba acremente los incipientes excesos del violento metafórismo en su época⁴⁸.

Pero donde la plasmación del ideal clasicista de equilibrio se hará más patente en la teoría italiana del Renacimiento es en la respuesta a la tercera de las dualidades ofrecida por el fin del arte: enseñanza-deleite. No faltaron a este respecto, como en los dos puntos anteriores, las voces de quienes calificaron de «artificioso» y superfluo el planteamiento en irreductiblemente dialéctico de los dos extremos de la dualidad; entre otros, Aldo Manuzio⁴⁹ en su paráfrasis horaciana. Con otra formulación distinta e idéntico espíritu se acogía la corriente ecléctica —continuadora de la fórmula, quizá forzada, de Horacio— que arrancaba desde los primeros comentadores de la *Epistola ad Pisones*, con Porfirión, o los del xvi, como A. Estacio, y con quienes coincidían en general los autores de poéticas independientes como Fracastoro y Daniello⁵⁰. De los dos extremismos, fuera ya del puro eclecticismo, quizá el más próximo a dicho espíritu y que en definitiva no se veía en la tesitura de negarlo, era el que exaltaba sobre el deleite, la enseñanza (*docere*) como finalidad preponderante de la poesía: así, Possevino, para quien el valor didáctico del arte debe sobrepujar su dimensión, nunca negada por él, puramente placentera⁵¹ y en su misma línea Torcuato Tasso o Gabriel Zinano⁵². Este último consideraba «sofístico» el placer del arte si no presupone la instrucción; palabras equivalentes a las de Faustino Summo, para quien la precedencia didáctica resultaba incuestionable: «el deleite se

⁴⁷ Sobre la actitud contrastada de los dos mayores tratadistas de la retórica barroca, pueden consultarse, B. CROCI, *I Trattatisti italiani del concettismo* en *Problemi di Estetica*, Bari Laterza, 1940, muy injusto en su valoración de Gracián y más recientes de S. L. BETHELL, *Gracián, Tesauro and The Nature of Metaphysical Wit*, en «The Northern Miscellany of Literary Criticism», Manchester, 1953. Más bien atento a la vertiente italiana, aunque sin desatender a Gracián, KLAUS-PETER LANGE, *Theoretiker des Literarischen Manierismus*, München Fink, 1968; puede consultarse también la primera parte de nuestra obra *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C.S.I.C. Anéjicos de la R.F.E. (1 XXXVII) 1968.

⁴⁸ Cf. GIOVANNI GIORGIO TRISSINO, *La Poética*, 1529. (Ed. fac. W. Fink, München, 1969), pp. 22 v., 23 r.

⁴⁹ Cf. A. MANUZIO, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰ Cf. FRACASTORO, *op. cit.*, 113 r., 119 v. Resumen completo y compendiado de sus opiniones en 120 v. B. DANIELLO, *op. cit.*, p. 243.

⁵¹ Cf. ANTONIO POSSEVINO. Cit. por Weinberg, *History*, cit., vol. I, p. 335.

⁵² Cf. T. TASSO, *Discorsi del Poema Heroico*, Napoli, Stigliola, 1594, pp. 6-7. En la ed. de Guasti, *Prose Diverse*, vol. I, pp. 65-273. GABRIELE ZINANO, *Discorso Della Tragedia* Reggio ap. Herculiano Bartholi, 1590. (Cit. por Weinberg, *History*, cit., vol. II, p. 669.)

ordena a la utilidad, y no la utilidad al deleite»⁵³, en las que se trasluce la fórmula tópica de la enseñanza como «píldora endulzada o dorada» por el arte, de amplia difusión medieval (don Juan Manuel) y, asimismo, difundidísimo en el Renacimiento (Bernardo Daniello)⁵⁴.

De todas las trabas teóricas con que la tradición clásica y medieval, tendente al didactismo o a lo preferentemente doctrinal, a la vocación consciente y regularizada, había atenazado el libre desembocar del espíritu romántico en un arte simbolista y moderno, las más insoportables sin duda para la teoría renacentista fueron las relativas a la finalidad del arte. Al menos, aquí fue donde los gritos de moderna rebelión se dejaron sentir con mayor asiduidad. Bien es cierto, que a ello contribuía una disculpa radicada en la doctrina de las «autoridades». La finalidad del arte en Horacio («*docere-delectare*») no coincidía en términos exactos con el ideal aristotélico y retórico («*catarsis*» y «*movere*»). Apelaban estas soluciones a un dominio fundamentalmente sentimental del hombre, más próximo, en tal sentido, al ámbito responsable del «delectare» que al intelectualista del «docere». Así se abrían paso en la teoría del XVI una serie de soluciones intermedias que terciaban, sin resolverla, en el exclusivismo de la dualidad y que venían a constituir falsas soluciones eclécticas. Aristóteles había invocado la «imitación» como finalidad fundamental del arte, y la compatibilización de tal ideal con los términos contrapuestos enseñanza-deleite se deja sentir básicamente en la concepción muy influyente de Scalígero (imitación, más utilidad con deleite) y de F. Sasseti. Otra solución novedosa que supone un anticipo de ideales barrocos muy exaltados en el siglo siguiente, era la de la «maravilla» o provocación de la admiración que Minturno (admiración es el fruto conjunto de tres elementos, *docere*, *delectare* y *novere*) y Castelvetro apuntan en ocasiones como fin del arte.

Pero el más significativo síntoma de la revuelta contra el ideal tradicional didáctico del arte es, obviamente, su expresa negación. En contra de lo que sucede en las restantes dualidades, en ésta, la postura «moderna», y si se quiere romántica, está mucho más extensamente representada. A ello contribuía quizá el que el concepto lúdico del arte y de su finalidad como puro goce estético apareciera ya sentido desde la antigüedad en la teoría helenística, con ejemplos como el de Filodemo (Rostagni), que bien pudieron influir en la siempre disimulada estimación de Horacio.

⁵³ F. SUMMO, *op. cit.* Todo el *Discurso I*, está dedicado a la elucidación de la finalidad del arte.

⁵⁴ Cf. B. DANIELLO, *op. cit.*, p. 239.

En el siglo XVI son bastante numerosos los teorizadores que se inclinan por la prioridad del «deleite». Riccoboni, Malatesta, Salviati, Giacomini, Viperano, Partenio⁵⁵. Pero de todos ellos destacan en esta afirmación Pigna y Castelvetro, que se acusan recíprocamente de haberse robado la prioridad del pensamiento⁵⁶; G. Frachetta, que se esfuerza, infructuosamente, en probar que Aristóteles sólo concibió en el arte la vertiente deleitosa⁵⁷; Scalígero, quien al clasificar las actividades humanas que se hacen por necesidad, utilidad y deleite, situó entre estos últimos a la poesía⁵⁸; Luisini, con una muy extensa defensa del «delectare»⁵⁹, etcétera.

En íntima conexión con esta exaltación del deleite como fin del arte, aparece en la teoría italiana del XVI, una temprana muestra de modernidad. Se trata de un nuevo aspecto de la anteriormente aludida suplantación de la inviolable norma aristotélica, llevada a cabo en favor de nuevos criterios, como el de la mayoría, etc. En la polémica del *Orlando*, Minturno, Salviati y Porta defienden la obra invocando para ello el positivo deleite que proporciona al público⁶⁰; y análogas razones eran manejadas en la polémica del Dante por la mayoría de los apologistas de la novedad (B. Bùlgarini, Capponi, Rimuncini, Zoppio⁶¹, etc.). Mas semejante exaltación del papel del público conllevaba forzosamente planteada la caracterización ideal del mismo. Así se daban las tres posibles soluciones que tan importante papel habían de desempeñar en la evolución del concepto manierista y barroco del arte. La opinión más encumbrada, partícipe del aristocrático ideal del **Manierismo**, la sustentaban, entre otros, T. Correa, que preconiza un público tan entendido como el poeta mismo⁶²; Patrizi, preconizador del arte para minorías⁶³, y F. Summo,

⁵⁵ Cf. ANTONIO RICCOLONI, *A. Qvodam Viro Docto Dissensio De Epistola Horatii ad Pisones*, publicada como colofón de su *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad Vsum Conficiendorum Poematum*. Patavii. ap. L. Pasquatium. MDXCI. (Ed. fac. W. Fink. München, 1970); no numerado, pp. 31-32. G. MALATESTA, *op. cit.*, p. 190. L. SALVIATI, *Degli Interpreti di questo libro della poetica*, Ms. 1586. Cit. por Weinberg, *History*, cit., vol. I. p. 615 n. L. GIACOMINI, *Ibid.* p. 626. VIPERANO, *op. cit.*, en p.p 27 y 65-66 B. PARTENIO, *op. cit.*, pp. 9 y 167.

⁵⁶ Las acusaciones de CASTELVETRO en sus *Opere*, cit., pp. 81 y ss. PIGNA era autor de una influentísima paráfrasis horaciana. *Poética Horatiana*. Venetiis, ap. V. Valgrisius. MDLXI (ed. fac. W. Fink. München, 1969).

⁵⁷ Cf. G. FRACHETTA, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁵⁸ Las principales referencias a la cuestión en *Poeticus Libri Septem*, se hallan en pp. 113 y 147.

⁵⁹ Cf. F. LUISINI, *op. cit.*, pp. 24 v., 66 r y v.

⁶⁰ El resumen ordenado de todos estos testimonios puede hallarse en el correspondiente capítulo monográfico de la fundamental obra de WEINBERG, *History*, cit., vol. II, pp. 972, 982, 1013 n., 1040, 1048, etc.

⁶¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 823-875.

⁶² Cf. T. CORREA, *De Elegia*. Bononiae, ap. Alexandrium Benatium, MDXC, pp. 20-21.

⁶³ Cf. FRANCESCO PATRIZI, *Della Poética*, 1586. (Cit. por Weinberg, *History*, cit., vol. II, pp. 784, n. y 785 n.)

que no oculta el desprecio para el público «docto»⁶⁴. La postura contraria, quizá más raramente sustentada que la anterior, aunaba tan autorizadas opiniones como la de Vida y Robortello⁶⁵ y alguna etapa del intermitente Castelvetro⁶⁶. Pero en definitiva la postura clasicista, mediadora, fue la más generalizada: la poesía, el arte para todos, doctos e indoctos, Fabrini o Mazzoni⁶⁷, puesto que el elemento común, la maravilla artística, puede conmover a todas las gentes (Tasso)⁶⁸; si bien cada uno realizará una selección con distinto provecho del mensaje estético de la obra y serán, obviamente, los más cultos quienes descubren en ella el mayor caudal de riquezas (B. Partenio)⁶⁹.

Como conclusión parece quedar claro a través de nuestro resumen precedente, que en la teoría italiana del Renacimiento se apuntan, en germen, la totalidad de los problemas con que se ha de nutrir la teorización estética subsiguiente en España y en general en Europa, hasta el Romanticismo. Pero merced a la doble tensión del momento histórico cultural contemporáneo y a la sobria voluntad interpretativa del arte del pasado y de sus normas, se delimita una línea resultante de equilibrio; nunca logro unánime y sereno, sino mayoritario y tortuosamente polémico, que no dudamos en titular ideología clasicista acuñada definitivamente sobre el molde de la eterna formulación horaciana.

Y es en este ámbito europeo de preocupación general donde aparecen perfectamente contextualizadas y encuadradas las más activas ideas estéticas de nuestros ingenios. Fondo teórico de actividad y vigencia en su época mucho más difícilmente precisables de cuanto se ha señalado, partiendo en general de perspectivas de conocimiento obligadamente fragmentarias.

ANTONIO GARCÍA BERRIO

Universidad de Murcia

⁶⁴ Cf. F. SUMMO, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁶⁵ Cf. G. VIDA, *op. cit.*, Lib. III. Versos 358-370 y ROBERTELLO, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁶ Pareceres contrapuestos nos ofrece en su paráfrasis a la *Poética* de Aristóteles, *cit.*, pp. 16 v. y ss. y en sus *Opere*, *cit.*, p. 294.

⁶⁷ Cits. por WLEINBERG, *History*, *cit.*, vol. I, p. 183 n., y vol. II, p. 642.

⁶⁸ Cf. T. TASSO, en *Dicorsi... Dell'Arte Poética*, Venecia, 157, p. 20. En la ed. de Guasti de *Prose diverse* I, pp. 9-64.

⁶⁹ Cf. B. PARTENIO, *op. cit.*, p. 39.