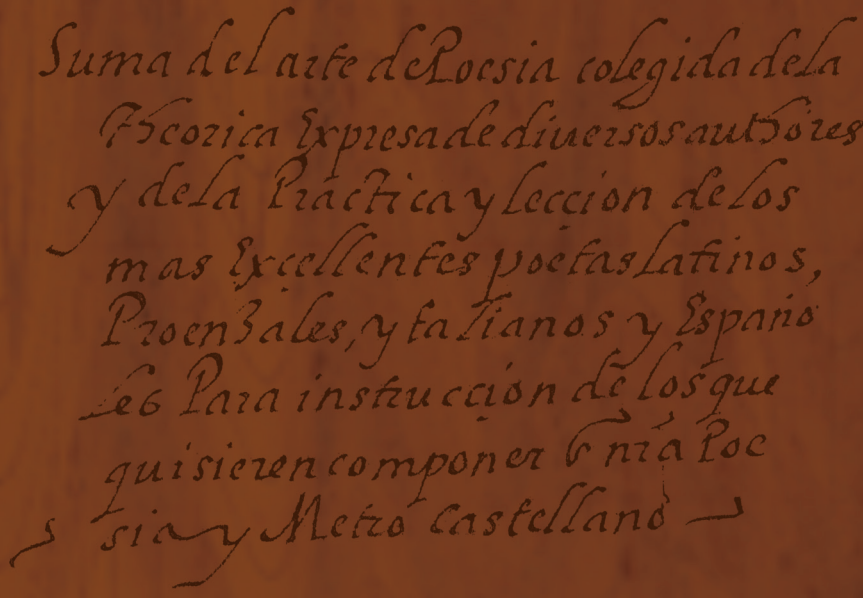
Eugenio de Salazar

Suma del arte de poesía

Martha Lilia Tenorio
Edición y estudio



EL COLEGIO DE MÉXICO

EUGENIO DE SALAZAR

SUMA DEL ARTE DE POESÍA

BIBLIOTECA NOVOHISPANA
X

María Águeda Méndez
Martha Lilia Tenorio
Martha Elena Venier

Editores

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EUGENIO DE SALAZAR
SUMA DEL ARTE DE POESÍA

Edición y estudio

Martha Lilia Tenorio

EL COLEGIO DE MÉXICO

861.3
S1615 s

Salazar, Eugenio de, n. ca. 1530.
Suma del arte de poesía / Eugenio de Salazar ; edición y estudio Martha Lilia Tenorio. -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010.
215 p. ; 23 cm. -- (Biblioteca Novohispana ; X)

ISBN 978-607-462-132-7

I. Tenorio, Martha Lilia, ed. II. t. III. t. (ser.)

Primera edición, 2010

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-132-7

Impreso en México

ÍNDICE

Al lector 9

Introducción
Eugenio de Salazar: vida y obra. 13
La *Suma del arte de poesía* 15
Las poéticas españolas anteriores a la *Suma* 19
Análisis de la *Suma*: 26
1. La poética. 26
2. La métrica 55

Suma del arte de poesía

Capítulo 1 97
Capítulo 2 101
Capítulo 3 107
Capítulo 4 115
Capítulo 5 119
Capítulo 6 123
Capítulo 7 127
Capítulo 8 133
Capítulo 9 153
Capítulo 10 159
Capítulo 11 169
Capítulo 12 191
Esdrújulos 193

Índice onomástico. 211

AL LECTOR

La *Biblioteca Novohispana*, cuyo tomo X se presenta ahora, es un proyecto que inició el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en 1981. Componen la serie ediciones críticas y anotadas de textos literarios, históricos, legales y científicos escritos en Nueva España entre los siglos XVI-XVIII, muchos están inéditos; otros, necesitan reedición.

Con estas ediciones se quiere recuperar la cultura novohispana registrada en los repertorios descriptivos de Juan José Eguiara y Eguren (*Bibliotheca Mexicana,* 1742), José Mariano Beristáin (*Biblioteca hispano-americana septentrional,* 1816-1821), Henry Harrisse, (*Bibliotheca Americana Vetustissima*, 1861), Joaquín García Icazbalceta (*Bibliografía mexicana del siglo XVI,* 1889), Vicente de P. Andrade (*Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII,* 1899), José Toribio Medina (*La imprenta en México 1539-1600,* 1912) y Nicolás León (*Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* 1890).

La obra de estos bibliógrafos, fruto de muchos años de recopilar y organizar datos, proporciona noticias sobre lo escrito durante los tres siglos de la Colonia, pero la mayoría de las obras reseñadas o descritas no están al alcance del público ni, incluso, del especialista; hay que añadir las que no se registraron, porque su destino era la transmisión oral.

Se explica la dificultad de conseguir esas obras, porque nunca se imprimieron, y el escaso interés por manuscritos anónimos o de autores poco conocidos redujo notablemente el número de los existentes. Los que se conservan, a menos que el lector esté familiarizado con la caligrafía de los siglos coloniales, le serán de poca utilidad; no menos problemático es obtenerlos, porque se encuentran en los fondos reservados de bibliotecas o en colecciones privadas y semiprivadas, extranjeras y

nacionales. Destino parecido —por su tiraje limitado, mala impresión y ubicación actual— es el de textos publicados en su siglo.

Las ediciones de la *Biblioteca Novohispana* procuran ser textos confiables en los que se han disminuido, en la medida de lo posible, las alteraciones introducidas en el original por los copistas, sin que por ello se corrija el original en contenido o expresión.

Hasta ahora se han publicado en la *Biblioteca Novohispana* nueve obras: I, Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas: libro segundo de los coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas,* México, Diego López Dávalos, 1610, edición crítica, notas y apéndices de Margit Frenk (1989); II, Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza,* México, Joseph de Jáuregui, 1792, edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal (1992); III, Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales (Libro de Oro),* edición crítica, introducción, notas y apéndice de Nancy Joe Dyer (1996); IV, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España,* edición anotada y estudio preliminar de Araceli Campos Moreno (1999); V, *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano, General de la misma compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la colocación de las sanctas reliquias que nuestro muy santo padre Gregorio XIII les envió,* México, Antonio Ricardo, 1579, edición, introducción y notas de Beatriz Mariscal Hay (2000); VI, *Tragedia intitulada Ocio de Juan Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*, estudio, edición crítica y notas de Julio Alonso Asenjo (2006); VII, José López Avilés, *Debido recuerdo de agradecimiento leal*, estudio, edición y notas de Martha Lilia Tenorio Trillo; VIII, Diego Cisneros, *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México*, estudio y edición anotada de Martha Elena Venier; IX, Eugenio de Salazar, *La navegación del alma*, edición y estudio de Jessica Locke. Se publicaron también cuatro anejos: l. *Un sermón de Fray Andrés Patiño, OSA, y el Concilio Provincial de Manila de 1771*, edición crítica de

César Alejandro Márquez Aguayo (1995); 2. *Relación de la causa de Juana María mulata. Esclava, mulata y hechicera. Historia inquisitorial de una mujer novohispana del siglo XVIII*, edición de Alma Leticia Mejía González (1996); 3. *El corazón rey, rey de los corazones*, edición crítica de José Miguel Sardiñas (1997); 4. *Proceso inquisitorial de una hechicera; el caso de Catalina de Miranda*, edición, introducción y notas de Milena M. Hurtado, Leticia Meza de Riedawald, Jessica Ernst Powell y Erin M. Rebban (2006).

INTRODUCCIÓN

Eugenio de Salazar: vida y obra

Hasta hace poco, las únicas noticias sobre Eugenio de Salazar provenían principalmente de tres fuentes: un soneto autobiográfico incluido en el manuscrito de su *Silva de poesía*[1]; cinco cartas en prosa, "escritas a muy particulares amigos suyos", dentro del mismo manuscrito y publicadas por primera vez en 1866 por la Sociedad de Bibliófilos Españoles; y las noticias biográficas ofrecidas por Gallardo, primero en un artículo aparecido en el número 3 de la revista *El Criticón* (Madrid, 1835) y después en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Actualmente contamos con nuevos documentos; entre otros, cartas y poesías, antes desconocidas, inéditas o inaccesibles, así como su testamento y codicilo, descubiertos y dados a conocer por Humberto Maldonado[2].

[1] "Soneto en que declara el author dónde nasció, dónde se cryó, dónde estudió, dónde se hizo licenciado, dónde doctor, y todos los officios que tuvo", f. 302v: "Nascí y casé en Madrid. Crióme estudiando / la escuela complutense y salmantina; / la licencia me dio la seguntina, / la mexicana de doctor el mando. / Las Salinas Reales fuy juzgando, / puertos de raya a Portugal vecina, / juez pesquisidor fuy a la contina / y estuve en las Canarias gobernando. / Oidor fuy en la Española, y Guathemala / me tuvo por fiscal; y de allí un salto / di en México a fiscal y a oidor luego. / De allí di otro, al tribunal más alto / de Indias, que me puso Dios la escala: / allí me abrasse su fuego divino".

[2] J. Fradejas Lebrero, "Una carta inédita de Eugenio de Salazar", *Revista de Filología Española*, 78 (1998), 157-169; Humberto Maldonado, "Una carta desconocida de Eugenio de Salazar", en *Hombres y letras del virreinato*, eds. J. Quiñones Melgoza y M. E. Victoria Jardón, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 129-136; ahí mismo "Testamento y codicilo de Eugenio de Salazar", pp. 97-127.

Eugenio de Salazar nació en Madrid hacia 1530, hijo del militar y cronista Pedro de Salazar y de Aldonza Vásquez de Carrión[3]. Estudió leyes en Alcalá de Henares y Salamanca, y se licenció en la Universidad de Sigüenza. En 1574 embarcó hacia Santo Domingo para tomar posesión del cargo de oidor de la Audiencia. Dos años después (1576) fue nombrado procurador fiscal y promotor de justicia de la Audiencia de Guatemala. Por el soneto dedicado a la virreina Blanca Enríquez, marquesa de Villamanrique (esposa de Martín Enríquez de Almanza, virrey de Nueva España de 1568 a 1580), debió de llegar a tierras mexicanas antes de 1580: entre julio de 1581 y mediados del año siguiente fue nombrado fiscal de la Real Audiencia y ascendido a oidor en 1589. En 1591 obtuvo el grado de doctor en la Universidad de México, donde fue rector de 1592 a 1593. Entre septiembre de 1599 y febrero de 1600, ocupó el cargo de consejero de Indias y regresó a España. Redactó su testamento en 1601; murió el 16 de octubre de 1602[4].

Salazar dejó escritos varios estudios y tratados jurídicos (todos ellos descritos en su testamento)[5]; varias cartas en prosa[6] y una considerable producción poética: fue un poeta fecundísimo. La mayor parte de su obra permanece inédita. En vida, publicó un soneto en los preliminares de *Diálogo entre Pedro Barrantes Maldonado y un cavallero extrangero, en que cuenta el saco que los turcos hizieron del Gibraltar* (Alcalá, 1566), un "Soneto a la villa de Madrid" en el libro *Hispania Victrix* (Medina

[3] "A través de las líneas preliminares del testamento autógrafo, firmado justamente un año antes de su muerte, el propio autor revela que sus padres fueron en realidad don Pedro de Salazar y su mujer legítima doña Aldonza Vázquez de Carrión, vecinos ambos de la villa de Madrid" (Humberto Maldonado, "Testamento y codicilo…", en *Hombres y letras…*, p. 98).

[4] Hago esta síntesis biográfica a partir de las noticias ofrecidas por Jessica Locke en su libro *La "Navegación del alma" de Eugenio de Salazar. Estudio y edición*, El Colegio de México, México, 2010.

[5] Véase Humberto Maldonado, "Testamento y codicilo…", pp. 112-114.

[6] Además de las cinco, ya mencionadas, que forman parte de la *Silva*, Antonio Paz y Mélia publicó once en sus *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional* (1902), ed. R. Paz Remolar, Atlas, Madrid, 1964, y dos más publicadas por Fradejas Lebrero y Humberto Maldonado (véase *supra*, n. 2).

del Campo, 1570), atribuido a su padre, y las 37 octavas que acompañan los *Diálogos militares* de Diego García de Palacio (México, 1583). Forman el grueso de su obra poética dos manuscritos: la voluminosa *Silva de poesía* (533 folios), actualmente conservada en la Academia de Historia de Madrid, y una composición alegórica de 76 folios titulada *La navegación del alma*[7].

La *Suma del arte de poesía*

En 1990, Víctor Infantes[8] dio la noticia de un tercer manuscrito de Eugenio de Salazar: la *Suma del arte de poesía colegida de la teórica expresa de diversos autores y de la práctica y lección de los más excelentes poetas latinos, proenzales* [sic], *italianos y españoles para instrucción de los que quisieren componer en nuestra poesía y metro castellano*. Se trata de un "cuaderno" en folio de 73 páginas (68 más 5 de un índice de esdrújulos), que se conserva en la British Library. El autor firma esta obra como "licenciado" por lo que debió escribirla después de 1567 y antes de 1591, año en que recibió el grado de doctor[9]. La caligrafía del texto

[7] Ya editada por Jessica Locke (cf. *supra*, n. 4).

[8] "Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: una poética desconocida del siglo XVI", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, t. 2, pp. 529-536. Desde entonces (1993), Infantes prometió una edición del manuscrito, cosa que hasta ahora no ha sucedido. La misma promesa fatal pesó sobre la *Silva de poesía*: hace más de veinte años se sabía que José Manuel Blecua preparaba su edición, pero nunca se llevó a cabo. Finalmente, Jaime J. Martínez Martín, autor de uno de los pocos libros dedicados a Salazar (*Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Bulzone, Roma, 2002), la transcribió y anotó, pero en versión sólo disponible en disco compacto (*Textos clásicos de poesía virreinal*, comp. A. Lorente Medina, Biblioteca Nacional de España-Fundación Histórica Tavera-Digibis, Madrid, s. a.).

[9] Humberto Maldonado ("Testamento y codicilo…", p. 101) cita un documento del 19 de agosto de 1567 en el que ya Eugenio de Salazar aparece como licenciado, y obtuvo el grado de doctor el 23 de agosto de 1591 (*ibid.*, p. 113). En su testamento, Salazar se refiere a sí mismo la mayoría de las veces como "el doctor Eugenio de Salazar"; si no usa el título en la firma de la *Suma* es porque, en efecto, es anterior a la obtención del mismo.

es obra de copista; los escolios, correcciones sobrepuestas y la lista de esdrújulos son autógrafos[10]. La autoría parece indiscutible; sin embargo, ¿por qué Salazar, tan meticuloso al enlistar sus obras en el testamento, no menciona la *Suma*?:

> 13. Más digo que yo dejo entre mis libros cuatro escritos de mi mano, encuadernados en pergamino, los dos de marca de pliego, otro de cuarto de pliego y otro de octavo, que los mayores están intitulados con un título que dice *Cassus responsa sive allegationes et a hic lucubrationes Eugenii Sanazari* [*sic*]. Y el título del mediano dice *Repertorium laborum meorum*. Y el del menor, que también es a manera de repertorio, dice *Grana aurea utrisque iuris, atque sacrae paginae*, que a todos cuatro libros son estudios míos jurídicos. Y asimismo dejo otros dos libros escritos, el uno de mi mano y de la de Fernando, mi hijo que está en el cielo, encuadernado en tablas y cuero dorado en que están mis obras en verso, y cartas mías en prosa, y el otro, de mano ajena y mía, encuadernado en cuero leonado y dorada la encuadernación, donde están las mismas *Obras de poesía* sacadas en limpio y algunas de las dichas cartas en prosa, y también dejo otra obra mía en verso intitulada *Navegación del alma*, con una encuadernación leonada y dorada, dedicada a la majestad del rey nuestro señor, escrita de mano […]
>
> 14. *Item*, digo que yo he procurado juntar y sacar en limpio otros estudios míos demás de los referidos en la cláusula precedente, los cuales tengo encuadernados en un libro cubierto con pergamino azul dorado, con un título que dice *De peculiaribus curiarum Novi Orbis*. Y los mismos, en otro libro grande encuadernado en cuero leonado con cintas amarillas, y otro de menos hojas encuadernado también en cuero leonado y dorado y cintas amarillas. Y esta misma obra dejo últimamente sacada en limpio, más enmendada y añadida, escrita de mano en tres cuerpos

[10] De igual manera, en la *Silva de poesía*, el texto es trabajo de copista y los escolios son de mano de Salazar. En cambio, la *Navegación del alma*, según lo asentado por el mismo Salazar ("escrita de mano") es autógrafa, como también el testamento literario (incluido en la *Silva*, preliminares, s. f.). El cotejo de la caligrafía muestra muy claramente que la *Suma* es de la autoría de Salazar.

> de pliego encuadernados en pergamino, con rayas azules y cintas verdes. Deseo que si yo dejare despachado privilegio para la impresión de esta obra, se imprima a costa de mis bienes […] Y si esta obra se imprimiere, se procure también privilegio para impresión de mis *Obras de poesía*…[11]

De todo lo mencionado, las obras de la cláusula 13 abarcan sus estudios jurídicos y su producción poética. Esta última consta de dos traslados de las *Obras de poesía* (seguramente la *Silva de poesía*) y uno de la *Navegación del alma*. El número 14 comprende los tratados dedicados a materias no jurídicas: uno, *De peculiaribus*… (del cual dice que hay dos copias), que reúne los escritos relacionados con el Nuevo Mundo; otro (suponemos que también un tratado, por estar en ese rubro), "de menos hojas", "sacad[o] en limpio", "escrit[o] de mano", de tema indeterminado. Salazar espera que si se imprime esta obra, se imprima también sus *Obras de poesía.* ¿Por qué esta relación? ¿Se tratará de la preceptiva poética, por un lado, y por el otro, del ejercicio práctico? ¿Será esta obra la *Suma*? Si el traslado está listo y la obra terminada[12], ¿por qué Salazar no la menciona por su título? A pesar de este interrogante, la autoría es incuestionable.

La ocupación y la preocupación por la poesía fueron constantes en la vida de Salazar. Esta dedicación puede verse tanto en su praxis como en su reflexión teórica. En la *Silva de poesía* cubre ampliamente el espectro de lo que era la práctica literaria, en particular, la poética, de fines del siglo XVI; su *Silva* constituye un auténtico muestrario de las formas italianizantes preferidas por los poetas de entonces: sonetos, canciones, elegías, epístolas, octavas, etc., sin abandonar los metros castellanos (canciones, villancicos, epístolas en octosílabos y uno que otro romance). En cuanto a su preocupación teórica y preceptiva, aun antes del descubrimiento de la *Suma*, se pueden ver algunos atisbos en las instrucciones dejadas a sus hijos para imprimir la *Silva*. Por ejem-

[11] Humberto Maldonado, "Testamento y codicilo…", pp. 112-114.

[12] La copia está completa: título, firma y fin; no tiene dedicatoria, pero tampoco la *Silva.*

plo: "que se haga la quantidad de letras vocales que sea necesaria, con comillas encima para señalar las sinalephas…"[13]; "que se tenga gran cuidado que no aya mentira en la impressión, ni sílaba ni letra falta, porque en faltando o trocándose sílaba o letra, se echa a perder el verso y todo queda malo"; y, sobre todo, esta última recomendación acerca de la rima (cuestiones fonéticas y ortográficas que también trata en la *Suma*), hecha en el mismo estilo didáctico y preceptivo de la poética (estilo inconfundiblemente repetitivo y machacón):

> Que en lo que toca a los vocablos terminantes, que son los vocablos postreros de cada verso, los ponga el impressor como van, sin quitar ni añadir letra, aunque le parezca que no va buena la orthographía, porque si algunos terminantes van con menos letras escritos de los que a él le parecen que han de llevar, aquello se haze y permite y es nescesario por causa del consonante, que no sería bueno si fuessen los tales vocablos escritos con todas sus letras. Exemplos desto: por dar consonante a *tanto* dezimos *santo* sin *c*, porque si dixéssemos *sancto* con *c,* no sería consonante. Para dar consonante a *vino* dezimos *dino* sin *g*, porque si dixéssemos *digno* con *g* no sería consonante. Para dar consonante a *piloto* dezimos *doto* sin *c*, porque si dixéssemos *docto* con *c*, no sería consonante. Para dar consonante a *prometo* dezimos *conceto* sin *p*, porque si dixéssemos *concepto* con *p*, no sería consonante. Y para dar consonante a *amigo* dezimos *antigo* sin *u*, porque si dixéssemos *antiguo* con *u*, no sería consonante. Y para dar consonante a *Tajo* dezimos *bajo* con *j* y no *baxo* con *x*, porque no sería consonante. Y para dar consonante a *llave* dezimos *save* con *v* y no *sabe* con *b*, porque no sería consonante. Y para dar consonante a *lisa* dezimos *prisa* con una *s*, porque si escribiéssemos *prissa* con dos *ss*, no sería consonante. Y desta manera habrá otros muchos terminantes en esta obra que parezcan mal escritos y no lo están sino bien, conforme a las leyes de poessía, y si de otra manera se escribiessen, estarían mal…[14]

[13] Cf. lo que dice al respecto en la *Suma* (*infra*, pp. 145-150).

[14] *Silva de poesía*, s. f. Rengifo no está de acuerdo con estas licencias: "De aquí infiero que entre *afecto* y *peto*, *digno* y *divino*, *acto* y *grato*, *beneficio* y *egipcio*, *una* y *repugna*, *antiguo* y *enemigo*, y entre otras dicciones semejantes no ai entera consonancia, porque no

No era, pues, ajena a Salazar la vocación preceptiva, a la que da cauce en su breve tratado.

Las poéticas españolas anteriores a la *Suma*

"Dos notas caracterizan toda la teoría métrica de la época que estudiamos [Siglos de Oro]: la escasez de tratados sobre esta materia y la pobreza ideológica de los mismos"[15]. En efecto, frente al número de poetas y a la gran cantidad de obras poéticas, la producción teórica o preceptiva es muy poca. Es muy probable que esta escasez haya sido una de las motivaciones de Salazar para componer su poética. Vayamos a los datos.

Según Díez Echarri, el "primer tratado de métrica que conocemos en lengua castellana" es el *Arte de trovar* (1433) del marqués de Villena[16]; sin embargo, sólo se conservan fragmentos, y éstos no tienen casi ningún interés, ni como poética, ni como métrica. En realidad, el primer tratado español sobre métrica se encuentra inserto en la *Gramática de la lengua castellana* de 1492: Nebrija dedica a la técnica de los versos los capítulos 5 al 10 del libro segundo ("En que trata de la prosodia i sílaba")[17]. Al final de esta sección escribe: "Pudiera io mui

---

concuerdan, ni en el sentido totalmente, ni en las letras, sino es que la una destas dicciones se pronuncie sin la consonante que sobra, y entonces pronunciarse mal […]. Bien veo que ai muchos poetas, aun de los que han impresso sus obras, que se tragan estos y otros semejantes escrúpulos: pero si tú quieres ser perfecto y acabado en todo, debes huir, quanto te fuere possible, de semejante licencia" ("Silva de consonantes copiossísima", *Arte poética española*, 1592, Francisco Martínez, Madrid, 1644, cap. III, p. 124).

[15] Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español* (1949), Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato "Menéndez Pelayo"-Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1970, p. 47.

[16] *Ibid*., p. 55.

[17] Durante la Edad Media, la poética no fue una disciplina autónoma: sin poderse trazar líneas divisorias claras, o quedaba como parte de la gramática o como parte de la retórica, y su campo de estudio se reducía a cuestiones técnicas: ya de métrica, ya de recursos discursivos. Esta tradición es la que recibe Nebrija, de ahí la inclusión de un apartado métrico en su *Gramática*.

bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra i suplir lo que falta de un *Arte de poesía castellana*, que con mucha copia i elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende, i en algún tiempo será nombrado"[18]. Según el editor de la *Gramática*, se refiere al *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina, que recoge buena parte de las doctrinas métricas expuestas por Nebrija, como el mismo autor lo reconoce: "No ay cosa que no esté dicha, y bien creo aver otros que primero que yo tomassen este trabajo y más copiosamente, mas es cierto que a mi noticia no ha llegado, salvo aquello que el notable maestro de Lebrixa en su *Arte de romance* acerca de esta facultad muy perfectamente puso"[19]. A diferencia de Nebrija, Encina no se ocupa mayormente de cuestiones técnicas "por la falta de mi saber"; su preocupación es más teórica que preceptiva, "lo que toca a la dinidad de la poesía" (*loc. cit.*): origen, defensa y finalidad, la siempre vigente discusión de si se es poeta por vena o por arte (técnica, estudio), entre otras cuestiones. A pesar de que sólo median cuatro años entre la *Gramática* y el tratado de Encina, en éste ya se menciona la entrada del italianismo:

> De aquí creo aver venido nuestra manera de trobar, aunque no dudo que en Ytalia floreciesse primero que en nuestra España y de allí decendiesse a nosotros […] quanto más que claramente parece, en la lengua ytaliana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, assí como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, como dize Virgilio, no deve ser vituperado, mas dino de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer[20].

[18] *Gramática castellana*, texto establecido sobre la ed. *princeps* por P. Galindo Romeo, introd. y notas L. Ortiz Muñoz, Edición de la Junta del Centenario, Madrid, 1946, p. 57.

[19] *Obras completas*, ed., introd. y notas A. M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, t. 1, pp. 8-9.

[20] *Arte de poesía castellana*, ed. cit., pp. 14-15.

Casi ochenta años después (1575)[21], Gonzalo Argote de Molina publicó su *Discurso sobre la poesía castellana*, dentro de su edición del *Conde Lucanor*. A pesar de la brevedad del tratado, hace importantes aportaciones, especialmente sobre el romance y su uso como verso épico y narrativo, así como sobre el origen del endecasílabo, que "entronca con el faleucio y no con el senario yámbico, como es la opinión más corriente"[22]; y, según su moderno editor, en esta obra se encuentra "la primera lección ilustre sobre la antigüedad del soneto en nuestra literatura, o la contienda entre petrarquistas y tradicionalistas, o el uso ignorado del endecasílabo en la Edad Media española"[23].

Con todo, para algunos estudiosos[24], la primera poética española propiamente dicha fue la de Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, de 1580, "fecha ésta temprana en la historia de nuestros estudios de métrica y preceptiva"[25]; tan escasos eran los antecedentes que solían ignorarse: se seguía percibiendo la necesidad de preceptivas propias. De hecho, a pesar de que la parte técnica está evidentemente apoyada en Nebrija, el mismo Sánchez de Lima se siente un iniciador: "movido con buen zelo quise abrir el camino con este breve compendio, para que otros de mejor ingenio procuren sacarlo después más limado, añadiendo y quitando lo que vieren que falta, o sobra"[26]. En realidad, este tratado es la primera poética petrarquista en

[21] Díez Echarri menciona dos textos intermedios: la *Suma y erudición de gramática en verso castellano* (Amberes, 1550) del bachiller Thámara y el *Tratado de lectura y escritura* (Zaragoza, 1563) de fray Miguel de Salinas, pero a ninguno de los dos concede valor real como métricas o preceptivas.

[22] E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 65.

[23] *El "Discurso sobre la poesía castellana"*, ed. E. F. Tiscornia, pról. J. Romera, Visor Libros, Madrid, 1995, p. 16. Fue tal la resonancia de este breve tratado que muchos años después, en 1606, Juan de la Cueva lo usó como fuente principal de su *Ejemplar poético*.

[24] Véase el apartado "La historia de un prejuicio", en Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos xv y xvi*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973, pp. 1-5.

[25] Rafael de Balbín Lucas en el "Prólogo" a su edición: Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto "Nicolás Antonio", Madrid, 1944, p. vii.

[26] *El arte poética en*…, ed. cit., p. 12.

España, "a la cabeza de los autores españoles que por los finales del siglo XVI, articularon en sus obras las experiencias y logros afianzados en la poesía española después del tiempo de pugna entre la escuela petrarquista y los seguidores de los metros castellanos"[27].

Si nos atenemos a la anotación, autógrafa, del primer folio: "el *licenciado* Eugenio de Salazar", la fecha más tardía para la composición de la *Suma* sería el año de 1590; quizás pudiera extenderse a los primeros meses de 1591, pero no más. Según esta cronología, sólo hay un antecedente más para la poética de Salazar: las *Anotaciones* de su admiradísimo Herrera, también de 1580[28]:

> El vario y excelente multiplico
> de tu varia doctrina provechosa,
> de que sin duda alguna testifico,
> después que de tu musa artificiosa
> vi los süaves versos y canciones
> y el estilo y ornato de tu prosa,
> la erudición de tus *Anotaciones*,
> que tienen admirado al Nuevo Mundo
> con su elegancia y sus resoluciones,
> con su comento de saber profundo,
> de todas facultades muestra clara,
> en que perpetuos loores de ti fundo[29].

Como lo muestran sus versos, Salazar conoció las *Anotaciones*, y en su tratado encontraremos ecos de la preocupación de Herrera por

[27] *Ibid.*, p. vii.

[28] Parece, pues, un hecho que Salazar no pudo conocer la métrica española por excelencia, el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, publicada en 1592; la primera, por cierto, que incluye una "sylva de consonantes comunes, proprios, esdrúxulos y reflexos". También Salazar pensó en ofrecer esta ayuda a los ingenios, pero, como más difíciles y escasos, se limitó a una lista de esdrújulos.

[29] "Epístola al insigne poeta Hernando de Herrera", vv. 268-279, Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México, México, 2010, t. 1, p. 240.

la armonía y altura del verso y de sus ideas sobre la lengua poética y la eufonía.

Así que, recapitulando, anteriores a la poética de Salazar sólo están Nebrija, Juan del Encina, Argote de Molina, Sánchez de Lima y Herrera[30]. En sus tratados, estos cinco autores señalan con insistencia la falta de una auténtica preceptiva de y para los españoles. Por ejemplo, en su prólogo "Al lector", Sánchez de Lima dice que, a pesar de su ingenio "baxo, tosco y rudo", se lanzó a la empresa de componer la poética, "viendo que los que con mejor título lo pudieran hazer, no lo hazen, por parecerles que esto es cosa, que no tanto por arte, como por naturaleza se deprende…". A diferencia de esos ingenios superiores, él sabe que la poca vena puede suplirse con arte: "y sabiendo (como de

[30] Las poéticas posteriores son muchas más: Díaz Rengifo (1592), Mondragón (*Arte para componer en metro castellano*, 1593, perdido; cf. Karl Kohut, *op. cit.*, p. 5.), *Philosophía antigua poética* de López Pinciano (1596), *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo (1602), *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva (1606), *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor (1611), *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (1617), *Arte grande de la lengua castellana* de Gonzalo Correas (1626), finalmente, el *Primus calamus* de Juan de Caramuel (1653), "el más destacado, el más completo y acaso el menos leído de nuestros tratadistas métricos del Siglo de Oro" (Díez Echarri, *op. cit.*, p. 87). Dos breves notas sobre Cascales y Correas. El primero escribió también una paráfrasis al *Arte poética* de Horacio: *Epistola Horatii Flacci in methodum redacta versibus Horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca traslatis*, publicada en Valencia en 1639. Este curioso tratado tiene la finalidad de ordenar los versos de la epístola para que pueda ser una auténtica *Ars poetica.* Según su moderna editora, Cascales realizó este reordenamiento "conforme a la doctrina de Aristóteles, en las cuatro partes de «fábula, costumbres, sentencia y dicción o elocución», acompañándolos, para su mejor inteligencia, de una paráfrasis" (Francisco Cascales, *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones nuevas sobre gramática, Florilegio de versificación*, ed. S. I. Ramos Maldonado, Akal, Madrid, 2004, p. 59). Este método fue típicamente renacentista (así procedió Salazar): leer a Horacio con el filtro de Aristóteles (cf. Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed., sel. y pról. J. García Rodríguez, trads. P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, Arco/Libros, Madrid, 2003, particularmente el cap. "La metodología de los teóricos", pp. 13-62). En cuanto a la obra de Correas, aunque se trata de una gramática, al final incluye observaciones métricas valiosas: "Ya es extraña la afirmación del propio autor de haber sido el primero que ha reparado en el valor del acento. Desde luego hay que reconocerle el mérito de haber establecido con más claridad que nadie antes que él la diferencia entre el acento rítmico y el prosódico" (Díez Echarri, *op. cit.*, p. 86).

cierto lo sé) que ay ingenios en España, que si tuviessen una luz de las reglas que son menester guardarse en las composturas, harían muchas y muy buenas cosas, las quales dexan de hazer por carescer de preceptos, que es el arte, cuyo effecto es suplir la falta de naturaleza"[31]. Lo mismo pensaba Herrera:

> Pienso que, por ventura, no será mal recibido este mi trabajo de los hombres que desean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella: no porque esté necesitada y pobre de erudición, pues la vemos llena y abundante de todos los ornamentos y joyas que la pueden hacer ilustre y estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores los que pudieron dar gloria y reputación, o no inclinándose a la policía y elegancia de estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte[32] .

Todavía Rengifo y López Pinciano, posteriores a Salazar, siguen insistiendo en ello. El primero se admira de que

> en todas las otras artes y ciencias ayan salido, y salgan cada día, varios libros con que unos y otros autores abren camino, dan luz y facilitan el estudio y trabajo a los que se dan a ellas; y en la poesía española, que tantos y tan ilustres professores tiene, no aya quien escriva preceptos, ni dé medios para mejor conseguir la perfección della[33].

Aún es más insistente en la dedicatoria al conde de Monterrey: "el uso de la poesía, que en estos tiempos tanto florece en nuestra España, más se puede atribuir a la naturaleza que al arte; pues vemos quánta muchedumbre de poetas hay en todas las ciudades del reyno, y quán raros son los que enseñan o saben científicamente el artificio poético"[34]. Por su parte, López Pinciano, en su prólogo "Al lector" escribe: "Sabe

[31] "Al lector", *El arte poética en…*, ed. cit., pp. 11-12.

[32] *Anotaciones*, en *Garcilaso y sus comentaristas*, ed., introd., notas A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, p. 307.

[33] "Al lector", *Arte poética española*, ed. cit., s. p.

[34] *Ibid*., f. 2.

Dios ha muchos años deseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes; y sabe que por mi patria, florecida en todas las demás disciplinas, estar en esta parte tan falta y necessitada, determiné a arriscar por la socorrer"[35]. No sólo hay carencia, sino mala calidad: "no condeno yo las métricas artes que hasta agora están escritas, sino digo una verdad y es que a mí no satisfacen"[36]; y no se refiere a sus antecesores españoles, a los que ignora por completo, sino a la gran tradición clásica y a sus comentadores italianos, para entonces también ya clásicos:

> De sus comentadores [de Aristóteles], latinos y italianos, no tengo qué decir, sino que fueron muy doctos, mas que fueron faltos, como lo fue el texto que comentaron. De los que escribieron *Artes* de por sí, Horacio fue brevíssimo, escuro y poco ordenado[37]; de Hierónimo Vida dice Scalígero que escribió para poetas ya hechos y consumados; y yo digo del Scalígero que fue un doctíssimo varón y para instituir un poeta muy bueno y sobre todos aventajado; mas que en la materia del ánima poética, que es la fábula, estuvo muy falto[38].

Como señala Roland Barthes, "la literatura está siempre a la vanguardia de todo"[39]; sucedió que los poetas se adelantaron a los preceptores: ante la praxis surgió la necesidad de la reflexión teórica y de la sistematización métrica. Según Aurora Egido: "La nueva preceptiva y la nueva retórica habían surgido no de Pinciano ni de Carballo, Jiménez Patón o Cascales, sino de Góngora, Quevedo y Lope, entre otros"[40]. Probablemente no sólo la "nueva", también la "vieja" práctica poéti-

[35] *Philosophía antigua poética*, en *Obras completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1998, t. 1, pp. 11-12.

[36] "Epístola séptima", ed. cit., p. 284.

[37] Lo mismo pensó Cascales (cf. *supra*, n. 30).

[38] *Philosophía antigua*…, ed. cit., p. 13.

[39] *Cómo vivir juntos. Simulaciones romanescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*, texto establecido por C. Coste, trad. P. Wilson, Siglo XXI, Buenos Aires-México, 2002, p. 167.

[40] *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 13-14.

ca careció de preceptores que condensaran, antologaran y ordenaran esa primera gran revolución lírica, ocasionada por la entrada del italianismo, que, como después el gongorismo, polarizó el ejercicio y la reflexión de la poesía (antiguos *vs* modernos). Salazar experimentó ese mismo fenómeno en su desarrollo como poeta: ensayó en su *Silva* una gran variedad de formas métricas, y, probablemente, decidió ordenar esa variedad, definir sus elementos, caracterizarlos en una preceptiva, de la que, en su opinión, carecían los poetas españoles. La *Suma* se inscribe, pues, en ese momento previo a la revolución gongorina y posterior a la irrupción y consolidación del italianismo en España, cuando los letrados sintieron la necesitad de clarificar principalmente dos aspectos de la poesía: por un lado, sus fines y su naturaleza, por otro, las normas y preceptos para su praxis.

Análisis de la *Suma*

1. La poética

La *Suma* puede dividirse en dos partes: los primeros seis capítulos conforman el tratado teórico, donde se encuentra la reflexión sobre el ser de la poesía, y los seis restantes, el métrico. A excepción de Herrera, anterior a Salazar, y de López Pinciano, posterior, los tratados españoles se caracterizaron por su pobreza doctrinal y su escasa originalidad[41], por ello resalta la poética de Salazar: en comparación, por ejemplo, con

[41] Escribe Díez Echarri: "Todavía se pudiera uno dar por satisfecho si, como ocurre en otras disciplinas filosóficas o artísticas, a falta de cantidad hubiese destacado la calidad y nuestros preceptistas métricos se mantuvieran al nivel del desarrollo de la especulación, propio de la época en que escribieron. Lejos de esto, la impresión general que se saca de sus obras es la de una extremada pobreza ideológica y una falta de originalidad sorprendente" (*op. cit.*, p. 50).

Sánchez de Lima, dedica más espacio a las reflexiones teóricas, su exposición es más ordenada, metódica[42] y alcanza mayor altura.

Salazar recorre el conjunto completo de los problemas críticos relacionados con el arte poética: la naturaleza de la poesía, el análisis detallado de todos los géneros (a partir de la categoría aristotélica de "fábula") y la exposición de cuestiones técnicas, propias de la *elocutio*: métrica, dicción, ortografía. A pesar de los escasos antecedentes españoles, de más está decirlo, Salazar no es original. Hacía tiempo que los teóricos italianos habían puesto en la palestra y marcado el rumbo de la reflexión poética: definieron las preguntas esenciales en torno a la naturaleza, función o forma de la poesía; propusieron las respuestas y recuperaron, como punto de partida, la preceptiva clásica (Aristóteles y Horacio, en primer lugar; en segundo, Platón, Cicerón y Quintiliano)[43]. Con todo, su originalidad está en haberse propuesto la empresa de sintetizar ordenada y metodológicamente todo ese saber, para presentarlo como el fundamento teórico de sus anotaciones sobre métrica.

A pesar de la brevedad de su tratado, sin grandes ambiciones o pretensiones teóricas, Salazar revisa todos los elementos contemplados entonces como indispensables de una "teoría literaria":

> la necesidad de justificar el arte de la poesía frente a toda objeción pasada y presente; el deseo de descubrir los factores que contribuyen a establecer diferencias de juicio entre obras buenas y obras malas del pasado y del presente; y la determinación de encontrar aquellos preceptos que le

[42] En Sánchez de Lima las reflexiones teóricas son esporádicas y están esparcidas a lo largo de todo el tratado.

[43] "El problema de la crítica literaria del Cinquecento fue sobre todo un problema de estética […] Quizás más que en ningún otro momento y ningún otro lugar se trataba esencialmente de un problema teórico […] Es muy posible que en la historia intelectual de Occidente no exista ningún otro lugar en el que se pueda encontrar una atención tan continuada, tan abundante y tan diversa por los problemas de la teoría literaria" (Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 13).

> aseguraran al poeta, presente y futuro, el éxito en su búsqueda del arte poético. En resumen, la naturaleza del arte, sus criterios y sus reglas[44].

Según este esquema, el primer capítulo de la *Suma* expone "qué cosa es la poesía y cuál es su subjeto e intento". De manera muy apretada y sintética, Salazar toca todos los puntos teóricos importantes:

> La poesía es principio de las otras disciplinas y entre las ciencias y artes humanas la más antigua y usada de hombres sabios y santos, y no es ficción vana (como algunos ignorantes piensan), antes es una ficción racional que sirve de figura o cifra de alguna verdad natural, historial o moral. Y es la poesía una imitación, porque el oficio del poeta es imitar los actos de los hombres. Y así es un arte de imitar y representar, y una virtud que se parece a la pintura, que es semejante a ella: que la poesía es una pintura que habla y la pintura es una poesía muda. Y el fin de la poesía es, debajo de galanos velos de morales y útiles invenciones, deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración del efecto de los preceptos de la filosofía moral y del camino de la virtud. Y así algunos filósofos quisieron sentir que los poetas son lenguas intérpretes de Dios y que por esta razón no pueden bien componer si no están fuera de sí y llenos de Dios, sin la gracia del cual dicen los filósofos que en balde se llega [a] poeta o a las puertas de la poesía, y así las obras de los poetas son mucho de estimar, porque dondequiera que la ciencia se junta con la gracia, y la razón con el deleite, no están sin fruto… (s.f.)

Éstas son las primeras líneas de la *Suma;* es evidente que para Salazar, como para todo letrado de su época, la poesía es el "arte de las artes". Por mucho tiempo la poética no se consideró una disciplina independiente; así también su objeto de estudio, el arte de la poesía, quedó subsumido a alguna otra arte más o menos cercana (como la oratoria)[45].

[44] *Ibid*., p. 236.

[45] "¡Sólo la poesía, porque siempre ha sido familiar a muy pocos y no les ha parecido a los avaros que les reportaba lucro, no sólo ha sido despreciada y dejada de lado por muchos siglos, sino atormentada por varias persecuciones, no tiene nada contado sobre ella!"

En el proceso de independencia intelectual, los teóricos renacentistas justificaron el estudio de la poética de tres maneras: situándola dentro de subdisciplinas de la filosofía (como una especie de "filosofía moral", a lo que Salazar se refiere líneas más adelante); relacionándola con un grupo más pequeño de disciplinas afines (la gramática, la retórica, o, de manera muy importante, la historia); finalmente, haciéndola una disciplina (y a la poesía un arte), que abarcara todas las demás ramas de la filosofía y del conocimiento. A partir del análisis de los "contenidos" de la poesía, la poética llegó a convertirse en una ciencia universal que contenía y trascendía a todas las demás:

> lo "congruo" de la gramática, lo "sutil" de la filosofía, lo "elegante" de la retórica, y también las cualidades ocultas de la astrología, las admirables de la teología […] La poesía es señora de todas las ciencias, porque las abarca todas: la magnificencia de Dios y de los imperios del más allá; la astrología, la cosmogonía, las "naturalezas de las cosas" (plantas, hierbas, animales, jugos, etc.); la ficción, la historia, la fábula, la moral, las costumbres, las leyes, la guerra y la paz, las maravillas del Antiguo y del Nuevo Testamento, las profecías[46].

La variedad de temas que un poeta puede tratar en un poema es infinita: "Si habla de las estrellas, abarca la astronomía; si describe una batalla, aplica su conocimiento del arte militar; los viajes de Ulises muestran los conocimientos geográficos de Homero, y así sucesivamente"[47]. La poética pareció confundirse con su objeto de estudio, y la poesía acabó alzándose como ciencia del conocimiento, y no sólo eso, sino como "la ciencia": si cada ciencia tenía su contenido específico que la separaba de todas las demás, y la poesía no tenía un contenido único, sino que los incluía todos, entonces debía de ser una ciencia universal y

(Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. y trad. de M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Editora Nacional, Madrid, 1983, lib. 14, p. 882).

[46] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. A. Alatorre y M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, t. 2, p. 764.

[47] Bernard Weinberg, *op. cit*., pp. 22-23.

preferible a todas las demás. Fue éste el punto de partida de los teóricos españoles. Por ejemplo, Sánchez de Lima:

> Y de la poesía, usando della como se deve, se saca mucha utilidad y provecho, assí para el alma como para el gusto de los hombres de claro juyzio y delicado entendimiento: porque en ella se halla muy fina Theología, Leyes, Astrología, Philosophía y Música; y en fin, todas las siete artes liberales se hallarán escriptas en Poesía, si bien se quiere buscar[48].

Y qué decir de la pasmosa erudición de las *Anotaciones* de Herrera: demostración irrefutable del carácter enciclopédico de la poesía. Es, pues, esta corriente del pensamiento la que está, consciente o no Salazar de ello, tras las primeras dos líneas de la *Suma*.

Una vez asentada la primacía de la poesía, lanza Salazar el primer argumento defensivo: la poesía no es mentira. Metodológicamente, la historia y la poesía se habían venido comparando porque las dos narran con palabras. Resulta paradójico que los teóricos buscaran en esta comparación la dignidad de ciencia para la poesía, pues de ella deriva como problema esencial el concepto de verdad. Los detractores de la poesía oponían la "verdad" de la historia a la "mentira" de la poesía; mientras que sus defensores sostenían que había verdad en las dos, aunque de manera diferente. En esa diferencia estaba la esencia de la poesía. Como ilustración de este método contrastivo, Weinberg toma el caso de la obra de Dionigi Atanagi, *Ragionamento de la eccellentia et perfetione de la historia* (1559)[49]. Ya lo indica el título: se presenta la historia como una disciplina superior a la poesía; pero en la enumeración de las diferencias, hace una precisa sistematización de las características de la poesía. La síntesis de Weinberg es muy clarificadora:

[48] *El arte poética en…*, ed. cit., p. 43.
[49] *Op. cit.*, pp. 17-18.

Historia	Poesía
1. Ausencia de imitación.	Imitación.
2. Muchas acciones de muchos hombres.	Acción única de un solo hombre.
3. Se ocupa de lo particular, de las cosas como son.	Se ocupa de lo universal, de la Idea pura de las cosas.
4. Narra las cosas sucedidas tal y como sucedieron.	Narra las cosas como debieran suceder de acuerdo con la necesidad, la verosimilitud y la probabilidad.
5. Presenta a los personajes tal y como fueron: variables, inestables, etc.	Mantiene la coherencia del personaje.
6. Un orden incierto y confuso, siguiendo los acontecimientos.	Cierto orden, subordinando todos los acontecimientos al argumento central.
7. Orden natural, tal y como ocurrieron los acontecimientos.	Orden artificial; comienzo "in medias res"[50].
8. Limitada por los materiales, por la verdad de los hechos	No limitada por los materiales; amplias adiciones para producir lo maravilloso y lo extraordinario.
9. Inventa discursos atribuidos a los hombres; el arte de lo real consiste en escribir diálogos, discursos.	También hace a los hombres hablar como deberían hablar.
10. Raramente introduce a los dioses o utiliza personificaciones.	Introduce dioses y usa personificaciones a voluntad.
11. Restringida en el uso de palabras y sentencias.	Más libre en el uso de palabras y sentencias.
12. Significados literales para las palabras.	Significados alegóricos escondidos bajo los significados literales.

[50] "Pues los poetas no hacen como los historiógrafos, quienes hacen surgir su obra desde un principio cierto y la llevan hasta el fin en una continua y ordenada descripción de las hazañas (lo que vemos que hizo Lucano, causa por la cual muchos consideran que él fue más un historiógrafo en verso que poeta), sino con un artificio mucho mayor empiezan cerca de la mitad de la historia o algunas veces cerca del fin…" (Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, lib. 13, p. 838).

El contraste entre historia y poesía revela la posibilidad de dos verdades: la histórica y la poética, no excluyentes, sino complementarias. La poesía no representa las cosas como son, sino como "deberían ser" (por eso Salazar habla de una *filosofía moral*): es imitación porque representa ese "deber ser", según la necesidad y la verosimilitud; transforma lo particular de la historia en universal; por ello, como explica Salazar, es "una ficción racional que sirve de figura o cifra de alguna verdad natural, historial o moral"[51].

Así, el concepto de verdad se traba con el de imitación, procedente de la *mimesis* de la poética aristotélica, concepto esencial y definitorio del arte de la poesía: "Y es la poesía una imitación, porque el oficio del poeta es imitar los actos de los hombres. Y así es un arte de imitar y representar". Y otra vez la metodología del contraste: puesto que hablar de la "representación" que lleva a cabo un arte no "visual" resulta demasiado abstracto, acude Salazar a la comparación, de cuño horaciano, entre pintura y poesía: "y una virtud que se parece a la pintura, que es semejante a ella: que la poesía es una pintura que habla y la pintura es una poesía muda". Sólo en la pintura el concepto de "verdad representada/imitada" se ilustra con esa absoluta claridad: la pintura "representa/imita" un objeto, y, aunque no *sea* ese objeto, no miente en cuanto a su apariencia: puede no ser el tamaño o dimensión del referente real, pero, esencialmente, ni miente, ni lo desfigura. Al contrario, lo muestra de una manera que lo hace más "cognoscible" para el espectador, cuya vista no podría, por ejemplo, abarcar en detalle todo un paisaje. Lo mismo puede aplicarse a la poesía: tras las alegorías no hay mentira ni distorsión, sino una verdad revelada gracias a esos "galanos velos"[52]. Así,

[51] En su comentario a la *Poética* de Aristóteles (1548), Robortello anota: "Así, pues, desde el momento en que la poesía tiene asignado como asunto un discurso ficticio y fabuloso, es evidente que lo que corresponde a la poesía es la hábil elaboración de fábulas y fingimientos, así como que no hay arte a la que le sea más propio que a ella inventarse esos fingimientos […] En los fingimientos poéticos se aceptan elementos falsos como si fueran verdaderos, y de ellos se extraen conclusiones verdaderas" (*apud* Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 72).

[52] Cf. Horacio: "Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes" (*Ars…,* vv. 361-362: "La poesía es como la pintura: habrá

pues, la poesía, cuya naturaleza es la imitación y representación de la realidad, se ajusta a ella tanto como es posible y, de este modo, produce los efectos morales pertinentes[53].

Aclarado el estatuto de verdad de la poesía, expone Salazar su finalidad. Si la poesía engloba todos los conocimientos y articula verdades, su objetivo no puede ser otro que enseñar y deleitar: "Y el fin de la Poesía es, debajo de galanos velos de morales y útiles invenciones, deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración del efecto de los preceptos de la filosofía moral y del camino de la virtud". He aquí la famosa fórmula horaciana del "miscuit utile dulci", tan productiva como detonante de la reflexión poética durante el Renacimiento. Sin embargo, Horacio mismo es algo contradictorio en el planteamiento del (o los) objetivo(s) de la poesía: "Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae" (vv. 333-334: "Los poetas o se proponen instruir o deleitar, o exponer doctrinas útiles y cosas agradables a la vez"). Las opciones son tres: instruir, deleitar o las dos cosas al mismo tiempo. Pero Horacio se pronuncia, como la mejor opción, por la tercera: "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo" (vv. 343-344: "y sólo conquista los votos de todos el que mezcla lo útil con lo agradable, instruyendo a la vez que deleitando a los lectores")[54].

---

alguna que te impresione más si la contemplas más cerca; otra si la miras de más lejos"). En esencia, de lo que se habla es de maneras de representar, según lo que se persiga. Herrera, a propósito del verso "¿qué me ha de aprovechar ver la pintura", del soneto XII de Garcilaso, "porque la poesía es pintura que habla, como la pintura poesía muda, según dijo Simónides" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 346).

[53] Ese ajuste es imprescindible en la teoría clásica. Con una burla al "desajuste" comienza Horacio su *Arte poética*: "Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit, et varias inducere plumas / undique collatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici?" (vv. 1-5: "Si un pintor tuviera el capricho de juntar la cerviz de un caballo a una cabeza humana y adornarla con plumas de varios colores y miembros de distintos animales, de modo que el busto de una hermosa mujer viniera a terminar en la cola de disforme pez; invitados, amigos míos, a tal espectáculo, ¿podríais contener la risa?").

[54] "Los romanos se interesaban por lo útil; de ahí que Horacio y Cicerón (discurso *Pro Archia poeta*) hicieran resaltar el aspecto práctico de la poesía, aunque Cicerón, por

Los preceptistas de los siglos xvi y xvii encontraron en la solución horaciana otro argumento para defender la práctica de la poesía, y, según el momento histórico o sus convicciones estéticas, optaron por el equilibrio absoluto (la posición más clásica) o por el predominio del deleite o de la instrucción[55]. Salazar es de los clásicos.

En este primer párrafo de la *Suma* se reúnen de manera muy resumida todos los tópicos de la reflexión poética de la época, con sus respectivas autoridades detrás: para el asunto de la *mimesis*, la fuente es Aristóteles; para la comparación pintura-poesía o la cuestión de la finalidad, Horacio; para la idea de la poesía como arte que reúne todas las ciencias, están preceptistas italianos como Boccaccio o Poliziano[56]. El otro gran tópico de la época, originado en las ideas de Platón, tiene que ver con la dicotomía *ars*/*ingenium*; esto es, con la cuestión de si es el poeta un artífice o un inspirado: "y así algunos filósofos quisieron sentir que los poetas son lenguas intérpretes de Dios y que por esta razón no pueden bien componer si no están fuera de sí y llenos de Dios, sin la gracia del cual dicen los filósofos que en balde se llega [a] poeta o a las puertas de la Poesía". Por un lado, Salazar considera que la poesía es fruto de la gracia de Dios, al grado de que los poetas son sus lenguas e intérpretes, y es Dios el verdadero autor de la poesía[57]; por otro, la considera no sólo la expresión, sino la *suma*, de la razón humana, del conocimiento. La primera idea proviene de una muy particular

---

su parte, subraya la superioridad de la elocuencia respecto de la poesía. En su *Dialogus de oratoribus*, Tácito invirtió este orden, lamentando la decadencia de la oratoria romana y llamando a la poesía una elocuencia «más sublime»" (Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, t. 2, pp. 762-763).

[55] Cascales (*Tablas poéticas*, 1617) sería un ejemplo de lo primero; López Pinciano (*Philosophía antigua poética*, 1596) y Luis Carrillo y Sotomayor (*Libro de la erudición poética*, 1611), de lo segundo; y Juan de Jáuregui (*Discurso poético*, 1624), de lo tercero.

[56] El primero con su *Genealogia deorum gentilium* (*ca*. 1374) y el segundo con las silvas *Nutricia* y *Ambra* (1475).

[57] Cf. Sánchez de Lima: "Ésta [la poesía] no haze habitación en pechos baxos, porque su officio es hazer levantar muy altos los pensamientos, y a los que en ella se exercitan, les enciende un divino furor, de suerte que sus obras son más divinas que humanas" (*El arte poética en…*, Diál. I, ed. cit., p. 40).

actualización del tópico platónico del poeta furioso, que, inspirado por los dioses, compone fuera de sí; sólo que, para este católico renacentista, este "fuera de sí" tiene su centro en Dios. Esta noción explica uno de los aspectos más curiosos de esta poética: los escolios. No son muchos, y sólo se encuentran en la primera parte; sin excepción alguna, todos los escolios proceden de la Biblia; no hay un solo comentario o cita de alguna otra poética ni versos que ilustren lo expuesto. Por ejemplo, la afirmación de que la poesía es de todas las ciencias, artes y disciplinas la más antigua y usada por los hombres sabios y santos, se complementa con el siguiente comentario marginal: "Así, el libro de Job, en parte, está compuesto en verso, y los Salmos y las Lamentaciones de Jeremías, y toda la escritura del Cantar de los Cantares, como lo refiere el Divino Jerónimo en el primer prefacio al libro de Job"[58]. El segundo escolio

[58] Cf. Rengifo: "San Gerónimo sobre Iob dize que aquel libro de Iob fue escrito en verso heroico, puestos en lugar de dáctilos y spondeos (de los quales carece la lengua hebrea) otros pies, que tienen la misma cantidad, aunque no el mesmo número de sílabas" (*Arte poética*, cap. I, ed. cit., p. 1). La fuente de los dos autores son los comentarios de san Jerónimo al libro de Job, en cuyo Prefacio se lee: "A principio itaque voluminis, usque ad verba Job, apus Hebraeos prosa oratio est. Porro a verbis Job, in quibus ait: *Pereat dies, in qua natus sum, / et nox, in qua dictum est: «Conceptus est homo»*, usque ad eum locum, ubi ante finem voluminis est: *Idcirco ipse me reprehendo, / et ago poenitentiam in favilla et cinere*: hexametri versus sunt, dactylo spondaeoque currentes. Et propter linguae idioma, crebro recipientes et alios pedes, non earundem syllabarum, sed eorundem temporum. Interdum quoque rhytmus ipse dulcis et tinnulus fertur numeris lege metri solutis: quod metrici magis, quam simplex lector intelligunt [*sic*]. A supradicto autem versu usque ad finem libri, parvum comma quod remanet, prosa oratione contexitur. Quod si cui videtur incredulum, metra scilicet esse apud Hebraeos, et in morem nostri Flacci, Graecique Pindari, et Alcaei, et Sappho, vel Psalterium, vel Lamentationes Jeremiae, vel omnia ferme Scripturarum cantica comprehendi, legat Philonem, Josephum, Origenem, Caesariensem Eusebium, et eorum testimonio me verum dicere comprobabit" (1081A-1082A): "Así, pues, desde el principio del volumen [del libro de Job] hasta las palabras de Job, entre los hebreos el discurso estaba en prosa. Más adelante, desde las palabras de Job, en las que dice: *¡Perezca el día en que nací, / y la noche, en la que se dijo: «El hombre ha sido concebido»!* [Job 3,3], hasta ese lugar donde, antes del final del libro, dice: *Por eso me reprehendo a mí mismo, / y hago penitencia en el polvo y la ceniza* [Job 42,6]: son versos hexámetros, que corren con dáctilos y espondeos, y que a causa de las características de la lengua [hebrea], frecuentemente reciben otros pies, no de las mismas sílabas, sino de los mismos tiempos. A veces también el ritmo mismo se ofrece dulce y sonoro, con los números sueltos de la

comenta la idea de que los poetas son intérpretes divinos, y proviene del cap. 16, versículo primero de los Proverbios: "[el temor a Dios instruye en la sabiduría]: al hombre a preparar el alma y a gobernar la lengua del Señor".

Esta práctica de tomar la Biblia como autoridad en materia de reflexión poética es otra forma de emprender la defensa de la poesía. Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* habla de los poetas como lenguas de Dios: "Hallamos esso mesmo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinaciones se davan en versos, y de aquí vino los poetas llamarse vates", pero, más importante aún, "muchos libros del Testamento Viejo, según da testimonio san Gerónimo, fueron escritos en metro en aquella lengua hebrayca, la qual, según nuestros dotores, fue más antigua que la de los griegos…"[59]; el hecho de que varios pasajes de la Biblia estén escritos en verso confiere a la poesía una categoría divina. También Sánchez de Lima usa el argumento del origen divino de la poesía para defenderla: "queréys reprovar una cosa tan agradable a Dios nuestro señor, como lo es la poesía, que el Spíritu Santo aprovó, hablando en verso por boca de los prophetas. Y si no, pregúntenlo al real propheta David, que él mejor que nadie podrá dezir su dicho en este caso"[60]. Para ambos, la Biblia ilustra la bondad intrínseca de la poesía, pero no es una autoridad preceptiva (todos sus ejemplos y anéc-

---

ley del metro, lo que los que estudian métrica entienden mejor que un simple lector. En cambio, del verso antes mencionado al final del libro, lo poco que queda, es tejido por un discurso en prosa. Y si a alguien le parece increíble que, como es evidente, hubiera metros entre los hebreos, y que a la manera de nuestro Flaco [Horacio], de los griegos Píndaro, Alceo y Safo, son comprendidos ya los Salmos, ya las Lamentaciones de Jeremías, ya casi todos los cánticos de las Escrituras, lea a Filón, Josefo, Orígenes, Eusebio de Cesarea, y por el testimonio de éstos comprobará que lo que digo es verdad". Todavía Theodor Haecker (*Vergil, Vater des Abendlandes*, 1931, Hochland Bücherei, München, 1952, p. 115) afirma: "Im vorchristlichen Judentum, in den Heiligen Schriften, ist diese Einheit überhaupt nie auseinandergefallen, dort war keiner ein Dichter, ohne ein Weiser zu sein" ("En el judaísmo precristiano, en las Sagradas Escrituras, nunca se deshizo esta unidad: allí nadie fue poeta sin ser también sabio; nadie fue sabio sin ser también poeta").

[59] *Arte de poesía…,* cap. 1, ed. cit., pp. 9 y 10.

[60] *El arte poética en…*, Diál. I, ed. cit., p. 32.

dotas provienen del mundo grecorromano[61]). Salazar es el único que da al texto sagrado la categoría y autoridad de "tratado poético".

Salazar acepta la idea del poeta como intérprete de Dios sólo como un argumento que asegure la alta consideración en que debe tenerse la poesía, pues da más peso al elemento racional. Así lo expuso desde el comienzo de su tratado: la poesía es expresión de verdades y, por tanto, un discurso capaz de articular conocimiento: cuando "la ciencia se junta con la gracia, y la razón con el deleite, no están sin fruto". La idea, e incluso la metáfora "frutal", proviene claramente de Encina: "Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse, salvo el buen natural, y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas tan bien afirmo polirse y alindarse mucho con las osservaciones del arte, que si al buen ingenio no se juntasse el arte, sería como una tierra fructífera y no labrada"[62].

Frecuentemente se atacaba a la poesía por sus posibles efectos perniciosos (idea de Platón): "…algunos hay que, queriendo parecer graves y severos, malinamente la destierran [la poesía] de entre los umanos como ciencia ociosa, bolviendo a la facultad la culpa de aquellos que mal usan de ella…"[63]. Por el mal uso se persigue, cuando la "maldad" está en el uso y no en la naturaleza del arte. Salazar expone esta cuestión por medio de dos alegorías. Primero presenta la poesía como la cabeza del pulpo "que por una parte es buena de comer y por otra es dañosa, porque causa pesado sueño y lleno de fantasías"; luego como un "vaso en que se da a beber el jarabe de la salud eterna, aunque no es la llave de la salud". Así que, mal usada, la poesía "incita a la lascivia y vanos amores carnales y otras cosas malas". ¿Y exactamente en qué consiste el mal uso? La respuesta no es explícita, pero puede deducirse del último

[61] Aunque, al final, Encina menciona como cumbre de la poesía los himnos de la Iglesia (que, como se verá más adelante, Salazar usa profusamente para ejemplificar esquemas métricos).

[62] *Arte de poesía castellana*, cap. 2, ed. cit., pp. 15-16.

[63] *Ibid.*, cap. 1, ed. cit., pp. 12-13. Cf. Platón en el lib. X de la *República* y en su *Apología*, 21-22b.

párrafo de este primer capítulo: bien usada, la poesía es un panegírico de la virtud, por eso es modélica y sus efectos son beneficiosos:

> Y es la poesía principalmente para loar a Dios y glorificarle; cantar sus maravillas y llamarle[64]. Es para cantar los santos y siervos de Dios bienaventurados, loando a Dios por los favores que les hizo […] También es para loar y cantar los que tuvieron prudencia y maña en gobernar […] Es para loar los buenos guerreros animosos, diestros y prudentes…

La poesía debe tener utilidad moral; cuando no la tiene es perniciosa. Una implicación de esta idea es determinar qué contenidos son aceptables y cuál sería la jerarquía de los mismos[65]. Así, a pesar de su sugerida "inocencia", para evitar desviaciones, Salazar expone las funciones de la poesía dentro de una jerarquía muy clara[66].

Sin embargo, los malos efectos de la poesía quedan anulados por su accesibilidad restringida (vuelve Salazar a privilegiar el aspecto racional): "Aunque como dicen otros filósofos, el engaño de la poesía no empece a los que poco entienden, porque para que empezca es necesario que la poesía sea entendida". A fin de cuentas, la poesía sólo sería perjudicial para aquellos que sean capaces de entenderla. No hay más reflexión en torno a esta idea. Es difícil saber si se trata de una defensa

[64] "En *De los nombres de Cristo* [1585], a propósito del nombre *monte*, aplicado a Cristo, Marcelo cita unos versos; su interlocutor, Juliano, los encuentra muy buenos, y dice que su hermosura se debe seguramente al tema, que es el único digno de la poesía. Dios puso la poesía en el ánimo de los hombres para levantarlo hacia el cielo, de donde ella procede; la poesía no es sino «una comunicación del aliento celestial y divino»" (Ernst R. Curtius, *op. cit.*, t. 2, p. 767).

[65] "…tenemos aquí una gran gama en el espectro de la teoría que iría desde la ultracatólica postura de que sólo serían aceptables los temas religiosos y sagrados (las interpretaciones alegóricas tuvieron aquí una especial importancia), a un liberalismo extremo que admitía todos los temas; incluso los personajes y las acciones malvadas tenían su utilidad, decía el liberal, como ejemplos de la infelicidad y de los castigos que siempre van aparejados con el crimen" (Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 243).

[66] En primer lugar Dios, luego los santos, los buenos gobernantes, al final los guerreros valientes. Hay que notar que para un humanista como Salazar, el sector cívico precede al militar.

de la *obscuritas*, del sentido que sólo puede ser desentrañado por unos cuantos privilegiados o elegidos. El caso es que el autor parece esbozar ciertas ideas de la doctrina de la erudición poética. Esta "defensa" de la erudición se confirma capítulos más adelante, cuando aconseja al poeta hacerse de un saber enciclopédico.

Desde este primer capítulo, con las funciones de la poesía, traba Salazar el *ars*, esto es, la manera como ha de hacerse la poesía: "con tiento, gravedad, decoro y dulzura". También adelanta un elemento que luego señalará como fundamental: el decoro. Aquí el escolio señala la autoridad del salmo 146: "Alaba al señor, porque es bueno el canto; que la alabanza a nuestro Dios sea agradable y conveniente" (*decora*). Es notable que una noción tan definitiva y estructurante como la aristotélica del decoro esté sustentada en una cita bíblica y no en Aristóteles u Horacio. En conjunción con esta idea del decoro, está la restricción temática de la poesía: "no es para exaltar ni cantar cosas vanas y las otras semejantes, que es sacarla de sus quicios, porque los poetas han de tomar argumentos en materia de virtud". Atrás está la idea platónica de que la poesía debe ser edificante. Platón no expulsa a los poetas de su República: les reclama que canten hechos, acciones o personajes poco heroicos que, lejos de fortalecer los ánimos de los ciudadanos, los debilitan.

En el capítulo 2 se expone lo que los teóricos de entonces concebían como el "ánima" de la poesía: la fábula. No encontramos una definición explícita. De hecho, Salazar da por sabidas nociones básicas, como las de fábula, decoro, verosimilitud, etc., porque muy probablemente eran cuestiones resueltas desde la preceptiva clásica, sobre las que ya no se discutía. Sin embargo, de su explicación de las "diferencias que hay de fábulas" podemos deducir que por "fábula" entiende lo mismo que López Pinciano en la "Epístola cuarta" de su *Philosophía antigua poética*: "Fábula, según dotrina de Aristóteles en sus *Poéticos*, es imitación de la obra; no la obra misma, sino una semejanza de ella…"[67]. Para decirlo de manera sencilla, por "fábula" se entiende el contenido, lo contado,

[67] *Philosophía…*, Epist. IV, ed. cit., p. 134.

narrado o representado ("imitado") en un poema. Pero no cualquier contenido conforma una "fábula": aquellas ficciones carentes de coherencia interna, de verosimilitud en relación con lo representado, son "mentiras", "disparates", no fábulas; pues "la poesía va por vía de historia o de fábula o de argumento"[68]. Según estas posibilidades, las fábulas pueden ser:

> Historia es de cosas verdaderas que pasaron, como la *Farsalia* de Lucano; fábula de cosas que ni fueron ni pudieron ser, como mucho de lo que se cuenta en los *Metamorfoseos* de Ovidio y las fábulas de Esopo, donde se finge que hablan las bestias y las plantas; argumento de cosas que no fueron, mas pudieron ser, como las comedias de Terencio y Plauto.

Por los ejemplos que usa, Salazar parece mostrarse más abierto y perspicaz que López Pinciano. El segundo, acorde con su definición (cf. *supra*, página anterior), no puede aceptar que Lucrecio (*De rerum natura*) o Lucano (*Farsalia*) sean poetas, "porque no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben a la cosa como ella fue, o es, o será"[69]. Podría pensarse que Salazar los considera poetas únicamente porque escriben en verso, pero no es así; más adelante, en este mismo capítulo aclara: "De lo dicho se colige bien que poesía se puede escribir en prosa, y que no es requisito necesario de la poesía el verso"[70]. Esta apertura se debe a que tras su noción de "poesía" está la *mimesis* aristotélica: desde una perspectiva, que no vacilaría en calificar de moderna, Salazar considera

[68] Cf. Rengifo: "O los [autores] que se dan a fingir aventuras y patrañas portentosas, que con saber los que las leen que son mentiras, y sin moralidad, ni fruto ninguno, por ser mui desproporcionadas y fuera de todo curso natural, se comen las manos tras ellas" (*Arte poética*, cap. IV, ed. cit., p. 5).

[69] *Philosophía…*, Epíst. V, ed. cit., p. 173.

[70] López Pinciano es, en este punto, de la misma opinión: "Y quede asentado ya que la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero; y la escritura sin imitación, en metro, es un cuerpo muerto adornado" (*Philosophía…*, Epíst. IV, ed. cit., p. 155). En los dos casos, parece tratarse de una concesión a Aristóteles, porque los dos autores afirman la superioridad de la "imitación en verso": "…el verso —aclara Salazar— necesariamente ha de llevar poesía para que lleve más gala y gusto".

que aun en los poemas históricos o de historia natural, hay "fabulación" (en el mejor sentido de la palabra), puesto que el poeta elige los hechos a narrar y trabaja para conseguir la expresión más sublime y deleitosa[71]. En este trabajo, el poeta puede llegar a "mentir": "los poetas de ordinario mezclan mentiras en sus obras, unas de su voluntad y otras fuera de su voluntad". Las mentiras voluntarias tienen que ver con la *elocutio*:

> De su voluntad mienten, porque la verdad no suele ser tan gustosa al oído cuanto la fábula; y así para fingir enojo, tristeza, alegría, ira y otros afectos fingen de propósito términos que dan gusto. Como decir "Neptuno comenzó a romper toda la tierra con su tridente y hasta los abismos le temieron".

Las mentiras involuntarias pertenecen a la *inventio*:

> Fuera de su voluntad, suelen mentir los poetas para significar e introducir alguna opinión que ellos tienen por verdadera, como lo que dijo Homero y Píndaro tratando del infierno: "aquí cualquier río reboza escuridades y nieblas de muerte". Y Homero que dijo: "Júpiter guarda y vela en la guerra al hombre y le da causa cómo haga mal a la cosa que quiere echar por tierra", por introducir esta opinión que él tenía que los dioses daban avilanteza y poder a los hombres para que hiciesen mal a los que ellos quisiesen dañar[72]e no son de mucho tomo, las exclamaciones en el verso son buenas de cuando en cuando…

[71] Curiosamente, Poliziano recurre a estos mismos autores como ejemplo de grandes poetas. De Lucrecio escribe en su silva *Nutricia*: "…sic mentem amiserat omnem / ut non sublimi caneret Lucretius ore / arcanas mundi causas elementaque rerum" ("…had not lost his mind to such an extent that he could not sing in sublime language of the secret origins of the universe and the first elements of things", según la traducción de Charles Fantazzi: *Silvae*, ed. and trans. by…, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2004, vv. 488-490); de Lucano: "Mox tanat ardenti Pharsalica proelia cantu…" ("Then in impassioned verse, an unknown, frescheeked lad, he makes the battles of Pharsalus…", *ibid.*, v. 507).

[72] Herrera habla también de esta "mentira involuntaria", considerándola error: "Pone Aristóteles en la *Poética* dos pecados o errores de los poetas, uno propio de la arte,

En conclusión: la "mentira" es válida como recurso expresivo, y es inseparable de la verdad, pues la resalta, es su mejor marco. Es la mentira o ficción algo así como el artificio, pero en el plano del contenido, por decirlo de alguna manera. A fin de cuentas, no hay en Salazar ninguna carga moral en la diferenciación entre verdad y mentira. Lo único que hay es una exigencia más de carácter formal que moral: la coherencia, esto es, el decoro, concepto no mencionado por su nombre, pero al que se alude con toda claridad en el escolio: "Sit iucunda *decora*que laudatio" (salmo 146)[73].

El autor distingue tres tipos de fábulas: las mitológicas (a las que dedica mayor espacio), las apológicas y las milesias. Las primeras son las que "con palabras de admiración significan algún secreto natural o historia". La necesidad de todo humanista de hacer caber la riqueza cultural pagana en el mundo de los estudiosos cristianos lo lleva a entender la mitología alegóricamente: no bajo presupuestos estéticos, sino éticos. Considera "fábula mitológica" (y no "milesia", aunque el tema lo permitiría) la narración del adulterio de Venus y Marte, porque la verdad (moral) que tras esta "imitación" se significa es que "cuando el sol se ayunta con el planeta Venus hacen las generaciones adúlteras". O bien, la fábula de Orfeo y de su música que atraía bestias, árboles, piedras, montañas, *significa* que "con su buena plática y elocuencia hizo bajar de las montañas a los hombres silvestres y rudos para que edificasen lo llano y viviesen vida de hombres y no de brutos" (alegoría de

---

otro por accidente" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 587). El primero es un error por falta de técnica y es imperdonable. El segundo tiene que ver con las "mentiras" que llama Salazar "contra la voluntad": "Por accidente es culpa liviana, por ser en cosas ajenas de la arte. Sucede este defecto en ignorancia de otra disciplina, como entre otras en geografía y astrología. Porque poner Virgilio ciervos en África, no es falta de la arte sino de geografía, cuando no los hubiese; porque supuesto que no hubo ciervos en África, es verosímil que los pudo haber…" (*loc. cit*.). Para evitar estas "metidas de pata", Salazar recomienda al poeta hacerse de un saber enciclopédico. Nótese que también Herrera, a fin de cuentas, apela a la verosimilitud.

[73] La categoría del decoro tuvo un lugar principal en las retóricas y poéticas del siglo XVI, y abierta o veladamente sería clave fundamental en la polémica en torno a la oscuridad de Góngora.

la función "civilizadora de la poesía")[74]. Salazar es muy coherente en su exposición: puede haber mentira en la fábula, pero tras ella hay una verdad. No hay originalidad en este tratamiento de la materia mitológica, pues la lectura alegórica fue práctica común[75]. La novedad es que lo incluya como parte de la reflexión poética, reconociendo tácitamente que las "mentiras paganas" son el almacén de recursos de buena parte de la ficción poética.

Otro tipo de fábulas son las apológicas: "son figuras ejemplares de hallar, que debajo de su corteza encierran la intención del fabulador, que es componer las buenas costumbres con que los hombres han de

[74] Cf. Herrera: "O si queremos entedello de esta suerte, bajar Orfeo al infierno y mover las furias con la cítara y aplacar al Cerbero y Carón, es cuando la ánima racional, poniendo freno a los apetitos de la concupiscencia, rige y manda a la fiereza y ímpetu de las perturbaciones, que al animal destemplado dan tanta solicitud y trabajo que hacen el Cerbero y las furias infernales a aquellas almas desdichadas de que cantan los poetas" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 573). También Rengifo: "¿Quántas vezes la poesía bien concertada ha sacado agua de los duros pedernales, hecho parar los ríos, detenerse los tigres y leones en medio de su carrera, y inclinarse las ramas de los altos árboles para oír, y, finalmente, edificarse los pueblos y ciudades? Muchos efectos destos se atribuyen a los sabrosos y elegantes versos que Orpheo y Amphión cantavan. Y a la verdad no hizieron ellos estas cosas assí materialmente como suenan, pero hizieron lo que por ellas significa, que es mover los hombres duros y amansarlos, y quitarles la fiereza natural con que se avían criado, y hazerles parar en medio del furor de sus passiones, y finalmente componerlos y ordenarlos entre sí, y hazerles que se juntassen a vivir dentro de unos mismos muros" (*Arte poética*, cap. V, ed. cit., p. 9).

[75] Cf. *supra*, n. 65, la cita de Weinberg. En el caso español, recordemos la propuesta de la *Philosophía secreta* (1585) de Juan Pérez de Moya. Cf. Herrera: "Dice este mismo [Fornuto], por no dejar esto, que por eso fingieron los sabios que Marte trató con Venus por adulterio, porque se doman el hierro y el metal con fuego. Y como interpreta Heráclides Póntico, Marte es el hierro y Vulcano, el fuego, que ablanda su dureza; y el artífice está necesitado de Venus para su obra, y así ablandando el hierro con el fuego acaba su labor con arte graciosa y venérea y amable…" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 360). Y, más adelante, hablando del verso "en público adulterio fue tomada" de la "Canción IV", da otra "moralización": "Moraliza [Garcilaso] la fábula de Venus y Marte. Clemente Alejandrino dice en el lib. 2 de su *Pedagogo* que las cadenas con que fue presa Venus en el adulterio de Marte, que son el oro y ornato mujeril, no significan otra cosa que ser los aderezos y vestidos y joyas señales del adulterio […] Otra opinión siguen algunos que dicen que prender Vulcano en la red a Venus y Marte, significa la temperación de las principales calidades: frío y cálido, húmedo y seco" (*ibid.*, pp. 405-406).

vivir políticamente", por ejemplo, las fábulas de Esopo. Finalmente, las milesias "que no caen debajo de la poesía racional, sino de la poesía corrupta"[76], como *El asno de oro* de Apuleyo o los "vanos libros de caballerías"[77], "de esta suerte de fábulas vanas debemos mucho huir". De manera casi natural, el escolio remite a la Escritura, la Primera Epístola de san Pablo a Timoteo: "Rechaza, en cambio, las fábulas profanas y los cuentos de viejas" (4,7).

Como se ve, la tensión entre los criterios éticos y los estéticos (característica, por otra parte, de las poéticas de este periodo) estructura la clasificación temática elaborada por Salazar. No se puede negar la coherencia del autor, pero hay cierta contradicción entre la restricción temática aconsejada al final del primer capítulo y la amplitud aquí expuesta; para decirlo de forma muy simple, el ámbito de la poesía puede ser la verdad o la ficción, y las materias pueden no ser virtuosas, pero sí enseñar la virtud o proporcionar algún conocimiento.

Metodológicamente, Salazar procede de lo general a lo particular. Los preceptos y las caracterizaciones se van haciendo más numerosos y detallados conforme desciende de la poesía como universal a un género más específico, y aún más detallados cuando entra a analizar cuestiones técnicas. En el capítulo tercero pasa a un terreno más concreto: "de las

[76] De las fábulas milesias escribe Boccaccio: "Del mismo modo, hace tiempo hubo algunos poetas, si tales pueden ser llamados poetas, quienes bien en razón de lucro, bien para ganarse la gracia del pueblo, pidiéndolo así aquel siglo y aconsejándolo la placentera lascivia, dejando de lado la honestidad, se precipitaron en estas necedades. Ciertamente éstas han de ser condenadas, detestadas y rechazadas…" (*Genealogía…*, ed. cit., p. 815).

[77] La condena de las novelas de caballería es casi unánime en las preceptivas de la época. Cf. Sánchez de Lima: "¿Qué diré más de la poesía? Sino que es tan provechosa a la República Christiana, quanto dañosos y perjudiciales los libros de caballerías, que no sirven de otra cosa, sino de corromper los ánimos delos mancebos y doncellas, con las dissoluciones que en ellos se hallan, como si nuestra mala inclinación no bastasse […] tampoco tienen buena Rhetórica, y las sentencias son pocas, y essas muy trilladas, ni hay en ellos cosas de admiración, si no son mentiras de tajos y reveses, ni doctrinas de edificación ni avisos de provecho" (*El arte poética en…*, ed. cit., pp. 42-43). En esta condena que parece de carácter moral, hay una auténtica crítica literaria: las novelas de caballerías no sólo narran disparates (violan las leyes del decoro y de la verosimilitud), sino que los narran sin compostura, sin gusto literario.

especies de la poesía": sátira, elegía, epigrama, el género lírico, el heroico, etc. En la caracterización de cada una de estas especies, se preocupa por trabar tres aspectos: la función, la forma y los temas de cada una. Veamos, por ejemplo, su explicación de la sátira:

> Una especie de poesía es la sátira que es para reprehender vicios y males. Requiere el verso desabrido, y, aunque sea nuestro vulgar castellano, es bien que no vaya tan sabroso ni rodado en algunos lugares, como convernía que fuese en obras de otra especie, porque con el desabrimiento del verso se ha de dar a entender parte del afecto y enojo del satírico en los vicios que reprehende. Requiere agudeza en el decir y no señalar al que pica.

Todavía es más prolijo al referirse a la poesía heroica, la más alta, para él y para todos los preceptistas de los siglos XVI y XVII:

> Otra especie de poesía es lo heroico. Ésta es para proseguir una historia, como hizo Homero en su *Ilíada* y en su *Ulixea*, Virgilio en su *Eneida*, Ovidio en sus *Methamorfoseos*, el Ariosto en su *Furioso* y Juan de Mena en sus *Trescientas*, y así comprehende esta especie heroica a todas las demás especies de poesía, porque a tiempos se van enjeriendo las demás en ésta, por lo cual esta poesía heroica ha de ser copiosa, distinta, grave, ilustre, y ha de tomar de todas las poesías su verso. Ordinario, entre latinos el hexámetro, entre italianos en tercetos como lo hizo el Dante en sus obras, el Petrarca en sus *Triunfos*, y en estancias como el Boyardo y el Ariosto en su *Inamoramento* y *Furioso*; entre españoles en coplas de arte mayor, que decimos, como hizo Juan de Mena en sus *Trescientas*, y en tercetos como don Hierónimo de Urrea en la traducción de *El caballero determinado*, y en las estancias como él mismo en la traducción del *Furioso*, y no deja de parecer y ser muy buena esta poesía heroica en nuestras coplas redondillas, cuando son buenas como lo usó don Hernando de Acuña en la traducción del libro de *El caballero determinado*, y cualquier verso y género de copla de estas que se eligiere para la obra heroica se ha de variar cuando fuere menester y en la variación se ha de tener respeto a las

particularidades de cada especie de estas que en este capítulo notamos y al curso usado de la lengua que se representa.

Cada género ha de escribirse en un estilo preestablecido y debe ser apropiado al tema general y a la altura o nobleza de los contenidos. En la caracterización de cada especie, precisa la cuestión de la *res* y aporta los primeros elementos de las *verba*. Engarza con bastante equilibrio la reflexión más teórica (cuestiones de *inventio* y *dispositio*) con el consejo práctico en relación con la *elocutio*[78]*;* por ejemplo, en la definición de la poesía pastoril, llega al grado de elaborar una larga lista de los árboles, las frutas, las yerbas, las flores y los animales que pueden mencionar los pastores en una bucólica. Todo en aras de la conveniencia, de la propiedad en la creación de la atmósfera. Sin embargo, tras esta norma práctica, tras este auxilio, hay también una concepción clara de un complejo y elaborado conjunto de *dicta* sobre el lenguaje, conjunto que se constituye como base del juicio crítico. Junto con autores canónicos como Homero y Virgilio, aparecen los nuevos clásicos (Dante, Petrarca, Ariosto) y los españoles que, en opinión de Salazar, merecen esa misma dignidad (Juan de Mena, Jerónimo de Urrea, Hernando de Acuña).

El capítulo cuarto está dedicado al "estilo de la poesía y de sus partes"; por partes, y en relación con "estilo", debemos entender "características", "rasgos", que dan calidad a los poemas. La exposición de los criterios sirve de base para marcar las pautas de cómo deben ser juzgados los poemas y los autores. Todos son cualidades que tienen que ver esencialmente con la *elocutio* (excepto, como se verá más adelante, el "decoro"), esto es, con las características formales que, usadas en la proporción adecuada, hacen un poema "bueno" y a un autor mejor que otro. Las cualidades enumeradas son:

[78] Es muy curiosa la inclusión, como última especie, de la "poesía macarrónica", único caso, además, caracterizado sólo en función de sus aspectos formales, sin referencia alguna a sus temas o contenidos, ni a su función.

1) "El henchimiento y majestad del verso", sin caer en la afectación; se destacan en esta cualidad Virgilio, Dante y Boscán.

2) "La gracia en el decir": Ovidio, Luigi Alemanni y Garcilaso.

3) "La gala": se refiere al uso de ciertas figuras (concretamente menciona epítetos y metáforas) que proporcionan elegancia al verso, lo "hacen lucido". Vuelve a recomendar la mesura en el "afeite", pues la exageración "sería gala viciosa". Poetas destacados: Petrarca y Garcilaso.

4) "La dulzura y donaire": *donaire* en dos de las acepciones del *Diccionario de Autoridades*: "gracia y agrado en lo que se habla, porque aire según Covarrubias es lo mismo que gracia, espíritu, prontitud y viveza; y assí donaire es don de viveza" y "se llama assimismo por el chiste y gracia que se dice para atraher las voluntades de los que escuchan". Concretamente, Salazar parece referirse a "cosas de reír": "y adviértase que esta parte es muy diversa de la segunda arriba referida, que es la gracia, porque muy bien puede uno ser gracioso en el decir, y no lépido y donairoso; aunque en nuestra lengua castellana confundimos estos vocablos llamando graciosos a los que dicen donaires y cosas de reír". Autores: Ariosto y Ausías March.

5) La agudeza, ejemplificada con Marcial.

6) Lo sentencioso: no está mal que el poeta filosofe, pero "con moderación, interponiendo la sentencia de cuando en cuando, no muy a menudo, ni de tal manera que quiere siempre el poeta hablar de santidades". Salazar mantiene una tensión constante entre restricción y ampliación temática; aquí vuelve a ensanchar los temas de la poesía: no todo ha de ser moralidades[79].

[79] "Entre las partes cualitativas de Aristóteles —que sirvieron como elemento diferenciador para todos los teóricos del Renacimiento— la siguiente en exigir su dosis de criterios fue la διάνοια o «pensamiento». Era ésta una parte que causaba numerosos problemas a los críticos. Si aceptaban la traducción de «sententia» (y la mayoría de ellos así lo hicieron), entonces sólo podían buscar generalizaciones filosóficas ocasionales, proverbios o aforismos […] De hecho, si se pudiera formular un criterio para esta parte, éste diría aproximadamente: «Todos los géneros serios, y algunos de los cómicos, son buenos siempre que contengan, en forma de *sententiae*, admoniciones para la virtud, guías para un vida mejor y desdeñosos ataques contra el vicio»" (Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 246).

7) La elevación: importante sobre todo para la poesía lírica; consiste en "unos conceptos en que parece que el entendimiento se eleva". Poco aporta la aclaración, pero los ejemplos son suficientemente ilustrativos: "el profeta" David y Píndaro.

8) La claridad: la *perspicuitas* tan celebrada por los preceptistas clásicos; atañe a la *elocutio* (emplear "vocablos claros, polidos y usados", no extranjerismos) y a la *dispositio*: "la buena orden y compostura de las razones", lo contrario es defecto: "porque trabar y retrocar las razones de manera que el sentido se confunda o escurezca es mucho vicio del verso". Autor: Garci Sánchez de Badajoz.

9) La soltura: la "naturalidad", pues "las palabras han de ir libres, no apretadas de manera que parezca que no caben en el verso", sin llegar al descuido: "no ha de ir suelto [el verso] de manera que destrabe el sentido de las razones". Ejemplos. Garci Sánchez de Badajoz y Juan de Mena.

10) La igualdad: se refiere a la conservación de una misma calidad a lo largo de una obra o poema.

11) La "blandura y suavidad", aunque lo contrario, la aspereza, es útil en la sátira y en la poesía pastoril (por tratarse de personajes rústicos).

12) El decoro, de todas estas cualidades, la más necesaria, por estar tan intrínsecamente ligada a la cuestión de la verdad en la poesía:

> porque si éste [el decoro] no guarda el poeta dando al mozo lo que es de mozo y al viejo lo que es de viejo, al cortesano lo que es de cortesano y al pastor lo que es de pastor, a la mujer lo que es de mujer, al hombre lo que es de hombre, a cada provincia y nación lo suyo, al triste, al alegre, al airado, y así a cada persona, estado y oficio lo que le pertenece, no se podrá contar entre poetas.

Quizás sea el decoro el argumento más poderoso para defender el estatuto de verdad en la poesía. Tal y como lo ve Salazar (y toda la preceptiva renacentista) se trata de un recurso para hacer que los personajes de un poema se asemejen a sus equivalentes en la realidad.

El decoro exige que el poeta otorgue a sus personajes (héroes, gobernantes, pastores, enamorados, etc.) no sólo las características justificadas por su nacionalidad, edad, género, oficio, sino también una serie de circunstancias y condiciones. Son estas condiciones las que autor y lector tienen en mente; las considera necesarias y esenciales; en la medida que una obra se ajuste a ellas, asegura su estatuto de verdad. Por el contrario, una obra que no cumpla los requisitos del decoro es como el monstruo del que habla Horacio en el comienzo de su *Arte*, más digno de risa que de admiración. En la noción de decoro confluyen las reflexiones de las tres autoridades clásicas (Horacio, Aristóteles y Platón): "Un poema que observara todos los requisitos del *decorum* satisfaría al mismo tiempo las exigencias aristotélicas de necesidad y probabilidad y la exigencia platónica de verdad"[80].

13) La "buena compostura de las razones": muy ligada con la claridad antes mencionada.

14) La "correspondencia del sonido y trabazón de los vocablos al sentido y conceptos del verso": antes del formalismo y de la estilística, habla Salazar de la perfecta unidad entre fondo y forma en el signo poético: la expresión y el concepto han de ir trabados de tal forma que "el sonido y pronunciación dellos [de los versos] corresponda a la sentencia que incluyen". Autores ilustres: Horacio, Virgilio y Ariosto.

Salazar no define ninguna de estas cualidades; más bien las representa ilustrándolas con los autores más destacados en su ejercicio (cuando es posible, según su método de ir de lo general a lo particular, incluye un clásico, un italiano —los nuevos clásicos— y un español) y prescribe el mejor modo de llevarlas a la praxis.

Con su lista final de esdrújulos y con su glosario de los términos propios para la poesía pastoril, Salazar ha mostrado un pragmatismo absoluto en lo que toca al auxilio concreto a los posibles usuarios de su poética. Dentro de este pragmatismo hay que ver el capítulo quinto, quizás uno de los más singulares, dedicado a "algunos avisos y advertencias para el poeta" y de cuño totalmente horaciano:

[80] Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 241.

> Primeramente el poeta tenga aviso de tomar materia conforme a las fuerzas de su ingenio y no quiera abrazar lo que no podrá apretar, porque si toma más peso del que podrán llevar sus hombros dará con la carga en tierra […] Conviene que el poeta sea desocupado y libre de pasiones; no coma ni beba demasiado, ni se dé al vicio de la carne, porque todas éstas son cosas que lo ofuscan y perturban el entendimiento. Para componer es buena la soledad. La contemplación y consideración de las cosas divinas y naturales, y aun de las positivas y usos y costumbres […] Comunique con gente avisada y docta […] Lea buenos poetas que imite, y también los malos de corrida para entender mejor de lo que se ha de guardar.

El mayor énfasis de Salazar es en el aspecto de la erudición, con el que traba el tópico binomio *ingenium-ars*: el poeta debe ver "buenos autores y varias materias para hacerse erudito, porque aunque en la poesía la mayor parte es el ingenio y vena, natural inclinación y uso, empero ninguno puede ser fino y perfecto poeta si no es ayudado del arte, estudio y erudición". Los poemas deben demostrar el conocimiento que el poeta tiene de todas las materias[81], pues de tal demostración derivarán la instrucción, el deleite y la admiración. Como se ve, aunque pareciera que la disyuntiva se resuelve a favor del *ingenium*, en realidad, Salazar parece burlarse, como lo hace Horacio (vv. 295-301[82]), de quienes piensan que para ser poeta basta con adoptar actitudes pseudofuriosas o pseudoinspiradas[83]:

[81] Escribe Minturno sobre Virgilio: "En fin, ¿qué conocimiento de las ciencias, incluso de las más variadas y abtrusas, o qué erudición acerca de todo, hasta lo más asombroso y oculto, puede haber, cuyas semillas primigenias no esparciera él [Virgilio] por todos los poemas que compuso?" (*apud* Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 166).

[82] "Ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non unguis ponere curat, / non barbam, secreta petit loca, balnea vitat, / nancisetur enim pretium nomenque poetae…" ("Porque Demócrito afirma que el ingenio vale más que las reglas del arte, y excluye del Helicón a los poetas que no tienen sana la cabeza, muchos de ellos descuidan cortarse las uñas y la barba, se retiran a la soledad y huyen de los baños, creyendo alcanzar el nombre y la fama de poeta…").

[83] En su "Diálogo primero" Sánchez de Lima hace decir a Silvio: "Es cierto verdad, que os tengo lástima a todos los poetas: porque todo el día os andáys más sobra de lo-

> porque aunque en la poesía la mayor parte es el ingenio y vena, natural inclinación y uso, empero ninguno puede ser fino y perfecto poeta si no es ayudado del arte, estudio y erudición. Y si el poeta no es perficionado en la poesía no vale nada, aunque sea mediano poeta, que las obras de poesía son como los melones, que no se estiman ni tienen por buenos, aunque sean razonables, si no son finos.

Así, pues, los dos ingredientes son necesarios, ingenio o vena y conocimiento del arte.

Acorde con su definición de la naturaleza de la poesía, además de los conocimientos técnicos, hay en Salazar una exigencia enciclopédica: "[con la erudición] el poeta asimismo se hace general, que le es muy importante, y tener principios y término de todas facultades y artes, porque cualquier materia que se le ofrezca la trate acertada y propiamente por sus términos: lo moral, lo natural, lo astrológico, lo cosmográfico, lo geométrico, lo medicinal y lo legal…".

Desautoriza la opinión de algunos "filósofos" que fundan la poesía en la gracia y el espíritu divinos, pues les parece imposible que un solo hombre llegue a tener este caudal de conocimientos: "pues con ingenio y estudio se hacen los hombres (mediante Dios) eruditos para poder tratar bien de muchas y diversas materias y facultades". Otra vez no niega del todo el carácter divino de la poesía, pero destaca su lado racional.

El consejo más insistente de Salazar a los poetas es la autocrítica: no ensoberbecerse ante la alabanza, no desistir ante las injurias, no enamorarse mucho de sus obras, y sobre todo, no desdeñar la lima: "Ha de sufrir el poeta y amar la lima y reprehensiones de otros, y aunque le

---

cura que de dinero. Dezidme, pobre de vos, ¿no veys que tras cada concepto se os va la mitad del juyzio…?". Responde Calidonio: "Engañado vivís en esso, porque antes no ay mayor delicadeza de ingenio, que es la de un poeta, si es verdaderamente poeta: que los que son de quinze en libra, no merecen este nombre, pues está claro que no le merece, sino el que ha rompido su lança, y muchas lanças, en el campo o campos de los buenos ingenios, que son las academias y universidades…" (*El arte poética en…*, Diál. I, ed. cit., pp. 17-18).

parezca que mide muy bien, procure ir atado a la regla de la medida. Guárdese de ser incorregible y muy amigo de su parecer y opinión, porque, pretendiendo conseguir honor, dará que reír a los sabios"[84]. Recomendaciones sustentadas en dos pasajes de los Proverbios: "El que ama la instrucción ama la ciencia, el que odia la reprensión es tonto" (12,1) y "Miseria e ignominia al que rechaza la instrucción, gloria al que acepta la reprensión" (13,18). No es tolerable en los poetas la mediocridad provocada por la precipitación, la vanidad o la falta de lima: "Lime mucho sus obras, y antes que las publique, téngalas algunos años secretas, recorriéndolas y puliéndolas, porque después de la impresión de ellas no podrá así limar y corregir los vicios"[85]. Con estos consejos, Salazar parece resolver la disyuntiva *ars-ingenium* en favor del *ars*; como lo hacen también Sánchez de Lima y Díaz Rengifo, pues para la consecución de la mejora en el *ars* ofrecen los tres preceptistas sus tratados de métrica.

En el capítulo 6 continúan los preceptos, buena parte tomados de Horacio. Por ejemplo, en relación con el comienzo de una obra: "La obra del buen poeta ha de tener un principio humilde, no hinchado, porque ir subiendo es mejor que no entrar en hinchazón y después ir cayendo". Horacio: "No empieces nunca como aquel escritor cíclico: «Voy a contar el destino de Príamo y la famosa guerra troyana». ¿Qué frutos puede ofrecer la jactancia de tales promesas? Parirán los montes y nacerá un ridículo ratoncillo" (vv. 136-139). A pesar de la evidente evocación de Horacio, en el escolio Salazar cita la autoridad del Eclesiastés: "Todo tiene su momento" (3,1); "El corazón del sabio sabe el cuándo y el cómo. Porque todo asunto tiene su cuándo y su cómo" (8,5-6), y dos

[84] Cf. Horacio: "At qui legitimum cupiet fecisse poema, / cum tabulis animum censoris sumet honesti; / audebit, quaecumque parum splendoris habebunt / et sine pondere erunt et honore indigna ferentur, / verba movere loco, quamvis invita recedant / et versentur adhuc intra penetralia Vestae…" ("Ad Florum", *Epistolae*, lib. 2, epist. 2, vv. 109-114: "Quien aspire a componer un poema de mérito, ha de coger las tablillas con el ánimo de un censor severo, resolviéndose a tachar las frases sin color o que no tengan la fuerza y la dignidad debidas, aunque se resistan a abandonar su sitio y estén consagradas en el santuario de Vesta").

[85] ¿Sería ésta la razón por la que Salazar dejó su obra sin publicar?

citas más del Eclesiástico. Otro caso: "Las invocaciones del favor divino hanse de hacer en los casos que parezca que el humano no basta; e así, las invocaciones e introducciones de las musas y dioses poéticos en comedias y tragedias y otras han de entrar para determinar aquellas dudas y cosas que parece que los hombres no podrían alcanzar". Horacio: "No debe intervenir la divinidad, a no ser que el nudo no pueda desenlazarse de otro modo…" (vv. 190-191). Tampoco es del todo original la propuesta de mezclar ficción y verdad: "Para ser la poesía perfecta ha de ir con ficción y fábula, empero la ficción ha de ir fundada sobre verdad, de otra manera es reprobable". Horacio: "…inventa con tal acierto y de tal modo mezcla lo fingido con lo verdadero, que el principio armonice con el medio y el medio con el fin" (vv. 151-152). A fin de cuentas, no es tanto una cuestión de "verdad" o "mentira", sino de verosimilitud: el precepto fundamental de la poética clásica es la congruencia y estrecha relación de las partes, que deben construir un todo armónico e indivisible. Esto no significa que no haya "invención" ("ficción"), sino que ésta debe sustentarse en verdades; no está vedado al poeta imaginar cosas o seres extraordinarios, el requisito es que esas *mirabilia* parezcan posibles y verosímiles, que no contradigan las leyes naturales.

Junto a esta síntesis horaciana, hay buen número de recomendaciones procedentes de la praxis del mismo Salazar. A partir del ejercicio continuo de la escritura, aconseja la brevedad y pertinencia de las descripciones, evitando la prolijidad innecesaria:

> Ha de huir el poeta digresiones impertinentes y superfluas, y mayormente no se detenga en descripciones de lugares comunes, sin que sea necesario; porque, aunque describa bien y en las descripciones muestre flor e ingenio, se tienen las tales descripciones por viciosas, no siendo necesarias.

Prescribe también la mesura: "Cuando tratare de mucho placer regocíjese con mesura y no con chocarrería ni ufanidad loca y demasiada, sino con una gentileza dulce y pesada de hombre de edad y discreción". No faltan los consejos de carácter más práctico: "Cuando hay compa-

ración lo mejor es irla dilatando por la copla y después aplicar en dos palabricas"; está también su muy didáctica exposición sobre el uso del epíteto:

> Los epítetos son muy necesarios en el verso porque hacen cuatro efectos muy importantes. Uno es que mediante ellos se halla más fácilmente el consonante, porque si no hallo consonante a *muslo*, dándole por epíteto *blanco*, *tieso*, *duro*, o otro, se liga fácilmente el consonante con estos epítetos. Otro efecto es que dan mucha flor, gracia y ornato al verso. Otro es que añaden mucho sentido en pocas palabras, y otro es que muestran la erudición del poeta, porque si dice *el móvil cielo*, ya da a entender que sabe que el cielo tiene movimiento; si dice *de las estrellas la prestada lumbre*, ya da a entender que sabe que las estrellas reciben la lumbre del sol. Empero, hase de advertir que no un mismo epíteto cuadra siempre, porque se han de aplicar los epítetos según la materia subjeta. Y así, a la liebre unas veces converná darle por epíteto, *ligera*, otras veces, *temerosa*; a la tierra, unas veces diremos la *seca tierra*, otras la *fría tierra*, otras la *fértil tierra*, otras la *estéril tierra*…[86].

En esa articulación constante entre lo moralmente bueno y lo estético, Salazar lleva la función del epíteto más allá de las cuestiones técnicas o de la galanura en la expresión; le da también una utilidad moral: "Cuando pintare vicios ponga epítetos y muestras en sus versos con que dé a entender que le parecen mal y no los ama, porque estas muestras dan a entender el conocimiento de las cosas".

[86] Cf. Herrera: "Los epítetos, llamados por otro nombre apósitos, y en vulgar ayuntados, son muy frecuentes a los poetas, que se sirven de ellos libremente, porque les basta que convengan a la voz a quien se juntan; y así, ninguno reprehendió en ellos el *húmido vino*, los *dientes blancos* […] Y no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración y gravedad de las cosas, y para la eficacia […], sino para los afectos y explicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerza y significación en los vocablos de las cosas, y no la podemos hallar. Éstos distinguen y diferencian, o añaden o disminuyen…" (*Anotaciones*, ed. cit., pp. 344-345).

2. La métrica

Las poéticas renacentistas están determinadas más por el carácter concreto de la actividad literaria que por puntos de vista filosóficos. Una de sus razones de ser, además de explicar qué era la poesía y cómo debían juzgarse los poemas, era enseñar a escribirlos. Esto era especialmente cierto para los poetas. Gran parte de la reflexión vino de poetas en ejercicio (en Italia, Giraldi Cintio, Sperone Speroni, los dos Tasso y Guarini; en España, claramente, Herrera y Salazar; Sánchez de Lima, aunque no era poeta reconocido, sólo ejemplifica —y es de lamentar— con composiciones propias). Al elaborar sus *artes poeticae*, estos autores pensaban en la necesidad de ayudar al poeta (empezando por ellos mismos) a reducir el arte a preceptos y la doctrina a leyes; de ahí viene su esencia normativa y preceptiva. Suponían que se podía escribir un poema siguiendo fórmulas (dando por sentado que el autor tenía el genio, talento natural o inspiración divina necesarios) y que, si se obedecían las reglas correcta y completamente, el poema sería de calidad. Este pragmatismo no es, pues, sólo falta de doctrina; es necesidad evidente, pues la poesía no es otra cosa que "imitación con palabras":

> …me parece razonable y necesario recordar que existen dos tipos de imitación poética. Una que consiste en expresar de un modo excelente la naturaleza y el carácter de las personas que nos disponemos a imitar. Y ésta es la finalidad de la poesía… Pero dejando este tipo de imitación a Aristóteles, trataremos sólo del otro, que consiste en las palabras y en las formas de hablar[87].

Según Robortello,

> Es en esto donde se muestra la habilidad del hablante y donde se comprueba la capacidad del poeta de talento al escribir; es en esto, en fin,

[87] Bernardino Parthenio, *Della imitatione poetica* (1560), *apud* Bernard Weinberg, *op. cit.*, p. 47 (traducción del mismo Weinberg).

> donde reside la tarea suprema: transmitir gravedad a lo inane gracias al vigor de las *sententiae*, conferir grandeza a lo pequeño, poner nervio en lo enervado, levantar lo abatido, añadirle tristeza y luto a cuanto es poco triste y luctuoso. ¿Cuáles serían, entonces, el valor y la habilidad de quien habla o escribe, si lo grave, lo alegre, lo luctuoso o lo grandioso apareciera como tal por su propia naturaleza y no por la pericia y el talento de ese mismo que lo cuenta o lo escribe?[88].

Es el uso correcto, dulce, elegante, suave, blando, etc. de las palabras el terreno sobre el que edifica el poeta y en el que aplica su arte; y es esta técnica la materia del resto de la poética de Salazar: los capítulos 7 al 12.

Salazar comienza su "manual" estableciendo los requisitos del buen verso: "Mucho conviene a la perfección de la poesía y buena compostura que el verso sea blando, suave y polido, usándose en él de vocablos aptos y bien asentados y entretejidos para este efeto, de manera que no tenga aspereza alguna en el sonido, ni tampoco tenga ornato ambicioso". Como poeta, sabe que lo primero en el verso es el sonido, y a este aspecto dedica el capítulo 7 ("en que se ponen otros avisos para lo tocante al buen sonido y compostura del verso"). Para empezar, expone algunos vicios que afectan la sonoridad del verso. Según nociones todavía enclavadas en la métrica latina, demuestra que vocablos de varias sílabas pueden caer en donde se hacen las cesuras y estorbar el fluir armonioso; por lo tanto, el poeta debe usar lo menos posible palabras de más de tres o cuatro sílabas en un verso. También es vicio el mal sonido producto de asimilaciones fonéticas, de las cuales, algunas sólo tienen molestos efectos sonoros: "las *mías sanas son* las *tuyas salvas*" (se juntan las *eses* final e inicial); "sacó*la la* guitar*ra ras*trando" (se pegan sílabas finales e iniciales iguales); "iba *yo a él y él iba a ella an*dando" (agrupación de varias vocales); "*Has* m*ás* o men*os* se*nos* p*erra* ti*erra*" (repetición de los mismos sonidos). Otras asimilaciones, en cambio, pueden afectar el sentido del verso, creando anfibologías: "*Hurta do* estás encerrado"

[88] *Ibid.*, p. 92 (otra vez traducción de Weinberg).

(que puede leerse "*Hurtado*, estás encerrado") o, incluso, dando lugar a términos mal sonantes: "arran*car ajos*" (se forma "carajos")[89].

Como Sánchez de Lima, Salazar considera vicio la terminación aguda de los versos: "Malo es acabar el verso en infinitivo, si el verso es trímetro o dímetro, que son los que usamos a imitación de los italianos […] Empero no, si es nuestro verso castellano…"[90]. Los finales agudos afectan el número de sílabas; pero, a diferencia del portugués, Salazar precisa que esa disminución es incorrecta cuando se trata de versos de origen italiano (endecasílabos y heptasílabos), no cuando los versos son castellanos u octosílabos[91]. En cambio, al igual que Sánchez de Lima, no ve problema (como se verá más adelante) en los esdrújulos finales, que, a pesar de la sílaba de más, le suenan correctamente.

Por momentos parece que Salazar se detiene en cuestiones muy secundarias, lo que aporta cierta originalidad a su tratado, pero también buena dosis de ingenuidad. Ejemplos: cuando apremie la necesidad de un consonante difícil, no recurrir a términos latinos; y si no hay otro recurso, hacerlo lo menos posible, respetando las reglas de cantidad de

[89] Cf. Herrera, sobre el verso "el otro, *que acá* hizo entre las gentes" de la "Elegía I": "Pensaron nuestros mayores siempre que era cacénfaton, cuando las sílabas concurren de este modo, y no vieron que era cacénfaton, cuando nacía de aquellas sílabas concurrentes alguna obscenidad y torpeza, o cosa que ofendiese…" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 446).

[90] "Todos los pies que acaban en estos consonantes de *ar*, *er*, *ir*, *or*, *al*, *el*, *il*, *ol* son imperfectos, porque vienen a tener una sýllaba menos" (*El arte poética en…*, Diál. II, ed. cit., p. 53). Al respecto, comenta Antonio Alatorre: "Los sonetos, canciones, octavas, etc. que llegaban de Italia a España estaban hechos de endecasílabos y heptasílabos llanos, eran versos enteros, con sus 11 y sus 7 sílabas bien contadas. Tal era la «melodía» que Boscán y Garcilaso traían en la cabeza al imitar los versos italianos. De ahí que estos iniciadores de la poesía de los siglos de oro no empleen sino excepcionalmente los versos agudos (endecasílabos de 10 sílabas, heptasílabos de 6)" (*Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 307).

[91] Cf. Rengifo: "…y ai algunos que en los versos de redondilla mayor y menor no hallan inconveniente en quitar aquella sílaba [la última], pero en éste [el endecasílabo] muchos [inconvenientes…], porque dizen que […] faltando aquella sílaba quedan estos versos coxos y dissonantes, y que es quitar la gravedad y gallardía al metro […] Otros ai tan escrupulosos que ni en este verso ni en otro pueden sufrir esta falta, y assí huyen della como de baxeza indigna de poeta que tenga nombre" (*Arte poética*, cap. XII, ed. cit., p. 15).

la métrica latina; de igual manera habrá de evitarse usar los nombres propios en latín (*Mars* por *Marte*, *Varro* por *Varrón*, etc.) y el abuso de onomatopeyas. Se trata de recomendaciones muy sueltas, pero efectivamente relacionadas con el aspecto sonoro del verso. Termina este primer capítulo "técnico" con un consejo tan práctico como sabio: "Y el poeta no se descuide, porque, aunque en una obra grande se sufren algunas licencias y vicios, no se permite alguno en quince o veinte sonetos y coplas"[92]. Los elementos del verso —sílaba, pie, ritmo, pausa, cesura, etc.— están expuestos amplia y detalladamente en los capítulos 8 y 9: "Cuenta y oído hacen el verso, y así los versos se llaman rimas, que quiere decir tanto como número, porque llevan cierto y determinado número de sílabas […] Por eso converná tratar de las sílabas de que se hacen pies y de los pies de que se componen los versos…". Salazar es muy enfático en el aspecto del acento: "este número de sílabas ha de ir asentando y distribuyendo, de tal manera que las cantidades y acentos vayan en sus lugares, y el verso vaya rodado y suave y bien sonante al oído; que si no se tuviese atención a las cantidades y acentos, poco serviría que al verso se diesen las sílabas determinadas, porque ni rodaría, ni sería verso". Coloca al acento por encima del metro o número de sílabas, sin aclarar qué entiende por acento: intensidad, tono, timbre o duración; sin embargo, al prescribir su colocación en los "lugares donde los versos latinos tienen sílabas luengas", parece concebirlo como "duración", haciendo la identidad cantidad/acento y diferenciando entre sílabas largas y breves[93]:

[92] Cf. Horacio: "…et idem / indignor quandoque bonus dormitat Homerus, / verum operi longo fas est obrepere somnum" (vv. 358-360: "y, al mismo tiempo, me indigno cuando Homero dormita, pero en un poema largo es lícito dejarse vencer por el sueño").

[93] Lo mismo que hace Rengifo: "Porque el verso, que es el objecto y fin del Arte poética, se compone de sílabas largas y breves […]. Para conocer la longitud o brevedad de las sílabas no serán menester muchas reglas, sino una sola clara y fácil a todos; ésta es el acento que cada dicción tiene, por el qual como por señal cierta sacaremos la cantidad" (*Arte poética*, cap. VI, ed. cit., pp. 10-11).

> Ligada estrechamente con el acento está la cantidad. ¿Existe o no correspondencia entre aquél y ésta? Ningún problema tan discutido en la métrica española. Ninguno, a mi parecer, más claro. El testimonio de los sentidos, las experiencias quimográficas y, aunque su valor sea escaso, la opinión general, nos dicen que hay cierta reciprocidad, casi constante, entre tónicas y largas, átonas y breves[94].

Antes de Salazar trataron este asunto Nebrija y Juan del Encina. El primero niega que en castellano pueda haber distinción entre sílabas largas y breves: "…nuestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves"; "tiene esso mesmo la sílaba longura de tiempo porque unas son cortas i otras luengas, lo cual sienten la lengua griega i latina […] mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves…"[95]. Con todo, acepta la conformidad del sistema rítmico griego y latino, que es cuantitativo, con el castellano, que es acentual: las sílabas tónicas son largas, las átonas, breves. También Encina ve esta diferencia; reconoce así que uno de los factores constitutivos del acento es la cantidad, junto con el tono o la elevación: "Y avemos de notar que sílabas breves en el romance llamamos todas las que tienen el acento baxo, y luengas o agudas se dizen las que tienen alto el acento, aunque en el latín no vayan por esta cuenta"[96]. Como Encina, Salazar acepta que "fuera de la poesía griega y latina, ni la española, ni las demás se han querido obligar a las reglas de las cantidades de sílabas luengas ni breves, porque sin la guardar suenan muy bien al oído". En pocas palabras, lo que estos tres preceptistas dicen es que en español no existen sílabas largas o breves por naturaleza: la cantidad está determinada por el acento.

Salazar define la sílaba muy sencilla y sintéticamente, según la noción aceptada hasta ese momento: "Sílaba se forma de una letra o de

[94] E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 145.
[95] *Gramática*, lib. 2, caps. 5 y 1, ed. cit., pp. 44 y 37, respectivamente.
[96] *Arte de poesía castellana*, cap. 6, ed. cit., p. 25.

más"[97]. A diferencia de Nebrija, Salazar (como Sánchez de Lima) considera que una sílaba puede estar formada por una sola letra, si ésta es una vocal: "Si de una [si se forma de una letra], ha de ser forzosamente vocal, como *a*"[98]; distingue entre sílabas breves y largas, y al diferenciarlas ya no habla de "letras", sino de duración de sonido: "De las sílabas, unas son breves, y éstas cada una gasta un tiempo no más; otras son luengas, y cada una de ellas gasta dos tiempos". Aquí está ya la convicción de Rengifo: "Porque el verso, que es objeto y fin del arte poética, se compone de sílabas largas y breves…"[99].

El conjunto de sílabas forma un pie, unidad mínima del verso, "por lo cual de una sola sílaba no se puede formar pie aunque sea luenga, sino que se han de juntar dos o más sílabas para hacer un pie". La noción de pie no era tan precisa como la expone Salazar. Algunos preceptistas, siguiendo la metodología tradicional de las poéticas provenzales, entienden por *pie* lo que hoy llamamos *verso*. Así, por ejemplo, Encina: "Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas, y llámasse pie porque [en] él se mide todo lo que trobamos y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla […] debemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie"[100]; también Sánchez de Lima: "Una de las principales cosas que requiere la poesía es la medida de los pies, los quales son los renglones que tiene la copla, y cada renglón llamamos pie"[101]. Salazar, en cambio, sigue muy de cerca a Nebrija, quien ofrece toda

[97] Cf. la precisión fonética de Nebrija: "Sílaba es un aiuntamiento de letras que se pueden coger en una herida de la boz y debajo de un acento" (*Gramática*, lib. 2, cap. 1, ed. cit., p. 36).

[98] Nebrija: "…cuando las vocales suenan por sí sin se mezclar con las consonantes propiamente no son sílabas" (*loc. cit*), aunque líneas más adelante, a regañadientes, acepta sílabas formadas sólo por una vocal : "Assí que puede tener la sílaba, impropiamente assí llamada, una sola letra, si es vocal, como *a*".

[99] *Arte poética*, cap. VI, ed. cit., p. 10.

[100] *Arte de poesía castellana*, cap. 5, ed. cit., p. 20.

[101] *El arte poética en…*, Dial. II, ed. cit., p. 49. Rengifo hace la identidad pie-verso: "Destos nueve géneros de versos, *que algunos llaman pies*…" (*Arte poética*, cap. VIII, ed. cit., p. 12).

una teoría métrica basada más que en el número de sílabas (esto es, en la métrica) en los juegos de los pies o "mesuras": "Lo que mide las cantidades continuas es o pie o vara o passada, i por consiguiente, los que quisieron medir aquello que con mucha diligencia componían y razonavan, hiziéronlo por una medida, la cual por semejanza llamaron pie, el cual es lo menor que puede medir el verso"[102]; y más adelante: "Agora digamos de los pies de los versos, no como los toman nuestros poetas, que llaman pies a los que avían de llamar versos, más por aquello que los mide, los cuales son unos assientos o caídas que haze el verso en ciertos lugares" (*loc. cit.*). Compárese con las ideas de Salazar: "y así el pie es, o por mejor decir, consta de una bajada y una subida de tono que se comprehende en el espacio de dos sílabas o más". En lo único que difieren el gramático y el poeta madrileño es en el origen del término *pie*: para el primero, proviene del nombre de una medida; para el segundo "llámase pie porque así como nosotros andamos con los pies, anda el verso con estos pies".

Como Nebrija, Salazar se esfuerza por encajar en esa métrica basada en pies los versos castellanos. Primero expone los pies fundamentales, agrupándolos de acuerdo con la cantidad de tiempos (sonoros), no de sílabas. Los hay de tres tiempos: el yambo (una sílaba breve y una larga), el troqueo (larga y breve); de dos tiempos: el pirriquio (dos breves); de cuatro: el dáctilo (la primera sílaba larga y dos breves) y el espondeo (dos sílabas largas); finalmente el pie coriambo, el único de seis tiempos y cuatro sílabas (larga, breve, breve, larga)[103]. En estas medidas hace caber Salazar los metros castellanos más representativos; a todos les encuentra un correspondiente latino o griego:

[102] *Gramática*, lib. 2, cap. 5, ed. cit., p. 43.

[103] Nebrija presenta una lista más extensa, pero sólo toma en cuenta el número de sílabas (no los tiempos): espondeo, pirriquio, troqueo y yambo; de tres: moloso (todas largas), tribraquio (todas breves), antibraquio (las dos primeras largas y una breve), antipasto (la primera breve y dos largas), anfibraquio (breve, larga, breve), anfímacro (larga, breve, larga) (*ibid.*, p. 44). Por supuesto, al no admitir largas y breves en el castellano, reduce los cuatro pies bisílabos a uno, que puede denominarse, indistintamente, *espondeo* o *yambo*, y los trisílabos a otro, que denomina *dáctilo*.

• *Asclepiadeo*[104]: formado por doce sílabas distribuidas en un pie espondeo, dos coriambos y un pirriquio, lo que da un total de 18 tiempos; a este verso corresponde el verso de arte mayor o dodecasílabo, de cuatro acentos (como en latín): segunda, quinta, octava y undécima[105]. El ejemplo, por antonomasia, es Juan de Mena[106]:

Al múy prepoténte don Juán el segúndo

Sin tocar el verso del consagrado Mena, con uno creado *ex professo*, Salazar hace la misma gradación que Nebrija: va quitando una sílaba cada vez, sin modificar el sentido ni los acentos, de manera que trans-

[104] Nebrija lo llamó *adónico doblado*, dando a entender que se trata de un verso compuesto por dos hemistiquios hexasílabos (*Gramática*, lib. 2, cap. 9, ed. cit., p. 53).

[105] Más tarde, Pinciano (*Philosophía…*, epíst. 7) reduce a tres los acentos: quinta, octava y undécima; y luego Cascales los amplía a seis (suponiendo dos hemistiquios y tres acentos en cada uno): segunda, tercera, quinta, sexta, séptima y undécima.

[106] "… el verso de arte mayor, que había reinado como monarca absoluto en la centuria precedente [s. XV], se bate en retirada ante la invasión de las formas italianizantes, y a últimos del siglo XVI está derrotado en toda línea […] Pero los preceptistas de aquel tiempo nos siguen hablando de él, como si estuviera vigente, o tal vez como si esperasen su resurgimiento" (Díez Echarri, *op. cit.*, pp. 186-187). Nebrija, por ejemplo, está muy influido por el prestigio de este verso, y de Juan de Mena; varios de sus ejemplos provienen ya del *Laberinto de fortuna*, ya de la *Coronación*. Por su parte, Argote de Molina lamenta el menosprecio y el desuso en que ha caído el dodecasílabo y aboga por su restauración: "Llaman versos mayores a este género de poesía que fue muy usada en la memoria de nuestros padres, por lo mucho que en aquellos tiempos agradaron las obras de Iuan de Mena, las quales, aunque aora tengan tan poca reputación cerca de hombres doctos, pero quien considerare la poca noticia que en España avía entonces de todo género de letras, y que nuestro andaluz abrió el camino y alentó a los no cultivados ingenios de aquella edad con sus buenos trabajos, hallará que con muy justa causa España ha dado el nombre y autoridad a sus obras […] Este género de poesía, aunque ha declinado en España después que está tan rescebida la que llamamos ytaliana, pero no ay duda si no que este verso tiene mucha gracia y buen orden, y capaz de cualquier cosa que en él se tractare, y es antiguo y proprio castellano, y no sé por qué meresció ser tan olvidado siendo de número tan suave y fácil" (*Discurso…*, ed. cit., p. 45). La nostalgia por este verso llegó incluso a Pinciano: "Yo pensava que la grandeza le venía [a Juan de Mena] de aquel metro tan sonoro, por no dezir hinchado…" (*Philosophía…*, Epíst. 6, ed. cit., p. 259).

forma el dodecasílabo en endecasílabo (al que llama *cataléctico*[107]) y decasílabo (*braquicataléctico*[108]):

Mi Crísto demuéstra que muére de amóres (dodecasílabo)
Mi Crísto demuéstra que muére de amór (dodecasílabo agudo/cataléctico)
Crísto demuéstra que muére de amór (endecasílabo agudo/braquicataléctico)

Vemos, pues, que en el verso *asclepiadeo* encaja Salazar dos metros castellanos: el dodecasílabo y un tipo imperfecto de endecasílabo (no el de origen italiano que él considera superior).

• *Tetrámetro*: formado por siete pies y medio, con predominio del troqueo (no aclara más al respecto), que hacen un total de quince sílabas. Se le ha llamado, según Salazar, *trocaico* (por el predominio ya mencionado), *arquiloquio* (por ser invención del poeta griego Arquíloco) y *cataléctico* (porque le falta una sílaba para ser un tetrámetro entero). Nebrija, en cambio, se refiere principalmente a este "tetrámetro entero", de 16 sílabas, considerándolo también creación de Arquíloco; lo denomina *tetrámetro yámbico*, aunque "nuestros poetas [lo llaman] pie de romances"[109]. Muy de pasada menciona el gramático el tetrá-

[107] Se llama así al verso cuyo último pie está incompleto; esto es: el pie final, el pirriquio, quedaría con una sola sílaba, y como ésta sería breve, no sólo faltaría una sílaba sino también un tiempo; por algo dice Salazar que "también es bueno, aunque no tanto". Se trata, a fin de cuentas, de un dodecasílabo con terminación aguda, terminación, como ya se vio, no muy recomendada por Salazar.

[108] Verso al que le falta un pie completo; en este caso se elide, según Salazar, una sílaba del principio (la primera larga del espondeo) y la última (la segunda breve del pirriquio final); lo que se traduce en falta de dos sílabas y tres tiempos, por ello "también se permite, aunque no es tan bueno como el de doce y once sílabas, porque queda muy cercenado, aunque rueda y suena". Se refiere, pues, a un endecasílabo agudo. No hay que ver en esta manera de construir el endecasílabo un recurso tramposo de Salazar para dar al verso de once sílabas (esta vez, al italiano) un origen castellano.

[109] Se trata del famoso "dieciseisílabo", equivalente a dos versos de romance. Nebrija ejemplifica con dos versos de romances viejos: "Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa

metro incompleto, el de quince sílabas, muy usado en los himnos de la Iglesia; de hecho, los ejemplos de Salazar proceden de esos himnos.

De este tetrámetro, más concretamente de su primer hemistiquio, Salazar hace descender el octosílabo: "Nuestro natural verso castellano, que es el de ocho sílabas, imita a la primera parte de este verso, que son los cuatro pies primeros…", con acento obligado en la séptima sílaba. Hay que destacar su buena intuición: según Díez Echarri, el origen del octosílabo permanece muy oscuro; se le ha hecho proceder de la lírica árabe, del coriámbico trímetro latino, de los hexámetros de Homero…, etc., aunque "lo más probable es que venga del tetrámetro trocaico [justo el que señala Salazar] de la decadencia latina, que luego merece la predilección de los poetas cristianos, sobre todo en los himnos de la liturgia"[110]. Considerándolo el verso español por excelencia y estudiándolo en cada una de sus formas (romances, redondillas, etc.), poco se ocuparon los tratadistas anteriores de rastrear el origen del octosílabo. Alguna incursión ensaya Argote de Molina:

> Leemos algunas coplillas italianas antiguas en este verso [el octosílabo], pero él es proprio y natural de España, en cuya lengua se halla más antiguo que en alguna otra de las vulgares, y assí en ella solamente tiene toda la gracia, lindeza y agudez, que es más propria del ingenio español que de otro alguno[111].

Hasta aquí los antecedentes que pudo tener Salazar; ni Nebrija, ni Sánchez de Lima, ni Herrera tratan el asunto.

---

vida" y "Aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?". Argote de Molina llama a este verso "verso grande" (*Discurso*…, ed. cit., p. 35).

[110] Díez Echarri, *op. cit*., p. 196.

[111] *Discurso*…, ed. cit., p. 27. Argote de Molina se refiere a composiciones como ésta de Serafino Aquilano (poeta italiano, 1466-1500): "Della dolce mia nemica / nasce un duol ch' esser non suole: / e per più tormento vuole / che si senta e non si dica", traducida en el capítulo 38 de la segunda parte del *Quijote*: "De la dulce mi enemiga / nace un mal que al alma hiere, / y por más tormento, quiere / que se sienta y no se diga".

Este mismo origen encuentra Salazar para el verso quebrado de cuatro sílabas: "imita los dos primeros pies deste verso [tetrámetro trocaico], y hase de asentar el acento en la tercera sílaba". No podía ser de otra manera: el quebrado es la "mitad" de un octosílabo, y debe tener la misma procedencia, al igual que los versos que llama "redondillos menores", de seis y cinco sílabas. Así, pues, dentro del tetrámetro encaja Salazar los pies de romance (de quince y dieciséis sílabas), los octosílabos, hexasílabos y pentasílabos; todos, como versos de romance.

• *Trímetro yámbico arquiloquio*: seis pies y doce sílabas, tal y como lo caracteriza Nebrija: "El trímetro iámbico, que los latinos llaman senario, regularmente tiene doze sílabas, i llamáronlo trímetro porque tiene tres assientos, senario porque tiene seis espondeos"[112]. Aunque, según Salazar, en los pies tercero y quinto puede haber, indistintamente, espondeo o yambo (de ahí el nombre). A este verso corresponde el "vulgar de los toscanos, que hoy los españoles tenemos en uso", esto es el endecasílabo, porque lo españoles "más de ordinario" lo usan catálectico, es decir con una sílaba menos (12>11). Como escribe Díez Echarri, el asunto del origen del endecasílabo "apasionó vivamente a nuestros tratadistas"[113]. Algunos, llevados por un nacionalismo mal entendido, no pudieron aceptar que procediera de Italia. Argote de Molina, que lo llama "verso italiano", prefiere pensar en una especie de "repatriación":

> Este género de verso es en la quantidad y número conforme al ytaliano usado en los sonetos y tercetos, de donde paresce esta composición no averla aprendido los españoles de los poetas de Italia, pues en aquel tiempo, que ha quasi trezientos años, era usado de los castellanos como aquí paresce [los versos con que termina cada apólogo del *Conde Lucanor*], no siendo aún en aquella edad nascidos el Dante, ni Petrarcha, que después ilustraron este género de verso y le dieron suavidad y ornato que ahora tiene[114].

[112] *Gramática*, lib. 2, cap. 8, ed. cit., p. 51.
[113] *Op. cit.*, p. 218.
[114] *Discurso…*, ed. cit., p. 40.

Este verso, pues, anduvo desterrado, pero ha regresado a España, "donde ha sido bien rescebido y tractado como natural; y aun se puede dezir que en nuestra lengua, por la elegancia y dulçura della, es más liso y sonoro que alguna vez paresce en la ytaliana"[115]. De este nacionalismo no escapa ni siquiera Herrera, a pesar de reconocer la procedencia italiana de los nuevos metros:

> Mas ya que han entrado en España las buenas letras con el imperio, y han sacudido los nuestros el yugo de la ignorancia, aunque la poesía no es tan generalmente honrada y favorecida como en Italia, algunos le siguen con tanta destreza y felicidad, que pueden poner justamente envidia y temor a los mismos autores de ella. Pero no conocemos la deuda de habella recibido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es en nuestra lengua, porque el marqués de Santillana […] tentó primero con singular osadía, y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas…[116].

[115] *Ibid*., p. 43. Para nacionalizar el endecasílabo, Argote afirma su procedencia de la lírica provenzal, y, todavía, su moderno editor ve con buenos ojos esta idea: "está en lo cierto [Argote] cuando afirma la influencia directa de la manera provenzal sobre la castellana del siglo XVI en el uso del verso endecasílabo. De esta escuela procede el metro que Alfonso el Sabio manejó con soltura muchas veces […] Por donde se echa de ver, como apunta Argote, que este verso español, en su venerable antigüedad nada debe a la colaboración eminente de Dante ni Petrarca, sino a la influencia de los poetas provenzales…". Sin embargo, acota: "Claro está que este metro, tratado aquí como autóctono, y apenas esbozado en la lírica castellana, no había de resistir más tarde la fuerza avasalladora de los versos de Dante y Petrarca, cuya libertad de acentos y elegancia de ritmos acabaron por imponer en España el modelo toscano, único señor de la poesía del Renacimiento" (ed. cit., pp. 101-102).

[116] *Anotaciones*, ed. cit., pp. 313-314. Según el profesor Tiscornia (editor de Argote Molina), la razón de esta conformidad entre esos metros latinos y el endecasílabo castellano, es que, ya desde Catulo y Horacio, el trímetro senario y el sáfico "van, poco a poco, relegando el sistema de cantidad para abrir paso al predominio del acento, hasta alcanzar la perfección en manos de Horacio…" (ed. cit., p. 120).

Salazar evita cualquier "patrioterismo", y lo hace descender, como hizo antes con el octosílabo, de algún metro latino. Y no andaba tan errado, pues según Navarro Tomás,

> el verso sáfico de la poesía clásica se empleó durante la edad media especialmente en composiciones de carácter religioso. Otro verso de medida semejante, el senario yámbico, alternaba con el sáfico en la misma clase de asuntos. El primero es considerado como base del endecasílabo romance acentuado en cuarta y octava: "Como epitafio de la ninfa bella", Garcilaso *Égloga III*, 239; al segundo se le señala como modelo de la variedad acentuada en sexta: "Que la curiosidad del elocuente", *ibid*., 48[117].

Salazar prescribe acentos en segunda, cuarta, sexta, octava y décima "para que este verso vaya más rodado y mejor sonante", aunque acepta otros esquemas: cuarta, sexta, octava y décima (omitiendo el acento en segunda), segunda, sexta, octava y décima (sin la cuarta); el único acento que no debe faltar, además del obligado en la décima[118], es el de la sexta: "En la sexta algunos han querido decir que podría faltar el acento, teniéndose los demás lugares dichos; empero esto es contra mi parecer, porque no lo he visto en verso de buen poeta italiano ni español, ni creo sería posible sonar el verso a quien faltase acento en sexta sílaba"[119]. Y, aunque Salazar había aceptado la conformidad entre cantidades latinas y acentos españoles, aquí su oído lo obliga a hacer una excepción: los buenos poetas "nunca han dejado de asentar el acento en la dicha sílaba", pues "la poesía que no es latina ni griega no va ya sujeta a las cantidades, sino al número y oído solamente, y el acento en

[117] *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1956, p. 175.

[118] "…en la décima nunca ha de faltar el acento, porque si falta no será verso, aunque le tenga en todas las demás".

[119] De los ocho esquemas acentuales propuestos por Rengifo (2, 4, 6, 8; 1, 4, 6, 8; 4, 6, 8; 3, 6, 8; 2, 6, 8; 2, 4, 8; 2, 4, 6; y 2, 6) sólo uno (el sexto) no tiene acento en la sexta sílaba (cf. *Arte poética*, cap. XI, ed. cit., pp. 14-15).

la dicha sílaba suene tan bien, y sin él suene el verso tan mal, conviene no falte allí, aunque perdamos la libertad que en aquella sílaba el verso latino, a quien imitamos, nos daba"[120]. Su ejemplo es muy elocuente:

No puéde la sátira sér gustósa

Tampoco aprueba la falta de acento en octava: "…conviene procurar que siempre asiente acento en octava porque el verso suena muy bien, y cuando allí falta no tan bien; empero, aunque algunas veces falte, no deja de permitirse, porque así le dejan de poner algunas veces los mejores poetas italianos y españoles". Sobre estas fluctuaciones en el esquema acentual, Díez Echarri aclara que todos los tratadistas de los Siglos de Oro estaban de acuerdo en que se trataba "de un metro de ritmo yámbico fundamentalmente", y que "desde el Pinciano, que sólo admite como válidos los de acentuación en sexta y, a falta de esta, en cuarta y octava, hasta Caramuel, que especifica catorce clases siempre dentro del módulo del Pinciano —sexta o cuarta y octava—, hay tipos y subtipos para todos los gustos"[121]. Al final, se puede hacer una gran división del endecasílabo español: el yámbico, heroico o propiamente italiano, con acentuación en sexta, y el español sáfico, con acentuación en cuarta y octava. Del uso específico de cada uno nada dice Salazar; como otros preceptistas de la época está más preocupado por la cuestión de los versos agudos y esdrújulos. Antes se vio[122] que Salazar no recomienda la terminación aguda en los versos de origen italiano; sin embargo aquí se contradice, o recapacita:

[120] Como ha supuesto que el endecasílabo imita a los trímetros y éstos "en tercera región reciben espondeo o yambo indiferentemente, y así, siendo el pie yambo, viene a ser la sexta sílaba breve, en la cual no puede sentar acento grave…".

[121] *Op. cit*., p. 228. En una octava resume Carvallo los diferentes esquemas: "Prádos alégres, campo vérde améno, / amedrentádo núnca del estío, / de rosáles florídos tódo lléno, / con éllas demóstrando más sombrío; / aquí lós mis torméntos desenséno, / do nó te téme el invernóso frío, / guardádo de los viéntos y ayre málo, / syrviéndote los saúces de regálo" (*Cisne de Apolo*, introd., ed. y notas A. Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel, 1997, Diál. II, § 5, pp. 181-182).

[122] Cf. *supra*, p. 57.

> y aun los españoles muchas veces le usamos [el endecasílabo] braquicataléctico, que es de dos sílabas menos, lo cual hacemos todas las veces que terminamos el verso en vocablo que tiene el acento en la última, que en nuestra lengua española hay muchos; y por eso no es vicio hacer esto […] Y así los que en nuestra lengua lo tienen por vicio se engañan[123].

Argote también acepta el endecasílabo agudo con gran naturalidad: "Llaman endecasílabo a este verso, porque tiene onze síllabas, sino quando fenesce en acento agudo, que entonces es de diez, como en este ejemplo de Boscán: *Aquella reyna que en el mar nasció*"[124]. Probablemen-

[123] "…hacia 1550 había buen número de puristas (o «fundamentalistas») que con su Petrarca, su Sannazaro o su Bembo en la mano, sostenían que ni siquiera el empleo ocasional de versos agudos era tolerable" (Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos…*, p. 309). Alatorre cita el testimonio de Hernando de Hoces, que en su traducción de los *Trionfi* de Petrarca, muestra una posición semejante a la da Salazar: "Casi siempre se guarda en toscano […] fenecer todos los versos en vocal, y que ninguno tenga el acento en la última [sílaba]. Yo confieso que a mí me parece esto postrero demasiada curiosidad, y cosa que el toscano hace poco en guardarla, pues casi todas las palabras acaban en aquella lengua en vocal, y son muy pocas las que tienen acento en la última. Pero en nuestra lengua es más dificultoso, y mucho menos necesario de guardarse; porque, según es de todos manifiesto, la mayor parte de las palabras que en ella hay acaban en consonante o tienen el acento en la postrera; de manera que, si tenemos que huir de estas dos cosas, no nos podemos aprovechar de la mitad de nuestras palabras para el acabar de los versos…" (*apud ibid.*, p. 310). Como se vio (cf. *supra,* n. 91), todavía Rengifo habla de esos "escrupulosos" tan reacios a aceptar la terminación aguda. Él, como Salazar, piensa que el caso es que en la lengua italiana no abundan los vocablos agudos, sí en la española, "con que se puede acabar muchos versos [con agudos]; los quales aunque no sean tan elegantes y sonoros como los de onze sílabas, puédense usar algunas veces sin escrúpulo y sin que para ello sea necessaria licencia. Verdad es que quanto menos huviere destos claudicantes y mudos, irá más llena y grave la composición" (*Arte poética*, cap. XII, ed. cit., p. 17).

[124] *Discurso…*, ed. cit., p. 42. Según el editor de Argote, la mezcla de endecasílabos graves y agudos fue "achaque" de Boscán, más explicable por la influencia catalana (cf. *supra*, n. 106) que italiana" (*ibid.*, p. 112). En un principio, mientras se aclimataba este verso italiano, no debió de ser muy aceptada su forma aguda. Por ejemplo, Juan de la Cueva, que en todo sigue muy puntual y fielmente a Argote, no la aprueba: "I que siempre te guardes y retires / que en agudo no acabes el acento, / por que la una sílaba no tires. / Boscán dixo, sin más conocimiento, / *Aquella reyna que en el mar nasció*, / y usó de este troncado abatimiento" (*Ejemplar poético*, ed., notas e introd. F. A de Icaza, Espasa-Calpe, Madrid, 1924, Epíst. II, vv. 177-182).

te, las vacilaciones de Salazar sobre el tema provengan de la opinión de su venerado Fernando de Herrera, quien en su comentario a la *Canción II* de Garcilaso condena rotundamente los versos agudos:

> Los versos troncados, o mancos, que llama el toscano, y nosotros agudos, no se deben usar en soneto ni en canción; y aquí no son de algún efecto, antes están puestos acaso. Y no es admiración, porque G. L. no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético; que su ingenio lo levantó a mayor grandeza y espíritu que lo que se podía esperar en aquella sazón. Pero ya, cuando los versos mudan la propia cantidad, que o son menores una sílaba, o mayores otra, si no muestran con la novedad y alteración del número y composición algún espíritu y significación de lo que tratan, son dignos de reprehensión[125].

En cuanto a los esdrújulos, parece haber mayor acuerdo en su aceptación. Argote de Molina, que en estos asuntos no se complica, simplemente dice que son semejantes a los que "griegos y latinos llaman choriámbicos, asclepiadeos"[126]. Sánchez de Lima, el primer preceptista que se ocupa en forma de los versos esdrújulos, confiesa, sin embargo, no conocer el origen del término, "porque éste es vocablo italiano, y esta manera de verso es muy nueva en España", aunque se muestra muy entusiasta de estos versos, por ser "compostura de ingenio y artificio"[127]. Herrera ni los aprueba, ni los censura; comentando la *Égloga II* dice que son "convenientes para lo que narraba Salicio" y les da el mismo origen asclepiadeo que Argote; pero él sabe muy bien que "*sdrucciolare* es en italiano aquel deslizar y huir de pies que hace el que pasa por cima del hielo"[128]. Salazar, por su parte, los hace derivar del trímetro lati-

[125] *Anotaciones*…, ed. cit., p. 398.

[126] "Corominas da como primera documentación [del término *esdrújulo*] el *Discurso* (1575) de Argote de Molina, donde consta ya la grafía actual, *esdrújulo* (con *j*)" (Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos*…, p. 226).

[127] *El arte poética*…, Diál. II, ed. cit., pp. 89, 90.

[128] *Anotaciones*…, ed. cit., pp. 512-513. Antonio Alatorre (*Cuatro ensayos*…, p. 228) cita la siguiente explicación de Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi*…:

no, "mas por entero, dándole todas doce sílabas" y, más enfáticamente que Herrera, considera que es conveniente sólo para ciertos temas: "Empero, esto no lo hacemos sino en églogas y obras pastoriles, en las cuales se permite porque la rudeza del canto pastoril recibe un poco de menos suavidad y más aspereza"[129]; finalmente, como el sevillano, deriva el término del adjetivo italiano "*sdrucivolo*, que quiere decir cosa dereznable [*sic*], que se desliza, porque así este verso en el fin se desliza y pasa presto, porque se termina en dos sílabas breves"[130].

Así, pues, Salazar encaja el endecasílabo, en sus tres formas (grave, agudo y esdrújulo), en el trímetro yámbico.

• *Dímetro yámbico*: tiene cuatro pies (por ello también se le llama *cuaternario*) y ocho sílabas; se le denomina *yámbico* por la frecuencia de este pie; está formado por espondeo/yambo, yambo, espondeo/yambo y yambo. En este caso, Salazar no sigue del todo a Nebrija:

> El dímetro yámbico, que los latinos llaman cuaternario i nuestros poetas pie de arte menor i algunos de arte real, regularmente tiene ocho sílabas

"…E da tal come scorrer cadendo che fanno quelle due ultime sillabe, il detto verso ne vien, come per nome suo, chiamato *sdrucciolo*, perciochè *sdrucciolare* in lingua nostra è propriamente quello scorrere o sfugir de' piedi quando si camina sopra il ghiaccio o sopra pietre lisce, & principalmente in luoghi pendenti; e *sdrucciolare dalle mani* si dirano ancor l'anguille o altri pesci crudi". Cf. también Rengifo: "*Esdrúxulo* es vocablo italiano; quiere dezir 'cosa que corre o resvala'; viene de ἐχθρέχω, verbo griego que significa lo mismo que en romance 'correr o resvalar', y quadra muy bien a este género de versos, porque acaban con el acento en la antepenúltima, y parece que desde aquella sílaba hasta el fin van corriendo" (*Arte poética*, cap. XIII, ed. cit., p. 17).

[129] En efecto, la única composición de la *Silva* en esdrújulos es una sextina de tema bucólico-religioso: "Silvestre musa que' el sonoro cántico / oíste dentro del florido término / de' aqueste valle, do terrestre víbora / no dexa rastro ni llorosa lástima / a los cantores del celeste Pánpano / que' enxirió el cielo' en una vid sin mácula" (f. 335r). Sin embargo, más adelante, en el capítulo 11 sobre las "composturas italianas", añade que el esdrújulo puede ser también "conveniente" para las sátiras e ir en verso suelto.

[130] Salazar acompaña la sextina mencionada en la n. anterior con el siguiente epígrafe: "canto en verso entero de doze sýlabas, a immitación del trímetro iámbico que los italianos llaman *verso sdrucciolo*". No se qué sea anterior, este poema o la *Suma*, el caso es que en los dos casos repite casi lo mismo: "Y assí el Sannazaro en su *Arcadia* hizo muchos cantos pastoriles en este verso de doze sílabas entero, que los toscanos llaman *sdrucholo*".

> i cuatro espondeos. Llamáronle dímetro porque tiene dos assientos, cuaternario porque tiene cuatro pies. Tales son aquellos versos, a los cuales arrimávamos los que nuestros poetas llaman pies quebrados…[131]

Según esto, el verso sólo está formado por pies espondeos. Entonces, ¿por qué la denominación de *yámbico*?

Salazar hace corresponder a este verso "el verso de ocho sílabas que usan los italianos mezclado con el trímetro yámbico, que ellos llaman verso *rotto*, que es lo que nosotros también usamos con el trímetro a manera de pie quebrado", y dice que se usa mayormente en "lo pastoril, mezclado con los enteros de doce que arriba pusimos"[132]: esto es, la combinación de versos esdrújulos de siete y once sílabas[133]:

Mi pena es tan mortífera
Si por el prado andásemos

También se refiere al heptasílabo grave. Ningún preceptista anterior trató sobre el origen del verso de siete sílabas; Salazar acepta que llegó de Italia, pero como acostumbra, lo encaja en un verso latino: "a éste [al dímetro yámbico] corresponde el pie roto o quebrado de siete sílabas que ordinariamente usan los italianos en sus canciones, mezclado con el entero trímetro [endecasílabo], y nosotros también le usamos". Asimismo, con este esquema hace coincidir el hexasílabo, cuando el dímetro se hace braquicataléctico, esto es, falto de dos sílabas (quedan seis y no cinco, porque el dímetro latino tiene ocho sílabas). Salazar lo denomina "pie quebrado de arte mayor" y ejemplifica con la primera parte de un dodecasílabo de Juan de Mena: "Al muy prepotente".

[131] *Gramática*…, lib. 2, cap. 8, ed. cit., p. 50.

[132] Cf. *supra*, p. anterior. Rengifo: "El esdrúxulo entero se compone de doze sílabas, y el quebrado de ocho…" (*Arte poética*, cap. XIII, ed. cit., p. 17).

[133] "El trímetro y el dímetro yámbicos del famoso Épodo segundo [de Horacio]: *Beatus ille qui procul negótiis, / ut prisca gens mortálium*… podían calcarse perfectamente en un endecasílabo y un heptasílabo esdrújulos" (Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos*…, p. 206).

En resumen: en estos esquemas métricos latinos encuentra Salazar el origen de los metros más comunes en la poesía española hasta ese momento: las dieciséis sílabas de los romances antiguos, el venerable dodecasílabo, los italianos de siete y once, el octosílabo y su pie quebrado de cuatro y el hexasílabo (mencionado sólo como quebrado del verso de doce, no como metro de romance).

La tercera parte del capítulo 8 se dedica a tres licencias métricas: sinalefa, diéresis y sinéresis. Por raro que parezca, nuestro concepto de sinalefa no es el mismo que el de los preceptistas de esta época. Casi todos siguen a Nebrija (quien lo entiende a la manera latina): "…cuando alguna palabra acaba en vocal y si se sigue otra que comiença esso mesmo en vocal, echamos fuera la primera dellas"[134]; Sánchez de Lima: "…encuentro que hazen dos letras vocales, quando se vienen a encontrar, y entonces la primera se pierde, quiero dezir, que no se haze caso della, sino de la segunda"[135]; Salazar:

> …cuando un vocablo o dicción se acaba en vocal y el siguiente vocablo o dicción comienza en vocal, porque, entonces, por sinalefa se pierde la vocal primera que es aquella en que el vocablo precediente se termina, y, en la escansión, estas que eran dos sílabas por la intervención de dos vocales, quitada la una vocal, se hace una sílaba sola.

Como se ve, los tres autores asocian la sinalefa a la *elisión*, definida como "pérdida de una vocal final en contacto con la vocal inicial de la palabra siguiente"[136]. En efecto, en la sinalefa dos sílabas se reducen a una, pero no por pérdida de alguna de las vocales, sino por fusión de las mismas en una sola emisión de voz. Dice Salazar que los italianos, por escandir mejor el verso, dejan de escribir la vocal que "se pierde"; le parece sensato, entonces, proponer que en español también se señale

[134] *Gramática*…, lib. 2, cap. 7, ed. cit., p. 47.

[135] *El arte poética en*…, Diál. II, ed. cit., p. 56.

[136] Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1998, *s.v.*

gráficamente la sinalefa: no quitando la vocal "perdida", sino señalándola con una comilla encima[137]. El verso "Quien tiene el peso de la odiosa carga", se leería (por la pérdida de vocales):

Quien tienel peso de lodiosa carga,

pero se escribiría, según la propuesta de Salazar:

Quien tiene' el peso de la' odiosa carga.

Sin embargo, por como marca la escansión del verso, es evidente que Salazar supone la pérdida de la primera vocal, lo cual, por lo menos para nosotros, es elisión, no sinalefa[138].

De los tres teóricos, sólo Salazar expone las excepciones a la sinalefa: 1) Cuando el verso comienza con un monosílabo terminado en vocal, aunque el siguiente vocablo empiece con vocal, no se hace sinalefa, "porque se quitaría la gravedad de la entrada del verso"[139]; aunque esta excepción tiene su excepción: "cuando la dicción monosílaba en que comienza el verso fuese de tal calidad que se metiese el sonido della en la dicción siguiente, y sonase mal apartarlas y no sinalefarse, converná sinalefarla, lo cual se deja al albedrío y oído del buen poeta". 2) Cuando a la segunda vocal concurrente sigue *l* o *r*, "porque muchas veces el verso suena mejor y está más rodado y suave sin esta sinalefa":

[137] Así lo hace él a lo largo de los más de 500 folios de su *Silva*.

[138] Cf. Herrera (comentando el soneto XII de Garcilaso): "En este soneto se hallan muchas sinalefas, que es el concurso de solas vocales; dicho propiamente en lengua latina elisión, o colisión, o concursión, y en la nuestra herimiento" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 344).

[139] Cf. Rengifo: "Puédese también dexar de hazer la sinalepha, especialmente quando la primera dicción es de sola una vocal […] quando el no hazerla es causa de mayor gravedad y ponderación en el verso" (*Arte poética*, cap. XVI, ed. cit., pp. 19-20). Ésta es la única excepción referida por Rengifo.

En esta mezquin*a e*ra.
Oh qu*é a*lta va la luna.
Sí, m*i á*lamo es hermoso[140].

3) Cuando el segundo vocablo comienza con *h* procedente de *f* latina, porque "la *h* no es aspiración, sino que está surrogada en lugar de la *f*"[141]. Concluye Salazar con la advertencia de evitar varias sinalefas en un solo verso: "es vicio porque hace el verso afeminado y menos grave, y rueda mal"[142].

Ni Nebrija ni Salazar dicen algo que valga la pena consignarse sobre la sinéresis y la diéresis (Sánchez de Lima no las trata). Al respecto de estas licencias, el consejo de Salazar es no abusar de ellas y que el poeta se deje guiar más por su oído que por los preceptos.

En la cuarta y última parte del capítulo 8 se explican las cesuras. Según Díez Echarri, "Nada que se parezca ni remotamente a lo que nosotros entendemos ahora por cesura se encuentra en los preceptistas del Siglo de Oro […] La cesura hoy, dentro del verso español, o no significa nada o significa, como quiso Bello, una breve pausa entre

[140] En realidad esta excepción es igual que la primera: no hay sinalefa si alguna de las vocales en juego es tónica; por ejemplo, en el siguiente verso del mismo Salazar no se sigue la regla de la *l*: "Ya *la ele*gía tierna y dolorosa" ("Al insigne poeta Hernando de Herrera", ff. 296r-302r).

[141] En su *Silva* Salazar es bastante respetuoso de las reglas que aquí expone: "*de Ín*dico océano le da en pecho" ("Bucólica", ff. 182r-193r); "no pediré lo que no se*a ho*nesto" ("Al insigne poeta…", *loc. cit*.): hay sinalefa entre *sea* y *honesto*, pues la *h* de *honesto* no procede de *f* latina (*honestas*), como se aclara en el punto 3; "de resplandor *y her*mosura llena" ("Bucólica", *loc. cit*.): no hay sinalefa entre *y* y *hermosura*, porque la *h* de *hermosura* procede de *f* latina (*formositas*). Cf. Carvallo: "Como no hay regla sin excepción, ésta tiene tres, y la primera es cuando la primera dición no tiene más de una sílaba, que entonces hácese el verso más grave no se cometiendo esta figura […]. La segunda manera en que se deja de cometer es cuando la sílaba que se había de quitar es larga, por tener en sí el acento […]. Lo tercero, en que no se usa de la sinalefa, es cuando la dición segunda comienza con *h*, porque los que dicen que la *h* es letra y no señal de aspiración, no están obligados a quitar la última vocal de la primera dición…" (*Cisne de Apolo*, Diál. II, § 3, ed. cit., p. 173).

[142] Cf. Herrera: "…porque ninguno hay que no entienda que del frecuente y espeso encuentro de las vocales se compone una oración grande y llena demasiadamente y viciosa" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 465).

dos hemistiquios"[143]. En la época de Salazar prevalecía un concepto esencialmente clásico. En la métrica latina se entendía por cesura el corte que se produce en el interior de un pie métrico; esta noción no puede aplicarse al español, porque los pies acentuales no sufren cortes a la manera de los latinos. Pero los preceptistas de entonces no podían evitar guiarse por las nociones clásicas, que, al no ser funcionales para los versos españoles, sólo provocaron confusión. Por ejemplo, Nebrija:

> Ponen muchas vezes los poetas una sílaba demasiada después de los pies enteros, la cual llaman medio pie o cesura, que quiere dezir cortadura; mas nuestros poetas nunca usan della sino en los comienços de los versos, donde ponen fuera de cuento aquel medio pie[144].

Como se ve, confunde la cesura con la anacrusis[145]. La definición de Salazar es aún más confusa: "la cesura es una sílaba que acaba la dicción o vocablo"; de manera muy vaga podemos deducir la idea de 'corte' a partir del término 'acabar'. Apegado a la idea clásica, distingue tres tipos de cesuras[146]: pentemímeris (la que se produce después del quinto medio pie); heptemímeris (después del séptimo medio pie) y hemipentemímeris (después de dos medios pies):

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

Primer verso de la *Eneida*; separándolo por pies se representaría:

[143] *Op. cit*., p. 164.

[144] *Gramática*…, lib. 2, cap. 5, ed. cit., p. 44.

[145] "Con este término, introducido por Bentley y G. Hermann (siglos XVIII-XIX) en la métrica clásica, se designa la primera sílaba de un verso, que algunas veces no se cuenta, para poder obtener, convencionalmente, un número exacto de pies" (Lázaro Carreter, *Diccionario*…, *s.v.*).

[146] Además de las tres mencionadas por Salazar, en latín hay: cesura trocaica (la que forma un troqueo dentro del tercer pie), masculina (si ocurre después de una sílaba larga) y femenina (después de una sílaba breve).

Arma vi	rum^{HP} que ca	no^{P}, Tro	iae^{H} qui	primus ab	oris[147]
– ∪ ∪	– ∪ ∪	– –	– –	– ∪ ∪	– ∪
dáctilo	dáctilo	espondeo	espondeo	dáctilo	troqueo

Según Salazar, los italianos practican otro tipo de cesura en el trímetro (el endecasílabo) pausando después del cuarto pie (hacia la novena sílaba), de donde deduce que el endecasílabo español debe llevar la cesura tras la tercera, quinta, sexta u octava sílaba, mientras que el dodecasílabo en tercera, sexta o novena. El lugar de la cesura tendrá que ver con el tono que se quiera dar al verso: más grave, en quinta y novena; más lírico, tercera y novena. Al final, parece que Salazar tenía el concepto de cesura bastante claro en lo que toca a su funcionamiento en el verso español: su exposición sobre las cesuras latinas no tiene nada que ver con lo que dice de los endecasílabos y dodecasílabos castellanos[148], y su preocupación, como siempre, está más atenta a la sonoridad de los versos que a los preceptos: "Y así es de notar que si estos versos [de 11 y 12] van sin cesura son viciosos porque van destrabados y las dicciones desasidas, y en el verso importa que las dicciones vayan tejidas y eslabonadas unas a otras". Son importantes las pausas en versos largos, no en los cortos, como el octosílabo, "porque como es verso corto las dicciones de suyo parece que en él se van trabadas sin cesura".

El capítulo 9 está dedicado al "consonante", esto es, a la rima. Nada nuevo aporta aquí Salazar; al igual que todos los tratadistas, la entiende como la igualdad de letras a partir de la última vocal acentuada, por lo que no considera la asonancia[149]: "Por manera que las vocales y con-

[147] HP: hemipentemímeris; P: pentemímeris; H: heptemímeris.

[148] A pesar de su apego a la métrica latina no desemboca en la exageración, criticada por Díez Echarri (*op. cit.*, p. 165), de aplicar cesuras a "todos y cada uno de los pies", a la manera latina.

[149] Nebrija, por ejemplo, no distingue entre asonancia y consonancia, pero hacia el final del capítulo sobre "el consonante", sin darle el nombre de asonancia, habla de una forma de "consonante" en la que sólo coinciden las vocales: "Nuestros maiores no eran tan ambiciosos en tassar los consonantes, i harto les parecía que bastava la semejança de las vocales, aunque no se consiguiesse la de las consonantes, i assí hazían consonar estas palabras *santa*, *morada*, *alva* como aquel romance antiguo…" (*Gramática…*, lib. 2, cap. 6, ed. cit.,

sonantes que han de corresponder de un terminante a otro para hacer consonante perfecto han de ser las mismas"; la asonancia podría estar tras la noción de "consonante perfecto": sería el "consonante no perfecto"; pero Salazar no toca el punto. Sus advertencias sobre la consonancia entre palabras con *b* y con *v* (*vivir*/*recebir*), con *j* o *x* (*hijo*/*dixo*), con *z* o con *ç* (moço/pozo), con *ss* o con *s* (*camisa*/*prissa*), etc. son una clara ilustración de las vacilaciones en la ortografía y pronunciación: con tal de lograr el consonante, se optaba por cualquier realización posible.

Más interesantes son sus sugerencias estilísticas y recomendaciones prácticas: no repetir los consonantes (o por lo menos no colocarlos muy seguidos[150]: "en esto los italianos han tenido gran cuidado, y los españoles han sido muy descuidados…"); en casos muy necesarios acudir a vocablos latinos (*gobierno*/*superno*), no abusar de la rima interna, etc.

Aclarados los elementos esenciales de la métrica, Salazar dedica los últimos capítulos a los diferentes tipos de estrofas y composiciones. Un capítulo para las formas españolas (el 10), otro para las italianas (11) y el último para las francesas (12).

---

p. 47). He aquí, pues, la asonancia paradigmática del romance, no considerada por Salazar. Rengifo la menciona, primero de pasada: en los romances "no se guarda consonancia rigurosa, sino assonancia entre segundo y quarto verso" (*Arte poética*, cap. XXXIV, ed. cit., p. 38); pero más adelante la define: "y qualquiera letra que discrepe no será consonante, sino assonante, el qual pide semejança en las vocales, y no en las consonantes" (cap. I de la "Silva de consonantes", ed. cit., p. 122). Según Díez Echarri (*op. cit.*, p. 121), con Carvallo, la asonancia, como rima de romance, entra oficialmente en las preceptivas: "*Carv.*: Y si estas letras en que se acaban las diciones no son todas unas, sino solamente las vocales, como *Pedro*, *velo*, donde las vocales son unas, ¿será consonante? *Lect.*: No por cierto, sino *asonante*, que sirve para los romances" (*Cisne de Apolo*, Diál. II, § 6, ed. cit., t. 1, p. 186). Sin embargo, ya en 1592 Rengifo escribía: "infiero que no es lícito usar de assonante por consonante, si no es en los romances" (*Arte poética*, cap. III de la "Silva de consonantes", ed. cit., p. 125).

[150] Cf. Juan del Encina: "…avémosnos de guardar que no pongamos un consonante dos vezes en una copla, y aun si ser pudiere no le devemos repetir hasta que passen veynte coplas, salvo si fuere obra larga […] y qualquiera copla se ha de hazer de diversos consonantes, dando a cada pie compañero o compañeros, porque si fuessen todos los pies de unos consonantes parecería muy mal" (*Arte de poesía…*, cap. VI, ed. cit., pp. 24-25).

"Composturas" españolas

• Villancico:

> copla breve de tres pies en los cuales se encierra e incluye una sentencia, y aguda, la cual van declarando algunas coplas sobre el mismo villancico hechas. Compónese este nombre de *villa* y *canto*, y así quiere decir cantar de villa, a diferencia de los cantares de aldea que son toscos y rudos y carecen del artificio de la compostura y agudeza de este canto.

Por el momento en que se compone la *Suma*, la definición del género apunta más al aspecto formal que al tema (más tarde el villancico se especializará como composición religiosa). Aunque Salazar habla de canto, no parece entender, como lo hace Rengifo ("género de copla que solamente se compone para ser cantado"[151]), que el villancico *sólo* esté destinado al canto. Su caracterización formal es precisa y sintética:

> El villancico en los tres pies del tema ha de ser agudo el sentido; las coplas que sobre él se hacen sean sobre la misma materia, no hay para qué pasen de hasta tres a media docena; y es mejor que cada copla venga a caer con el pie último del tema del villancico; y cuando esto no pudiere ser bastará caer en los mismos consonantes. La copla ha de ser de seis pies y más el pie del villancico que se toma para caer, que son siete[152].

• Canción:

> La canción ha de ser de cuatro pies en la frente, que es el tema della, y las coplas han de ser de ocho pies. Requiere también el tema de la canción llevar sentido vivo, y el cuarto pie y octavo de la copla han de corresponder al postrero pie del tema…

[151] *Arte poética*, cap. XXIX, ed. cit., p. 30.

[152] Cf. Navarro Tomás: el villancico está formado por "estribillo de tres versos [lo que Salazar llama *tema*], redondilla como mudanza y terminación con enlace, vuelta y represa del último verso del estribillo [cuatro versos de la redondilla, más los tres del enlace, la vuelta y la represa = los siete de Salazar]" (*op. cit.*, p. 217).

Tal esquema corresponde a lo que Navarro Tomás llama "canción trovadoresca"[153]: la cabeza (el *tema*) una redondilla y una copla de ocho versos que repite en los últimos cuatro la rima o versos del *tema*:

Veome tan sin remedio,
que para curar mi mal
la cura más principal
es tomar el fin por medio.

Dama', habéis agora dado
en burlar de mis passiones
y doblar más mi cuydado
con me tener atajado
atajando mis razones.
Començando yo' a dezir:
"Veome tan sin remedio…",
començastes a reír,
y riéndoos, repetir:
"*Veome tan sin remedio*"[154].

• Lamentación:
No es otra cosa que la sextilla manriqueña o de pie quebrado; es muy probable que la denominación provenga, precisamente, de las *Coplas a la muerte de su padre*[155].

[153] *Op. cit.*, p. 202.

[154] Eugenio de Salazar, "Canción castellana", *Silva*, f. 139r.

[155] Rengifo habla de una estrofa, que denomina "octavo quebrado", formada por tres versos enteros y un quebrado, diferente, pues, de la "lamentación" de Salazar formada por dos enteros, un quebrado, dos enteros, un quebrado. Lo curioso es que Rengifo, como Salazar, piensa que la materia más adecuada para este tipo de estrofas son "afectos de tristeza, de ira, de temor, de esperança, alegrías, quexas, sentimientos, porque los que padecen semejantes passiones suelen dexar las razones començadas, interrumpir la voz y irse tras el ímpetu del afecto que les arrebata" (*Arte poética*, cap. XXVII, ed. cit., p. 30).

•Glosa:

> La glosa es la más subtil compostura que entre los españoles se usa en el pie de ocho sílabas, y hácese componiendo una copla sobre un pie de otra y viniendo a acabar esta copla con el mismo pie que se glosa; y hase de tener aviso que en los pies de la copla que glosa no se pongan palabras del pie glosado. Asimismo conviene que el pie glosado caiga tan bien y tan correspondiendo al sentido, que no parezca pie ajeno, sino hecho para la misma copla.

Más o menos lo mismo que entiende Rengifo: "género de coplas, en que se va explicando alguna breve sentencia con muchas palabras y versos"[156]. Primero se pone el texto (o cabeza) que se desarrollará en coplas sucesivas, iguales entre sí, cuyo último verso ha de ser, por orden, alguno de la cabeza. La dificultad consiste en desarticular la cabeza en una serie de estrofas en las que cada verso encaje con sentido, sin que se pierda el sentido original, por eso Salazar habla de "sutil compostura".

• Epístola:
No se refiere a la forma italianizante, sino a la *carta* o epístola en octosílabos, sin estructura fija:

> …hay que constatar que no parece haber una forma métrica específica de la carta en octosílabo, a diferencia del ampliamente dominante terceto encadenado para la epístola horaciana, y aunque quizá se perciba una tendencia hacia la copla castellana, podría decirse que falta una especialización estrófica[157].

[156] *Arte poética*, cap. XXXVI, p. 41.

[157] J. Ignacio Díez Fernández, "Notas sobre la carta en octosílabo", en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 151-180, cita p. 154. Según este mismo estudioso (art. cit., p. 155), la primera manifestación del género es un poema del marqués de Santillana ("Gentil dueña, cuyo nonbre…") dividida en cuatro coplas castellanas (estrofas de ocho octosílabos) más una "finida" de cuatro versos; pero Cristóbal de Castillejo las compuso en quintillas dobles, en sextillas, en sextillas de pie

Por algo es tan poco precisa la descripción de Salazar: "la epístola conviene que vaya suelta y el sentido bien trabado y que se vayan derivando los conceptos de uno en otro; hácese más ordinariamente en copla de cuatro pies…":

El insufrible tormento
y el incesable penar
no me dejan ya callar
el fuerte dolor que siento.
Y conviene la passión
que tanto' en el alma toca
prorrumpa' antes por la boca
que rebiente' el coraçón…[158]

Para terminar esta sección, Salazar incluye otro tipo de coplas menos importantes o frecuentes y no muy precisamente descritas; entre ellas: estrofas de ocho, diez y doce versos, con esquemas de rimas variables: no deben usarse en villancicos ni canciones, sino en glosas y "narraciones de historias y fábulas y obras heroicas"; el mote o epigrama, destacando su uso en los emblemas; las coplas de pie quebrado (exceptuando la sextilla, que denominó *lamentación*), caracterizadas por su tono humorístico; y las coplas de arte mayor: las octavas de Juan de Mena, de versos dodecasílabos, "para cantar historias y cosas heroicas, principalmente".

De esta exposición sobre las "composturas" españolas hay que destacar tres cosas. La primera es que Salazar, fiel a su doctrina de trabar el *ars* y la *res*, en la descripción de cada una de estas formas intenta

quebrado; Hurtado de Mendoza en redondillas; Montemayor, en coplas castellanas. En la segunda mitad del siglo XVI, esta forma se usó ampliamente en la novela pastoril. Todavía en el siglo XVII Jacinto Polo de Medina tiene alguna carta en octosílabo usando la forma del romance. En cuanto al tema, "[hay que] subrayar el claro predominio de la carta de amores" (*ibid.*, p. 180).

[158] Eugenio de Salazar, "Epístola a su Catalina", *Silva*, f. 151r. La comilla está en el ms. para indicar en donde se hacen las sinalefas.

una caracterización formal, pero también temática ('está construida así y se usa para…'). La segunda es que, apesar de que las menciona, jamás define las redondillas o las décimas, por ejemplo; parece dar esta materia como cosa sabida. Finalmente, hay que resaltar la ausencia de otros géneros, notablemente, del romance, pero también las seguidillas, las endechas y otras composturas menores. Salazar manifiesta cierto desdén hacia esos géneros menores o populares, desdén que comparte con otros preceptistas de la época. Es el caso del romance. Nebrija lo trata sólo de pasada[159]; Sánchez de Lima se contenta con decir que los romances son agradables "porque saben a aquella compostura antigua castellana, que tanto en los tiempos passados floreció"[160]; incluso para Rengifo "no ai cosa más fácil que hazer un romance", porque todo es como una "redondilla multiplicada", sin "consonancia rigurosa" (le basta la asonancia)[161]. Ante este desprecio, cualquiera pensaría que no se escribían romances entonces[162]. Tal vez el único autor que da al romance el lugar que merece y le corresponde es Argote de Molina, y con él, Juan de la Cueva.

"Composturas" italianas

• Soneto:

En general, los tratadistas de esta época se deshacen en elogios del soneto. Sánchez de Lima: "…¿qué mejor cosa puede aver en el mundo, para el gusto de un buen entendimiento, que un alto concepto de un soneto?", y, más adelante, "mas la ventaja que los sonetos hazen a las redondillas y pies quebrados, está tan clara, que no ay quien no la co-

[159] Cf. *supra*, n. 149.

[160] *El arte poética en*…, Diál. III, ed. cit., p. 112.

[161] *Arte poética*, cap. XXXIV, ed. cit., pp. 38-39. Sin embargo, Rengifo considera que aunque el romance es una *forma* fácil, tiene su dificultad en cuanto al contenido: "La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos" (*loc. cit.*).

[162] Díez Echarri, *op. cit.*, p. 202. Salazar es coherente: en su voluminosa *Silva* no hay más de tres o cuatro romances.

nozca, sino fuesse un hombre tan necio…"[163]. Herrera es aún más enfático y entusiasta:

> Es el *Soneto* la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía […] porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbre de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmiseración y afectos, y la eficacia y representación de todas[164].

Frente a estas auténticas muestras de entusiasmo, Salazar se limita a una mera descripción formal: 14 versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, y a señalar algunas posibilidades de organización de la rima.

• Canción:
"Es la más noble compostura de rima que hay", dice Salazar siguiendo, probablemente, a Herrera: "…es la más noble parte de la poesía mélica, y juntamente de todas las otras suertes de rimas y poemas italianos; y por la excelencia suya se apropia a sí sola el nombre común"[165]. De todos los esquemas posibles, como sus antecesores (Sánchez de Lima y Herrera), con este término Salazar sólo se refiere a la canción petrarquista; destaca la amplia libertad que brinda el género al poeta, puesto que no hay ley que regule el número y disposición de los versos (endecasílabos y heptasílabos) en cada estancia, ni el esquema de rimas[166]. La

[163] *El arte poética en*…, Diál. I, ed. cit., pp. 33-34.
[164] *Anotaciones*…, ed. cit., p. 308.
[165] *Ibid*., p. 394.
[166] En cambio, Rengifo sostiene: "Algunos han pensado que es libre a qualquier poeta hazer en las canciones las consonancias que quisiere; y no me maravillo sean deste parecer los que huvieren leído un dialoguillo que hizo Miguel Sánchez de Lima, en el qual da esta licencia y libertad a todos; y los que huvieren considerado muchas canciones que

única ley es que "todas las estancias de la canción han de ir por el número y orden de la primera". A pesar de esta libertad, hay algunas reglas generales que conviene seguir: para que el tono de la canción resulte más grave habrá que reducir el número de heptasílabos; para que sea más dulce, aumentarlo[167]; las estancias deben tener entre nueve y veinte versos, y la canción de cinco a diez estancias; la represa nunca debe sobrepasar los diez versos, y "ordinariamente" ha de "habla[r] con la misma canción".

• Distesa:
Es un tipo de canción "muy galana y grave y artificiosa y aun difícil". Su esquema no es tan libre como el de la canción petrarquista: el número de estancias es variable, no el de versos (no más de siete); cada estancia debe tener dos heptasílabos fijos (el segundo y el último) y el cuarto verso debe hacer cesura en la tercera sílaba, el sexto en la quinta; en la primera estrofa se establecen siete consonantes diferentes, que serán los mismos y en el mismo orden (sin repetir los vocablos) en el resto de las estrofas, "dícese distesa, como extendida, porque los consonantes de la primera estancia se extienden a las demás"; finalmente, la

andan escritas de mano de grandes poetas, en las quales ai tan varias y tan diferentes consonancias, que parece no ai lei ni medida cierta en este género de poesía; pero engáñanse en esto, como en otras muchas cosas tocantes a esta arte. Lícito es inventar nuevas canciones, pero no a todos sino a solos aquellos que tienen arte y prudencia para lo hazer, y saben componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren" (*Arte poética*, cap. LIX, ed. cit., p. 64). Y cuando el poeta no es dueño de esa arte, sólo siga "a pie juntillas" el modelo: hay treinta modelos de canciones (la última es una sextina), todos según alguna de Petrarca. También Salazar ejemplifica con siete canciones de Petrarca, pero sus preceptos son más flexibles que los de Rengifo.

[167] Herrera, comentando la "Canción II" de Garcilaso, anota: "En esta canción explica G. L. sus amorosos sentimientos con mucha dulzura u suavidad, llana y desnudamente, sin tanto ornato y composición como suele descubrir en las demás canciones, porque a ésta dio candor y puridad para suplir la falta de conceptos y ornamento y elocución. Y favorécele la compostura por estar llena de versos cortos, que los italianos apellidan rotos, que son los de siete sílabas; los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulzura y sonido más suave" (*Anotaciones*, ed. cit., p. 397).

rima interna marcada por la cesura en el cuarto verso ha de marcarse en cada estancia. Aquí un ejemplo del mismo Salazar:

> No puedo desviar el pensamiento
> de' aquella hermosura
> que' está' en mi coraçón apoderada
> ni para verme della' un punto' absente
> me hallo sin gran pena poderoso.
> Por do camina' el pensamiento' y vuelo
> querría yo' yr bolando.
> Alivio pone grande' en mi tormento
> la angélica figura
> que' en sí mi alma tiene transformada
> la rara gentileza' y continente,
> quando lo miro, siento que reposo.
> ¡Ay, que declina' el gozo ' y se me yela
> dello me desvïando…[168]

• Madrigal:
"Madrial se llama de mandria, vocablo toscano que quiere decir aprisco […] En esta manera de trova se cantan propiamente amores pastoriles y cosas del campo y bosques"[169]. Ha de constar de una sola estrofa y el

[168] *Silva*, f. 121r. Los subrayados están en el ms. para indicar la cesura que caracteriza a las estancias de este tipo de canción.

[169] Cf. Rengifo: "Este género de canciones se llamó primero *mandrial* de *mandra*, que significa la cabaña del pastor o el aprisco de las ovejas; y poco a poco corrompiéndose el vocablo con el tiempo se vino a llamar *madrigal*. Dieron los antiguos este nombre a esta composición porque era propria para los cantares rústicos y toscos, que cantavan los pastores en los apriscos y cabañas. Pero ya no sólo se hazen madrigales en estilo pastoril, sino en lenguaje político y de cosas graves" (*Arte poética*, cap. LXII, ed. cit., p. 88). Por las fechas, Salazar no pudo conocer el tratado de Rengifo, por lo que la coincidencia debe obedecer a una fuente común (Ludovico Dolce, Ruscelli, nombrados más adelante, Antonio da Tempo, o algún otro preceptista italiano); además, como se verá en seguida, en la descripción formal hay diferencias.

número de versos es variable[170]. Sánchez de Lima deduce que el término *madrigal* proviene del nombre de algún autor que usó esta forma; también habla de una sola estrofa "de seys pies, dos cortos y quatro largos, o dos largos y quatro cortos; la orden de los quales es al alvedrío del poeta"[171].

• Ballata:
"El verbo *ballo* que usan los toscanos quiere decir bailar andando en circuito […] De aquí los italianos llamaron *ballata* un género de canción que compusieron para cantar andando, bailando, en rueda". Son semejantes a los villancicos castellanos[172]: cabeza (estribillo, frente) y coplas, pero en este caso no se repiten los versos de la cabeza, sólo las rimas. Más exactamente, Salazar parece considerarla otro tipo de "canción" (como la distesa)[173], más sencillo, no tan artificioso:

Para qualquier oýdo delicado
que' al dulçe son se' inclina
lindo' y süave nombre' es Catalina.

La consonançia de' una voz subida
y harpa bien tocada
despierta' al buen oýdo' y le combida

[170] En cambio, según Rengifo (*Arte poética*, cap. LXII), puede tener dos o tres estrofas, cada una de tres versos.

[171] *El arte poética en*…, Diál. II, ed. cit., p. 75.

[172] Cf. Rengifo: "Son mui semejantes a los villancicos que nosotros hazemos de redondillas, porque tienen al principio su cabeça, que llaman los italianos represa…" (*Arte poética*, LXI, ed. cit., p. 84); en la definición de villancico, Vicéns, adicionador de Rengifo, habla de las *ballatas*: "En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es una copla de dos o tres o cuatro versos, *que en sus ballatas llaman los italianos* repetición o represa" (ed. de 1759, pp. 44 y 46; cursivas mías).

[173] Cf. Rengifo: "Ballata es una especie de canciones en que los antiguos italianos (como dize Tempo) escribían cosas lascivas y de amores, y las cantavan y bailavan, y por esso las dieron este nombre de ballatas, que viene de ballare, que en su lengua es bailar" (*Arte poética*, cap. LXI, ed. cit., p. 84).

a ser dél escuchada,
assí qualquiera parte pronunçiada
del nombre' en quien se' afina
toda dulçura' y graçia peregrina.
En lindo' abril la dulçe Philomena
sobre bel ramo' estando,
su corto cuello' y alta cantilena
al çielo levantando,
por olvidar su pena' está cantando
con armonía divina
el bello nombre' al hora matutina…[174]

• Sextina:
"Fue invención de los proenzales [*sic*] y algunos dicen la halló Arnardo Danielo"[175]. Tan complicada como el género es la descripción de los preceptistas; por ejemplo, Sánchez de Lima:

> Ay otro género de compostura a que llaman sextinas, las quales constan de seys versos de a onze sýllabas, y los consonantes son differentes los unos de los otros, salvo que en el consonante que acaba la una, comiença la otra, y va guardando este orden, que el segundo verso de la segunda copla corresponde con el mismo consonante del verso primero de la primera, y el tercero de la segunda con el quinto de la primera, y el quarto de la segunda con el segundo de la primera, y el quinto con el quarto, y el postrero de la segunda con el tercero de la primera; y assí prosigue hasta seys sextinas, y haze el remate que llaman *contera* de tres versos, en los

[174] Eugenio de Salazar, "Canción vallata III", *Silva*, f. 89r.

[175] Cf. Díez Echarri: "No se parecía en nada a la moderna. De origen provenzal —invento, se cree, del trovador Arnault Daniel—, su artificio complicadísimo acusa el sello de aquellas métricas, basadas en el juego de las rimas, a que tan aficionados eran los poetas del Consistorio y del «Gay saber»" (*op. cit.*, pp. 241-242). Arnardo Daniel: trovador provenzal, nacido en Perigord y muerto en 1189. En efecto, se le considera inventor de la sextina, imitada por Dante y Petrarca, quienes lo elogian. Algunos críticos lo consideran artificioso y oscuro; entre sus obras se cuentan: *Fantasmagoría del paganismo*, *Reinaldo* y *Lancelote.*

quales se incluyen los seys consonantes, de que se componen todas estas seys coplas[176].

"Es compostura de mucho artificio", concluye Sánchez de Lima: ¡qué duda cabe![177] A estos requisitos, Salazar añade: "los seis versos han de terminar en seis vocablos diferentes que no corresponda ninguno al otro en el consonante, y estos seis vocablos no han de ser verbos, ni adverbios, ni alguna otra parte de la oración, sino nombres substantivos, y de dos sílabas, ni más ni menos"[178]; "el adjetivo, o otra cualquiera parte de la oración que se prepusiere al substantivo terminante en un verso de la sextina para dar un epíteto, no se ha de preponer en otro verso"; y en cuanto a la rima del remate (*contera* en Sánchez de Lima, *represa* en Salazar), debe incluir los seis consonantes: "dos en cada verso, uno en el medio y otro al fin"[179]. Será más claro con un ejemplo:

De la captiva madre' el triste *pecho*,
¿quál quedará?, ¿con quán ansiosa *pena*
viendo' entregar el entrañable *hijo*
al crüel comprador que muda *tierra*?
Do ya no' espera, ¿verán más sus *ojos*
su dulçe parto, su querida *prenda*?
Pues vos agora que' una dulçe *prenda*,
y muchas prendas dulçes que' en el *pecho*
tenéys, señora' illustre', a vuestros *ojos*

[176] *El arte poética en*…, Diál. II, ed. cit., pp. 86-87.

[177] También Rengifo la considera un tipo de canción: "Házense estas sextinas para ostentación y aparato, quando se ponen en carteles, o quando en alguna solene fiesta quiere el poeta sembrar los tapizes de varias poesías…" (*Arte poética*, LIX, ed. cit., p. 83).

[178] Cf. Juan de la Cueva: "Son al fin de los versos convenientes / dos sílabas, de nombres sustantivos, / y aquí los verbos son impertinentes" (*Ejemplar poético*, ed., introd. y notas F. A. de Icaza, Clásicos Castellanos, Madrid, 1924, vv. 295-297). Otra vez parece haber una fuente común; ¿por qué esta restricción? Ni Cueva ni Salazar lo aclaran.

[179] Comenta Díez Echarri: "Petrarca las hizo [las sextinas]; Esquilache también. En cambio Lope, Góngora y Quevedo no creyeron conveniente perder el tiempo en semejantes bagatelas" (*op. cit.*, p. 244).

huyen dexándoos en penosa *pena*,
¿qué sentiréys tan sola' en sola *tierra*?
Dolor de madre que' ha perdido' el *hijo*…
[cuatro estancias más, y la represa:]
El *pecho*' ardiente vuestros turbios *ojos*
y grave *pena*' en tan estrecha *tierra*
remedie' el *hijo* de la limpia *prenda*[180].

• Tercetos:
La descripción formal de Salazar es la misma de cualquier tratadista de entonces[181]. Quizás sea digna de mención su coincidencia con Herrera sobre la unidad semántica del terceto: "Requiere esta compostura que en cada terceto se acabe la sentencia para ir más perficionada, y nunca la sentencia pase al cuarto verso". Compárese con las *Anotaciones*: "En estas elegías o tercetos vulgares [no latinas] se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, y donde no acaba, si no se suspende con juicio y cuidado, viene a ser el poema áspero y duro, y con poca o ninguna gracia"[182].

• Octava:
Coinciden Sánchez de Lima y Salazar en que en la octava "la sentencia ha de ir acabando de dos en dos versos, y acabar en un verso no es prohibido, mas no se ha de hacer siempre; y también se puede diferir la sentencia hasta rematarla al fin de la estancia". Sánchez de Lima: "Y hase de advertir que las octavas requieren acabar razón a cada segundo pie de dos en dos, y en los dos postreros resumir toda la copla…"[183]. No sé si por su práctica de poeta, Salazar siempre resulta más prescriptivo y aporta más *tips*: "comenzar sentencia en medio del verso es prohibido por la mayor parte, aunque hacer esto de cuando en cuando

[180] Eugenio de Salazar, "Sestina", *Silva*, f. 208r-v.
[181] Pueden verse algunos comentarios en las notas al texto.
[182] Cf. Herrera, *Anotaciones*…, ed. cit., p. 423.
[183] *El arte poética en*…, Diál. II, ed. cit., p. 63.

podrá traer gravedad al verso, y cuándo se pueda hacer esto déjase al arbitrio del poeta".

• Verso suelto:
"Es el que va sin consonante alguno […] aunque no por eso es más fácil, porque está el autor obligado a le hacer más galano y pulido y rodado para que contente". Esta misma dificultad percibe Herrera: "Estos versos […] si no tienen ornamento que supla el defecto de la consonancia, no tienen con qué agradar y satisfacer; y por esta causa están necesitados de cuidadosa y diligente animadversión, para deleitar y aplacer a las orejas"[184].

De todo este capítulo, quizás lo más digno de atención es la falta total de ejemplos españoles; quizás Salazar se sintió obligado a ilustrar sólo con poetas italianos por tratarse de géneros venidos de Italia[185].

En el último capítulo trata Salazar las "composturas" a imitación de las "trovas francesas". Dice que los franceses usan también el endecasílabo ("trímetro yámbico") en tres tipos de estrofas (adaptadas por los españoles): versos pareados, cuartetos y una especie de octava real (estancia de ocho versos endecasílabos *ABABBCBC*). No he logrado averiguar de dónde sacó la idea del origen francés de estas estrofas. En sus notas al *Discurso sobre la poesía castellana* de Argote de Molina, comentando la mención de Pierre Ronsard, el profesor Tiscornia señala que Pierre Ronsard usó en sus composiciones octosílabos casi siempre pareados[186]. En cuanto al cuarteto, Navarro Tomás afirma que el cuarteto endecasílabo *ABAB* fue empleado por fray Luis de León en traducciones de salmos y de odas de Horacio. Pero, en efecto, Salazar

[184] *Anotaciones…*, ed. cit., p. 471. Cf. también Juan de la Cueva: "El verso suelto pide diligente / cuidado en el ornato y compostura, / en que vicio ninguno se consiente. / Porque como la ley estrecha y dura / del consonante no le obliga o fuerza / con ningún atamiento, ni textura, / la elegancia y cultura en él es fuerza / que supla la sonora consonancia / con que el verso se ilustra y se refuerza" (*Ejemplar poético*, Epíst. II, vv. 217-225, ed. cit.).

[185] Rengifo también privilegia a los autores italianos, pero no olvida mencionar que Garcilaso o Boscán son los ejemplos españoles equivalentes.

[186] Ed. cit., p. 62.

usa esta "compostura francesa", cuya característica es la repetición de la rima del segundo y cuarto verso del primer cuarteto en el primero y tercero del siguiente:

> En la' espessura de la selva' umbrosa,
> el triste' Eugonio' está desconfiado
> de ver remedio' en su passión penosa,
> ni' algún alivio' en su mortal cuydado.
> A un hojoso roble se' ha' arrimado
> con lágrimas vañando' el verde suelo,
> cargado' el pecho sobre su cayado,
> soltó su lengua' assí' en su desconsuelo…[187]

Nada dice Navarro Tomás sobre una posible influencia francesa; tampoco en relación con la octava.

Finalmente, vale la pena comentar algo sobre la lista de esdrújulos incluida por Salazar al final de la *Suma*. En el prólogo "Al lector" de su *Esdrujulea*, Bartolomé Cairasco de Figueroa (1540-1610) dice:

> Este género de versos, que en Italia llaman *sdrucçiolos* y en España *sdrúgulos*, usan los italianos en sus boscharecias [*boscherecce*] o bucólicos, y los latinos en los himnos que canta la Iglesia. Unos son medios, como *prudencia* y *vigilancia*, y otros enteros, como *propósito* y *plática*. Unas canciones se hacen de solos los medios, y otras de solos los enteros, y muchas de una y otras [*sic*]. Todas ellas tienen su gravedad y énfasis, cuyo cuidado merece muchísima estimación. No he visto esta composición de versos en la lengua castellana, con consonancias, hasta que salieron a la luz algunas canciones mías… Verdad es que por no ser tan abundante

[187] "Égloga 1ª.", *Silva*, f. 6r. Rengifo habla de unos "quartetes mui graciosos" con la rima según los cuartetos del soneto simple (*ABBA*), en los que "si se continúan muchos, no ha de llevar el uno los consonantes del otro, sino siempre diferentes" (*Arte poética*, cap. LVI, ed. cit., p. 60). Como se ve, esta estrofa no tiene nada que ver con la mencionada por Salazar.

> destos vocablos [la lengua castellana] como la toscana y [la] latina, se compone esta rima dificultosamente[188].

Son tan escasos los esdrújulos en la lengua española, que Nebrija registra que

> en tanto grado rehúsa nuestra lengua el acento en este lugar [antepenúltima sílaba], que muchas vezes nuestros poetas, passando las palabras griegas y latinas al castellano, mudan el acento agudo en la penúltima, teniéndolo en la que está antes de aquélla, como Juan de Mena: "De la viuda Penelópe" i "al hijo de Liríope[189].

A pesar de la incorporación de varios cultismos (*metafísico*, *científico*, *auténtico*), todavía Sánchez de Lima sigue sintiendo que, prescindiendo de los esdrújulos falsos (como formas verbales, *cantábamos*, o superlativos, *crudelísimo*), "no se hallan muchos vocablos esdrúxulos que sean buenos […], porque yo hasta agora no he hallado más de seiscientos"[190]. Es el mismo caso de Rengifo: "…ai algunos [poetas] que, como ven la dificultad y falta de consonantes, paréceles que estos versos [los esdrújulos] no son sino para rima suelta […], pero no tienen razón, porque aunque los consonantes esdrúxulos sean menos que los demás, con todo esso no faltan los necessarios"[191]. Prueba de ello es la lista de "consonantes esdrújulos", con más de mil vocablos, incluida en la "Silva de consonantes": comprende esdrújulos verbales, superlativos (los llamados "falsos" por Sánchez de Lima), convencionales (*carámbano*, *pérsico*, etc.) y otros menos "convencionalmente esdrújulos" como *albáïda*, *bethsáïda*, *heróïco*, *iudáïco*, *mosáïco*, *espondáïco*, etc.

[188] *Apud* Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos…*, p. 195.

[189] *Gramática…*, lib. II, cap. 2, ed. cit., pp. 38-39. Según Alatorre, Mena también decía Penelope y "no son pocos los cultismos esdrújulos que injerta en la lengua: *ínclito*, *belígero*, *penatífero*, etc." (*Cuatro ensayos…*, p. 196).

[190] *El arte poética en…*, Diál. II, ed. cit., p. 90.

[191] *Arte poética…*, cap. LXIV, ed. cit., p. 82.

La lista de Salazar no llega al millar; los vocablos suman 636, de los cuales sólo uno (*áÿre*) es "tramposo"; otros dos podrían parecer "raros" por estar acentuados etimológicamente (*Élena*, *Pégaso*, *Prométeo*)[192], pero son esdrújulos correctísimos. No hay esdrújulos verbales, ni superlativos: son 635 esdrújulos "rotundos", entre los que figura, muy orondo, *México* (donde seguramente vivía Salazar cuando compuso su *Suma*).

Sólo unas palabras sobre los criterios de edición: la *Suma* es un manuscrito, testimonio único. Las decisiones que tuve que tomar fueron en relación con modernizar o no. Esta vez opté por modernizar completamente: ortografía, acentuación y puntuación. La ortografía de Salazar es muy caótica; un mismo término puede aparecer hasta de tres maneras distintas; por ejemplo: *breve*, *brebe*, *breue*; o *accento*, *acento*, *acçento*; *epígtheto*, *epítheto*, *epíteto*, etc. Imposible homogeneizar a la "antigua", así que lo hice a la "moderna". Respeté arcaísmos como: *escuridad*, *Metamorfoseos* (para referirse a la obra de Ovidio), formas verbales (*convernía*), pero los reproduzco con la ortografía actual; también respeté las letras iniciales de los vocablos de la lista de esdrújulos, pues según éstas alfabetiza Salazar (aunque la alfabetización es bastante arbitraria).

Los escolios de Salazar están señalados con llamadas en números romanos y aparecen a pie de página; mis notas aclaratorias se señalan con números arábigos.

[192] Rengifo incluye también *Pégaso*, *Prométeo* y *Héleno.* Sor Juana, por ejemplo, acentúa *Édipo* en su romance decasílabo con comienzo esdrújulo "Celebrando los años de un caballero": "Édipo en los enigmas, tu ingenio, / énfasis intrincados penetra…" (núm. 62, vv. 25-26; ed. de Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 246).

SUMA DEL ARTE DE POESÍA COLEGIDA DE LA[1] TEÓRICA EXPRESA DE DIVERSOS AUTORES Y DE LA PRÁCTICA Y LECCIÓN DE LOS MÁS EXCELENTES POETAS LATINOS, PROENZALES [*SIC*], ITALIANOS Y ESPAÑOLES PARA INSTRUCCIÓN DE LOS QUE QUISIEREN COMPONER EN NUESTRA POESÍA Y METRO CASTELLANO

[1] Nota marginal: "El licenciado Eugenio de Salazar".

CAPÍTULO 1: EN QUE SE TRATA QUÉ COSA ES POESÍA Y CUÁL ES SU SUBJETO[2] E INTENTO

La poesía es principio de las otras disciplinas y entre las ciencias y artes humanas la más antigua y usada de hombres sabios y santos[i], y no es ficción vana (como algunos ignorantes piensan), antes es una ficción racional que sirve de figura o cifra[3] de alguna verdad natural, historial o moral.

Y es la poesía una imitación, porque el oficio del poeta es imitar los actos de los hombres. Y así es un arte de imitar y representar, y una virtud que se parece a la pintura, que es semejante a ella: que la poesía es una pintura que habla y la pintura es una poesía muda. Y el fin de la poesía es, debajo de galanos velos de morales y útiles invenciones, deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración al efecto de los preceptos de la filosofía moral y al camino de la virtud. Y así algunos filósofos quisieron sentir que los poetas son lenguas[ii] e intérpretes de Dios y que por esta razón no pueden bien

[i] Sic liber Job partim in carmine fuit compositus, et Psalterium et Lamentationes Ieremiae, ac omnia ferme Scripturae cantica, ut referetur divus Hieronimus in prima praefectione ad librum Iob. Et Iob etiam c. 35: "Ubi est Deus qui fecit me, quid dedit carmina in nocte […]"? (Así, el libro de Job hubo de componerse, parte en poemas, y los Salmos y las Lamentaciones de Jeremías, y casi todos los cánticos de la Escritura, como refiere san Jerónimo en el primer prefacio al libro de Job. Y también Job, cap. 35 [vers. 10]: "¿Dónde está Dios, mi hacedor, el que hace resonar los cantares en la noche…?").

[ii] Hominis est animam praeparare, et Domini gubernare linguam. Prover. cap. 16 ("Es propio del hombre preparar el alma, y del Señor gobernar la lengua", Proverbios 16,1).

[2] *Subjeto*: materia.

[3] *Cifra*: "modo u arte de escribir, dificultoso de comprehender sus cláusulas, si no es teniendo la clave..." (*Dicc. Aut.*).

componer si no están fuera de sí y llenos de Dios, sin la gracia del cual dicen los filósofos que en balde se llega a poeta o a las puertas de la poesía.

Y así las obras de los poetas son mucho de estimar, porque dondequiera que la ciencia se junta con la gracia, y la razón con el deleite, no están sin fruto. Y la poesía es como la cabeza del pulpo que por una parte es buena de comer, y por otra es dañosa, porque comida causa pesado sueño y lleno de fantasías[4]. Así tiene cosas muy buenas, si usan bien della, porque persuade e incita a la virtud y contemplación y servicio de Dios; y, en fin, es un vaso en que se da a beber el jarabe de la salud eterna, aunque no es la llave de la salud. Y, por otra parte, si usan mal della, incita a la lascivia y vanos amores carnales y otras cosas malas. Aunque, como dicen otros filósofos, el engaño de la poesía no empece a los que poco entienden, porque para que empezca es necesario que la poesía sea entendida.

Y es la poesía principalmente para loar a Dios[iii] y glorificarle; cantar sus maravillas y llamarle. Es para cantar los santos y siervos de Dios bienaventurados, loando a Dios por los favores que les hizo y buena suerte que les concedió, y loando en ellos a Dios, con gozo de su gloria y maravillas. También es para loar y cantar los que tuvieron prudencia y maña en gobernar, los fundadores de escuelas que rigeron [*sic*] bien sus casas y personas para el alto fin de la gloria. Es para loar los

[iii] Laudate Dominum, quoniam bonus est psalmus; Deo nostro […] Psalmo 146 ("Alabad al Señor, que es bueno salmodiar a nuestro Dios…", Salmo 146,1).

[4] Sobre los efectos de la ingesta de carne de pulpo, el *Dicc. Aut*. sólo dice: "su carne es esponjosa y dura de digerir, por lo qual ha menester estar mui manido y golpeado para poderse comer". Sin embargo, en *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón* (Siruela, Madrid, 1995, pp. 121-122), Pedro Azara escribe: "La carne de pulpo era tierna y sabrosa pero, curiosamente, Plutarco sostenía que «no valía nada», ya que su ingestión provocaba «malos sueños e imprimía en la fantasía visiones extrañas y turbulentas». Sus efectos eran similares a los que la poesía causaba «en el alma del niño», cuya razón era mal alimentada y engañada por los numerosos placeres que el arte aportaba"(la anotación de Plutarco está en sus *Moralia*, 995c). La remisión al pulpo está, pues, relacionada con los efectos de la poesía: como se ve, es el mismo contexto de la mención en Eugenio de Salazar.

buenos guerreros, animosos, diestros y prudentes que toman buenas empresas, y los que por su patria, ley, rey mueren. Todos estos se han de loar con tiento, gravedad, decoro[iv] y dulzura, y la poesía no es para exaltar ni cantar cosas vanas y loas y otras semejantes, que es sacarla de sus quicios, porque los poetas han de tomar argumentos en materia de virtud.

[iv] Sit iucunda decoraque laudatio. Psalmo 146 ("Sea agradable y decorosa/conveniente la alabanza", Salmo 146,1).

CAPÍTULO 2: DE LOS CAMINOS DE LA POESÍA Y DE LAS DIFERENCIAS QUE HAY DE FÁBULAS

La poesía va por vía de historia o de fábula o de argumento. Historia es de cosas verdaderas que pasaron, como la *Farsalia* de Lucano[5]; fábula de cosas que ni fueron ni pudieron ser, como mucho de lo que se cuenta en los *Metamorfoseos* de Ovidio y las fábulas de Esopo, donde se finge que hablan las bestias y las plantas; argumento de cosas que no fueron, mas pudieron ser, como las comedias de Terencio y Plauto.

Las fábulas son en tres maneras. Unas que se llaman mitológicas, que son hablas que con palabras de admiración significan algún secreto natural o historia. Ejemplo de esto es la fábula en que se pinta a Marte cometiendo adulterio con Venus, para significar, debajo de esta alegoría, que cuando el sol se ayunta con el planeta Venus hacen las generaciones adúlteras[6]. Así es la fábula de Orfeo, que dicen que con

[5] El tema de la *Farsalia* (nombre del lugar de una de las batallas) es la guerra civil entre César y Pompeyo; esto es, su materia es histórica.

[6] Cf. Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta* (Madrid, 1585, con varias ediciones más; por las fechas de Salazar importa sólo una sobre todas: la de Zaragoza, de 1599): "El decir que era enamorado y el adulterio de Venus significa la ejecución de la lujuria, la cual se allega mucho a los hombres de esta manera de vivir [...]. Que Marte, siendo el más fuerte de todos los dioses y más poderoso y ligero, fuese por parte de Vulcano en una red preso, siendo Vulcano cojo y débil y perezoso, esto, moralmente hablando, significa que los hombres viciosos que viven mal y obran peor, en ningunas fuerzas ni velocidad de pies confiados, podrán evitar el castigo de la ira de Dios [...] Por esta fábula quisieron los antiguos declarar la generación de los animales consistir en calidades conmensuradas de los elementos, porque por Mars (como se ha dicho) se denota la contrariedad o agente, y por Venus el amistad o materia generativa, y por Vulcano el calor o calidad desproporcionada o demasiada..." (lib. 2, cap. 26; uso la ed. de Cátedra, preparada por C. Clavería, Madrid, 1995, pp. 291-292). La fuente principal de este "manual" de mitología es el mitógrafo

la música de su arpa atraía las bestias y árboles y piedras, lo cual se dijo de él porque con su buena plática y elocuencia hizo bajar de las montañas a los hombres silvestres y rudos para que edificasen lo llano y hiciesen vida de hombres y no de brutos[7]. También es de éstas la fábula de la serpiente hidra que dicen que estaba en la laguna lernea, y que combatiendo Hércules con ella, cada vez que le cortaba una cabeza, le

---

italiano Natale Conti (*Natalis Comitis Mythologiae, sive explicationes fabularum*, Gabriel Carterius, 1596), que bien pudo ser también la fuente de Salazar. Mucho antes, Boccaccio en su *Genealogía de los dioses paganos* (1511), habla, como Salazar, de una determinada posición de los astros que hace a los hombres nacer lujuriosos, por eso Cupido es hijo de Marte y Venus: "Pues sostienen los astrólogos, según afirmaba mi venerable Andalo, que, ya que tocó en suerte que Marte, en el nacimiento de aquél [Cupido], se encontrase en la casa de Venus, esto es, en Tauro o Libra, y que fuese el signo de su nacimiento, pretendieron que éste, que nace entonces, había de ser lujurioso, vicioso, y que abusaba de todos los placeres de Venus, y que era un hombre criminal en tales asuntos" (lib. 8, cap. IV; uso la ed. de M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 536).

[7] Boccaccio: "Se llama Orfeo, casi como voz de oro, esto es la buena voz de la elocuencia que es, efectivamente, hija de Apolo, esto es de la sabiduría, y de Calíope, que se interpreta como buen sonido. Le fue dada la lira por Mercurio porque por la lira, que tiene diferentes intervalos de notas, debemos entender la facultad oratoria, que no se configura con una sola voz, es decir con la demostración, sino con muchas, y una vez formada no se encuentra en todos sino en el sabio y elocuente y en el que influye por su buena voz [...]. Con ésta Orfeo cambia de lugar las selvas que poseen raíces muy resistentes y hundidas en el suelo, esto es a los hombres de terca opinión que, a no ser mediante las fuerzas de la elocuencia, no pueden ser apartados de su obstinación. Detiene a los ríos, esto es a los hombres negligentes y lascivos que, a no ser por las eficaces demostraciones de la elocuencia, se mantienen firmes en su vigor varonil hasta que desembocan en el mar, esto es en la continua amargura. Hace mansas a las fieras, esto es a los hombres sanguinarios y ladrones, a los que muy a menudo la elocuencia del sabio vuelve a llevar a la bondad y humanidad" (*Genealogía de los dioses paganos*, lib. 5, cap. XII, ed. cit., pp. 321-322). Pérez de Moya: "Mover Orpheo los montes con su música es dar a entender la fuerza grande de la elocuencia, con la cual el orador hace mover los corazones de los hombres a diversas pasiones de bien o de mal, y para esto declarar dice la fábula que Orpheo con su música hacía mover los montes, parar los ríos, amansar las fieras. Por los montes se entienden los hombres que de aquello que creen o afirman no pueden ser arrancados sin gran persuasión y elocuencia. Por los ríos se entienden los hombres movibles y variables, que no saben en una cosa estar firmes [...] a éstos la elocuencia hace firmes. Por el amansar fieras se entienden los soberbios de conversación, que no saben con los otros estar en paz; éstos se mitigan por virtud de la elocuencia" (lib. 4, cap. 39; ed. cit., pp. 517-518).

nacían dos, hasta que mandó pegar fuego a las cortaduras, por que se cuajase la sangre y no renaciesen las cabezas; a lo cual, aunque otros interpretan esta f[áb]ula de otra manera, se denota que en Aemonia había una gran laguna que destruía las comarcas, porque con ella no se podía sembrar, y, queriendo Hércules cegar esta laguna encerrando un manantial de ella, reventó los dos manantiales por otra parte, hasta que, pesando [*sic*] mucho fuego por los manantiales, el agua se volvió a otras corrientes y así secó la laguna[8].

[8] Se trata de uno de los trabajos de Hércules. Como el león de Nemea, la hidra es un monstruo criado por Hera para que sirviera de prueba a Hércules; se precisa que la diosa lo crió debajo de un plátano, cerca de la fuente Amimone. Se le representa como una serpiente de varias cabezas, cuyo número varía, según los autores, desde cinco o seis hasta cien. La interpretación alegórica, según Boccaccio: "Dice Alberico que [...] la Hidra fue un lugar que arrojaba agua desde distintos sitios, con la que eran devastados la ciudad y los lugares colindantes, ya que al cerrarse un canal irrumpían muchos. Al ver esto Hércules, quemó muchos lugares de los alrededores y así cerró los canales del agua. Yo, por mi parte, pienso que fue un hombre diligente que se dio cuenta de que las aguas, a causa de sus múltiples manantiales, convertían los lugares en pantanosos y fétidos, y de este modo, buscando el origen de esto, para que se volviera hacia otra parte, dejó seca la laguna de Lerna, a la que llamaron Hidra porque, según la costumbre de la hidra, daba vueltas sobre sí misma y se arrastraba, y también en griego *hydros* es agua; y puesto que el lugar que antes estaba la laguna se quedó seco, por ello crearon la ficción de que la Hidra había sido quemada" (*Genealogía de los dioses paganos*, lib. 13, cap. I, ed. cit., p. 750). Según Pérez de Moya: "La fictión desta fábula es que en Thesalia había una laguna llamada Lernea, que tenía tres leguas de andadura en circuito y hacíase de siete fuentes que cerca della nacían, y por no tener ninguna salida ni corriente estábase junta; y porque en el término desta laguna había islas y cañaverales en que se criaban muchas sabandijas, por esto decían que era serpiente; y porque esta laguna procedía de siete fuentes, decían que tenía siete cabezas. Dice que hacía gran daño a los comarcanos; esto es porque les usurpaba el agua gran parte de tierra muy fértil, y también por los vapores que del agua salían por su cercanía, y de la putrifición y mal olor que de las aguas embalsadas salen causan enfermedades. En lo que dice que Hércules echó mano a su espada y le cortó una cabeza, y luego le nacieron dos, esto fue que comenzó a cerrar una de las fuentes, y luego reventó el agua por dos partes, lo cual viendo Hércules, le tiró una saeta por la parte del corazón, esto es que horadó la laguna por la parte más honda, por donde se iba desaguando; y tirarle otros dos era engrandar este desaguadero, y porque quedó la tierra en seco, por esto se dice que la ahogó apretándola con las manos, o que la mató con fuego, porque es oficio del fuego o calor desecar lo húmido; y así convirtió la laguna y la agua de las siete fuentes en un angosto río por donde las aguas hicieron curso, y quedó aquella tierra muy buena y la mejor para la labranza de todas las de la comarca" (lib. 4, cap. 4; ed. cit., p. 447).

Otras fábulas se llaman apológicas, que son figuras ejemplares de hallar, que debajo de su corteza encierran la intención del fabulador, que es componer las buenas costumbres con que los hombres han de vivir políticamente. Ejemplo de esta suerte de fábulas son todas las de Esopo. Este género de fábulas se tiene por mejor que el pasado, porque [aunque] éste decimos mentiroso (como es fingir que hablan los animales, brutos y los árboles y plantas), se sacan verdades morales; y a aquél decimos verdadero: de historias o secretos naturales se forjan y componen mentiras, y estas fábulas apológicas son tan útiles a las costumbres humanas, y aun cristianas, que la escritura sagrada usa de ellas[v].

[v] Ut Pater in lib. Iudicum, c. 9 [vers. 7-15] ubi dicitur quo arbores, montes (quasi in concilium) commemorant, ut sibi reges eligerunt. Et liber 4, Reg[es] c. 14 [vers. 8-9]: Ioas, regis Israel, missit legationem Amasiae, regi Iuda, per apologum carduus Libani montis qui missit ad cedrum iusdem montis petens ab eo filiam suam uxorem filio suo. Et Esdras c. 4 ubi angelus Uriel respondit ad Esdram per apologum lignorum campi, quae voluerunt facere bellum ad mare, et etiam fluctus maris quae voluerunt debellare silvae campi. (Como el Padre en el libro de los Jueces, 9,7-15, donde se dice de qué manera los árboles y los montes, como si estuvieran en concilio, acuerdan cómo elegir un rey. Y el libro 4 de Reyes, 14, 8-9: Joas, rey de Israel, mandó un mensaje a Amasias, rey de Judá, con el siguiente apólogo: el cardo del monte Líbano mandó decir al cedro del mismo monte, pidiéndole su hija para esposa de su hijo. Y Esdras, cap. 4 [la referencia es al cuarto libro de Esdras o Apocalipsis de Esdras, considerado libro apócrifo: la mención del ángel Uriel y el apólogo están en 4, esp. versículos 13-17] dónde el ángel Uriel respondió a Esdras por medio del apólogo de los leños del campo, que quisieron hacer la guerra al mar, y también de los ríos del mar, que quisieron destruir los bosques del campo).

La razón del escolio es señalar los pasajes de la Escritura donde plantas y animales son personificados. El de Jueces relata que el juez Jotam reunió al pueblo judío, parado en la cumbre del monte Garizim, para ponerlos de acuerdo en la elección de un caudillo. En su discurso se valió de una parábola en la que los árboles (el olivo, la higuera, la vid, etc.) se reúnen para elegir un rey. El pasaje de 4 Reyes queda claro en la traducción. Reproduzco, por su rareza, el del Apocalipsis de Esdras: "A lo cual él me respondió y dijo: «Caminando yo, llegué a un bosque de árboles del campo, los cuales estaban en consejo y decían: 'Venid y vamos a hacer la guerra a la mar, para que nos dé lugar y hagamos otros bosques para nosotros'. Asimismo, las ondas del mar tuvieron su consejo, diciendo: 'Venid y vamos a hacer guerra a los bosques del campo, para que ocupemos allá otra región para nosotras'. Mas el consejo del bosque fue vano porque vino el fuego que lo consumió. Asimismo el consejo de las ondas de la mar, porque la arena se allegó y las detuvo…»" (4,13-17: *La Biblia del Oso*, según la traducción de Casiodoro de Reina, 1569, ed. J. Guillén Torralba, Alfaguara, Madrid, 1986, t. 2).

Otra y tercera diferencia de fábulas hay que no caen debajo de la poesía racional, sino de la poesía corrupta, las cuales se llaman milesias, de un ciudad de Ionia que se llama Mileto, donde se inventaron este género de fábulas[9]. Está escrito *El asno de oro* de Apuleyo, y debajo de él caen los vanos libros de caballerías; y de esta suerte de fábulas vanas debemos mucho huir[vi].

De lo dicho se colige bien que poesía se puede escribir en prosa, y que no es requisito necesario de la poesía el verso, aunque ordinariamente llamamos poetas a los que escriben en verso, lo cual se hace porque el verso necesariamente ha de llevar poesía para que lleve más gala y gusto.

Los poetas de ordinario mezclan mentiras en sus obras, unas de su voluntad y otras fuera de su voluntad. De su voluntad mienten, porque la verdad no suele ser tan gustosa al oído cuanto la fábula; y así para fingir enojo, tristeza, alegría, ira y otros afectos fingen de propósito términos que dan gusto; como decir "Neptuno comenzó a romper toda la tierra con su tridente y hasta en los abismos le temieron"; "salía Plutón a abrasar el mundo", y otros términos semejantes. Y por eso decía de la poesía el poeta: ¡oh máquina diferenciada más que el pellejo de la onza[10], porque burlando alzas sobrecejo con gravedad y finges engañando que enseñas y aconsejas![11] Y así el poeta no se obliga a no mezclar fábulas con las verdades, empero está obligado a las enjerir a tiempos y de manera que toda la materia parezca una y que va continuada y no discrepe uno de otro.

[vi] Monstrat Paulus ad Thimoteum 1, c. 4 (Lo muestra Paulo en I Timoteo, 4,7: "Rechaza, en cambio, las fábulas profanas y los cuentos de viejas…").

[9] Se refiere a las llamadas fábulas milesias: colecciones de relatos cortos, de variada procedencia, de tema erótico, compuestas por el griego Arístides a finales del siglo II a.C., con el título de Μιλησιακοί λόγοι, y que Sisenna (L. Cornelio Sisenna, historiador romano, de quien se conserva una cantidad considerable de fragmentos) tradujo al latín en el siglo I a.C. como *Milesiae*.

[10] *Onza*: "animal quadrúpedo mui ligero. Tiene la piel manchada semejante al leopardo, y aun dice Covarrubias que es la hembra del pardo, y añade se llamó *onza* quasi *leonza*, por ser en cuerpo y fuerzas semejante a la leona" (*Dicc. Aut.*).

[11] No he podido saber a qué poeta se refiere.

Fuera de su voluntad, suelen mentir los poetas para significar e introducir alguna opinión que ellos tienen por verdadera como lo que dijo Homero y Píndaro tratando del infierno: "aquí cualquier río reboza escuridades y nieblas de muerte"[12]. Y Homero que dijo: Júpiter guarda y vela en la guerra al hombre y le da causa cómo haga mal a la cosa que quiere echar por tierra, por introducir esta opinión que él tenía que los dioses daban avilanteza y poder a los hombres para que hiciesen mal a los que ellos quisiesen dañar.

[12] Homero describe los infiernos en el canto XI de la *Odisea*, al relatar el descenso de Ulises al reino de Hades, le llama: "país de las brumas", "moradas tenebrosas", de difícil acceso a los vivos "porque hay en mitad grandes ríos...", *et passim*. Píndaro: "el tercer camino, el de aquellos que han vivido impíamente y contraviniendo las leyes, conduce las almas a las tinieblas y al abismo, de ahí los ríos de tenebrosa noche vomitan inmensa oscuridad" (*Trenos* 131ª; sigo la traducción de Gredos: *Odas y fragmentos*, introd., trad. y notas A. Ortega, Madrid, 1984, p. 358).

CAPÍTULO 3: DE LAS ESPECIES DE LA POESÍA

La poesía se divide en muchas especies diversas, de las cuales cada una tiene sus particularidades que son más propias de aquella especie que de las otras.

Una especie de poesía es la sátira que es para reprehender vicios y males. Requiere el verso desabrido, y, aunque sea nuestro vulgar castellano, es bien que no vaya tan sabroso ni rodado en algunos lugares, como convernía que fuese en obras de otra especie: porque con el desabrimiento del verso se ha de dar a entender parte del afecto y enojo del satírico en los vicios que reprehende. Requiere agudeza en el decir y no señalar al que pica.

Otra especie de poesía es la elegía. Ésta es para quejarse. Ha de tener un reclamo galano, quejoso y tierno, así como el de Iob y Hieremías; es buena para quejarse del amor de sí mismo que aparta del amor de Dios.

Otra es el epigrama. Es para un sobreescrito o suma de toda la cosa. Es muy propio del epigrama ser agudo y breve, y quien en él se alarga va contra su naturaleza. Es para sobre armas, divisas, sobre historias, despojos, dones, sepulturas, libros y mojones y sobre imágines de santos.

Otra es lo lírico, que es para cantar; y así se llama de lira, que es la vihuela, o de otro instrumento. La poesía lírica ha de tener elevación con fe y mesura; la liviandad e inconstancia es falta en el lírico. Ha de ser breve y sagaz y el fin a donde tirare sea casto.

Otra especie de poesía es lo heroico. Ésta es para proseguir una historia, como hizo Homero en su *Ilíada* y en su *Ulixea*, Virgilio en su *Eneida*, Ovidio en sus *Metamorfoseos*, el Ariosto en su *Furioso* y Juan de

Mena en sus *Trescientas*. Y así comprehende esta especie heroica a todas las demás especies de poesía, porque a tiempos se van enjeriendo las demás en ésta, por lo cual esta poesía heroica ha de ser copiosa, distinta, grave, ilustre, y ha de tomar de todas las poesías su verso. Ordinario, entre latinos el hexámetro; entre italianos en tercetos como lo hizo el Dante en sus obras, el Petrarca en sus *Triunfos*, y en estancias como el Boiardo y el Ariosto en su *Inamoramento* y *Furioso*[13]; entre españoles en coplas de arte mayor, que decimos, como hizo Juan de Mena en sus *Trescientas*, y en tercetos, como don Hierónimo de Urrea en la traducción de *El caballero determinado*, y en las estancias, como él mismo en la traducción del *Furioso*[14], y no deja de parecer y ser muy buena esta poesía heroica en nuestras coplas redondillas, cuando son buenas como lo usó don Hernando de Acuña en la traducción del libro de *El caballero determinado*[15]. Y cualquier verso y género de copla de estas que se eligiere para la obra heroica se ha de variar cuando fuere menester y en la variación se ha de tener respeto a las particularidades de cada especie de estas que en este capítulo notamos y al curso usado de la lengua que se representa.

Otra especie de poesía es la tragedia. Ésta ha de caminar a fin moral y honesto. Ésta ha de ser de cosas tristes en su principio y más en su fin, y ha de increpar cosas feas en personas principales y no detenerse en personas particulares y bajas.

Otra especie es la comedia que también ha de ir a fin moral y si moviere a risa ha de ser con iocundidad y liberalidad[16], y las pasiones

[13] *Orlando enamorado* y *Orlando furioso*, respectivamente.

[14] Jerónimo de Urrea (1510-1573) fue el primer traductor al castellano del *Orlando furioso* (Amberes, 1549), y lo hizo siguiendo el modelo métrico del italiano, es decir, en octavas reales; en 1555 tradujo *El caballero determinado* (*Le chevalier deliberé*) de Olivier de la Marche, a partir de una traducción en quintillas de Hernando de Acuña, pero según el esquema de la "Canción V" de Garcilaso de la Vega.

[15] En realidad (cf. nota anterior), la traducción está hecha en quintillas, no en redondillas ("coplas redondillas" = coplas de octosílabos).

[16] *Liberalidad*: "virtud moral que modera el afecto humano en dar las riquezas, sin otro motivo que el de la honestidad. Consiste en el medio de la prodigalidad y de la avaricia, que son sus extremos viciosos" (*Dicc. Aut.*).

que en ella se tocaren hanse de tratar con templanza. En la comedia ha de haber cinco actos; y en una cena [*sic*] no entren sino dos o tres personas, y pocas veces entre la cuarta, porque hablar muchas personas traen [*sic*] confusión y disminuye la autoridad de la obra[17]. No se saquen en comedias y tragedias cosas a representar que con facilidad no puedan demostrarse y puedan representarse al propio, como cortar la cabeza a san Juan Bautista y otras cosas semejantes[18], que traen dificultad en la representación. Lo que se entretejiere a la obra principal, como los entremeses, para entretenimiento de los oyentes, y otros actos, sea a propósito de la obra y traiga gracia, donaire y brevedad.

Otra especie es el diálogo. Éste asimismo es bien que lleve moral intento, que lleve mezcla de donaire agudo, y ésta se enjiera de manera que no ofenda a la gravedad de la materia que se tratare.

Otra especie es la pastoril[vii] en que se componen las églogas. Esta poesía ha de tener una sencillez alegre, una ufanidad alegre y honesta sin doblez, la sentencia llana y cierta, tenga gala y arte sin afeite y un ahínco pastoril en el motivo, en la relación un orgullo rudo; el metro vaya con cualque[19] brinco, y no muy agudo el sentido, sino llano e inteligible, sesudo y no muy filosofal. Trate con las hierbas y flores del campo, con los árboles del monte, con las frutas más silvestres, con la leche, queso, mantecas, con su ganado, con los instrumentos de música pastoriles.

[vii] Probantura omnia contenta in hac specie pastorili in canticis Salominis (En esta especie [de poesía] pastoril, todo esto [lo dicho por Salazar] se prueba y satisface en los cantos de Salomón [esto es: El Cantar de los Cantares]).

[17] Consejo que proviene de Horacio: "que en la escena no hablen más de tres personas al mismo tiempo. Si hace acto de presencia un cuarto, que se mantenga callado o hable consigo a escondidas..." (*Arte poética*, vv. 189-192).

[18] Horacio: "Que Medea no degüelle a sus hijos delante del público o el infame Atreo cocine a la vista de todos entrañas humanas..." (*Arte*, vv. 185-186).

[19] *Cualque*: "lo mismo que alguno. Es voz antigua que ya sólo se usa en estilo familiar" (*Dicc. Aut.*). Cf. Góngora: "y *cualque* madrigal sea elegante..." ("Mal haya el que en señores idolatra", v. 25); A. Carreira en su *Antología poética* (Castalia, Madrid, 1986, p. 153) lo anota como italianismo.

Las comparaciones y juramentos[viii] sean de estas cosas silvestres de que verisímilmente se entienda que el pastor pudo tener noticia, y no de cosas más altas y fuera de su trato y conocimiento, porque se perdería el decoro de este estilo. Los vocablos sean aptos para pastores, y, aunque Garcilaso en su églogas no dio a los pastores vocablo pastoril alguno, yo sería del parecer que algunos vocablos que hay pastoriles propios deste lenguaje y estilo en nuestra lengua castellana no se les dejasen de dar cuando no fuesen demasiadamente duros y desabridos, mayormente si la égloga se hiciese en copla castellana, redondilla o de arte mayor, que entonces muy mejor se podrían admitir estos vocablos, con tanto que no sean de los muy comunes que en farsas se suelen usar como *crego* por *clérigo*, *egresa* por *iglesia*, y así otros.

Y todo lo pastoril vaya tan bien trabado uno con otro, y de tan buen sentido, que aquel a quien pareciere fácil lo imite con nueva dificultad. Si dos pastores o más cantaren, corresponda el uno al otro en la generalidad de término, respondiendo con loor a loor, con metáfora a metáfora y con comparación a comparación[ix], y no más ni menos versos en la vez de uno, que en la del otro[20]. Mas cuando no cantan, sino hablan, no es menester siempre guardar esta igualdad ni correspondencia del número, ni de los términos del verso. Y para que los que quisieren componer en este estilo tengan más noticia de los árboles y otras cosas que cuadran más a lo pastoril, se ponen aquí.

[viii] Adiuro vos, filiae Ierusalem, per capreas cervosque camporum, nec suscitetis, neque evigilare faciatis dilectam, donec ipsa vellit, c. 3 [5] ("Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas, por las ciervas del campo, no despertéis ni hagáis desvelar al amor, hasta que a ella le plazca", Cantar de los Cantares 3,5).

[ix] Sicut lilium inter espinas, sic amica mea inter filias. Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios. Cantic, c. 2 [2-3] ("Como el lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas. Como el manzano entre los árboles silvestres, así mi Amado entre los mozos", Cantar de los Cantares 2,2-3).

[20] Parece referirse al canto amebeo, según el modelo de la "Égloga VII" de Virgilio, que consiste en confrontar, en un diálogo poético de riguroso paralelismo, dos pastores: las réplicas del que contesta deben ser iguales a las de su competidor en la forma, los recursos, la dimensión y el tema.

Árboles de que pueden hacer mención los pastores:

palma
encina
roble
castaño
haya
fresno
enebro
alcornoque
sauce
álamo
arrayán
olmo
murta[21]
pobo[22]
chopo
madroño
pino
zarza
nogal
manzano
avellano
vid
parra
jara
retama
oliva
brasil (para vasos)[23]
tejo (palo duro, ponzoñoso en la hoja)[24]
acebo (palo correoso siempre verde)[25]

[21] *Murta*: especie de arrayán.

[22] *Pobo*: "lo mismo que álamo blanco" (*Dicc. Aut.*).

[23] *Brasil*: "especie de árbol, de madera mui pesada y de color encendido como una brasa, el qual hecho pedacitos, y puesto a cocer en agua, sirve para teñir de colorado las lanas, paños y otras cosas" (*Dicc. Aut.*).

[24] *Tejo*: "árbol parecido al haya o al abeto; su madera es dura, de color roxo, como el fruto; sus flores son verdes y salen a modo de ramilletes. Es tenido por venenoso, y tanto, que aun su sombra dicen que hace daño" (*Dicc. Aut.*).

[25] *Acebo*: "árbol pequeño sylvestre, que no se descuella, aunque el tronco sea gruesso [...] La corteza es mui verde y pegajosa..." (*Dicc. Aut.*, *s.v.* AZEBO).

vox (para cucharas)[26]
aliso
yedra

Frutas

castaña	serba[28]
bellota	piñón
nuez	madroño
manzana	

Hierbas y flores

rosa	helecho
tomillo	magarza (hierba mala para el ganado,
poleo[27]	que le da helera)[29]
[a]mapola	labiérnago (género de matas a manera de
orégano	murta, de hojas dañosas para el ganado
romero	ovejuno; para las cabras es buena)[30]

Lugares donde han de estar los pastores

prado	valle
soto	sierra

[26] *Vox*: "árbol, planta o arbusto conocido, que echa sus ramos y hojas semejantes a las del myrto, aunque menores. Está siempre verde [...]; la madera [es] fuerte y a propósito para embutidos, caxas y peines..." (*Dicc. Aut.*, *s.v.* BOX).

[27] *Poleo*: planta aromática, "tiene fuerza de calentar, de adelgazar y de digerir" (*Dicc. Aut.*).

[28] *Serba*: "especie de pera sylvestre de color pardo, que tira a roxo, sumamente áspera al gusto, hasta que se suavizan y mudan después de cortadas con el mucho tiempo" (*Dicc. Aut.*); Góngora la menciona entre las riquezas del zurrón del Polifemo: "la serba a quien le da rugas el heno" (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 77).

[29] *Magarza*: "hierba semejante al hinojo, que echa un tallo y encima de él una flor a modo de estrella, con las hojas blancas y el centro amarillo" (*Dicc. Aut.*). La *helera* es una enfermedad propia de aves, que consiste en un tumorcillo que nace encima de la rabadilla.

[30] *Labiérnago*: "arbusto oleáceo, de dos o tres metros de altura, con ramas mimbreñas, de fruto en drupa globosa y negruzca, del tamaño de un guisante" (*DRAE*).

ribera
dehesa
otero
cumbres
breña
ejido
majada
aprisco
monte
choza
sesteadero
umbríos
collado
cuesta
cerro

Animales de que puede tratar el pastor
lobo
león
oso
raposo
mastín
liebre
galgo
onza[31]
tigre
y de los ganados que ellos [los pastores] guardan

Aves de que pueden hacer mención los pastores
grulla
tórtola
corneja
abubilla
águila
murciélago
picaza
lechuza
cuquillo
cigüeña
perdiz
ruiseñor
avutarda
garza
milano
pato
ánade
cisne

[31] Cf. *supra*, n. 10.

Oros árboles y hierbas, otras frutas, aves y animales habrá en diversas provincias de que podrán tener noticia los pastores, de los cuales se podrá usar en este estilo, según la subjeta materia; los que aquí se han puesto son los más conocidos generalmente.

Otra especie y última hay de poesía que es la macarrónica, en la cual, cuanto a los vocablos, hay esto: que con vocablos latinos se mezclan vocablos de la lengua vulgar, declinados y conjugados al modo de los latinos con quien se mezclan, y ningún verso conviene que vaya sin algunos vocablos vulgares, porque el verso que fuese todo de vocablos latinos no sería macarrónico. En esta poesía se guardan las cantidades y acentos y medida como en la latina, aunque algunas veces se puede dejar de guardar con que el verso tenga el número de sílabas ordinario y los acentos en lugar que ruede y suene bien al oído.

Los españoles en este verso no atienden a la cantidad de las sílabas, aunque no exceden el número de ellas y en lo tocante a las sinalefas, sinéresis y diéresis, y tienen cuenta con asentar los acentos de manera que el verso ruede y suene bien. Es muy propio deste verso ser claro de manera que cualquiera, con poco latín que sepa, lo entienda. Y para esta poesía es mejor el verso hexámetro. La Macarronea de Merlín, poeta mantuano, se escribió en este verso, mezclado el latín con vulgar toscano[32]. Y acá le usamos de esta manera:

Sed quia parietes dicunt orejas habere
has ego grandorum dimit[t]o farfullerías[33].

[32] Merlín Coccaio era el pseudónimo de Teófilo Folengo (1496-1544), poeta satírico natural de Mantua. Se destacó por la composición de obras de lenguaje macarrónico (de hecho, fue de los primeros en hacerlo), una mezcla de latín e italiano. Su poema más célebre fue *Macaronicae*, parodia épica de la *Maccharonea* (1490) de Tifi Odasi.

[33] "Pero porque dicen que las paredes tienen *orejas*, evito esas *farfullerías* de los grandes" (en cursivas lo que está en español en el original). *Farfullar*: hablar de manera balbuciente y precipitada.

CAPÍTULO 4: DEL ESTILO DE LA POESÍA Y DE SUS PARTES

El estilo de la poesía tiene muchas partes que conviene saber y entender el que quisiere ser buen poeta. Una y primera parte es el henchimiento y majestad del verso; en ésta fue excelente el Virgilio y el Dante, y entre los españoles le cupo mucha parte al Boscán. Y este henchimiento no ha de ser tanto ni tan afectado que dé en hinchazón porque éste es gran vicio en el verso.

Segunda parte del estilo es la gracia en el decir. En ésta fue extremado Ovidio y entre los italianos Luis Alemany[34], y entre nuestros españoles Garcilaso.

Tercera parte es la gala y flor que se da al verso con diversos epítetos y metáforas y otros tantos que ayudan a este efecto: que hacen el verso lucido. Empero esta gala hase de dar sin afeite y con maña, y no maña captiva y baja, porque entonces sería gala viciosa. Y así lo sería cuando por decir una florecica y otra se deja lo substancial. Y huya el poeta conceptos galanos si han de ser superfluos y no necesarios; y huya las fantasías, sino siempre tome conceptos de peso. En esta parte se señaló mucho el Petrarca y también Garcilaso.

Cuarta parte es la dulzura y donaire; de ésta tuvo mucho Homero y tuvieron los proenzales [*sic*]. En ésta fue excelente el Ariosto, y de nuestros españoles el excelente poeta Ossías March. Y es una parte muy prin-

[34] Se refiere al poeta florentino Luigi Alamanni (1495-1556); su fama se debe principalmente al poema didáctico *La Cultivazione* (París, 1546), en seis libros, una de las mejores imitaciones de las *Geórgicas* de Virgilio. Hay que destacar también *Opere toscane* (Lyon, 1532-1533), colección de elegías, sonetos, fábulas y epigramas dedicada a Francisco I de Francia.

cipal del estilo poético y que la han alcanzado pocos, porque el poeta que con lo provechoso y fructuoso mezcla lo dulce y donairoso[x], ése verdaderamente merece la laurea entre poetas. Empero de tal manera se ha de usar de ella, que el poeta no quiera decir tantos y tan descubiertos donaires que parezca truhán y pierda la autoridad, porque el donaire solamente le ha de decir cuando le viniere muy a propósito y, entonces, de manera que no parezca que él quiso decir donaire, ni ser lépido[35]. Y adviértase que esta parte es muy diversa de la segunda arriba referida, que es la gracia, porque muy bien puede uno ser gracioso en el decir, y no lépido y donairoso; aunque en nuestra lengua castellana confundimos estos vocablos llamando *graciosos* a los que dicen donaires y cosas de reír.

Quinta parte es la agudeza, que es un decir vivo y agudo. Y éste es vicio cuando el poeta dice agudezas de poca substancia y fundamento, como son sofisterías[36]. En esta parte se señaló Marcial y se suelen señalar en Roma Pasquín y Morfodio[37].

[x] Qui sapiens est corde appellabitur prudens, et qui dulcis eloquio maiora percipiet. Prover. 16 [21] ("Al de corazón sabio se le llama inteligente, la dulzura de labios aumenta el saber", Proverbios 16,21).

[35] Latinismo *lepidus*: gracioso, lindo, agradable, bonito. Viene del sustantivo *lepor*: gracia, encanto, belleza. El *Dicc. Aut*. sólo registra el sustantivo: "*lepor*: gracia, hermosura y buen gusto del estilo. Es voz puramente latina y de raro uso". En una de sus anotaciones a la "Elegía I" de Garcilaso, hablando de unos versos de Cornelio Galo, dice Fernando de Herrera: "porque los [versos] que venían debaxo de su nombre ninguna cosa tenían menos que la elegancia y gracia y *lepor* antiguo" (*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, p. 296). Salazar usó este mismo adjetivo en su "Epístola a Fernando de Herrera". "Ya el epigrama breve nos aplace / con su agudeza y *lépido* conceto".

[36] *Sofistería*: "la apariencia o ficción sutil de algunas razones, persuasiones o cláusulas" (*Dicc. Aut*.).

[37] Pasquino: nombre de una estatua en Roma en la cual solían fijarse los escritos satíricos. Por *Morfodio* se refiere a Marforio ("del foro de Marte"), nombre que se daba en la antigua Roma a una estatua colocada enfrente de la de Pasquino, cerca de la plaza de Navona, en la esquina de la calle de los Libreros. Cuando se quería obtener de Pasquino palabras satíricas, se ponía en la boca de Marforio una pregunta escrita. El epigrama más antiguo de los que aparecieron en la estatua de Pasquino fue sobre el papa Urbano VI (Barbierini), quien mandó fundir los cañones antiguos para construir nuevos. El epigrama decía: "Quod non fecerunt Barbari, fecit Barbieri" ("Lo que no hicieron los bárbaros, lo hizo Barbieri").

Sexta parte es ser el poeta sentencioso, porque al poeta le está bien filosofar entre su poesía. Empero esto se ha de tomar con moderación, interponiendo la sentencia de cuando en cuando, no muy a menudo, ni de tal manera que quiera siempre el poeta hablar de santidades.

Séptima parte, y muy principalmente especial para la poesía lírica, es la elevación, que son unos conceptos en que parece que el entendimiento se eleva. Empero ésta ha de usar el poeta de manera que no parezca que sale de sí, porque si la elevación es muy afectada y que parece que sale el poeta de sus límites con ella es vicio. En ésta fue excelente el real profeta David, y fue muy señalado el poeta Píndaro.

Octava parte es la clareza del sentido, así por la buena orden y compostura de las razones, como por los buenos vocablos, claros, polidos y usados, que en el verso se ponen; y por la buena expresiva de conceptos exprimidos muy al propio, porque trabar y retrocar las razones de manera que el sentido se confunda o escurezca es mucho vicio en el verso. Y así lo es poner en el verso castellano vocablos latinos o italianos o de otras lenguas, como lo han hecho muchos de nuestros españoles por parecerles que hermoseaban y levantaban más sus versos, en lo cual han errado mucho[xi]. En esta parte fue extremado Garci Sánchez de Badajoz[38].

Novena parte es la soltura, porque cuando el verso va más suelto, va más distinto y más claro y denota más facilidad en el poeta. Y las palabras han de ir libres, no apretadas de manera que parezca que no caben en el verso; mas no ha de ir suelto de manera que destrabe el sentido de las razones. También fue extremado en esto Garci Sánchez de Badajoz, y fuelo mucho Juan de Mena en la obra que hizo de la coronación[39].

[xi] Pero puédense admitir los vocablos ytalianos que tiene recebidos nuestra nación española, como son: *designio*, *destino*, *abandono*, *certeza*, *rustiqueza*, *alparangon**, *assedio*, *amartelado*, *tremolar los vaxeles*.

* Eso se lee; cf. "Principió aquí el amoroso asalto / mostrándome el amor dulce el veneno, / con la dulce amargura disfrazada / *alparangón* de píldora dorada" (Nicolás Espinosa, *La segunda parte del Orlando*, Juan Íñiguez, Alcalá, 1579, Canto II).

[38] Poeta español (1460-1526), autor del *Cancionero general* y del *Cancionero de romances*.

[39] *Las cincuenta* o *Coronación del marqués de Santillana* (1499).

Décima parte es la igualdad, porque la copla o el soneto ha de ser todo igual y conforme: que no vaya en una parte peor que en otra.

Undécima parte es la blandura y suavidad del verso, que se causa mediante la buena compostura de él, haciéndole bien medido y rodado y tejido de vocablos blandos y polidos, no ásperos ni desabridos. Y es parte muy necesaria en cualquier especie de poesía, aunque en la sátira algunas veces importa y significa la aspereza del verso, y también en lo pastoril.

Décima segunda parte (y de las más necesarias) es el decoro, porque si éste no guarda el poeta dando al mozo lo que es de mozo y al viejo lo que es de viejo, al cortesano lo que es de cortesano y al pastor lo que es de pastor, a la mujer lo que es de mujer, al hombre lo que es de hombre, a cada provincia y nación lo suyo, al triste, al alegre, al airado, y así a cada persona, estado y oficio lo que le pertenece, no se podrá contar entre poetas[40].

Décima tercera parte es la buena compostura[xii] de las razones y sentido ordenado conforme a las reglas de buena retórica y con elocuencia y afectos en los lugares que se requiera.

Décima cuarta y final parte del estilo es la correspondencia del sonido y trabazón de los vocablos al sentido y conceptos del verso, que se ha de procurar sean tales y trabados por tal forma que el sonido y pronunciación de ellos corresponda a la sentencia que incluyen. El Horacio se señaló en esto, y en especial hizo en esta parte un verso, el mejor que hay escrito, que fue el "Parturient montes, nascetur ridiculus mus"[41]. Virgilio también fue en esto excelente y el Ariosto.

[xii] Favus mellis composita verba; dulcedo animae sanitas ossium. Prover. 16 [24] ("Palabras suaves, panal de miel: dulces al alma, saludables al cuerpo", Proverbios 16,24).

[40] Cf. Horacio: "Interit multum, divusne loquatur an heros, / maturusne senex an adhuc florente iuventa / fervidus, et matrona potens an sedula nutrix, / mercatorne vagus cultorne virentis agelli..." (*Ars*, vv. 114-117: "No hagáis hablar a un esclavo como un héroe; a un anciano como un joven fogoso, que está en la flor de su edad; a una dama de alta alcurnia en el tono humilde de una criada; al comerciante, que va de feria en feria, con las palabras que estarían bien en boca de un labrador que cultiva en paz su campo...").

[41] Verso 139 del *Arte poética*: "parirán los montes y nacerá un ridículo ratón".

CAPÍTULO 5: DE ALGUNOS AVISOS Y ADVERTENCIAS PARA EL POETA

Visto qué cosa sea poesía y su subjeto, intento y especies, y vistas las partes de su estilo, conviene advertir al poeta de algunas cosas que le prestarán para mejorar sus versos y sentido, y de otras que le podrían dañar para que las huya. Primeramente, el poeta tenga aviso de tomar materia conforme a las fuerzas de su ingenio y no quiera abrazar lo que no podrá apretar, porque si toma más peso del que podrán llevar sus hombros dará con la carga en tierra[42].

Elija de las especies de poesía dichas una, dos (o más) que mejor le asentaren y a que él se sintiere más inclinado, porque esto será causa para que componga mejor en estas especies que en las otras.

Conviene que el poeta sea desocupado y libre de pasiones; no coma ni beba demasiado, ni se dé al vicio de la carne, porque todas éstas son cosas que lo ofuscan y perturban el entendimiento[43]. Para componer es buena la soledad. La contemplación y consideración de las cosas divinas y naturales, y aun de las positivas[44], y usos y costumbres, ayuda mucho al poeta para la buena invención; guarde sazón conveniente

[42] Cf. Horacio: "Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant umeri…" (*Ars*, vv. 38-40: "Elegid, escritores, el asunto proporcionado a vuestras fuerzas, y reflexionad largo tiempo lo que pueden llevar y lo que rechazan vuestros hombros").

[43] Cf. Horacio: "Qui studet optatam cursu contingere metam, / multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit, / abstinuit Venere et vino..." (*Ars*, vv. 412-414: "El que desea ganar el premio en la carrera tocando la anhelada meta, tiene que sufrir desde niño grandes trabajos, acostumbrar su cuerpo al calor y al frío, y abstenerse del vino y las mujeres").

[44] *Positivas*: verdaderas, cotidianas.

para el componer, y, entonces, no se fatigue tanto que consuma la buena gana que tiene de trovar.

Comunique con gente avisada y docta[xiii], porque siempre se toma y aprende algo bueno de la comunicación de los tales. Lea buenos poetas que imite, y también los malos de corrida para entender mejor de lo que se ha de guardar. Vea buenos autores y varias materias para hacerse erudito, porque aunque en la poesía la mayor parte es el ingenio y vena, natural inclinación y uso, empero ninguno puede ser fino y perfecto poeta si no es ayudado del arte, estudio y erudición[45]. Y si el poeta no es perficionado en la poesía, no vale nada, aunque sea mediano poeta, que las obras de poesía son como los melones: que no se estiman ni tienen por buenos, aunque sean razonables, si no son finos.

Así que el poeta ha de ser erudito, para que entienda lo que ha de decir, y por qué términos, sin engañarse, por que, por acudir a una cosa que le parezca conveniente, no caiga en algún vicio notable, como algunos que por ser breves caen en ser obscuros; a otros, tratando de cosas livianas, les faltan los nervios y fuerza de la buena compostura y del estilo della; otros, tratando de cosas medianas, abaten mucho el estilo; y otros, tratando de cosas graves, le hinchen demasiado[46]. Lo cual todo se ha de evitar mediante la erudición, con la cual el poeta asimismo se hace general, que le es muy importante; y tener principios

[xiii] Qui cum sapientibus graditur sapiens erit. Prover. 13 [20] ("Quien avanza con sabios, será sabio", Proverbios 13,20).

[45] Cf. Horacio: "Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena, / nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice" (*Ars*, vv. 408-411: "Mucho se ha discutido si los poemas célebres son fruto de la naturaleza o del arte: yo no comprendo de qué aprovecha el estudio sin la inspiración, ni tampoco para qué sirve un ingenio completamente inculto; éste necesita de aquél, y ambos se conspiran juntos al mismo fin").

[46] Cf. Horacio: "...Brevis esse laboro, / obscurus fio; sectantem levia nervi / deficiunt animique; professus grandia turget; / serpit humi tutus nimium timidusque procellae: / qui variare cupit rem prodigialiter unam, / delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum" (*Ars*, vv. 25-30: "Quiero ser conciso, pues soy oscuro; quiero ser fluido, terso, pues me falta nervio y vigor. Tal busca lo sublime y da en el estilo hinchado; tal otro teme la tempestad, no se atreve a elevarse, y repta; un tercero quiere amenizar un tema simple con prodigios, y pinta un delfín en el bosque y un jabalí en el mar").

y término de todas facultades y artes, por que cualquier materia que se le ofrezca la trate acertada y propiamente por sus términos: lo moral, lo natural, lo astrológico, lo cosmográfico, lo geométrico, lo medicinal y lo legal. Porque han de ser sus obras como el espejo donde ve su figura al propio cualquiera que en él se mira, lo cual es tan necesario en la poesía, que, presuponiéndolo, algunos filósofos por tal quisieron fundar que los poetas componen por gracia y espíritu divino, y no por ciencia ni arte; porque sería imposible, según estos filósofos, poder ellos aprehender tantas facultades como en sus versos tocan y demuestran; aunque esta opinión otros autores la han con razón condenado, pues con ingenio y estudio se hacen los hombres (mediante Dios) eruditos para poder tratar bien de muchas y diversas materias y facultades.

Advierta también el poeta que si le loaren sus obras, no se eleve ni ensoberbezca, aunque se las loen personas doctas, no lisonjeras, de quien él tenga concepto le dirán verdad desengañadamente; y si otros, de quien él no tenga este concepto, se las loaren, mucho menos terná que satisfacerse de la aprobación de estos tales[47].

Si al poeta le llaman loco, y le silban y dicen otras injurias gentes enemigas de poesía y necias[xiv], no por eso desmaye ni desista. No se enamore mucho de sus obras, que le hará este amor caer en muchos vicios, pero bien es que se aficione algún tanto a ellas, por que cobre

[xiv] Quia non recipit stultus verba prudentiae, nisi ea dixeris quae versantur in corde eius. Prover. 18 [2] ("Porque el necio no recibe las palabras de la prudencia, a menos que se hayan dicho cosas que manifiesten su corazón", Proverbios 18,2).

[47] Cf. Horacio: "Tu seu donaris seu quid donare voles cui, / nolito ad versus tibi factos ducere plenum / laetitiae: clamabit enim «Pulchre! Bene! Recte!», / pallescet super his, etiam stillabit amicis / ex oculis rorem, saliet, tundet pede terram. / Ut qui conducti plorant in funere dicunt / et faciunt prope plura dolentibus ex animo, sic / derisor vero plus laudatore movetur" (*Ars*, vv. 426-432: "No constituyas en juez de tus escritos al que rebosa de alegría por las mercedes que le has hecho, o las que piensas hacerle en adelante; pues gritará «¡Magnífico, bravo, soberbio!» Hasta palidecerá y dejará correr las lágrimas de sus ojos, saltará y hará temblar el suelo bajo sus pies. Como los alquilones que lloran en los cortejos fúnebres dicen y hacen mayores extremos que los de veras afligidos, así el adulador aplaude mucho más que quien elogia sinceramente").

aliento para pasar adelante. Ni sea muy ambicioso de ganar honra con sus metros, ni tampoco deje de desearla algún tanto.

Ha de sufrir el poeta y amar la lima[xv] y reprehensiones de otros, y aunque le parezca que mide muy bien, procure ir atado a la regla de la medida. Guárdese de ser incorregible y muy amigo de su parecer[xvi] y opinión, porque, pretendiendo conseguir honor, dará que reír a los sabios; lo cual evitará si siguiere el juicio de la gente docta, tomando para sus metros un buen juez erudito y verdadero, al cual obedezca en sus enmiendas, porque de ningún efeto sería tomalle si el tal juez no fuese obedecido[48].

Lime mucho sus obras y, antes que las publique, téngalas algunos años secretas, recorriéndolas y puliéndolas, porque después de la impresión de ellas no podrá así limar y corregir los vicios, de lo cual se hallará muy corrido y pesante, por no lo haber hecho antes que sus descuidos saliesen a luz.

[xv] Qui diligit disciplinam diligit scientiam; qui autem odit increpationes insipiens est. Prover. 12 [1] ("El que ama la instrucción ama la ciencia, el que odia la reprensión es tonto", Proverbios 12,1). Egestas et ignominia ei qui deserit disciplinam, qui autem acquiescit arguenti glorificabitur. Prover. 13 [18] ("Miseria e ignominia al que rechaza la instrucción, gloria al que acepta la reprensión", Proverbios 13,18).

[xvi] Ne sis sapiens apud temetipsum. Prover. 3 [7] ("No seas sabio ante ti mismo", Proverbios 3,7).

[48] Cf. Horacio: "...Si quid tamen olim / scripseris, in Maeci descendant iudicis auris / et patris et nostras, nonumque prematur in annum, / membranis intus positis: delere licebit / quod non edideris; nescit vox missa reverti" (*Ars*, vv. 386-390: "...si alguna vez llegaras a componer alguna obra, sométela al severo juicio de Mecio, al de tu padre y al mío, y luego tenla guardada nueve años. Mientras tengas tus pergaminos en tu escritorio, podrás corregirlos a tus anchas, quitar y poner. La palabra, una vez suelta, no se le recoge").

CAPÍTULO 6: DE ALGUNAS COSAS QUE CONVIENE GUARDAR EN LA BUENA POESÍA Y DE ALGUNAS QUE SE HAN DE HUIR

La obra del buen poeta ha de tener un principio humilde, no hinchado, porque ir subiendo es mejor que no [*sic*] entrar con hinchazón y después ir cayendo[xvii].

Las invocaciones del favor divino hanse de hacer en los casos que parezca que el humano no basta, y así, las invocaciones e introducciones de las musas y dioses poéticos en comedias y tragedias y otras obras han de entrar para determinar aquellas dudas y cosas que parece que los hombres no podrían alcanzar[49]. La obra sea toda en sí conforme, y que corresponda lo uno a lo otro, de manera que aquel que propusiere por cruel, no le pinte piadoso, ni al piadoso, cruel, al mudable no le haga constante; a las cosas placenteras no se mezclen las tristes, sino procure que no haya cosa repugnante, porque si hay repugnancia en la obra será

[xvii] Omnia tempus habent. Ecclesiastes 3, [1] ("Todo tiene su momento", Eclesiastés 3,1). Tempus et responsionem cor sapientis intelligit omni negotio tempus est, et opportunitas. Ecclesias. 8 [5-6] ("El corazón del sabio sabe el cuándo y el cómo. Porque todo asunto tiene su cuándo y su cómo…", Eclesiastés 8,5-6). Homo sapiens tacebit usque ad tempus; lascivus autem et imprudens non servabunt tempus […] Ex ore fatui reprobabitur parabola, non enim dicit illam in tempore suo. Ecclesiasticus 20 [7 y 22] ("El sabio guarda silencio hasta su hora, mas el fanfarrón e insensato adelanta el momento… De boca de necio no se acepta el proverbio, pues jamás lo dice a su hora", Eclesiástico 20,7 y 22).

[49] Cf. Horacio: "Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus / inciderit, nec quarta loqui persona laboret" (*Ars*, vv. 191-192: "Y no debe intervenir la divinidad, a no ser que el nudo no pueda desenlazarse de otro modo, y procúrese evitar que un cuarto personaje tome parte en el diálogo").

como monstro (o quimera). Y guárdese bien el orden de la obra, conforme a lo que ella requiere, suspendiendo para otros tiempos y lugares que más convengan las cosas que de presente se ofrecieren.

Ha de huir el poeta digresiones impertinentes y superfluas, y mayormente no se detenga en descripciones de lugares comunes, sin que sea necesario; porque, aunque describa bien y en las descripciones muestre flor e ingenio, se tienen las tales descripciones por viciosas, no siendo necesarias; porque la obra ha de ir de tal manera compuesta que parezca que quiso ser simple y una misma, y no hecha de pedazos diversos. Empero, si le viniere a propósito no de pintar las cosas menudas al propio, como es el ximio[50], el lagarto, y otras cosas que no parecen de tomo[51], porque también esto hay que loar, que es el arte con que se pintan al natural.

Procure el poeta gala en sus versos, con que no caiga en los vicios que apuntamos en el capítulo 3º, ni le parezca tan galano lo que hace que se enamore mucho de ello.

Vaya en medio; no pretenda levantarse demasiado ni se confunda en las cosas particulares, sino vaya con toda claridad y llaneza, y de lo llano suba a cosas más altas, y de ahí vuelva a bajar, si fuere necesario. Cuando tratare de mucho placer regocíjese con mesura y no con chocarrería ni ufanidad loca y demasiada, sino con una gentileza dulce y pesada de hombre de edad y discreción. Huya groserías; huya monerías ademanosas[52] en el verso. Cuando pintare vicios ponga epítetos y muestras en sus versos con que dé a entender que le parecen mal y no los ama, porque estas muestras dan a entender el conocimiento de las cosas. Y si dijere alguna sentencia torpe, deshonesta o mala no la deje pasar sin le poner luego su contrario para que se entienda que no aprobó aquello malo. No aplique a cosas profanas palabras ni términos de la Escriptura sagrada ni comparaciones de historias ni cosas sagradas.

[50] *Ximio*: "lo mismo que simio o simia, mono o mona" (*Dicc. Aut.*).

[51] *Tomo*: "metaphóricamente significa importancia, valor, estima" (*Dicc. Aut.*).

[52] No hay registro en *Dicc. Aut.* para el adjetivo *ademanoso*, pero el sentido es claro: afectado, 'lleno de ademanes'.

Empero si hiciere obras de devoción podrá usar de algunos términos profanos[xviii], con tanto que sean honestos.

Para ser la poesía perfecta ha de ir con ficción y fábula, empero la ficción ha de ir fundada sobre verdad, de otra manera es reprobable. Y ha de ir con ardor porque éstas son las dos colunas que sustentan la ficción; y hácese agravio al monarca o capitán grande cuya historia se mezcla con ficción, si las ficciones no son de mucho tomo. Las exclamaciones en el verso son buenas de cuando en cuando, y en especial asientan tan bien en el antepenúltimo o penúltimo pie del remate de la copla, porque la levantan mucho; aunque cuando hay contienda métrica entre poetas más importa, en lugar de la exclamación, poner palabras que añadan sentido y materia.

Cuando hay comparación lo mejor es irla dilatando por la copla y después aplicar en dos palabricas. También es buena la comparación en toda una copla o en media, y aplicar en toda otra o en media, conforme a los pies que se gastaron en la comparación. Cuando el poeta dice lo que otro no ha dicho[xix] hace aquel dicho suyo, porque le dijo él primero que otro. Lo que otros han dicho conviene decirlo por otros términos buenos, de manera que el hurto no sea muy manifiesto, y si el poeta quisiere traducir, en la traducción se ha de volver palabra por palabra, que no todas las frases y términos de una lengua suenan bien en otra, porque cada nación y lengua tiene [*sic*] sus propios y particulares términos y maneras de hablar.

[xviii] Osculetur me osculo oris sui. Cantic. 1[1] ("Béseme con los besos de su boca", Cantar de los cantares 1,1). In lectulo meo, per noctes, quaesivi quem diligit anima mea, quaesivi illum, et non inveni. Cantic. 3 [1] ("En mi lecho, por las noches, he buscado al Amado de mi alma. Lo busqué y no lo encontré", Cantar… 3,1). Vulnerasti cor meum, soror mea. Cantic. 4 [9] ("Me robaste el corazón, hermana mía…", Cantar… 4,9). Laeva eius sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me. Cantic. 8 [3] ("Su izquierda está bajo mi cabeza, y su diestra me abraza", Cantar… 8,3).

[xix] Nihil sub sole novum, nec valet quisquam dicere: Ecce hoc recens est; iam enim praecessit in saeculis quae fuerunt ante nos. Ecclesiastes 1 [9-10] ("…nada nuevo hay bajo el sol. Si algo hay de que se diga: «Mira, eso sí que es nuevo», aun eso ya era en los siglos que nos precedieron", Eclesiastés 1,9-10). Nihil dictum quod ante non fuerat dictum ("Nada se ha dicho que no se haya dicho antes").

Instrumentos buenos son para la poesía las parábolas, paráfrasis, discantes[53], metáforas, enigmas, glosas, alegorías, argumentos, fábulas y ficciones, mas cuando el poeta usare de los paráfrasis, representando y diciendo por la boca de Cristo, o de algún profeta o otro, ha de decir las mismas palabras que Cristo, o el profeta dijo, sin quitar ni poner nada[xx].

Los epítetos son muy necesarios en el verso porque hacen cuatro efectos muy importantes. Uno es que mediante ellos se halla más fácilmente el consonante, porque si no hallo consonante a *muslo*, dándole por epíteto *blanco*, *tieso*, *duro*, o otro, se liga fácilmente el consonante con estos epítetos. Otro efecto es que dan mucha flor, gracia y ornato al verso. Otro es que añaden mucho sentido en pocas palabras. Y otro es que muestran la erudición del poeta, porque si dice *el móvil cielo*, ya da a entender que sabe que el cielo tiene movimiento; si dice *de las estrellas la prestada lumbre*, ya da a entender que sabe que las estrellas reciben la lumbre del sol. Empero, hase de advertir que no un mismo epíteto cuadra siempre, porque se han de aplicar los epítetos según la materia subjeta. Y así, a la liebre unas veces converná darle por epíteto, *ligera*, otras veces, *temerosa*; a la tierra, unas veces diremos la *seca tierra*, otras la *fría tierra*, otras la *fértil tierra*, otras la *estéril tierra*; y así en los demás, procure el poeta dar a cada materia el verso que más cuadre y convenga [a] aquella materia. Y sea el poeta facundo[54] y abundante en el decir, pero no sea superfluo, ni ponga palabra no necesaria por henchir el verso, que éste es gran vicio, porque es gran perfección en la poesía, en especial en la castellana, ser puntual.

[xx] Ne addas quidquam verbis illius, et arguaris, inveniarisque mendax. Proverb. 30 [6] ("No añadas nada a sus palabras, no sea que te reprenda y pases por mentiroso", Proverbios 30,6).

[53] *Discante*: supongo que se refiere a *glosa*. El *Dicc. Aut.* define *discante* como: "especie de guitarra pequeña, que comúnmente se llama tiple", o como "concierto de música, especialmente de instrumentos de cuerda", pero ninguno es el sentido que aquí le da Salazar. Más bien tiene que ver con una de las acepciones del verbo *discantar*: "vale también glossar o añadir alguna cosa a otra, o hablar mucho sobre alguna materia" (*Dicc. Aut.*). Quizás *discante* sea una especie de *amplificatio*.

[54] *Facundo*: "abundante, copioso y afluente en el hablar" (*Dicc. Aut.*).

CAPÍTULO 7: EN QUE SE PONEN OTROS AVISOS PARA LO TOCANTE AL BUEN SONIDO Y COMPOSTURA DEL VERSO

Mucho conviene a la perfección de la poesía y buena compostura que el verso sea blando, suave y polido, usándose en él de vocablos aptos y bien asentados y entretejidos para este efecto, de manera que no tenga aspereza alguna en el sonido, ni tampoco tenga ornato ambicioso.

Vocablos de más de tres o cuatro sílabas no se usen en el verso; las menos que ser pueda se ponga vocablo de cinco sílabas y de más nunca, mayormente. Si el vocablo mayor de cuatro sílabas cae donde se ha de hacer la cesura de la tercera, cuarta o quinta sílaba, porque entonces el tal vocablo se habría de pronunciar como si fuesen dos, como se ve en este verso: *si va dificultosamente andando*. Tras un vocablo que se termina en *s* poner otro que comience en *s* es vicio, porque se detiene la pronunciación, como se ve en este verso: *las mías sanas son las tuyas salvas*. Empero, decir, como han dicho algunos, que acabarse el verso en *s* es vicio[55] es grande engaño, porque en nuestra lengua española ni suena mal, ni se podría dejar de hacer a causa de los muchos vocablos que tenemos terminantes en *s*.

Repetir en el principio de la dicción siguiente la sílaba final de la dicción precediente es vicio, porque hace mal sonido, como se ve en este verso: *sacóla la guitarra rastreando*. Poner tres vocales arreo[56] o

[55] No sé de dónde sacó Salazar esta idea de que es vicio finalizar los versos con vocablos terminado en *s*. Ninguna de las poéticas que revisé lo señala.

[56] *Arreo*: "sucesivamente, sin interrupción ni intermissión" (*Dicc. Aut.*). Rengifo: "En el soneto retrógrado cada verso ha de llevar tales dicciones y sentencias, que leído al

más, es vicio, porque en la pronunciación de ellas parece que desmaya la palabra y trabaja la oración. Vese en este verso: *iba yo a él y él iba a ella andando*. Malo es acabar el verso en infinitivo, si el verso es trímetro o dímetro[57], que son los que usamos a imitación de los italianos, como diremos en el capítulo siguiente. Empero no, si es nuestro verso castellano o redondillo[58] o de arte mayor, que en estos dos versos súfrese porque no suena mal en ellos, como en esotros[59]. Ejemplo de todo:

bien: *Si tú te das a llorar,*
yo quiero darme a reír.

mal: *Cualquiera que fuere dichoso en amar*
y yo quiero ya sufrir,
pues tú me lo has podido persüadir[60]

También es mucho vicio si el verso se acaba en dicción de una sílaba, lo cual asimismo se ha de entender en el verso trímetro y dímetro, no en nuestros dos versos castellanos, que en ellos no suena mal porque lo tienen muy recibido. Ejemplo de todo:

---

derecho y al revés, por abaxo o por arriba, saltado o *arreo*, haga sentido..." (*Arte poética*, ed. cit., p. 56).

[57] El trímetro es el verso senario que, medido en dipodias (unidad mínima de dos pies) consta de tres unidades. El más usado en la poesía latina era el senario yámbico, compuesto de seis yambos. El dímetro es un verso de cuatro pies o dos dipodias. Salazar hace corresponder el trímetro con el endecasílabo y el dímetro con el heptasílabo castellanos, en efecto, procedentes de la lírica italiana.

[58] Según Luis Alfonso de Carballo (*Cisne de Apolo*, 1602, ed. A. Porqueras Mayo, Instituto "Miguel de Cervantes", Madrid, 1958, pp. 184-185), el verso redondillo es el de ocho sílabas ("redondillo mayor") o el de seis ("redondillo menor").

[59] Cf. Introducción, p. 57.

[60] Al parecer el error de estos tres versos es que no dan el número adecuado de sílabas: los supuestos endecasílabos (el primero y el tercero) resultan de 12 sílabas, y el "heptasílabo" de 8.

Eterno Dios alfa y o[61].
bien: *¿quién eres tú y quién soy yo?*
Los días veloces que vienen y van.

Y para andar sin mí,
mal: *bastaba, Rey del Cielo, andar sin ti*[62].

Muchos vocablos en un verso, conformes en letras y sílabas es vicio. Ejemplo:

Has más o menos senos perra tierra

Juntar dos dicciones que la una con toda la otra parezca que hacen un vocablo solo es vicio. Ejemplo:

Hurta do estás encerrado

Diferentemente significara el *hurtado* si le tomamos por nombre propio, o si le hacemos dos dicciones: *hurta*, *do*, pro *donde*:

Gala no vive en la pobre morada

Si *galano* es una dicción será diferente el sentido, que si son dos: *gala*, *no*; y así por huir esta anfibología se han de huir las juntas de estos vocablos. Cuando de dos dicciones juntas se haría algún sonido deshonesto no se han de juntar en la copla. Ejemplo: *arrancar ajos*, *azúcar*

[61] *Alfa y o[mega]*: primera y últimas letras del alfabeto griego que, yuxtapuestas así, sólo aparecen en el Apocalipsis como atributo de Dios (1,8; 21,6) y de Jesús (1,17; 2,8; 22,13): "Yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor Dios..." (Apocalipsis 1,8). Expresan la eternidad y perduración de Dios y de Jesús.

[62] En estos ejemplos y en los anteriores (p. 128), la incorrección se debe a que son medidas italianas con terminación aguda.

ajos, *vaho de ellas*[63]; y aun vocablos que tengan en el sonido un poquito de correspondencia con otros vocablos sucios, y tienen algún sonido de deshonestidad, aunque sean buenos y no deshonestos para hablar con hombres, no se permiten hablando con mujeres; como estos vocablos: *odio* y los que de él se derivan, o mil y otros así.

Palabras anfibológicas que se pueden adaptar a dos sentidos, bueno y malo, no se han de usar como […][64]. Aunque algunos de estos requisitos no son particulares del verso, porque también la prosa está obligada a la observancia de ellos, los quise poner aquí por muy necesarios para la buena compostura y sonido del verso, para que el poeta se tenga por obligado a guardarlos. Y, en fin, el poeta considere todas las partes y preceptos de buena retórica y téngase por subjeto a todas estas leyes en quanto posible le sea.

Hacer coplas en latín se tiene por cosa bárbara, aunque para dar un consonante dificultoso hacer un pie en latín y encajarle en una copla, como esto se haga raras veces y el verso latino vaya medido y guardadas en él las reglas de la cantidad con que el género de aquel verso se regula[65]. El nombre propio latino por causa del verso se permite que quede en su sonada latina, con que se tome esta licencia pocas veces, como *Mars* por *Marte*, *Varro* por *Varrón*.

Permítese en el verso imitar las respiraciones y balidos, bramido y voces de los animales, brutos y aves, y tronidos de nubes y otros sonidos con algunas dicciones compuestas y que den a entender aquello[xxi], con que no se haga muchas veces y se haga al propio y no se descomponga la medida y buen sonido del verso. Como si para remedar los ladridos del

[xxi] Sic habetur Job c. 39 [25] de equo loquutus sit: ubi audierit buccinam, dicit: Vah! (Así en Job c. 39, 25 sobre el caballo que habló: "A cada toque de trompeta dice: «¡Ah!»").

[63] Los términos malsonantes formados serían: *arrancar ajos*: *[arran] *carajos*; *açúcar ajos*: *[açu] *carajos*; *vaho dellas*: *va hodellas* (con *h* aspirada: 'jodellas').

[64] Está el espacio para el ejemplo, pero no hay tal.

[65] Así el original. Hay anacoluto, aunque la idea se entiende: sin abusar del recurso, a veces se permite usar términos latinos.

perro dijésemos *ham, ham*; para el llanto del cuquillo, *cu, cu*; el sonido de la hacha en las armas, *tich, tich*; la risa del hombre, *ha ha he he*.

Usurpan los poetas los nombres de los dioses gentílicos de varias maneras, tomando a Marte unas veces por él mismo, otras, por la batalla; a Febo, unas veces por él, otras, por el sol; a Venus, unas veces por ella, otras, por la lujuria y concupiscencia carnal; y así de los otros dioses.

Y el poeta no se descuide, porque, aunque en una obra grande se sufren algunas licencias y vicios, no se permite alguno en quince o veinte sonetos y coplas[66].

[66] Precepto horaciano; cf. Introducción, p. 58, n. 92.

CAPÍTULO OCTAVO: DE LA MEDIDA DE LOS VERSOS QUE USAMOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA, DIVIDIDO EN CUATRO PARTES

Cuenta y oído hacen el verso, y así los versos se llaman rimas, que quiere decir tanto como número, porque llevan cierto y determinado número de sílabas, del cual no ha de faltar o sobrar sílaba, o el verso no será verso oído, porque este número de sílabas ha de ir asentando y distribuyendo, de tal manera que las cantidades y acentos vayan en sus lugares, y el verso vaya rodado y suave y bien sonante al oído; que si no se tuviese atención a las cantidades y acentos, poco serviría que al verso se diesen las sílabas determinadas, porque ni rodaría, ni sería verso, y aunque fuera de la poesía griega y latina, ni la española, ni las demás, se han querido obligar a las reglas de las cantidades de sílabas luengas ni breves, porque sin la guardar suenan muy bien al oído. Empero el asiento de los acentos en ciertos lugares del verso es necesario, y porque este asiento se [ha de] hacer en los lugares donde los versos latinos, a quien los nuestros corresponden, tienen sílabas luengas. Por eso converná tratar de las sílabas de que se hacen pies y de los pies de que se componen los versos, y después trataremos de los mismos versos que nuestra poesía imita.

Sílaba se forma de una letra o de más. Si de una, ha de ser forzosamente vocal, como *a*, o si de más, ha de ser de una vocal y una, dos o tres o más consonantes, como *ta*, *tra*, *tran*, *bi*, *bri*, *brin*. Y en la lengua latina también concurren algunas veces cuatro consonantes con la vocal en una sílaba, como esta dicción: *trans*, *drans*, *dedodrans*, y otras. De las sílabas, unas son breves, y éstas cada una gasta un tiempo no más; otras son luengas, y cada una de ellas gasta dos tiempos. Como la sílaba se concibe de diversas letras, así el pie poético de diversas sílabas, por

lo cual de una sola sílaba no se puede formar pie aunque sea luenga, sino que se han de juntar dos o más sílabas para hacer un pie; y así el pie es, o por mejor decir, consta de una bajada y una subida de tono que se comprehende en el espacio de dos sílabas o más, la cual subida y bajada no se puede hacer en una sílaba, aunque sea luenga y consuma dos tiempos, como hemos dicho.

Y llámase pie porque así como nosotros andamos con los pies, anda el verso con estos pies. Y de aquí los poetas castellanos llaman pie a todo un verso porque hacen una copla de muchos versos, y la copla anda con muchos de estos versos.

Las especies de pies de que los versos se componen son muchos. Porque hay pie espondeo, que consta de dos sílabas luengas y cuatro tiempos; pie dáctilo, que consta de tres sílabas, la primera luenga y las dos breves, y cuatro tiempos; pie yambo, que consta de dos sílabas, la primera breve y la segunda luenga, y tres tiempos; pie pirriquio, que consta de dos sílabas breves y dos tiempos; pie troqueo o coreo, que consta de dos sílabas, la primera luenga y la segunda breve, y tres tiempos; pie coriambo, que consta de coreo y yambo, que son cuatro sílabas, la primera luenga, segunda breve, tercera breve, cuarta luenga, y seis tiempos[67].

Segunda parte del capítulo de la medida: en que se declara a qué versos latinos o griegos corresponden e imitan los que usamos en nuestra lengua española

Un verso usan los latinos llamado *asclepiadeo*, que tomó este nombre de su inventor que se llamó así[68]. Este verso consta de doce sílabas, por

[67] Al margen se encuentran los nombres de todos los tipos de pie, con su figura respectiva: "espondeo" (– –); "dáctilo" (–∪∪); "yambo" (∪ –); "pirriquio" (∪∪); "coreo" (– ∪); "coriambo" (– ∪∪ –).

[68] El autor en cuestión es Asclepíades de Samos: poeta griego citado por Teócrito en VII, 40. Según el *Diccionario del mundo clásico* (dir. I. Errandonea, Labor, Barcelona,

lo cual también se llama duodecasílabo; compónese del pie espondeo y dos coriambos y un pirriquio, como se denota por la siguiente figura, en la cual los caracteres blancos denotan las sílabas luengas, y los prietos las breves, y las figuras que van entre cada dos puntos hacen un pie: .YÝ.Y**YÝ**Y.Y**ÝY**Y.**ÝY**[69]. Verso asclepiadeo es éste: *Sanctorum meritis inclita gaudia*[70]; con este verso parece que tiene más semejanza el verso de arte mayor que usamos los castellanos, que es del que usó el poeta Juan de Mena en sus *Trescientas*, porque le corresponde en el número de las sílabas, que tiene doce como este verso, y también parece le remeda en el sonido, aunque los acentos del verso de arte mayor van asentados sobre la segunda, quinta, octava y undécima sílabas, que son las señaladas con las rayas que van encima de los caracteres de arriba, y en este verso de Juan de Mena:

Al muý prepoténte don Joán el Segúndo

Estos acentos vienen a caer en el verso latino sobre sílabas breves en tres lugares, como consta por la figura de arriba, lo cual no puede ser, y así no es semejante en todo.

Este verso, llevando sus doce sílabas y cuatro acentos asentados en los lugares dichos, es muy bueno, y va más lleno y rodado como este ejemplo:

Mi Crísto demuéstra que muére de amóres.

Otras veces lo hacemos cataléctico, que es falto de una sílaba que le quitamos del fin, y también es bueno, aunque no tanto. Ejemplo:

1954, *s.v.*), "se distinguió, más que por su obra personal, por haber sido núcleo y cabeza directora de una escuela en los primeros años del siglo III a. de J. C. [...] Pasa por haber sido introductor del epigrama en el círculo de poetas de Cos [...] Debió de componer cantos mélicos, porque dio su nombre al conocido verso asclepiadeo".

[69] – – – ∪∪ – – ∪∪ – ∪∪.

[70] Primer verso del himno litúrgico anónimo (*ca*. s. IX) "Sanctorum meritis".

Mi Crísto demuéstra que muére de amór.

Y otras veces le hacemos braquicataléctico que es falto de dos sílabas: una del principio y otra del fin, y también se permite, aunque no es tan bueno como de doce y once sílabas, porque queda muy cercenado, aunque rueda y suena. Ejemplo:

Crísto demuéstra que muére de amór.

Y de cualquiera manera que se haga este verso ha de llevar sus cuatro asientos en los mismos lugares, como se ve por las señales de las rayitas.

Y otro verso latino que se llama tetrámetro, porque consta de tres metros, que cada metro se hace de dos pies y consta más de otro pie y medio, que son por todos siete pies y medio, que hacen quince sílabas; llámase también trocaico, porque interviene más el pie troqueo[71]. Dícese también arquiloquio porque por aventura le halló el poeta Arquíloco[72], y también se dice cataléctico, porque le falta una sílaba del tetrámetro entero que tiene dieciséis sílabas. Este verso en los lugares impares que son primero, tercero, quinto, séptimo, se sirve del pie troqueo, y en los pares, que son segundo, cuarto, sexto, octavo, del mismo troqueo o espondeo indiferentemente, como parece por estas dos figuras:

.Y**Ý**.YY.Y**Y**.ÝY.Y**Y**.YY.Y**Y**.Ý.
.Y**Y**.Y**Y**.Y**Y**.Y**Y**.Y**Y**.Y**Y**.Y.

[71] En general, el tetrámetro es el hexámetro sin los dos primeros pies: *Et calcanda semel via leti* (Horacio, *Odas*, lib. 1, oda 28, v. 16: "...y el camino de la muerte que sólo una vez se anda"): – – / – ∪∪ / – ∪∪ / – – (espondeo, dáctilo, dáctilo, espondeo). Salazar se refiere, como aclara más adelante, al tetrámetro cataléctico o septenario hipercataléctico: – ∪ – ∪ / – ∪ – ∪ / – ∪ – ∪ / – ∪∪.

[72] Poeta griego, natural de Paros, que vivió en el siglo VII a. C. Según el *Diccionario* de Errandonea, de su obra se conservan elegías, epigramas, yambos, tetrámetros, épodos, etc., y su mérito principal es haber "ennoblecido los troqueos y yambos populares, dándoles una forma artística que, no sin razón, compararon los antiguos con los de Homero".

Ejemplos de este verso son:

Tantum ergo sacramentum veneremus cernui
Pange lingua gloriosi corporis misterium
Scande celi templa virgo digna tanto federe.
Te sacer subire celsa poscit astra Iupiter[73].

Nuestro natural verso castellano, que es el de ocho sílabas, imita a la primera parte de este verso, que son los cuatro pies primeros, cuando se hace de ocho sílabas; y cuando se hace de siete imita a la segunda parte, que son los tres pies y medio postreros. Imitando a la primera o a la segunda parte ha de tener este verso redondillo el acento y hacer asiento en la séptima sílaba, como se ve en las figuras de arriba, donde están las rayitas, y se ve por este ejemplo:

En la vida está la múerte
La vida está en el morír

Y el pie que llamamos quebrado de esta copla redondilla, si es de cuatro sílabas, imita a los dos pies primeros deste verso, y hase de asentar el acento en la tercera sílaba, como lo muestra la figura de arriba, donde está la aspilla, y si es de tres sílabas (que lo puede ser) imita al pie y medio último del verso, y ha de asentar el acento en la última sílaba como parece en la dicha figura donde está la aspilla[74]. Ejemplo de ambos:

[73] El ritmo trocaico es muy apto para el canto; gran parte de los himnos de la Iglesia están medidos por el troqueo. Todos los ejemplos de Salazar están tomados de himnos litúrgicos. Los dos primeros forman parte del himno "Pangue lingua", compuesto por santo Tomás de Aquino para celebrar la institución de la Solemnidad de Corpus Christi; y los dos últimos forman parte de himnos anónimos.

[74] Por *aspilla* ("listón de madera que sirve para apreciar, en recipientes de cabida y formas conocidas, el volumen de la parte que tienen ocupada por un líquido", *DRAE*; sin registro en *Dicc. Aut.*) se refiere a una marca como un *x* (especie de "tache") sobre la sílaba en cuestión. La señalo, respectivamente: *ê*, *â*.

Bien parêce
Bien obrâr

Hay otro verso redondillo menor de seis sílabas y de cinco, y es mejor el de seis[75]. Ejemplo:

Si las ansias mías
en ti no imprimieron.

Cuando mi dolor
fuera desigual[76].

Otro verso latino hay que se llama trímetro yámbico arquiloquio. Dícese trímetro porque consta de tres metros que son seis pies, y por tener seis pies también se llama senario, y llámase yámbico porque interviene en él el pie yambo más a menudo. Llámase este verso arquiloquio del Arquíloco, poeta que le inventó. En los lugares impares, que son el primero, tercero y quinto, consta de espondeo o yambo; indiferentemente ha de tener yambo, vese en estas figuras:

.YÝ.**Y**Ý.YÝ.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Y.
.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Ý.YÝ.**Y**Y.

Estos dos versos de Marcial corresponden a estas dos figuras:

Vir Celtiberis non tacende gentibus
videbis altam, Liciane, Bilbilim[77].

[75] Cf. *supra*, n. 58.

[76] Desde "Hay otro verso redondillo..." hasta aquí es añadido marginal de mano de Salazar.

[77] "Vir Celtiberis non tacende gentibus / nostraeque laus Hispaniae, / videbis altam, Liciniane, Bilbilim..." (*Epigramas*, lib. 1, 49, vv. 1-3): "Varón que no debe ser silenciado entre los pueblos celtíberos, loor de nuestra Hispania, verás, Liciniano, la altiva Bílbilis" (uso la ed. de Gredos: introd., trad. y notas J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger,

Y otro verso latino que hay llamado trímetro yámbico hiponáctico, llamado así porque le halló el poeta Hiponax[78]. Es semejante al arquiloquio de arriba, excepto que en éste se mudan y truecan los dos pies últimos, yambo por espondeo y espondeo por yambo. La figura es ésta:

.YÝ.**Y**Ý.YÝ.**Y**Ý.**Y**Ý.YY.
.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Ý.**Y**Ý.YY.

A este verso corresponde el de Persio:

*Nec fonte labra prolui caba*l[l]*ino*[79].

A cualquiera de estos dos géneros de versos corresponde el verso vulgar de los toscanos, que hoy los españoles tenemos en uso; aunque más ordinario le usamos cataléctico, que es con una sílaba menos; y aun los españoles muchas veces le usamos braquicataléctico, que es de dos sílabas menos[80], lo cual hacemos todas las veces que terminamos el

Madrid, 1997). Los epigramas de Marcial están compuestos en dísticos elegíacos (hexámetro y pentámetro), pero Salazar, al omitir el segundo verso, cita dos hexámetros; el segundo cojo, pues reproduce mal el nombre: *Liciane* en lugar de *Liciniane*.

[78] Hiponacte: poeta griego natural de Éfeso, contemporáneo de Arquíloco. De su obra se conservan algo menos de cien fragmentos; la mayoría son coriambos, aunque no faltan versos yámbicos puros; se le atribuye, al parecer con certeza, el fragmento 80 de Arquíloco.

[79] *Sátiras*, prol., v. 1 ("Y no he abrevado mis labios en la fuente del Caballo"). Persio escribió seis sátiras; todas en hexámetros; sin embargo en los manuscritos, al principio o al final, se encuentra una serie de catorce versos trímetros escazontes, que normalmente ha sido considerada como prólogo o como epílogo de las *Sátiras*. Se trata de un centón de reminiscencias eruditas, como parece sugerir de entrada el uso de escazonte, propio de los filósofos cínicos y satirizantes (cf. Juvenal. Persio, *Sátiras*, introd. gral. M. Balasch y M. Dolç, introds. parts., trad.y notas M. Balasch, Gredos, Madrid, 1991, pp. 480-481). José Guillén (*Gramática latina*, Sígueme, Salamanca, 1981, núm. 708-V) lo llama "senario escazonte" y explica que se diferencia del senario yámbico en que el sexto pie es un espondeo y el quinto siempre un yambo: "suele ser de tipo burlón cuando se halla solo".

[80] Se refiere, pues, al dodecasílabo, endecasílabo y endecasílabo agudo, respectivamente.

verso en vocablo que tiene el acento en la última, que en nuestra lengua española hay muchos: y por eso no es vicio hacer esto y acabar el verso en consonante (aunque los toscanos no lo hacen ni lo pueden hacer porque todos sus vocablos se acaban en vocal). Y así los que en nuestra lengua lo tienen por vicio se engañan[81]. Y para que este verso vaya más rodado y mejor sonante requiere se asiente el acento en segunda, cuarta, sexta, octava y décima sílaba, como se ve en las figuras de arriba por las rayuelas que señalan este acento y en el siguiente verso:

¡oh cuánto présta el bién obrár contíno!
¡oh cuánto présta el divinál amór!

Y aunque no tenga acento en la segunda es bueno, como en este verso:

Ándo buscándo el álto bién etérno.

También puede pasar sin acento en la cuarta sílaba, mayormente si va acento en las demás, como estos versos:

Ándo lejos del mál por no éncontrálle
andár lejos del mál por no éncontrálle.

En la sexta algunos han querido decir que podría faltar el acento, teniéndose los demás lugares dichos; empero esto es contra mi parecer, porque no lo he visto en verso de buen poeta italiano ni español, ni creo sería posible sonar el verso a quien faltase acento en sexta sílaba. Los que han tenido opinión de que podía faltar el acento en sexta sílaba se fundan en que este verso imita a los trímetros que hemos dicho, y aquéllos en tercera región reciben espondeo o yambo, indiferentemente; y así, siendo el pie yambo, viene a ser la sexta sílaba breve, en

[81] Cf. Introducción, pp. 57 y 65-70.

la cual no puede sentar acento grave, y así les parece que aquella sílaba no está necesariamente obligada a recibir el acento. Empero, a esto se satisface con que el ejemplo y práctica de los buenos poetas que nunca han dejado de asentar el acento en la dicha sílaba. Y también se responde que como la poesía que no es latina ni griega no va ya sujeta a las cantidades, sino al número y oído solamente, y el acento en la dicha sílaba suene tan bien, y sin él suene el verso tan mal, conviene no falte allí, aunque perdamos la libertad que en aquella sílaba el verso latino, a quien imitamos, nos daba. Ejemplo de verso que no tiene acento en la sexta región, [y] no parece verso:

No púede la sátira sér gustósa

En la octava sílaba han querido decir algunos que necesariamente ha de asentarse acento, porque el dicho verso a quien imitamos tiene inmudablemente espondeo en cuarta región, y así viene la octava a ser siempre luenga. Y cierto conviene procurar que siempre asiente acento en octava porque el verso suena muy bien, y cuando allí falta no tan bien. Empero, aunque algunas veces falte, no deja de permitirse, porque así le dejan de poner algunas veces los mejores poetas italianos y españoles. En la décima nunca ha de faltar el acento, porque si falta no será verso, aunque le tengan en todas las demás, como se ve en este ejemplo:

Huyó la péste tríste y mortífera

También remedamos a estos versos trímetros, mas por entero, dándoles todas doce sílabas. Empero, esto no lo hacemos sino en églogas y obras pastoriles, en las cuales se permite porque la rudeza del canto pastoril recibe un poco de menos suavidad y más aspereza. Y así el Sannazaro en su *Arcadia* hizo muchos cantos pastoriles en este verso de doce sílabas entero, que los toscanos llaman *sdrucholo*, deste adjetivo *sdruchivolo*, que quiere decir cosa dereznable, que se desliza, porque así este verso en el fin se desliza y pasa presto, porque se termina en dos

sílabas breves. Y Garcilaso en sus obras también le usó a tiempos[82]. Ejemplos deste verso son éstos:

Si cuando los pastores alcanzábamos
de la zampoña el punto que queríamos,
en nuestro seso entero no hallábamos
por qué sin este punto le perdíamos.

Algunos han querido decir que este verso de que tratamos corresponde al endecasílabo así dicho, porque consta de once sílabas, que por otro nombre se llama alcaico del poeta Alceo[83] que le inventó, y consta de espondeo y yambo y cesura y dos dáctilos[84], como lo demuestra esta figura:

.YY.**Y**Y:Y:Y:Y**YY**:Y**YY.**

Y este verso, que es endecasílabo, que se pone por ejemplo:

[82] "Égloga II", vv. 210-214: "aquí con una red de muy perfeto / verde tejida, aquel valle *atajábamos* / muy sin rumor, con paso muy quieto. / De dos árboles altos la *colgábamos*, / y habiéndonos un poco lejos ido, / hacia la red armada nos *tornábamos*". Como señala Antonio Alatorre, "todo el mundo leía a Garcilaso"; así que a partir de estos dos modelos (Sannazaro y Garcilaso), en su muy popular *Diana* (1559), Montemayor, usó varios tercetos esdrújulos en el diálogo de Silvano y Sireno (lib. 1); luego Gil Polo, en la *Diana enamorada* (1564), comienza el libro III con unos "Terços esdrúccioles": "de hecho —comenta Alatorre—, un pasaje de esdrújulos más o menos largo vino a ser de rigor en las novelas pastoriles" (*Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 203).

[83] Hay dos poetas griegos con ese nombre: Alceo de Mitilene (siglo VII a. C.) y Alceo Mesenio (siglo II a. C.). Salazar debe referirse al más famoso, al contemporáneo de Safo, Alceo de Mitiline, gran lírico eolio, modelo predilecto de las *Odas* de Horacio: "¡...y a Safo quejándose, con las eolias cuerdas, de las muchachas de su tierra, y a ti, Alceo, que con más fuerza cantas y con áureo plectro, las duras calamidades de tu nave, las tan duras del destierro, las tan duras de la guerra!" (Horacio, *Odas*, lib. 2, od. 13, vv. 25-29).

[84] José Guillén (*op. cit.*, núm. 710 II) habla del "alcaico endecasílabo", formado por una sílaba breve o larga, dos troqueos, el segundo de los cuales es siempre espondeo en Horacio, dáctilo y dos troqueos, el último cataléctico (falto de una sílaba), y, como señala Salazar, la cesura va después del segundo pie.

O matre pulchra filia pulchrior[85]

Empero, yo creo que se han engañado, porque, aunque nuestro verso corresponde a éste en el número de las sílabas, no le corresponde en los acentos, ni en el sonido, antes suena muy diversamente y muy conforme a los trímetros, por lo cual hemos de tener que imitar a aquéllos y no a éste.

Hay otro verso que se llama dímetro yámbico; llámase dímetro porque consta de dos metros, que son cuatro pies, por lo cual también se llama cuaternario, y octosílabo porque consta de ocho sílabas. Dícese yámbico porque el pie yámbico interviene en él más veces. Consta de espondeo o yambo, indiferentemente, en el primero y tercero lugar, y de yambo, necesariamente, en segundo y cuarto; vese por estas figuras:

.YY.**Y**Y.YY.**Y**Y.
.**Y**Y.**Y**Y.**Y**Y.**Y**Y.

Ejemplo:

Iam lucis orto sidere[86]

A este corresponde el verso de ocho sílabas que usan los italianos mezclado con el trímetro yámbico, que ellos llaman verso *rotto*, que es lo que nosotros también usamos con el trímetro a manera de pie quebrado. Empero, siendo de ocho sílabas, usarémosle en lo pastoril, mezclado con los enteros de doce que arriba pusimos[87]. Ejemplo destos versos:

Mi pena es tan mortífera.

Si por el prado andásemos.

[85] Horacio, *Carmina*, 1, 16, 1: "¡Oh hija, aún más bella que tu bella madre!".

[86] Primer verso del himno litúrgico, titulado según este mismo, que desde el siglo VI se usa para el Oficio de prima.

[87] Se refiere pues a endecasílabos y heptasílabos esdrújulos.

Este verso también se hace cataléctico con una sílaba menos, como esta figura demuestra:

.YY.**Y**Y.**Y**Y.**Y**.

A quien corresponde este verso:

Quonam cruenta maenas[88]

A éste corresponde el pie roto o quebrado de siete sílabas que ordinariamente usan los italianos en sus canciones, mezclado con el entero trímetro, y nosotros también le usamos. Ejemplo:

Do vas ensangrentada,
gentil señora mía[89].

Y para que este verso ruede bien ha de llevar forzosamente acento en la sexta sílaba, y, aunque en las otras falte, se permite.

También este verso dímetro se hace braquicataléctico, que es falto de dos sílabas, y queda de seis sílabas no más, como en estas figuras se demuestra:

.**Y**Y.**Y**Y.YY. YY.**Y**Y.**Y**Y. YY.**Y**Y.YY. **Y**Y.**Y**Y.**Y**Y.

Ejemplo deste verso:

Ave maris stel[l]a,
Dei mater alma[90].

[88] Séneca, *Medea*, v. 849: "Hacia adónde la ménade cruenta...".

[89] Estos heptasílabos parecen traducción de los anteriores de la *Medea* de Séneca.

[90] Se trata de los dos primeros versos del himno latino que se canta, según la Liturgia de las Horas en la Iglesia católica en las vísperas de las fiestas marianas. El texto se conoce desde el siglo IX.

A éste responde el pie quebrado de arte mayor que usan los españoles cuando en tercerca región tiene espondeo, porque entonces, como la segunda y quinta sílabas son luengas, en el verso latino caen bien sobre ellas los dos acentos que este verso requiere para sonar muy bien. Y cuando en la segunda faltase el acento, que no lo apruebo, en la quinta no puede faltar, so pena de no ser verso. Ejemplo:

Al muy prepotente

Y también este pie quebrado se haría de siete sílabas cuando acabase en vocablo que tuviese la penúltima breve y antepenúltima luenga, y sería a manera de los versos *esdrucholos* que arriba dijimos. Ejemplo:

Aquel con quien Júpiter

Tercera parte del capítulo de la medida: en que se trata de la sinalefa, sinéresi y diéresi

Como en el verso latino se hacen sinalefas y sinéresis y diéresis, así y como las hacen los italianos, poetas más modernos y polidos en sus versos, así las hemos de hacer los españoles, aunque esto no lo guardó el Osías ni Juan de Mena[91] ni otros poetas españoles antiguos.

Sinalefa se hace en el verso cuando un vocablo o dicción se acaba en vocal y el siguiente vocablo o dicción comienza en vocal, porque, entonces, por sinalefa se pierde la vocal primera que es aquella en que el vocablo precediente se termina. Y, en la escansión, estas que eran dos sílabas por la intervención de dos vocales, quitada la una vocal, se hace una sílaba sola. Y los toscanos por escandir y pronunciar más rodado

[91] Ausías March (1397-1459). Es curioso que diga que Juan de Mena no usó estas licencias; Nebrija, para ilustrar la sinalefa, usa un verso de Juan de Mena: "Hasta que al tiempo de agora vengamos" que debe leerse "Hasta qual tiempo dagora vengamos" (*Gramática*..., lib. 2, cap. 7, ed. cit., p. 47).

el verso dejan de escribir esta vocal que por sinalefa se pierde, y señalan con una comilla la consonante que hería en ella. Los españoles ni dejan de escribir esta vocal ni señalan la consonante. Parece que sería bien tomar un medio entre estos dos extremos, que es escribir la vocal y, esa misma vocal que por sinalefa se pierde señalarla con una comilla encima[92]. Ejemplo:

Quien tiene el peso de la odiosa carga.

Piérdese por sinalefa la *e* de *tiene* porque se sigue la *e* de *el*, y piérdese la *a* de *la* porque se sigue la *o* de *odiosa*, y así, en la escansión, y para que este verso quede con once sílabas, como ha de quedar, la consonante *'n* del vocablo *tie'ne*, ha de herir; en la *'e* de *el* y la consonante *'l* de la dicción *'la* ha de herir en la *'o* de *'odiosa*, y así escandiendo diremos

Quien tienel peso de laodiosa carga

Y así en la poesía castellana no se ha de dejar de hacer sinalefa siempre que una dicción acabare en vocal y la siguiente comenzare en vocal, y si se dejare de hacer será mucho vicio porque quedará el verso muy desatado y mal sonante. Y eso procede aunque una de las vocales sea *y* griega, como en este verso:

En el hablar yo y tú nos parecemos.

También procede aunque entre las vocales haya *hache*, porque la *h* no es letra, sino aspiración, y así no impide la sinalefa, como en este verso:

[92] Salazar lleva a la praxis sus preceptos. En su "testamento literario", incluido en los folios preliminares de la *Silva de poesía*, pide a sus hijos que publiquen su obra, atendiendo a diferentes aspectos, uno de ellos, precisamente, el de señalar las sinalefas: "Que se haga la quantidad de letras vocales que sea necesaria, con comillas encima para señalar las sinalephas como van en el registro, desta manera: a' e' i' o' u'".

Famoso hombre es aquel que bien nos hace.

Mas es de notar que esta regla de las sinalefas padece algunas excepciones. Y primeramente, cuando el verso comienza en dicción monosílaba, que quiere decir de una sílaba, y esta dicción se termina en vocal y la siguiente dicción comienza en vocal, no se ha de sinalefar, porque se quitaría la gravedad de la entrada del verso. Ejemplo:

Oh ínclito señor de cielo y tierra
Mi amor a Dios es eterno.

Y así la *o* por estar en dicción monosílaba y en principio de verso, aunque se sigue tras ella la *i* de *ínclito* no se pierde ni sinalefa; y así la *i* del *mi* en que comienza el segundo verso, aunque se sigue tras ella la *a* del vocablo *amor*. Mas hase de notar acerca de esta excepción que cuando la dicción monosílaba en que comienza el verso fuese de tal calidad que se metiese el sonido de ella en la dicción siguiente, y sonase mal apartarlas y no sinalefarse, converná sinalefarla, lo cual se deja al albedrío y oído del buen poeta. Ejemplo:

Qué' amor habrá que llegueal quees eterno.
Si agora me llama Dios.

Segunda excepción es cuando tras la segunda vocal se sigue *l* o *r*; entonces no se ha de sinalefar necesariamente la vocal precediente, porque muchas veces el verso suena mejor y está más rodado y suave sin esta sinalefa, y así se deja a la voluntad del poeta que haga lo que mejor le sonare al oído. Ejemplo:

En esta mezquina era
se teme mucho la ira.

Oh qué alta va la luna.
Sí, mi álamo es hermoso.

He aquí la *a* de *mezquina* ni la *a* de *la*, aunque se sigue tras ellas vocal, no se sinalefa, por seguirse *r* tras la vocal, y así en la *e* de *que* y en la *i* de *mi* por seguirse *l* tras la vocal.

Tercera excepción es cuando entre estas dos vocales hay *h* que ha sucedido en lugar de *f*, declárome la *h* en la lengua española en muchos vocablos está por aspiración, como en *hombre*, *humano*, *humilde*, y otros semejantes; y en otros no está por aspiración sino ha sucedido en lugar de la letra *f*, porque muchos vocablos que en lenguaje antiguo de España comenzaban con *f* comienzan en el uso más moderno con *h*, como *hacer* por *facer*, *hecho* por *fecho*, *hallar* por *fallar*, *hambre* por *fambre*, *hermosura* por *fermosura*, y otros muchos en los cuales todos la *h* no es aspiración, sino que está surrogada en lugar de la *f*. Entonces no se ha de sinalefar la vocal precediente porque la *h* no es aspiración en los tales vocablos, antes tiene fuerza de consonate. Ejemplo:

Tu hermosura hallo humilde hecha

La *u* de *tu* no sinalefa porque la *h* en *hermosura* está por *f*; ni la *e* de *humilde* sinalefa porque la *h* de *hecha* está por *f*. Y piérdese por sinalefa la *o* de *hallo* porque la *h* de *humilde* es aspiración y no impide la sinalefa que se causa por la *u* que tras ella está.

Muchas sinalefas en el verso es vicio porque hace el verso afeminado y menos grave, y rueda mal.

Habiendo tratado de la sinalefa es de entender que la sinéresi y diéresi también se hacen en el verso por el concurso de dos vocales; empero, no cuando concurren en diversas dicciones (que ahí entra la sinalefa), sino cuando en una misma dicción se sigue vocal tras vocal, que, entonces, de ambas vocales unidas se pronuncia una sola sílaba, y entonces se llama sinéresi. O las dos vocales se pronuncian desatadas cada una por sí, de manera que hacen dos sílabas, y entonces se llama diéresi. Y en el verso hacer de estas dos vocales sinéresi o diéresi está a la voluntad y arbitrio y buen oído del poeta, para que haga lo [que] mejor sonare. Ejemplo:

En mí fuera grave mal
si el dolor continuara.

He aquí que en *fuera* la *u* y la *e* van unidas y se hace sinéresi, y en *continuara* la *u* y la *a* van sueltas y es diéresi. Empero, hase de notar que hay algunos vocablos, los cuales reciben mejor la diéresi, y conglutinadas y unidas las dos vocales sonarían mal; éstos son: *real*, *río*, *fiel*, *leal*, y los que de estos se componen.

Asimismo se ha de notar que, cuando asienta el acento en la primera de estas dos vocales y el vocablo que las tiene termina el verso, suena mejor dejarlas sueltas y no hacer sinéresi, como estos vocablos. Ejemplo:

Esclarecida María,
rogad al alto Dios mío.

Si en principio de verso se pone esta conjunción *y*, siguiéndose vocal en la dicción siguiente, aunque son dos dicciones no se hace sinalefa, sino sinéresis, porque esta *y* no se pierde en la escansión, porque es como consonante que hiere en la vocal siguiente, y así se conglutina con ella, sin sinalefarse. Lo mismo si dentro en el verso está esta *y* y no al principio, y aunque la preceda otra vocal, esta vocal no se sinalefa, porque esta *y*, cuando la sigue vocal, se reputa como consonante, porque la hiere. Ejemplo:

Y así y en todo quiero obedeceros

Juntar sinalefa y sinéresi en uno es algún vicio algunas veces, que el buen poeta podrá considerar, y conviene huirlo porque el concurso de tantas vocales hacen detener y desmayar el sonido. Ejemplo:

Ganosa oirás las voces
que yo aún darte pretendo[93].

Cuarta parte del capítulo de la medida: en que se trata de las cesuras

Para acabar con lo tocante a la medida del verso solamente resta tratar de las cesuras, porque éstas también convienen a la poesía española y [a] otras poesías como a la latina y griega. Y así se ha de notar que la cesura es una sílaba que acaba la dicción o vocablo. Y hay tres cesuras: la una se llama pentemímeri, que quiere decir división semiquinaria, que es cuando después de los dos pies del verso se halla sílaba que termina parte de la oración. Ejemplo: *Arma vi'rumque ca'no*[94]. Aquí el *no* hace la cesura del verso. Ejemplo en nuestro vulgar: *Puede él ' querer' me, mas a Dios yo adoro*. Aquí el *me* hace la cesura del verso.

La otra cesura se llama heptemímeri, que quiere decir división semiseptenaria, que es cuando después de los tres pies del verso se halla una sílaba en que se acaba la dicción o vocablo. Ejemplo: *Arma vi'rumque ca'no Tro'iae*. Aquí el *iae* hace la cesura heptemímeri. Ejemplo en nuestro vulgar:

Si fue'ra la mesu'ra tan buscada.

Aquí el *ra* hace la cesura heptemímeri del verso.

Otra cesura hay que se llama hemipentemímeri, que se hace cuando después del primer pie se halla sílaba que termina la dicción. Ejem-

[93] La separación silábica de estos versos sería: "Ga-no-*saoi*-rás-las-vo-ces / que-*yoaun*-dar-te-pre-ten-do"; según lo expuesto por Salazar, en estos dos casos se recurre a la sinalefa y a la sinéresis, al mismo tiempo.

[94] No resulta tan claro el ejemplo porque Salazar sólo reproduce la primera parte del verso. Probablemente consideró innecesario citar el verso completo, ya que entonces cualquier letrado lo habría identificado: es el primer verso de la *Eneida*: "Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam ...".

plo: *Arma vi'rum*; aquí el *rum* hace la cesura hemipentemímeri. Ejemplo en nuestro vulgar: *Si fue'ra la mesura tan buscada*; aquí el *ra* hace esta cesura.

Los italianos en el verso trímetro usan también de otra cesura, la cual hacen después del cuarto pie. Ejemplo: *Nel me'z[z]o del cam[m]in di nos'tra vi'ta*[95]; aquí el *tra* hace la cesura. Ejemplo en nuestro vulgar: *En me'dio del correr de nues'tra vi'da*; aquí el *tra* de *nuestra* hace la cesura.

De lo dicho se colige que la cesura se ha de hacer tras la tercera sílaba o tras la quinta o tras la sexta o después de la octava; la cual se ha de entender en el verso trímetro yámbico del que hemos tratado.

Nuestro verso de arte mayor cuando es de doce sílabas enteras, o de once por faltarle la sílaba final, lleva cesura en tercera o en sexta o en nona sílaba. Ejemplo de la cesura en sexta:

Al muy prepotente' don Joan el segundo.

Ejemplo de la cesura en nona:

Aquel con quien Jú'piter tuvo' tal celo.

Ejemplo de la cesura en tercera:

Que tanta' de parte le hizo en el mundo

Y si este verso es de once sílabas por faltarle la primera sílaba lleva cesura en quinta y octava sílaba. Ejemplo:

Cuán'ta a sí mismo' se hizo' en el cielo[96].

[95] Primer verso de la *Divina comedia*; la siguiente cita es su traducción.

[96] Desde el conocido verso "Al muy prepotente don Juan el segundo" hasta aquí, Salazar cita los cuatro primeros versos del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena.

Y así es de notar que si estos versos van sin cesura son viciosos porque van destrabados y las dicciones desasidas, y en el verso importa que las dicciones vayan tejidas y eslabonadas unas de otras.

Lo dicho se entienda del verso trímetro y del de arte mayor, no del verso castellano de ocho sílabas, que éste, aunque vaya sin cesura alguna, no dejará de ser bueno, porque como es verso corto las dicciones de suyo parece que en él se van trabadas sin cesura.

En el verso trímetro es más grave la cesura de la séptima sílaba que de la quinta; y cuando hay cesura en quinta y nona el verso se levanta más. También es grave si hay cesura en séptima y nona. Ejemplo:

Vinci'tor Alejandro' la ira' vinse

Y en tercera y nona es muy buena. Ejemplo:

ne'l mezzo' del cam[m]in di nostra' vita

Algunos dicen que el verso es mejor cuando hay cesura en tercia y séptima. Ejemplo:

Nel tempo' che rin[n]ova i' miei sospiri[97]

En fin, en cualesquiera de estos lugares las cesuras bien adaptadas son buenas, empero adviértase que no se haga cesura donde la razón del concepto no permite que se haga en aquel lugar tardanza, que será viciosa.

[97] Primer verso del *Triunfo de amor* de Petrarca.

CAPÍTULO 9: EN QUE SE TRATA DEL CONSONANTE

La correspondencia del consonate en la poesía castellana e italiana se hace con una y dos y tres sílabas, y siempre se ha de corresponder a la consonante que estuviere después de la vocal de la última sílaba con la misma consonante. Ejemplo: *amor*, *dolor*; *irán*, *serán*; *mías*, *fías*. Si el vocablo terminante tiene el acento en la última sílaba solamente se ha de corresponder a esta última sílaba, y basta responder a la vocal de ella y a la consonante siguiente, aunque no se responda a la consonante que precede a la vocal. Ejemplo: *no*, *yo*, *soy*; *están*, *irán*, *querrán*, *deán*.

Mas si el vocablo terminante tiene el acento en la penúltima sílaba ha de corresponder el consonante a las dos sílabas postreras, correspondiendo a las vocales y a las consonantes que estuvieren después de cada una de ellas, aunque no se corresponda a la consonante que precede a la primera de las dos vocales. Ejemplo: *mía*, *sería*, *guía*; *mías*, *serías*, *guías*; *andando*, *buscando*, *tomando*; *mandos*, *bandos*, *pandos*.

Y si el vocablo terminante tuviera el acento en la antepenúltima sílaba ha de corresponder el consonante a las tres sílabas postreras. Es, a saber: a la vocal de la antepenúltima donde asienta el acento y a las vocales y consonantes todas que tras ellas se siguen; y este consonante es para el verso trímetro yámbico entero de doce sílabas que arriba hicimos mención que era para los cantos pastoriles. Ejemplo: *pestífera*, *mortífera*; *andábamos*, *saltábamos*, *holgábamos*; *víanse*, *seguíanse*, *prendíanse*.

Por manera que las vocales y consonantes que han de corresponder de un terminante a otro para hacer consonante perfecto han de ser las mismas conforme a lo que habemos dicho, y de aquí se permite en nuestra poesía española que el terminante que se escribe con *be* le

escribamos con *v*, por dar perfecto consonante al que se escribe con *v*; y, al contrario, el que se escribe con *v* le escribimos con *b*, y esto por la similitud que hay en el sonido de la *v* y la *b* que es mucha, aunque no es el mismo sonido, por lo cual con *v* no se da consonante a *b.* Ejemplo: *vivir*, *recebir*, no son consonantes porque uno se escribe con *v* y otro con *b*. Empero, por la similitud que tienen en el sonido, se permitirá escribirlos ambos con *v* o ambos con *b*, y así será consonante perfecto[98].

También el que se escribe con *x* se puede escribir con *j*, y al contrario: *hijo*, *dijo* o *hixo*, *dixo*[99]. También el que se escribe con *z* se puede escribir con *ç* con cedilla y al contrario; como *pozo*, *mozo*, *moço*, *poço*.

También el vocablo que se escribe con dos *ss* se puede escribir con una por dar consonante al que se escribe con una, y al contrario. Ejemplo: *camisa*, *prisa*, podemos decir *camissa*, *prissa*, o *camisa*, *prisa*[100].

Si el terminante acaba en dos consonantes antes de la vocal, para que consuene con el que no tiene sino una, hase de escribir con una. Ejemplo: *vino*, *digno*, para que consuene permítese quitar la *g* del *digno* y decir *dino*; *manto*, *sancto*, quitada la *c* diremos *santo*; *terceto*, *precepto*, quitada la *p* diremos *preceto*.

[98] Al respecto, anota Rafael Lapesa: "El español antiguo transcribía con *u* o *v* el fonema fricativo (*uenir*, auer*, cauallo*, *uino*, o *venir*, *aver*, *cavallo*, *vino*), cuya pronunciación debió de ser [v] en unas regiones, [b̲] en otras; en cambio transcribía con *b* el fonema oclusivo bilabial /b/, procedente de /b/ latina inicial (bene > *bien*, bracchium > *braço*) o de /p/ latina intervocálica (sapere > *saber*, lupus > *lobo*); pero las confusiones empezaron muy pronto en el Norte, y se corrieron al Sur hasta eliminar la [v] en la segunda mital del siglo XVI salvo en Portugal, Levante y Baleares" (*Historia de la lengua española*, ed. corr. y aum., Gredos, Madrid, 1981, § 4_3). Aunque, por lo visto, Salazar todavía percibía una diferencia fonética, por mínima que fuera.

[99] Nota marginal de mano de Salazar: "Esto no afirmo: es menester consultarlo con buenos poetas".

[100] En cuanto a la confusiones *j* / *x ç* / *z* y *s* / *ss*, escribe Lapesa: "También irradiada desde Aragón y Castilla la Vieja, se extendió el ensordecimiento de los fonemas /ź/ (grafía *z*), /ž/ (*-s-*) y /ǯ/ (*g*, *j*), que se confundieron con los sordos correspondientes /ŝ/ (escrito *c*, *ç*), /š/ (*-ss-* entre vocales) y /š/ (*x*): Santa Teresa escribe *tuviese*, *matasen*, *açer*, *reçar*, *deçir*, *dijera*, *ejerçiçio*, *teoloxía*, en vez de *tuviesse*, *matassen*, *hazer*, *rezar*, *dezir*, *dixera*, *exerçiçio*, *teología*" (*op. cit.*, § 92_2).

También se permite quitar la *u* que licuece[101] para dar consonate perfecto al terminante que no la tiene. Ejemplo: *amigo*, *antiguo*, para dar consonante quitamos la *u* y decimos *antigo*; *dado*, *recaudo*, para dar consonante quitamos la *u* y decimos *recado*.

Vocablos de dos *mm*, dos *nn*, dos *ll*, dos *ff*, dos *rr*, dos *pp* y los semejantes requieren en los consonantes las mismas letras duplicadas en la poesía española e italiana, o no serán buenos consonantes. Pero podráse quitar la una letra de éstas para dar consonante al vocablo que no la tiene. *Ja* y *xa*, *za* y *ça* no son buenos consonantes porque son diferentes en la pronunciación y sonido[102].

Un mismo vocablo no se puede repetir por consonante en una misma copla, terceto, estancia, o soneto, si no fuese nombre y verbo, como *tira*, y contraste que son nombres y verbos[103]. O cuando siendo nombre pudiese tomarse en diversos significados, como *gallarda*, que quiere decir la danza que llaman *gallarda* y cosa que tiene gallardía; *pecho*, que quiere decir el pecho, parte del hombre, y el tributo. Y también algunos toman licencia para usar por consonante de un terminante que es nombre solamente y tiene una misma significación, variándole por diversos casos en una misma copla, y es permitido, aunque esto se ha de hacer muy raras veces.

Cuando hay falta de consonantes para un vocablo súfrese para consonante aprovecharse de vocablos algo latinos, aunque no sean muy intelegibles para los lectores no latinos. Empero, esto se ha de hacer en vocablos que tengan pocos consonantes, como *gobierno*, *externo* y *superno*.

[101] *Licuecer* latinismo (*liquescere*) de *liquidar*; *liquidarse las letras*: "es perder su verdadero sonido, por la unión con otra letra que la antecede: como en guerra, queja, donde se liquida la *u*" (*Dicc. Aut.*, *s.v.* LIQUIDAR).

[102] Sin embargo, véase *supra* n. 100.

[103] Se refiere al recurso de las *parole identiche*: "porque si con *llamas llamas*, / en ellas mil *flechas flechas*" (Agustín de Salazar y Torres, *Cýthara de Apolo*, Madrid, 1694, t. 1, pp. 18-19).

El nombre proprio que tiene la penúltima breve por ser vocal ante vocal súfrese para darle consonante hacerle la penúltima luenga al verso. Ejemplo: *Deidamia*, breve, decimos *Deidamía*, luenga, para que se le dé consonante [a] *mía*, *sería*, *fría*.

Y también se sufre en vocablos que terminan en dos vocales, la penúltima breve, quitar la vocal breve para dar consonante a otro vocablo que no la tiene. Ejemplo: *imperio*, para dar consonante a *Homero*, quítase la *i* de la penúltima sílaba y queda *impero*. Pocas veces se ha también de hacer esto.

Ente y *iente* son buenos consonantes porque la *i* hiere en la *e* de manera que se reputa consonante, y así basta responder a la vocal y consonantes que tras ella se siguen.

Ella y *della* es buen consonante, y algunos han querido decir que también lo son *en ella* y *con ella*, *por ella*, *a par de ella*, porque dicen que todos estos vocablos son como compuestos. Empero, no lo apruebo; solamente está recebido *dello*, *della*, por consonante de *ella*, *ello*, porque el *della* es ya una dicción compuesta.

En una obra no se ha de repetir dos veces un consonante. Llamo una obra una canción, un capítulo, una epístola, una glosa. En esto los italianos han tenido gran cuidado, y los españoles han sido muy descuidados porque repiten muchas veces un mismo consonante. Si la obra es larga, como un canto de los del Ariosto que tiene ochenta estancias y más, y viene a tener doscientas cuarenta consonantes, no se puede dejar de repetir. Empero, hágase las menos veces que ser pueda y lejos el un consonante del otro por que no se eche tanto de ver.

Usar correspondencia de consonantes en medio del verso es aspereza y aun quita la gravedad de él. Y por eso el Petrarca lo usó en las dos canciones; es a saber en la que comienza:

Vergine bella, che di sol vestita,

y en la que comienza

Mai non vo piu cantar come io soleva[104].

Y Garcilaso lo usó en sus églogas pocas veces[105].

[104] Se trata de las canciones CCCLXVI y CV. En la primera no aparece tanto la llamada *rima al mezzo* o rima interna; en la segunda es más frecuente, pero no constante: "Main non vo' più cantar com'io *soleva*, / ch'altri no m'*intendeva*; ond'ebbi *scorno*: / e puossi in bel *soggiorno* esser molesto. / Il semper sospirar nulla releva..." (CV).

[105] En la *Égloga II* hay varios pasajes con rima interna, y, a diferencia de las canciones de Petrarca, el recurso es constante a lo largo de todo el pasaje: vv. 338-385, 720-765, 934-1031, 1129-1828.

CAPÍTULO 10: EN QUE SE TRATA PARTICULARMENTE DE LAS MANERAS DE COMPOSTURA QUE USAMOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

En la poesía española usamos diversas maneras de composturas, porque usamos villancicos, canciones, lamentaciones, glosas, epístolas, coplas de ocho, de diez, y de doce pies, y coplas de pie quebrado; coplas también de arte mayor enteras y de pie quebrado.

Del villancico

El villancico se llama una copla breve de tres pies en los cuales se encierra e incluye una sentencia, y aguda, la cual van declarando algunas coplas sobre el mismo villancico hechas. Compónese este nombre de *villa* y *canto.* Y así quiere decir cantar de villa, a diferencia de los cantares de aldea que son toscos y rudos y carecen del artificio de la compostura y agudeza deste canto. El villancico en los tres pies del tema ha de ser agudo el sentido; las coplas que sobre él se hacen sean sobre la misma materia, no hay para qué pasen de hasta tres a media docena; y es mejor que cada copla venga a caer con el pie último del tema del villancico; y cuando esto no pudiere ser bastará caer en los mismos consonantes. La copla ha de ser de seis pies y más el pie del villancico que se toma para caer, que son siete. El exemplo de la correspondencia del consonante en este paso y en los que siguen señalaremos conforme a esta figura:

Villancico

----------0 Quien lleva los ojos puestos
----------x en el lucero divino
----------x jamás perderá el camino.

Otra correspondencia

----------s Oh mi Dios, si señalases
----------0 un prado tan venturoso
----------s en que de mí te acordases

Copla

----------r
----------o
----------r
----------o
----------o
----------x
----------x[106]

La canción

La canción ha de ser de cuatro pies en la frente, que es el tema de ella, y las coplas han de ser de ocho pies. Requiere también el tema de la

[106] Aquí los dos esquemas de Salazar, el primero con verso de vuelta ("por lo cual no mereció"), el segundo sin (*Cancionero musical de palacio*, ed. J. González Cuenca, Visor Libros, Madrid, 1996, núms. 4 y 314, respectivamente):

Enemiga le soy, madre,
a aquel caballero yo;
mal enemiga le soy.

En mí contempla y adora
como a Dios que l'es testigo;
él me tiene por señora,
yo a él por enemigo;
dos mil veces le maldigo,
por lo qual no mereció;
mal enemiga le soy.

Razón que fuerça no quiere
me forçó
a ser vuestro como so.

Razón me fuerça serviros
siendo de grado contento;
[mas] para merced pediros
yo no tengo atrevimiento;
vuestro merecimiento
me forçó
a ser vuestro como so.

canción llevar sentido vivo, y el cuarto pie y octavo de la copla han de corresponder al postrero pie del tema; demuéstrase en la figura siguiente[107]:

Canción

----------o
----------s
----------s
----------o

[107] Evidentemente, por estar en el apartado de formas españolas, no se trata de la canción de heptasílabos y endecasílabos, a la manera italiana, sino de la que Tomás Navarro Tomás llama "canción trovadoresca" (cf. Introducción, p. 80). Llama la atención la claridad con que Salazar distingue el villancico de la canción, cuando había cierta confusión entre las dos formas. Véanse, por ejemplo, las siguientes composiciones:

Carrillejo, aguarda,
quel bien deseado,
quanto más se tarda,
es más estimado.

Si quieres, espera,
que de Amor la llama,
si es fina, en quien ama
nunca desespera;
y de donde ay guarda,
gusto granjeado
quanto más se tarda
es más estimado.

Soles claros son
tus ojuelos bellos,
oro los cabellos,
fuego el corazón.

Rayos celestiales
echan tus mejillas,
son tus lagrimillas
perlas orientales,
tus labios corales,
tu llanto es canción,
oro los cabellos,
fuego el corazón.

La primera es una "canción", así titulada, de Pedro de Padilla (1549/1550-1600), tomada del *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla* (eds. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., México, 2007, p. 294), y la segunda un "villancico" de Díaz Rengifo (1553-1615: Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1964, núm. 413, p. 181). Las dos están compuestas de versos hexasílabos; tienen una redondilla como estribillo (*abab abba*), una estrofa de ocho versos y las dos cierran con los últimos versos del estribillo. Según la definición de Salazar, al parecer, la única diferencia entre una y otra forma sería el número de versos tanto del estribillo como de las coplas: menor en el villancico.

Otra correspondencia de canción

----------r
----------a
----------r
----------a

Copla

----------s
----------p
----------p
----------s
----------a
----------q
----------a
----------q

De la lamentación

Las lamentaciones requieren un sentido y conceptos dolorosos. Hácense de seis pies: los dos primeros enteros y el tercero quebrado, en consonantes diversos y los otros tres van correspondiendo por su orden en consonantes, y entero a entero y quebrado a quebrado. Muéstrase por esta figura[108]:

[108] Se refiere Salazar a la copla manriqueña: "Recuerde el alma dormida, / avive el seso e despierte / contemplando / cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando...". Es curiosa la especificación temática señalada por Salazar, probablemente, propia de su tiempo. Ya en el siglo XVII, este tipo de estrofa (también llamada "sextilla de quebrados") se usaba más bien para todo lo contrario, esto es, para asuntos jocosos: "Hoy que el certamen me ha dado / con lo docto y entendido / por la vena, / poeta me he declarado /y mis coplas he metido / en docena" (composición del certamen a la canonización de san Francisco de Borja, *Festivo aparato*, México, 1672). Cf. *infra* el mismo Salazar "De la copla de pie quebrado".

Lamentación

----------a
----------e
----------o
----------a
----------e
----------o

De la glosa

La glosa es la más subtil compostura que entre los españoles se usa en el pie de ocho sílabas, y hácese componiendo una copla sobre un pie de otra y viniendo a acabar esta copla con el mismo pie que se glosa. Y hase de tener aviso que en los pies de la copla que glosa no se pongan palabras del pie glosado. Asimismo conviene que el pie glosado caiga tan bien y tan correspondiendo al sentido, que no parezca pie ajeno, sino hecho para la misma copla. Si se glosare algún pie quebrado también los que le correspondieren en consonante han de ser quebrados, para que la glosa vaya más perfecta, aunque también se permite hacerlos enteros, aunque el glosado sea quebrado. Y cuando la glosa se hace sobre la misma materia de los versos que se glosan es más aventajada, aunque también se puede aplicar la glosa a materia diversa, y la glosa por la mayor parte se hace en copla de diez pies, cerrando cada copla con el pie glosado. Las figuras siguientes demuestran la correspondencia de las glosas[109]:

Pie glosado

----------o

[109] Salazar es sumamente restrictivo en su caracterización: el texto glosado no tenía por qué ser sólo de un verso (lo más común eran los de cuatro versos) ni las coplas glosadoras de diez: las hay de seis o de ocho, aunque, en efecto, la décima fue muy frecuente en las glosas.

Glosa

----------a
----------r
----------a
----------a
----------r
----------o
----------o
----------s
----------s
----------o pie glosado

De otra manera

----------a
----------r
----------r
----------a
----------r
----------o
----------o
----------e
----------e
----------o pie glosado

Pie glosado quebrado

----------x

----------1
----------2
----------2
----------1
----------2
----------o
----------o

----------r
----------e
----------r
----------r
----------e
----------n
----------x

----------x ----------n
----------o ----------n
----------x ----------x pie glosado

De la epístola

La epístola conviene que vaya suelta y el sentido bien trabado y que se vayan derivando los conceptos de uno en otro. Hácese más ordinariamente en copla de cuatro pies que la correspondencia de ella es en una de dos maneras, que se demuestran por la figura siguiente:

Epístola

----------o
----------s
----------s
----------o

Otra correspondencia

----------o
----------s
----------o
----------s

De las coplas de ocho, diez y doce pies[110]

Otra compostura hay de coplas de ocho y diez pies y otra de doce pies. Éstas son para glosas y para otras obras que no son villancicos ni canciones, y para narraciones de historias y fábulas y obras heroicas. Las correspondencias son diversas; demuéstranse por las figuras siguientes:

Coplas de 8 pies

----------r
----------a

[110] A pesar de que antes ha dejado claro que *verso* no es lo mismo que *pie*, aquí *pies* esta por *versos*.

----------a
----------r
----------e
----------s
----------s
----------e

Coplas de diez pies

----------o	----------o
----------n	----------e
----------o	----------e
----------o	----------o
----------n	----------e
----------s	----------s
----------s	----------s
----------a	----------a
----------a	----------s
----------s	----------a

Coplas de doce pies

----------e
----------a
----------e
----------e
----------a
----------e
----------o
----------o
----------i
----------o
----------i
----------o

Del mote o epigrama

Hay otra compostura que se llama mote o epigrama o letra. Éstas se hacen para sobre divisas [*sic*], sobre pinturas de fábulas o historias aplicando a la divisa o pintura un buen sentido agudo breve y compendioso. Y así el mote no ha de pasar de una copla y ése [*sic*] no ha de exceder de seis pies, y es mejor si en dos o tres se acabare. En los motes muchas veces se mezclan pies quebrados y parecen bien porque ayuda a la brevedad que el mote requiere.

De la copla de pie quebrado

Hácense otras coplas que dicen de pie quebrado: es la trova española. Éstas se usan en las canciones, como hemos dicho, también en las comedias y farsas y en los chistes que dicen. Y aunque el pie quebrado es más propio de estos tres géneros de obras, los poetas castellanos le mezclan también a tiempos en todas esotras especies de trovas que hemos declarado, y cuando se mete bien y no suena mal será permitido. Asimismo, lo de la correspondencia de consonantes es muy arbitrario, y los poetas castellanos varían: unos en poner más consonantes diversos en una copla; otros menos, y responder al consonante unos en unos pies; otros en otros. En fin, como quiera que suene bien se permitirá, aunque los ejemplos puestos son los más recebidos y usados. En el número de pies de cada copla, fuera del villancico y canción y lamentación, que tienen ya sus números ciertos y determinados, que son los que hemos dicho, también los poetas siguen su voluntad y oído.

Hay también en nuestra poesía castellana coplas que dicen de arte mayor, que se hacen del verso que corresponde al duodecasílabo de que tratamos en el capítulo séptimo. Éstas son para cantar historias y cosas heroicas, principalmente, aunque también usan de ellas en otros subjetos. Requieren estas coplas materias y conceptos graves, y aunque el poeta Juan de Mena usó en ellas de muchos vocablos latinos, débese huir esto y usar en cuanto sea posible de vocablos españoles, que cualquiera los entienda aunque no sea latino. Estas coplas de ordinario se hacen de ocho pies. Las figuras de los consonantes son éstas:

----------o ----------o
----------a ----------s
----------o ----------s
----------a ----------o
----------a ----------o
----------s ----------e
----------s ----------e
----------a ----------o[111]

[111] Nota marginal autógrafa: "Ver a Juan de Mena. También se hacen de pie quebrado coplas de arte mayor; empero, no ha de ser en materias graves, digo heroicas, porque éstas no lo sufren".

CAPÍTULO 11: EN QUE SE TRATA PARTICULARMENTE DE LAS MANERAS DE COMPOSTURA QUE TRATAMOS EN LA POESÍA CASTELLANA A IMITACIÓN DE LOS ITALIANOS

Los italianos usan las siguientes especies de compostura: soneto, canción, terceto, estancia, *ballata*, distesa, sextina, madrial [*sic*], verso suelto. Trataremos por orden, en particular, de cada una de estas suertes de compostura.

Del soneto

Primero viene la del soneto, que es diminutivo de *son*, y *son* los antiguos le recibían por canto. Y así el soneto quiere decir pequeño canto. En el soneto hase de tomar subjeto que no falte ni sobre a los catorce pies de él, y en cada cuarteto y cada terceto se ha de acabar [la] oración. Y cuando uno respondiere con un soneto a otro soneto ha de corresponder en los mismos consonantes. Empero, no es obligado a los mismos vocablos terminantes, excepto si no se hallaren pocos vocablos de aquel consonante, que en tal caso podrá usar de los mismos o de algunos dellos. Y divídese el soneto en dos partes; es, a saber: cuaternarios o cuartetos y en tercetos.

La correspondencia de los cuaternarios es en dos maneras: la una que el primer verso y cuarto y quinto y octavo en una consonancia y los otros cuatro versos de en medio en otra, y éste es el mejor y más usado modo[112]. Vese por esta figura:

[112] Se refiere Salazar a la rima de los cuartetos fijada en el soneto clásico: *ABBA ABBA*; algunas veces se modificó este orden y dio lugar a esquemas menos frecuentes: *ABAB ABAB*, *ABBA ACCA*, *ABBA CDDC*, *ABAB CDCD*, etc.

----------o
----------s
----------s
----------o
----------o
----------s
----------s
----------o

El otro modo es hacer los ocho versos de los cuaternarios que se vayan correspondiendo como los seis de la estancia: el tercero al quinto y séptimo al primero. El cuarto, sexto y octavo al segundo como lo hizo el Petrarca en el soneto que comienza: *Zephiro torna e'il bel tempo rimena*; y en el que comienza *Quel rosignuol che sì suave piagne*[113]. Vese por la siguiente figura:

----------o
----------s
----------o
----------s
----------o
----------s
----------o
----------s

Y en esta manera de compostura, algunas veces concordó el primero verso del segundo cuarteto con el cuarto del primero, siguiendo en todo lo demás el orden dicho de la estancia, como en el soneto que comienza: *In tale stel[l]a duo belli o[c]chi vidi*[114]. Vese por la siguiente figura:

[113] Los números CCCX y CCCXI de las *Rime*, cuyos cuartetos riman *ABAB ABAB*.

[114] Núm. CCLX: *ABAB BABA.*

----------o
----------s
----------o
----------s
----------s
----------o
----------s
----------o

Otras veces en el primero cuarteto guardó esta correspondencia de la estancia, y en segundo siguió la primer correspondencia más usada que arriba dijimos. Así lo hizo en el soneto que comienza: *Non da lo* [sic] *hispano Hibero a lo indo Hidaspe*. Y en otro que comienza: *Soleano i miei penser soavemente*[115]. Vese por la siguiente figura:

----------o
----------s
----------o
----------s
----------s
----------o
----------o
----------s

Destas figuras se colige que, aunque se varía la correspondencia en estos sonetos, no se multiplican los consonantes porque nunca se dan más que dos consonantes en los ocho versos de los cuaternarios, y todas estas maneras de compostura son poco usadas, excepto la primera.

La correspondencia de los tercetos en el soneto es al arbitrio del poeta. Mas hay dos maneras, las más usadas: una que los tres versos del primer terceto sean todos de diferente consonante, y en el segundo ter-

[115] Núms. CCX y CCXCV: *ABAB BAAB*.

ceto, el primero verso corresponda al segundo del primero, y el segundo al primero del primero, y el tercero al tercero. Vese por esta figura:

----------o
----------a
----------e
----------a
----------o
----------e

Otra manera: que el primero y tercero verso del primer terceto vayan a un consonante, el segundo en otro; y en el segundo terceto, el primero y postrero verso correspondan al segundo del primero, y el segundo al primero y tercero del primer terceto. Vese por esta figura:

----------o
----------s
----------o
----------s
----------o
----------s

Esta manera es más dulce, aunque la primera es más grave[116].

De la canción

La canción es la más noble compostura de rima que hay. Divídese en muchas partes diversas, y cada una de estas partes se llama estancia, porque en la estancia está y se encierra todo el artificio de la canción. Y en la estancia está al arbitrio del poeta darle los pies que quisiere, y

[116] Para citar un autor canónico, sólo cinco sonetos, de los 38 de Garcilaso, tienen este esquema de rimas (*CDC DCD*) en los tercetos: X ("¡Oh dulces prendas por mí mal halladas!"), XI ("Hermosas ninfas, que en el río metidas"), XIV ("Como la tierna madre que el doliente"), XXVII ("Amor, amor, un hábito vestí") y XXXVI ("A la entrada de un valle, en un desierto").

la correspondencia de los consonantes como le pareciere; y todas las estancias de la canción han de ir por el número y orden de la primera.

Para que la canción sea más grave ha de haber en ella pocos pies rotos y la correspondencia del consonante apartada uno de otro. Para que sea más dulce y suave ha de llevar más rotos y más junto el consonante. Compostura muy grave de canción la del Petrarca que comienza:

Nel dolce tempo del[l]a prima etade.

Y la otra que comienza:

Di pensier in pensier, di monte in monte.

Y la otra:

Vergine bella, che di sol vestita

Y la otra:

Cuando il soave mio fido conforto[117].

Suave y dulce es la que comienza:

Chiare dolce fresche aque

Y la otra:

Gentil mia dona, io veg[g]io

[117] Núms. XXIII (8 heptasílabos de un total de 169 versos), CXXIX (11 de 72), CCCLXVI (23 de 137) y CCCLIX (13 de 71).

Áspera y triste es la que comienza:

Se il pensier che mi strugge[118]

La estancia ha de ser de nueve hasta veinte versos, y la canción de cinco hasta diez estancias, sin la represa. Y así lo usó el Petrarca, y aun yo tengo por pesada y desabrida la estancia que pasa de doce o quince versos.

La estancilla que va al cabo de la canción se llama represa, la cual ordinariamente se hace. Y el Petrarca la dejó de hacer en solas dos canciones[119]. La represa se llama así porque es vocablo toscano que quiere decir lo que acá llamamos presa, cuando decimos que alguno ha hecho *presa* porque ha tomado alguna cosa; porque represa es tomar y represar algunos versos después de las estancias, ordenándolos y tejiéndolos con el mismo orden de la estancia. Éstos pueden ser más y menos conforme al arbitrio del que escribe. Y el Petrarca nunca pasó de número de diez versos en la represa. Y ordinariamente en la represa se habla con la misma canción, excepto en la represa de la sextina, que no es esto todas las veces.

Los primeros versos de la estancia, hasta donde muda verso o consonante, se llaman frente; los dos postreros se llaman *chimsa*, que quiere decir cerramiento, o *ritornelli*, que quiere decir [regreso]. Y las correspondencias de las canciones que arriba hemos puesto por ejemplo se ven por las figuras siguientes:

[118] Núms. CXXVI (47 heptasílabos de un total de 68 versos), LXXII (20 de 78) y CXXV (44 de 81). En relación con el verso inicial de la primera canción, no sé si Salazar cita de memoria y se equivoca, o si es una cuestión de variantes; según la edición que consulté (*Rime e Trionfi*, a cura di F. Neri, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1953), el verso se lee: "Chiare fresche e dolci acque".

[119] Las dos canciones sin represa son los núms. LXX ("Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi") y CV ("Mai non vo' più cantar com'io soleva").

Nel dolce tempo

----------o
----------a
----------e
----------a
----------o
----------e
----------e
----------s
----------x
----------x
----------s
----------n
----------i
----------d
----------d
----------i
----------n
----------n
----------v
----------v

Represa

----------o
----------a
----------e
----------e
----------a
----------o
----------o
----------n
----------n

Di pensier in pensier

----------a
----------e
----------i
----------a
----------e
----------i
----------i
----------o
----------s
----------s
----------o
----------n
----------n

Represa

----------v
----------i
----------x
----------x
----------i
----------d
----------d

Vergini bella

----------a
----------c
----------o
----------c
----------a
----------o
----------o
----------n
----------n
----------o
----------s
----------v
----------s

Represa

----------c
----------a
----------a
----------c
----------d
----------s
-----s----------d

Quando il soave[120]

----------[a]
----------[b]
----------[b]
----------[a]
----------[a]
----------[d]
----------d
----------[n]
----------n
----------[c]
----------[c]

Represa

----------[b]
----------[a]
----------a
----------[c]
----------[c]

Chiare fresche e dolce[121]

----------c
----------a
----------o
----------c
----------a
----------o

Gentil mia dona

----------o
----------e
----------l
----------e
----------o
----------l

Se il pensier

----------c
----------o
----------a
----------c
----------o
----------a

[120] En el manuscrito no se alcanza a ver las letras con que se marcan las rimas de los endecasílabos; las pongo entre corchetes.

[121] Cf. *supra*, n. 118.

----------o
----------i
----------v
----------v
----------i
----------d
----------d
Represa
----------a
----------c
----------c
----------o
----------o

----------l
----------s
----------a
----------a
----------s
----------d
----------s
----------d
----------d
Represa
----------l

----------a
----------i
----------s
----------s
----------i
----------x
----------x
Represa
----------r
----------a
----------a

De la distesa canción

Esta canción llamada distesa es muy galana y grave y artificiosa y aun difícil. Hácese de muchas estancias y cada estancia de muchos pies al arbitrio del autor, aunque no se ha de pasar de siete pies en la estancia. Esta manera de canción usaron primero los proenzales [*sic*]; ha de llevar cada estancia dos pies rotos, el segundo y el postrero, y los demás han de ser enteros. Los consonantes han de ser de esta manera: que en la primera estancia no ha de haber consonante alguno, sino que cada verso termine en diverso consonante, y todas las demás han de ir respondiendo por su orden en los consonantes a la primera estancia, que por eso se llama distesa, como de sí misma, pues todas las estancias siguientes van en los consonantes de la primera. O dícese distesa como extendida, porque los consonantes de la primera estancia se extienden a las demás y corresponden de esta manera: al primer verso el primero de todas las otras, y al segundo el segundo, y así por su orden; y aunque todas han de ir en el consonante de la primera, ha de huir el poeta de acabar en el mismo vocablo.

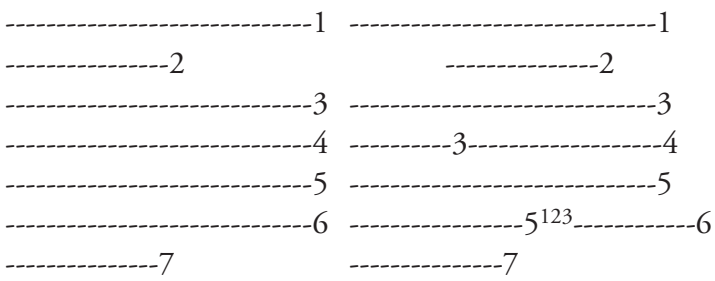
Lleva otro secreto esta canción que en el cuarto verso en la tercera sílaba hace cesura, y así se ha de hacer en todas las estancias, y respondiendo al consonante de aquella cesura; y lo mismo es en el sexto verso

en la quinta sílaba, y en el consonante de la cesura del cuarto verso ha de ser diferente de la del sexto.

Esta canción no la pasó el Petrarca de ocho estancias, y aunque él no le echó represa, se le puede echar de los versos últimos, según dice Ludovico Dolce[122]. De estas dejó Petrarca una sola canción, que es la que comienza:

Verdi panni, sanguini obscuri o persi

Y la figura de las dos estancias primeras para entender el consonante es ésta:



Del madrial

Madrial se llama de mandria, vocablo toscano que quiere decir aprisco, o lugar donde las ovejas se acogen a la sombra. En esta manera de trova se cantan propiamente amores pastoriles y cosas del campo y bosques. Y por esto, el Petrarca siempre que compuso madriales puso en ellos hierbas o aguas o cosas del campo y de solitarios lugares. El Bembo usó de estos madriales fuera de materias pastoriles y también entrometió en ellos pies rotos, aunque ni lo uno ni lo otro no se acostumbró en los

[122] Humanista italiano (1508-1568), teórico de la pintura, traductor y editor (editó a Dante en 1555); es famoso por su *L'Aretino* (o diálogo de la pintura, un tratado sobre el tema); escribió varias tragedias (*Giocasta*, *Didone, Thieste, Ifigenia*, etc.) y los *Libri delle osservatione nelle volgar lingua* (1550), al que muy probablemente se refiere Salazar.

[123] Salazar parece señalar con estos números (en su original "8" y "9") rimas *al mezzo*, pero no hay tales en el poema de Petrarca.

madriales; y esto parece por el madrial de Bembo que comienza: *Amor la tua virtute*[124].

Y el madrial ha de tener una sola estancia, aunque el número de los versos es arbitrario. El Petrarca no le usó mayor que de diez versos todos enteros, ni menor de ocho, aunque el Boccaccio y otros le usaron de once. Puede llegar hasta doce versos el madrial, y puede bien llevar pies rotos, y es más propio según Ruscelo[125].

Puédese dejar en el madrial un verso sin consonante y aun dos, aunque mejor será no hacerlo. Y la correspondencia de diversos madriales se ve por las figuras siguientes:

Del Petrarca[126]

----------1	----------1	----------1
----------2	----------2	----------1 [2]
----------1	----------1	----------2
----------2	----------3	----------1
----------3	----------2	----------3
----------2	----------3	----------3
----------3	----------4	----------3
----------3	----------s	----------4

[124] Esta composición de Bembo (titulada "Canzone IV" en la ed. de 1753) fue la guía de la práctica madrigalesca. Su esquema de rimas es: *aBbAACddCEE*.

[125] Girolamo Ruscelli: polígrafo italiano (principios del siglo XVI-1566). Según la *Enciclopedia Italiana*: "molto culto e versato specialmente negli studî grammatical [...]. Scrisse di tutto, volgarizzò la *Geographia* di Claudio Ptolomeo (Venezia, 1574), compilò antologie di lettere e di rime, curò e annotò edizione di classici italiani [...] e scrisse alcune opere sulla lingua: *I comentarî della lingua italiana* (Venezia, 1581), *Vocabolario delle voci latine con l' italiane scelte dai migliori scrittori* (Venezia, 1588), *Del modo de comporre in versi nella lingua italiana* con un rimario che ebbe vasta e durevole fama (Venezia, 1559)". Muy probablemente, Salazar se refiere a la última obra, que es un tratado de versificación.

[126] En orden, los esquemas corresponden a los siguientes madrigales de Petrarca (hay que notar que Salazar toma tres de los cuatro que hay en las *Rime*): LII ("Non al suo amante più Diana piacque"), LIV ("Perch'al viso d'amor portava insegna") y CXXI ("Or vedi, Amor, che giovenetta donna"). En el tercer esquema hay un error que corrijo con el número entre corchetes.

----------4 ----------4
----------s

Bembo[127]

----------1
----------2
----------2
----------1
----------1
----------3
----------4
----------4
----------3
----------s
----------s

Boccaccio

----------1
----------2
----------2
----------3
----------4
----------4
----------5
----------6
----------6
----------7
----------7

Franchesco Sachetis[128]

----------1
----------2
----------2
----------3
----------4
----------4
----------4
----------5
----------5
----------6
----------6

[127] Cf. *supra*, n. 124.

[128] Francesco Sacchetti: poeta italiano (1334-1400), autor de una serie de *nouvelle* al estilo del *Decamerón*, titulada *Il trecento novelle*, y otras obras como: *La battaglia delle belle donne di Firenze con le vecchie* y *Il libro delle rime*.

De la *ballata* canción

Bala quiere decir pelota y toda cosa redonda, y de aquí llamamos bala a la pelota de la pieza de artillería y llamamos balas a los fardos que hacen los mercaderes, porque los hacen redondos. Y el verbo *ballo* que usan los toscanos quiere decir bailar andando en circuito; y de aquí decimos en España 'bailar' y 'baile', porque bailando se anda en circuito y se dan vueltas alderredor. De aquí los italianos llamaron *ballata* un género de canción que compusieron para cantar andando, bailando, en rueda.

La *ballata* puede ser de muchas estancias, y en esto es semejante a la canción, o puede ser de una sola estancia, y en esto es diferente de ella. Si es de muchas estancias se llama *ballata* grande o vestida, si es de una se llama *ballata* desnuda. Una se entiende el tema o frente con una estancia sola; otros dividen la *ballata* en grande, mediana y pequeña, conforme al número de estancias que tuviere.

Las *ballatas* son a manera de los villancicos y canciones castellanas, porque se hace un tema que los toscanos llaman *frente*, y tras él una o más estancias con el mismo verso del tema como en los villancicos castellanos[129].

En la *ballata* súfrense conceptos menos delicados que en las otras canciones, y súfrese dejar de colidir y sinalefar la vocal cuando se sigue una vocal tras otra; y súfrense otros descuidos que no se sufrirán en otras canciones. Y esta falta de conceptos y medida y artificio no se sufrirá en la *ballata* desnuda, la cual también se puede usar para epigramas y odas corticas.

La estancia de la *ballata* lleva el número de versos a arbitrio del poeta. La frente de la *ballata* se hace de dos o tres o cuatro versos, el último

[129] "Secundo sciendum est quod ballata quaelibet dividitur in quattuor partes; scilicet quia prima pars est *repilogatio* (quae vulgariter appellatur *represa* [...]), secunda pars appellatur *prima mutatio*, tertia pars appellatur *secunda mutatio* [...] Quarta et ultima pars appellatur *volta*..." (Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis, ca.* 1332, ed. R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1977, p. 49: "Lo segundo que hay que saber es que cualquier *ballata* se divide en cuatro partes, a saber: la primera es la repilogación (vulgarmente llamada *represa* [...]), la segunda se llama *primera mudanza*, la tercera, *segunda mudanza*. La cuarta y última se llama *vuelta*": como se ve, las mismas partes del villancico castellano convencional.

siempre es entero. Cuanto a los demás, si la frente es de dos versos, el primero es roto o ambos enteros; si de tres, es roto el de en medio; si de cuatro, o el segundo o el tercero. Y cuando la frente es de cuatro versos, y el segundo es entero, corresponde el Petrarca en el medio de al primero, y después también al fin del postrero, como parece todo por estas figuras y ejemplos:

Ballata del Petrarca[130]

Di tempo in tempo mi si fa men dura
l'angelica figura e il dolce riso,
e l'aria de il bel viso
e degli occ[h]i leg[g]iadri meno oscura.

Figura de ella

Frente	Estancia
----------a	----------1
----------a----------o	----------2
----------o	----------2
----------a	----------3
	----------1
	----------2
	----------2
	----------3
	----------3
	----------4
	----------4
	----------0[a]

[130] En orden, núms. CXLIX, XI y LIX.

Otra del Petrarca que comienza

Lassare il velo o per sole [o per sombra]

Frente	Estancia
----------1[a]	----------1
----------2[b]	----------2
----------2[b]	----------3
[----------1][a]	----------2
	----------1
	----------3
	----------3
	----------4
	----------4
	----------0[a]

Otra del Petrarca que comienza

Perche quel che mi tras[s]e [al amar prima]

Frente	Estancia
----------1	----------a
----------2	----------e
----------2	----------a
	----------e
	----------e
	----------2
	----------2

Otra de Sacheto[131] que fue contemporáneo del Petrarca, y comienza:

Questa che il cor me acende

Frente	Estancia
----------e	----------a

[131] Francesco Sacchetti, el poeta mencionado *supra*, n. 128.

----------e ----------a
----------a
----------o
----------o
----------e

De la sextina

La sextina fue invención de los proenzales [*sic*] y algunos dicen la halló Arnardo Damelo[132]. Es de seis estancias, y entonces se llama sencilla, y de doce estancias, y entonces se llama doble. Empero, más ordinariamente se hace de seis estancias, por lo cual, y porque cada estancia no ha de tener más ni menos que seis versos, se llama sextina. De cualquier manera lleva su represa al cabo, y ha de ser de tres versos.

Los seis versos se han de terminar en seis vocablos diferentes que no corresponda ninguno al otro en el consonante, y estos seis vocablos no han de ser verbos, ni adverbios, ni otra alguna parte de la oración, sino nombres sustantivos, y de dos sílabas, ni más ni menos. El Petrarca usó una o dos veces determinante adjetivo[133]; empero lo mejor es que siempre sean substantivos. También el Petrarca alguna vez el substantivo terminante puesto en la primera estancia le pone en otra estancia, mudado en otro terminante que le comprehende todo, con que no añade sílaba, como en la sextina que comienza: *Là ver la aurora [che sì dolce l'aura]*, donde en la primera estancia pone *aura* y en otra pone *Laura*[134]. Todas las seis o doce estancias de la sextina se han de terminar en los mismos seis vocablos terminantes de la primera; empero, han de

[132] Cf. Introducción, p. 88.

[133] ¡Qué exactitud la de Salazar! En efecto, en dos sextinas usó Petrarca adjetivos al final del verso: en la núm. CCXIV: "Anzi tre dì creata era alma in parte / da por sua cura in cose altere e *nove*, / e dispregiar di quel ch'a molti è' n pregio; / quest'ancor dubbia del fatal suo corso, / sola, pensando, pargoletta e *sciolta*, / intrò di primavera in un bel bosco" y CCCXXXII: "Mia benigna fortuna e 'l viver *lieto*, / i chiari giorni e le tranquille notti / e i soavi sospiri, e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime, / volti subitamente in doglia e 'n pianto / odiar vita mi fanno e bramar Morte".

[134] En la núm. CCXXXIX (reproduzco los tres primeros versos de cada estancia): "Là ver l'aurora che sì dolce l'*aura* / al tempo novo suol movere i fiori, / e li augelletti

ir con tal artificio puestos, que aunque el vocablo sea el mismo siempre haga diverso sentido, y en un verso nunca haga el sentido que hizo en otro verso.

El adjetivo, a otra cualquiera parte de la oración que se prepusiere al substantivo terminante en un verso de la sextina para dar un epíteto o para otro efeto, no se ha de preponer en otro verso. Los artículos *la*, *el*, *los*, *las*, bien se pueden preponer y repetir cualquier vez. Puédense también repetir los pronombres [*sic*] *mi*, *tu*, *mis*, *tus*, *mi vida*, *tu vida*, *mis ojos*, *tus ojos*. En la represa, aunque no es de más que tres versos se han de incluir los seis terminantes: dos en cada verso, uno en el medio y otro al fin, y no hay otra cosa que considerar en la represa como los seis terminantes se incluyan en ella.

Y para la correspondencia de los terminantes en las estancias de la sextina, cada estancia se ha de regular con la próxima precediente en esta manera: que en el primero verso de la estancia siguiente se ponga el terminante postrero de la precediente, y en el segundo el primero, en el tercero el quinto, en el cuarto el segundo, en el quinto el cuarto, y en el sexto el tercero; por manera que en la siguiente se ha de comenzar por el más bajo terminante de la precediente, que es el sexto verso, y luego saltar al más alto, que es el del primero, y luego volver al más bajo de los que quedan, que es el del quinto, y luego tornar a subir al más alto de los que quedan, que es el del segundo; y por esta orden, subiendo y bajando, hasta acabar los seis terminantes. Y en cada estancia se ha de tener la misma orden con su precediente, como se demuestra por la figura siguiente:

----------día
----------nave
----------norte
----------luna
----------puerto

incominciar lor versi... // Temprar potess'io in sì soavi note / i miei sospiri ch'addolcissen *Laura*, / facendo a lei ragion, ch'a me fa forza!...".

----------noche
----------noche
----------día
----------puerto
----------nave
----------luna
----------norte
----------norte
----------noche
----------luna
----------día
----------nave
----------puerto

Represa ----------nave----------norte
----------día----------noche
----------luna----------puerto

Del terceto

El terceto halló el Dante[135], y llámase así porque va de tres en tres versos, y porque los dos versos primero y tercero del terceto siguiente corresponden al segundo, que es el de en medio del terceto precediente, y van así eslabonados; llámalos el Bembo cadena. Requiere esta compostura que en cada terceto se acabe la sentencia para ir más perficionada, y nunca la sentencia pase al cuarto verso. Es compostura apta para cualquier materia y subjeto que no sea historia entera u obra heroica continuada, buena para epístolas, capítulos y elegías. Y las epístolas, capítulos o otra

[135] "Halló este número [el terceto] Dante el primero por ventura de todos, porque antes de él no está en memoria quien lo supiese, para representar en aquel género de verso el heroico latino" (Fernando de Herrera, *Anotaciones*..., ed. cit., p. 423). Modernamente, también Navarro Tomás sostiene la primacía de Dante: "Desde la *Divina Comedia*, la serie de tercetos enlazados mediante la consonancia del segundo verso de cada uno con el primero y tercero del siguiente [...] quedó establecida como forma propia de la poesía didáctica en disertaciones, epístolas y elegías" (*Métrica española*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 1956, p. 188).

cualquier obra que en tercetos se haga, al último terceto se añade un verso que corresponde al de en medio de aquel mismo terceto final; parece por esta figura:

V----------o
----------a
----------o
V----------a
----------e
----------a
V----------e
----------s
----------e
----------s

De la estancia o octava rima

Esta manera de compostura se llama octava rima o estancia; octava rima porque consta de ocho versos; hallóla el Boccaccio[136]. Es más propia esta compostura para escribir hechos de armas y cosas heroicas y para tomar subjeto vario y largo como una historia, aunque también recibe subjetos de amores y otro cualquiera. La sentencia ha de ir en la estancia acabando de dos en dos versos, y acabar en un verso no es prohibido, mas no se ha de hacer siempre; y también se puede diferir la sentencia hasta rematarla al fin de la estancia. Comenzar sentencia en medio del verso es prohibido por la mayor parte, aunque hacer esto de cuando en cuando podrá traer gravedad al verso; y cuándo se pueda hacer esto déjase al arbitrio del poeta. En efeto, la naturaleza de la octava rima no obliga a acabar la sentencia hasta el fin de los ocho versos, si el autor no [*sic*] quiere acabarla antes.

[136] "Sin duda alguna fue autor de las estancias o rimas octavas Juan Boccaccio, y el primero que con aquel nuevo y no usado canto celebró las guerras" (Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. cit., p. 565). Boccaccio usó este metro en la *Teseida* (1340-1341), primer poema épico italiano. Según Navarro Tomás (*op. cit.*, p. 186), fue el autor del *Decamerón* el creador de la octava moderna, con terminación pareada *ABABABCC*.

En la estancia no se sufre terminar los dos versos finales en ninguno de los terminantes ni consonantes de los seis versos precedientes, si no fuese mudando significación, que esto se podría hacer alguna vez, y sería lozanía y gala.

La octava rima se ha de escribir el primer verso sacado un poquito fuera el principio, y los demás metidos igualmente.

Permítese alguna vez repetir en una estancia tres veces el mismo terminante, mas hase de hacer cuando parezca que se hizo con necesidad y con artificio como en la estancia del Ariosto que comienza:

Fe porre quat[t]ro brevi: un Mandricardo
e Rodomonte insieme scrit[t]o habea [sic];
ne le altro era Rug[g]iero e Mandricardo[137].

Y la otra que hizo Marco Iovane Andre de la Anguillara[138] en el libro de las *Transformaciones* de Ovidio, describiendo el caos que, conteniendo todas las cosas, era una sola cosa:

Pria che il ciel fosse il mar, la terra, e il fuoco,
era il fuoco, la terra, il cielo e il mare,
ma il mar rendeva e il ciel, la terra e il fuoco
deforme il fuoco, il ciel, la terra e il mare
che mi era e terra e cielo e mare e fuoco
dove era e c[i]elo e terra e fuoco e mare
la terra, il fuoco e il mar era nel cielo,
nel mar, nel fuoco e nela terra il cielo[139].

[137] *Orlando furioso*, canto XXVII, octava 45. En la edición que consulté el primer verso se lee: "Fe' quattro brevi porre: un Mandricardo" (eds. C. Segre y M.N. Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002).

[138] Giovanni Andrea dell'Anguillara: poeta italiano (1517-1570); en 1561 tradujo las *Metamorfosis* de Ovidio en octava rima.

[139] Se trata de la traducción de los primeros versos de las *Metamorfosis*, donde Ovidio describe el Caos: "Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere chaos: rudis indigestaque moles / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum" (lib. 1, vv. 5- 9:

Los seis versos primeros de esta estancia van en dos consonantes diversos, acabando el un verso en uno y el otro en otro, a veces hasta complir los seis, y los dos postreros ambos juntos han de caer en otro consonante diverso de los dos primeros, como se ve por la figura siguiente:

V----------1
----------2
----------1
----------2
----------1
----------2
----------4
----------4

El verso suelto

El verso suelto es el que va sin consonante alguno, que por eso se llama suelto, porque es suelto y libre de la ley del consonante; aunque no por eso es más fácil, porque está el autor obligado a le hacer más galano y polido y rodado para que contente. Este verso usó primero Luis Aleman [*sic*], según parece por el prohemio de sus obras[140]. Es verso muy grave y ha de acabar la sentencia al fin del verso, para que vaya la compostura más perfecta. Y como esotras composturas de consonante, cuando los consonantes van más descubiertos y conformes aplacen más al oído; ésta, por el contrario, se mejora cuando más se apartan unos

"Antes del mar y de las tierras y de lo que todo lo cubre, el cielo, era único el aspecto de la naturaleza en el orbe entero, al que llamaron Caos, masa informe y enmarañada y no otra cosa que una mole estéril y, amontonados en ella, los elementos mal avenidos de las cosas no bien ensambladas").

[140] Se refiere al poeta italiano Luigi Alamanni (cf. *supra*, n. 34). Se ha dicho mucho que fue Alamanni el primero en usar el verso suelto en la poesía italiana, pero tal distinción corresponde a su contemporáneo Giangiorgio Trissino ((1478-1550: "Trissino's most significant cultural contribution was the Hellenization of Italian drama, achieved almost solely through his masterpiece, the blank-verse tragedy *Sofonisba*, written 1514-1515, published 1524, first performed 1562...", *Encyclopaedia Britannica*, *s.v.*).

de otros los terminantes que consuenan, de manera que no haya en ella aire de consonante alguno.

Este verso soluto es bueno para églogas, diálogos y otras obras donde hablan dos o más personas, porque como el que responde no ha de decir más versos que dijo el otro a quien responde, no se podría también hacer si hubiese consonante. Y esto se ha de entender cuando los pastores cantan a veces.

En este verso hizo Luis Aleman muchas églogas y el Diluvio romano y la fábula de Atlante y otras obras. Cantó Boscán la fábula de Leandro y Hero[141]; y es también bueno, por su gravedad, para obras heroicas.

Del verso *sdrucciolo*

Del verso *sdrucciolo* ya hemos dicho arriba, en la segunda parte del capítulo 7. Y así aquí no ay en particular que tratar de él más de lo tratado, excepto que por su aspereza también parece que sería conveniente para sátiras. Puédese usar en rimas con consonantes y también suelto sin ellos[142].

[141] Más que traducción se trata de una prolija y verbosa paráfrasis del poema de Museo, hecha, en efecto, en endecasílabos sueltos. (En su romance "Aunque entiendo poco griego", de 1610, sobre la fábula de Hero y Leandro, Góngora se burla de Boscán: "Cualquier lector que quisiere / entrarse en el carro largo / de las Obras de Boscán / se podrá ir con él de espacio", vv. 53-56).

[142] Cf. Introducción, pp. 70-71 y 92-93.

CAPÍTULO 12: EN QUE SE TRATA PARTICULARMENTE DE LAS MANERAS DE COMPOSTURA QUE TRATAMOS EN LA POESÍA CASTELLANA A IMITACIÓN DE TROVAS FRANCESAS

Los franceses usan del verso trímetro yámbico e imitan a los toscanos en sus composturas, excepto en algunas maneras que acá también imitamos. Una es que proceden en algunas obras de dos en dos versos, y cada dos versos de estos en un mismo consonante, como esta figura: hase de ir acabando la sentencia en cada dos versos:

----------1
----------1

----------2
----------2

----------4
----------4

Otra que proceden de cuatro en cuatro versos, poniendo en cada cuarteto dos consonantes diversos en primero y segundo verso, y luego el tercero corresponde al primero y el cuarto al segundo. Y el cuartenario siguiente se traba del precediente, correspondiendo el primer verso al postrero del precediente cuarternario, como en esta figura:

----------1
----------2
----------1
----------2

----------2
----------4
----------2
----------4

----------4
----------s
----------4
----------s

Estas dos composturas son buenas para cantos y capítulos y reciben de todas materias.

Usan también los franceses de una estancia de ocho versos, que acá imitamos, que siempre se hace una sola como soneto o madrial, y la correspondencia se ve por esta figura[143]:

----------1
----------2
----------1
----------2
----------2
----------4
----------2
----------4

FIN

[143] Cf. Introducción, pp. 91-92.

ESDRÚJULOS

A
Abrótano[144]
ábrego
azúcares
adónico (verso)
adárame[145]
adúltero
Adriático
África
águila
agárico[146]
ágiles
áire
almástica[147]
álamo
albóndiga
albórbola[148]
alcándara

[144] *Abrótano*: "planta bien conocida, por otro nombre llamada *lombriguera*, la qual crece como arbolillo, sus hojas son blanquecinas y mui menudas, y de suave olor. Úsase mucho de esta planta en los jardines para formar las labores de los quadros" (*Dicc. Aut.*). Véase Góngora (1586): "donde se ven tan al vivo / de *brótano* tantas naves, / que dirán, si no se mueven, / que es por faltarles el aire" (romance "Ilustre ciudad famosa", vv. 161-164). Ésa es la forma que usa Góngora; en su *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote* (RAE, Madrid, 1930, *s.v.*), B. Alemany y Selfa anota: "*brótano* m. *abrótano*, planta de la familia de las compuestas", y reproduce estos mismos versos. En *Dicc. Aut*. no hay entrada para *brótano*.

[145] *Adárame*: no sé si se trate de un arcaísmo por *adarme*: "la décima sexta parte de una onza, o la mitad de la drachma" (*Dicc. Aut.*).

[146] *Agárico*: "cierta especie de hongo, que nace sobre el tronco del árbol llamado larice, y sobre los de otros que producen bellota" (*Dicc. Aut.*)

[147] *Almástica*: "lo mismo que *almáciga* [...] Esta voz ya tiene poco uso, porque modernamente se dice *almáciga*" (*Dicc. Aut.*); *almáciga*: "especie de goma o resina que sudan los lentiscos en alguna parte de África y de Asia..." (*Dicc. Aut.*).

[148] En nota autógrafa, al margen, se señala "r", es decir, que el término debería ir alfabetizado en *arb-* y no *alb.* En *Dicc. Aut*. encontramos: "*albórbola*, o *albórbora*, o *arbórbola*: vocería, algazara, bullicio y ruido, formado con voces y acciones regularmente en demostración de júbilo y alegría; aunque tal qual vez sea por enojo y pendencia ruidosa" (*s.v.* ALBÓRBOLA).

alféreces
almártaga[149]
alhóndiga
almáciga
almojávana[150]
alígero
albérchigo[151]
aljófares
alcántara
alcázares
Alcíbiades
América
ámbares
ámbito
Andrómeda
ánada [*sic*][152]
ánimo
ánima
ángulo
Antígona
Angélica
áncora
antífona
Antíoco
antípoda
Andrómaca
Andrinópoli[153]
apóstoles
apostólico
apóstata
arábigo
árboles
archipiélago
armígero
Aristóteles
aritmética
argólica
aromática
árguenas[154]
artículo
árabes
artífice
asiática
asmático
astrólogo
asírico[155]
astrológico
Atabáliba[156]

[149] *Almártaga*: "mezcla de plomo, tierra y cobre, que arroja de sí la plata quando la afinan en las hornazas..." (*Dicc. Aut.*).

[150] *Almojávana*: "cierta torta que se hace de massa con queso y otras cosas" (*Dicc. Aut*.).

[151] *Albérchigo*: "especie de melocotón" (*Dicc. Aut*.).

[152] Seguramente por *ánade*: ave parecida al ganso.

[153] Andrinópoli: ciudad turca.

[154] *Árguenas*: "las alforjas de lienzo que trahen al hombro los religiosos Descalzos quando piden limosna o caminan" (*Dicc. Aut*.).

[155] *Asírico*: latinismo a partir de *assyricus*: gentilicio de Asiria.

[156] Otro nombre de Atahualpa, último gobernante inca. López de Gómara (*Historia general de las Indias*, cap. CXIV) lo menciona con los dos nombres.

Atlántico
átomo
Ávalos
Ávila
avéñulas[157]
azémila
azíbares
azófares

B

bálsamo
bárbara
Bárbora[158]
bártulo
bélica
bética
belígero
Bérgamo[159]
betónica[160]
betúmines[161]
beatífico
beneplácito
benévolo
bóveda
Borístenes[162]
Brígida
brocárdico[163]
brújula
búcaro
Bucéfalo[164]
buétagos[165]
búfalo
burdégano[166]

C

canónigo
cántaro
cárcamo

[157] *Avéñulas*: "lo mismo que las pestañas de los ojos. Es voz antigua" (*Dicc. Aut.*, *s.v.* ABÉÑULAS).

[158] *Bárbora*: apellido de origen portugués.

[159] *Bérgamo*: ciudad italiana.

[160] *Betónica*: "hierba que produce el tallo sutil, quadrado, y alto de un codo, y algunas veces mayor: las hojas largas, olorosas, tiernas [...] Las hojas secas sirven para muchas cosas y remedios" (*Dicc. Aut.*).

[161] *Betúmines*: "lo mismo que betún. Es de poco uso, y tomado del latino *bitumen, inis*" (*Dicc. Aut.*).

[162] Bión de Borístenes: filósofo griego (325 a.C.-246 a.C.).

[163] *Brocárdico*: "sentencia, axioma, o aphorismo trivial y sabido de todos, que algunos estudian para vana ostentación" (*Dicc. Aut.*).

[164] Bucéfalo: el caballo de Alejandro Magno.

[165] *Buétagos:* "lo mismo que livianos, pulmones, o bofes. Es voz antiquada..." (*Dicc. Aut.*).

[166] *Burdégano*: "el mulo o macho engendrado de caballo y borrica, que vulgarmente se llama mulo romo" (*Dicc. Aut.*).

cálido
cáscara
cántico
carnívoro
cantárides[167]
carátula
cañafístola[168]
cálculo
católico
Calíope
catecúmeno
cátedra
capítulo
Calímaco
cáñamo
carámbano
cárabo[169]
cárcabo - de vientre[170]
cárcaba - de muertos[171]
cárceles
cárdeno
canónico
Cáucaso
Calígula
cárdenas
cántabro
Cantábrica
Cáceres
catálogo
cámaras
cámara
carácteres
Cánace - hijo de Éolo
catedrático
cálamo
ceática[172]
cédula
cernícalo
cenáculo
celebérrimo

[167] *Cantárides*: "especie de moscas llamadas en algunas partes de Castilla *abadejos*, las quales tienen una qualidad tan corrosiva y eficaz, que en qualquier parte del cuerpo que se apliquen, hacen inmediatamente llaga. Preparadas y bebidas en corta cantidad son útiles para deshacer la piedra en el riñón y purgar el agua de los hydrópicos" (*Dicc. Aut.*).

[168] *Cañafístola*: "fruta a modo de cañutos, que algunos llegan a vara, y al principio quando salen de la flor son verdes, después se ponen colorados, y paran en negros" (*Dicc. Aut.*).

[169] *Cárabo*: "lo mismo que cáraba"; *cáraba*: "navío grande que se usa en Levante" (*Dicc. Aut.*).

[170] *Cárcabo*: "el cóncavo y hondura del vientre del animal" (*Dicc. Aut.*, *s.v.* CÁRCAVO).

[171] *Cárcaba*: "hoya grande o zanja que suelen hacer las avenidas impetuosas de agua en la tierra, o la que se hace de propósito en el campo para echar los cuerpos muertos de los hombres o animales..." (*Dicc. Aut.*).

[172] *Ceática*: ciática.

césares
Cíbola
ciénaga
cismático
cítara
cítola[173]
círculo
cívica - corona
cítiso - yerba
cícladas
clavicímbano[174]
clarífico
clérigo
climatérico
cópula
Córdoba
cónclave
corónica
cónsules
cólico
cómitre[175]
cóncavo
cosmógrafo
código
cólera
colérico
Córcega
cógnito
Crisóstomo
crímines
crédulo
críticos - días
Cristóbales
cuévano- cesto

D

dalmática[176]
Dálida[177]
Dárdanos
dátiles
dádiva
depósito
Demóstenes
Demócrito
década
décimo - diez en orden

[173] *Cítola*: "lo mismo que cíthara. Es voz antiquada [...] Se llama también una tablita delgada de madera, que se pone pendiente de una cuerda sobre la rueda del molino, que sirve de que la tolva vaya despidiendo la cibera, y también de avisar que se para el molino, quando deja de golpear" (*Dicc. Aut.*).

[174] *Clavicímbano*: clavicordio (*Dicc. Aut.*, *s.v.* CLAVICÝMBALO).

[175] *Cómitre*: "cierto ministro que hai en las galeras, a cuyo cargo está el castigo y rigor usado con remeros y forzados" (*Dicc. Aut.*).

[176] *Dalmática*: "una de las vestiduras eclesiásticas, con faldones y mangas anchas que forman cruz. Usan de ella en los divinos oficios los diáconos como propria..." (*Dicc. Aut.*).

[177] *Dálida*: parece un nombre propio femenino.

décima - parte de diez
débiles
débito
délfico
diabólico
diáfano
diálogo
Dioscórides[178]
dióscuro[179]
Diógenes
difíciles
diácono
discípulo
diócesis
dilúcido- intervalo[180]
díctamo- hernia [?][181]
domínico
doméstico
dómito[182]
duodécimo- en orden
duodécima- parte de doce

E

ébano
eclíptica
Écuba[183]
Écija - p. d. c.[184]
efemérides
éfeta[185]
égloga

[178] Pedanio Dioscórides Anazarbeo (40-90): médico, farmacólogo y botánico de la antigua Grecia. Su obra *De materia medica* fue muy popular y frecuentemente se aludía a ella como el *Discórides*.

[179] El uso de las mayúsculas en Salazar es tan caprichoso que no sé exactamente a qué se refiera este término: *Dióscuro* o *Dióscoro*: antipapa de Bonifacio II (siglo VI); *dioscuros*: Cástor y Pólux, pero normalmente no se acentuaban como esdrújulo.

[180] ¿Se referirá a *dilúculo*: "ultima de las seis partes en que se divide la noche", *DRAE*? ¿será una formación a partir del latín *diludium*: 'descanso, tregua de los gladiadores'?

[181] *Díctamo*: "planta que especialmente se cría en la isla de Creta o Gandía, cuyas hojas son semejantes a las del poleo..." (*Dicc. Aut.*). Muy claramente se lee después *hernia*, pero no entiendo qué relación haya con la planta, a no ser que dijera *hierva* (pero no parece ser así) o que la planta se usara como remedio para calmar dolores de hernia.

[182] *Dómito*: latinismo, 'sometido' (lo contrario de *indómito*).

[183] Hécuba: esposa de Príamo; madre de Héctor, Paris, Creúsa, Casandra, Héleno, y otros catorce más.

[184] Écija: provincia de Sevilla; creo que la abreviatura podría significar "[nombre] *p*ropio *d*e *c*iudad".

[185] *Éfeta*: "esta palabra de que usa la Iglesia en el sacramento del bautismo quando el sacerdote toca con los dedos, mojados con su propia saliva, las orejas y narices del que se ha de bautizar, la ha tomado el vulgo en una significación contraria de lo que significa: porque para expresar que uno está reacio a decir la verdad de lo que se le pregunta, y no

Eleogábalo p.[186]
Élena p.[187]
empréstito
Énone p.[188]
enjólito *qdo*.[189]
Éolo p.
epítome
Épiro p. d. c.[190]
epístola
epílogo
Éfeso p.d.c
Eráclito p.
Ermógenes p.[191]
errático
erético
Erífile[192]
Erísola- uxor Romuli[193]
estrépito
estímulo
espectáculo
escolástico
esguízaro[194]
estómago
escándalo
estériles
Esíodo p.
espárrago
espíritu

---

quiere responder al caso, se dice que el tal siempre dice y responde *Epheta*" (*Dicc. Aut.*, *s.v.* ÉPHETA).

[186] Heliogábalo o Elagábalo: sacerdote del culto del sol en Emesa de Siria; proclamado emperador de Roma a los catorce años (siglo III).

[187] Élena: la Hélena griega, es decir, Helena de Troya.

[188] Énone: ninfa, hija del dios-río Cebrén, amada por Paris.

[189] No he encontrado ningún registro del término *enjólito*. Parece estar escrito separado *en jólito*; tampoco tengo claro qué significa la abreviatura *qdo*. El *Dicc. Aut*. registra el sustantivo *jolito*: "ociosidad, suspensión o calma". Cf. Quevedo: "El hermano se fue rabo entre piernas, el maridillo echando chispas, y todos se quedaron *en jolito*" (*Cuento de cuentos*, 1626; en algunas ediciones se reproduce *en jolito*, en otras *enjolito/enjolitos*).

[190] Épiro: comarca en el noroeste de la antigua Grecia, continuación de Macedonia y Tesalia.

[191] Hermógenes: hay dos personajes con este nombre en la Antigüedad: un retórico muy celebrado del siglo II; y un arquitecto griego que se presume vivió en la segunda mitad del siglo IV a. C.

[192] Erífile: hija de Tálao, esposa de Anfiareo de Argos, madre de Alcmeón; por un collar convenció a su esposo de participar en la primera expedición a Tebas, en la que murió.

[193] El mismo Salazar anota: "esposa de Rómulo": Hersila, o con su acentuación esdrújula: Hérsila.

[194] *Esguízaro*: "el hombre de poca o ninguna suposición en el juicio y estimación común" (*Dicc. Aut.*).

estiércoles
esdrújulo
Escólpitus[195]
espátula
Estéfano
ético
escrúpulo
exámetro
ejército
Énova- ciudad[196]
Éufrates- río

F
fábrica
fábula
fáciles
falsífico
fártalos - fritura[197]
Fátima p.
fantástica
farsálica
fértiles
férvido
Ferécides p.[198]
física
físico
finítimo[199]
flemático
Flérida p.
flámula- gallardete
fórmula
frenético
frívolo
fructífero
frágiles
fúlgido
fúnebre
fúcares[200]

[195] Claramente se lee *Escolpithus* y sigue una *p.* que indica que se trata del nombre de un personaje, pero no he logrado averiguar quién es.

[196] Énova: municipio de la comunidad valenciana.

[197] Ne he podido encontrar el término *fártalos*; por la nota que sigue: "fritura" pudiera tener que ver con los vocablos latinos *fartum* (relleno, embutido), *fartura* (acción de rellenar o embutir, relleno) y *fartor* (mondonguero, salchichero, choricero).

[198] Ferécides: filósofo griego presocrático. De hecho, no se puede saber con exactitud a qué Ferécides se refiere Salazar: "El Ferécides [de Siro] al que nos referimos fue un mitógrafo y teogonista, que conviene distinguir del genealogista ateniense del mismo nombre (siglo V) y de otro Ferécides Lerio, posterior y menos importante" (G.S. Kirk, J.E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión esp. de J. García Fernández, Gredos, Madrid, 2008, p. 77). Este Ferécides de Siro vivió hacia la mitad del siglo VI a.C.

[199] *Finítimo*: "vecino, cercano, confinante" (*Dicc. Aut.*).

[200] *Fúcares*: "el hombre rico, hacendado y que tiene grandes conveniencias. Tomóse la voz de los condes Fúcares alemanes, que adquirieron mucho caudal" (*Dicc. Aut.*).

G
galápago
gálbano[201]
gálico
Gárgaro mons secundum[202]
gárgaras
gálatas
geógrafo
geroglífica
geórgica
Gerónimo p.
geómetra
geométrico
géminis- sig.
Génova p. c.
Górgona
Gómara pp.[203]
góndola
gramática

H
hábito
habitáculo
hábiles
Hércules p.
Héctores p.
heremítica
Hécate
hígado
Hipólito p.
histórico
hispánico
Hisífile p.[204]
hórrido
horrífico
huérfano
húmida

I
iámbico
ianízaro[205]
Ícaro p.
ídolo
idólatra
idrópico
iédera[206]
ilícito
imágines

[201] *Gálvano*: "especie de goma blanca, untuosa, amarga al gusto y desagradable al olfato, que se saca por incisión de una planta que nace en Syria y tiene el mismo nombre" (*Dicc. Aut.*).

[202] Gárgaro: una de las crestas del monte Ida; ciudad del mismo nombre al pie del monte Ida. Hay también un monte *Gárgano* en Italia.

[203] Supongo que esta abreviatura sería: "[nombre] propio, patronímico".

[204] Hipsífile (Hipsípila): hija de Toante y de Mirina; reina de Lemnos a la llegada de los Argonautas; esposa de Jasón, a quien éste abandona por Medea.

[205] *Ianízaro* (*jenízaro*): infantería del ejército turco.

[206] *Yédera*: hiedra.

immérito
impetu
inútiles
infima
Íñigo p.
indómito
índice
íntimo
inhábiles
incrédulo
intérprete
incógnito
ipócrita
ictérico-ictericia
itálico
Iúpiter p.

L

látigo
lástima
lágrima
lámpara
Lázaro p.
lápida - sepulcro, piedra
láminas - de hierro para corazas
Léntulo p.[207]
legítimo
levítico
Lépanto - regio
límite
límiste[208]
lírico
Líbano
líquido
Liévana
lícito
lógico
longitúdines
lóbrego
lústrico - día[209]
lucífero
lúcido
luciérnaga- animalillo que luce de noche

M

Málaga p.c.
malévolo
mártires
máscara
mármoles
márgines

[207] Léntulo: nombre de la rama de una noble familia romana (la *gens Cornelia*), entre cuyos miembros se contaron, entre otros, Publio Cornelio, cómplice de Catilina, Licio Cornelio, procónsul de España, y Léntulo Spinther, que contribuyó a que se levantara el destierro a Cicerón.

[208] *Límiste*: "el paño de primera, fuerte, más fino y perfectamente trabajado, que se fabrica en Segovia" (*Dicc. Aut.*).

[209] *Día lústrico*: el día que se purificaba a los niños recién nacidos.

mástiles
manípulo[210]
máquina
magelánica[211]
marítimo
mácula
magnífico
magnánimo
maléfico
mandrágula her.[212]
matrícula
márraga - herv.[213]
Máximo p.
matemático
México p.c.
mérito
Mérida p.c.
melancólico
Meótide - lag.[214]
metafísica
métrico
médico
mísero
misérrimo
miércoles
miráculo
místico
Milcíades p.[215]

[210] *Manípulo*: "una de las vestiduras de que usa la Iglesia, para la celebración de los oficios y ministerios sagrados, de la misma figura y materia que la estola, de la qual se diferencia sólo en ser más pequeña..." (*Dicc. Aut.*).

[211] Nada he podido averiguar sobre este término. Hay una "Magelona" o "Magalona" heroína de una novela caballeresca antigua (*Pierres de Provenza y la linda Magalona*), trasladada a todas las literaturas de Europa. Según Irving A. Leonard, junto con *Flores y Blancaflor* y el *Libro del esforzado cavallero conde de Partinuples*, fue una de las novelas de caballería más populares en la colonia: "The third of this popular trio, and one which has some resemblance to de first, is the romantic tale *Pierres de Provenza y la linda Magalona*, usually listed simply as «Magalona». This comparatively short story appears to have been written in Provençal or Latin by Bernardo de Treviez and enjoyed high favor with Petrarch, who is said to have spent some time in his youth correcting and polishing its style. This work is one of the best of its kind, and the conspicuous note of piety in it would easily have claimed the indulgense of the Inquisition..." (*Romances of chivalry in the Spanish Indies*, University of California-Cambridge University Press, Berkeley-Cambridge, 1933, p. 236). No sé si se trate de un adjetivo referente a este personaje.

[212] *Mandrágula* (*mandrágora*): un tipo de hierba (como aclara el mismo Salazar).

[213] No sé a qué se debe la anotación "herv.", pues la *márraga* es un tipo de tela: "tela basta texida con estopa y pelos de cabra, que sirve para mantas de los pastores y cubiertas de cargas y otros usos" (*Dicc. Aut.*).

[214] Laguna Méotide: antiguo nombre del mar de Azov (al noroeste de la península de Crimea, entre Rusia y Ucrania).

[215] Milcíades el Viejo: político ateniense del siglo IV a.C.; Milcíades el Joven, sobrino del anterior, general durante la batalla de Maratón.

mínimo
mínima
mitridático, -atriaca[216]
mozárabe
monástica
mónaco[217]
músico
murciélago
músculo

N
názulas[218]
Nápoles p.c
Nájera p.c.
néctares
Nínive p.c.
nigromántico
nigérrimo
níspero
nítido
nicóstrata: qui lit[t]eras docuit[219]
nómina: de reliqua[220]
número

O
obstáculo
odorífera
opósito
opinático: seguidor de opinión[221]
órgano
oráculo
orígenes
orégano
oropéndola
ortógrafo
oróscopo
órdenes
ójala

P
Pánfilo p.[222]
pacífico

[216] *Mitidrático* (*mitridático)*: una planta curativa o también el adjetivo de cualquier planta con poderes curativos; proviene de Mitrídates, rey del Ponto (siglo II a.C.), a quien se le ocurrió tomar triaca como antídoto contra el veneno de serpientes; de ahí el nombre (Plinio, *Historia natural*, lib. 23, 149 y lib. 25, 62).

[217] *Mónago* (mónaco): monaguillo.

[218] *Názulas*: "lo mismo que requesón" (*Dicc. Aut.*).

[219] *Nicóstrata*: según la definición de Salazar: "el que enseñó letras"; al parecer viene de Nicóstrato: un pretor de los aqueos.

[220] *Nómina*: "en lo antiguo, era una reliquia en que estaban escritos los nombres de algunos santos..." (*Dicc. Aut.*).

[221] *Opinático*: "fácil e inclinado a seguir opiniones extravagantes" (*Dicc. Aut.*).

[222] Pánfilo: personaje de las comedias de Terencio; según Plinio, nombre de un pintor, maestro de Apeles (*Historia natural*, lib. 35, 65); filósofo discípulo de Platón; nombre de un retórico griego.

paralítico
pálido
paupérrimo
páginas
párpados
pábilo
pájaro
páparo
Patérculo[223]
pámpano
párrafo
partícula
Pándaro pp. de gigante[224]
pértiga
pestífero
péndola
Penélope
Pégaso
pentámetro
pelícano
pérsico
pérdida
perlático[225]
pértigo de carreta
peruétano: pirum silvestris[226]
pérfido
Pérgamo p.c.[227]
peripatético
pécora[228]
Pisístrato pp.[229]
piélago
Pitágoras pp.
Pítaco pp.[230]
Píramo
Pico de la Mirándola p.
Pílades p.[231]
pífano[232]
píldora

223 Patérculo: Cayo Veleyo Patérculo, historiador romano (como en el caso de Penélope, cf. *infra*, Salazar omitió la *p.* que señala que se trata de un personaje).

224 No sé por qué Salazar anota que se trata del nombre de un gigante. Pándaro es el jefe de un contigente mandado por los licios a Troya en ayuda de Píramo.

225 *Perlático*: el que padece perlesía, que es una "resolución o relaxación de los nervios, en que se pierde su vigor y se impide su movimiento y sensación" (*Dicc. Aut.*).

226 *Peruétano*: ya lo indica Salazar, pera o peral silvestre.

227 Pérgamo: fortaleza de Troya.

228 *Pécora*: "el ganado lanar [...]; en estilo familiar, vale pícaro, astuto o de vida alegre" (*Dicc. Aut.*).

229 Pisístrato: hijo de Hipócrates y tirano de Atenas.

230 Pítaco de Mitiline (640-568 a.C.): uno de los Siete sabios de Grecia.

231 Pílades: el gran amigo de Orestes.

232 *Pífano*: "instrumento militar bien conocido, que sirve en la infantería, acompañado con la caxa. Es una pequeña flauta, de mui sonora y aguda voz, que se toca atravesada" (*Dicc. Aut.*).

pítima[233]
Piérides
pícaro
pirámide
Pitágoras p.
Píndaro
plátano
platónico
pontífice
poética
política
pólvora
pócima
pórfido piedra pr.[234]
póstreros
pólice[235]
póstumo
práctico
préstido[236]
Príamo pp.
príncipe
próspero
Prosérpina
preámbulo
Prométeo p.
pródigo
prólogo
pronóstico
propósito
púlpito
público
púrpura
pulquérrimo
pusilánime
philípica
philósofo
philosófico
phísica

Q

quadrángulo

R

rábano
rápido
receptáculo
rétulo[237]
recíproco
rémora: pece
repápalo[238]

[233] *Pítima*: cataplasma que se aplica sobre el corazón; familiarmente: borrachera (*DRAE*).

[234] *Pórfido*: "piedra especie de mármol, y la más preciosa y dura de ellas. Es de color purpúreo, salpicado de pintas de varios colores" (*Dicc. Aut.*, *s.v.* PÓRPHYDO).

[235] *Pólice*: dedo pulgar.

[236] *Préstido*: "voz de la germanía que significa lo mismo que empréstito" (*Dicc. Aut.*).

[237] *Rétulo*: lo mismo que "rótulo".

[238] *Repápalo*: "panecillo redondo o torta de harina que se usa para el desayuno" (*DRAE*).

relámpago
recámara
réditos
réplica
república
retórica
ridículo
rínulo
Rómulo p.
Ródope[239]
Ródano
rústico

S

sábalo[240]
sábado
salutífero
sábana
sátiro
sátira
satírico
sármata[241]
sátrapa
sacrílego
sándalos los que llaman almoradux[242]
sáfico
seráfico
semínima[243]
serdónica risa[244]
Séneca p.
séptimo en orden
séptima parte de siete
Semíramis
selvático
síndico
sinécdoque figura
símbolo
simoníaco
sículos[245]
símiles
solícito
sólido
sofística razón

[239] Ródope: una de las prefecturas de Grecia; en la mitología, esposa de Hemo y reina de Tracia; montañas situadas entre Grecia y Bulgaria; provincia romana.

[240] *Sábalo*: un tipo de pez parecido al barbo.

[241] Sármata: pueblo al que Heródoto ubica en el siglo V a.C. en la frontera oriental de Escitia, más allá del actual río Don.

[242] El *sándalo* es una hierba aromática parecida a la hierbabuena; el *almoradux* es otra hierba aromática, más parecida a la mejorana.

[243] *Semínima*: termino musical "la quinta nota o punto de la música, que en el tiempo de compasillo vale la quarta parte de un compás, y en el compás mayor la octava" "se toma alusivamente por cosa pequeña y menuda" (*Dicc. Aut.*).

[244] *Serdónica*: sardónica.

[245] *Sículos*: latinismo, gentilicio de Sicilia. Según Boccaccio (*Genealogía...*, lib. 10, cap. LXIII, ed. cit., p. 621), fue Sículo rey de Sicilia e hijo de Neptuno.

Sócrates p.
Sófocles p.
súpita[246]
súplica
súbito
sútiles
subdiácono
súbdito

T

tarántula
tábano
tártaro
Tántalo p.
tántara sonitum
tácito
tártago[247]
tálamo
tabernáculo
temático
témpano de cochino[248]
Télefo p.[249]
teólogo
teológico
término
teórica
Telémaco[250]
Temístocles p.[251]
Teófilo
tésalos[252]
tísica
títere
título
tímido
tópico
tórtola
tósigo
trímetro
triángulo
trápala estruendo[253]
tréboles
trébedes[254]
Tricídides p.[255]
trípoda mesa

[246] *Súpita*: súbita.

[247] *Tártago*: árbol parecido al almendro.

[248] *Témpano*: "se llama también el medio tocino, quitado el pernil y la cabeza" (*Dicc. Aut.*).

[249] Télefo: hijo de Hércules.

[250] Telémaco: hijo de Ulises.

[251] Temístocles: militar y estadista ateniense, figura clave en las Guerras Médicas.

[252] Tésalos: tesalios, pueblo de la Antigüedad (de Tesalia).

[253] *Trápala*: "ruido de voces o movimiento descompuesto de los pies" (*Dicc. Aut.*).

[254] *Trébedes*: "instrumento conocido que consta de un cerco de hierro o triángulo con tres pies. Su uso es para poner a la lumbre las calderas o peroles, sin que lleguen a ella" (*Dicc. Aut.*).

[255] Así se lee. ¿Se tratará del historiador Tucídides o del poeta latino, opositor de Julio César, Tícidas?

trágico
Trápana lit. Sicilia[256]
túnica
tútano[257]
túmido
túrbido
túmulo

V

vástiga[258]
váculo
vándalos
váguido
válido
Verónica
vérbena yerba
venático[259]
vínculo
vicecómite[260]
víbora
vígamo
vírgenes
víctima
vísperas
vírgula
último
úngaro
undécimo en orden
único
unánimes
vómito
Útica[261]
útiles

X

Xenágora[262]
xáquima[263]
xábega[264]

[256] No alcanzo a entender la anotación. En *Dicc. Aut*. *trápana* es cárcel en lenguaje de germanía.

[257] *Tútano*: tuétano.

[258] *Vástiga*: vástago.

[259] *Venático*: "el que tiene vena de loco o ideas y especies extravagantes" (*Dicc. Aut*.).

[260] Cf. *supra cómite*.

[261] Útica: ciudad al norte de África, en la actual Túnez; capital de la provincia romana de África Proconsular de 146 a 25 a.C.

[262] Xenágoras: nombre de un historiador griego; se refiere a él Dionisio de Halicarnaso.

[263] *Xáquima*: "la cabezada del cordel, con que se hace el cabestro para atar las bestias" (*Dicc. Aut*.).

[264] *Xábega*: "una red grande o conjunto de redes, que se usan para pescar" (*Dicc. Aut*.).

Z

zángano
céfiro
Zópiro[265]
zodíaco
Zúñiga

[265] Zópiro: persa notable que disfrutaba de gran favor con Darío; también es el nombre de un ciudadano de Argos que cortó la cabeza a Pirro.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Acuña, Hernando de 45-46, 108
Alatorre, Antonio 29, 57, 69-70, 72, 93-94, 142
Alceo de Mitilene 35-36, 142
Alceo Mesenio 35-36, 142
Alejandro Magno 152, 195
Alemanni, Luigi 47, 115, 189, 190
Alighieri, Dante 20, 45-47, 65-66, 88, 108, 115, 178, 186
Alonso, Dámaso 161
Andrea dell' Anguillara, Giovanni 188
Apuleyo 44, 105
Argote de Molina, Gonzalo 21, 23, 62-66, 69-70, 83, 91
Ariosto, Ludovico 45-46, 49, 107-108, 115, 118, 156, 188
Arístides 105
Aristóteles 25, 27, 32, 34, 39-40, 47, 49, 55, 194
Arquíloco 63, 136, 138-139
Asclepíades de Samos 134
Atanagi, Dionigi 30
Azara, Pedro 98

B

Bachiller de Thámara 21
Balbín Lucas, Rafael de 21
Barthes, Roland 25
Bello, Andrés 75
Bembo, Pietro 69, 178-180, 186
Blecua. José Manuel 15, 161
Boccaccio, Giovanni 29, 31, 34, 44, 102-103, 179-180, 187, 207
Boiardo, Matteo Maria 108
Bonifacio II 198
Borja y Aragón, Francisco de (Príncipe de Esquilache) 89
Boscán, Juan 47, 57, 66, 69, 91, 115, 190

C

Cairasco de Figueroa, Bartolomé 92
Caramuel, Juan de 23, 68
Carballo, Luis Alfonso de 23, 25, 128
Carreira, Antonio 109
Carrillo y Sotomayor, Luis 23, 34

Cascales, Francisco 23, 25, 34, 62
Castillejo, Cristóbal de 81
Catulo, C. Valerio 66
Cicerón, M. Tulio 27, 33, 202
Cintio, Giraldi 55
Clemente de Alejandría 43
Conti, Natale 101
Cornelio Galo 116
Corominas, Joan 70
Correas, Gonzalo 23
Cruz, sor Juana Inés de la 94
Cueva, Juan de la 21, 23, 69, 83, 89, 91
Curtius, Ernst Robert 29, 34, 38

D
Daniel, Arnault 88, 184
Darío 210
David (rey) 36, 48, 117
Díaz Rengifo, Juan 18, 22-24, 35, 40, 43, 52, 57-58, 60, 67, 69, 71-72, 74, 78-81, 83-87, 89, 91-94, 127, 161.
Díez Echarri, Emiliano 19, 21, 23, 26, 59, 62, 64-65, 68, 77-78, 83, 88-89
Díez Fernández, Ignacio J. 81
Dióscoro 198
Discórides (Pedanio Discórides Anazarbeo) 198
Dolce, Ludovico 86, 178

E
Egido, Aurora 25
Encina, Juan del 20, 23, 36-37, 59-60, 78
Enríquez, Blanca, marquesa de Villamanrique 14
Enríquez de Almanza, Martín 14
Escalígero, Julio César 25
Esdras (Apocalipsis de) 104
Esopo 40, 44, 101, 104
Eusebio de Cesarea 36

F
Ferécides Lerio 200
Ferécides de Siro 200
Filón 36
Folengo, Teófilo 114
Fradejas Lebrero, José 13-14

G
Gallardo, Bartolomé José 13
García de Palacio, Diego 15
Gil Polo, Gaspar 142
Góngora, Luis de 25, 42, 89, 109, 112, 190, 193
Guarini, Gian Battista 55
Guillén, José 139, 142

H
Haecker, Theodor 36
Heráclides Póntico 43
Heródoto 207

Herrera, Fernando de 22-24, 26, 30, 33, 41-43, 54-55, 57, 64, 66, 70-71, 74-75, 84-85, 90-91, 116, 186-187
Hipócrates 205
Hiponacte 139
Homero 29, 41, 45-46, 58, 64, 106-107, 115, 136, 156
Horacio Flaco, Quinto 23, 25, 27, 32-34, 36, 39, 49-50, 52-53, 58, 66, 72, 91, 109, 118-123, 136, 142-143
Hurtado de Mendoza, Diego 82

I
Infantes, Víctor 15

J
Jáuregui, Juan de 34
Jeremías (Lamentaciones de) 35, 97
Jerónimo, san 35, 97
Jiménez Patón, Bartolomé 25
Job (Libro de) 35, 97, 130
Josefo, Flavio 35
Julio César 208

K
Kirk, G.S. 200
Kohut, Karl 21, 23

L
Lapesa, Rafael 154
Lázaro Carreter, Fernando 73, 76
Léntulo Spinther 202
León, fray Luis 91
Leonard, Irving A. 203
Licio Cornelio 202
Locke, Jessica 14-15
López de Gómara, Francisco 194
López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana) 66, 81, 117
López Pinciano, Alonso 23-24, 26, 34, 39-40
Lucano, M. Anneo 31, 40-41, 101
Lucrecio Caro, Tito 40-41

M
Maldonado, Humberto 13-15, 17
March, Ausías 47, 115, 145
Marche, Olivier de la 108
Marcial, M. Valerio 47, 116, 138
Marforio 116
Marqués de Santillana (véase López de Mendoza, Íñigo)
Marquesa de Villamanrique (véase Enríquez, Blanca)
Martínez Martín, Jaime 15

Mena, Juan de 45-46, 48, 62, 72, 82, 93, 107-108, 117, 135, 145, 151, 168
Merlín Coccaio (véase Folengo, Teófilo)
Milcíades el Viejo 203
Minturno, Antonio Sebastián 50
Montemayor, Jorge 82, 142

N
Navarro Tomás, Tomás 67, 79-80, 91, 161, 186-187
Nebrija, Antonio de 19-21, 23, 59-65, 71, 73, 75-77, 83, 93, 145

O
Odasi, Tifi 114
Orígenes 36
Ovidio Nasón, Publio 40, 45, 47, 94, 101, 107, 115, 188

P
Pablo, san 44, 105
Padilla, Pedro de 161
Parthenio, Bernardino 55
Pasquino 116
Patérculo (Cayo Veleyo Patérculo) 205
Paz y Mélia, Antonio 14
Pérez de Moya, Juan 43, 101-103
Persio 139
Petrarca, Francesco 20, 45-47, 66, 69, 85, 88-89, 108, 115, 152, 156-157, 170, 173-174, 178-179, 182-184
Píndaro 36, 41, 48, 106, 117, 206
Pirro 210
Pisístrato 205
Pítaco de Mitiline 205
Platón 27, 34, 37, 39, 49, 98, 204
Plauto, T. Macio 40, 101
Plinio el Viejo 204
Plutarco 98
Poliziano, Angelo 34, 41
Polo de Medina, Jacinto 82
Pompeyo (Cneo Pompeyo) 101
Publio Cornelio 202

Q
Quevedo, Francisco de 25, 89, 199
Quintiliano, M. Fabio 27

R
Raven, J.E. 200
Robortello, Francesco 32, 55
Ronsard, Pierre 91
Ruscelli, Girolamo 70, 86, 179

S
Sacchetti, Francesco 180, 183
Safo 35-36, 142
Salazar, Pedro de 14

Salazar y Torres, Agustín de 155
Salinas, Miguel de 21
Sánchez de Badajoz, Garci 48, 117
Sánchez de Lima, Miguel 21, 23, 27, 30, 34, 36, 44, 52, 55, 57, 60, 64, 70, 73, 75, 83-84, 87-90, 93.
Sannazaro, Jacopo 69, 71, 142
Schofield, M. 200
Séneca, L. Anneo 144, 207
Serafino Aquilano 64
Speroni, Sperone 55

T
Tácito, Cornelio 34
Tasso, Bernardo 55
Tasso, Torcuato 55
Temístocles 208
Tempo, Antonio da 86-87, 181
Teócrito 134
Terencio, Publio 40, 101, 204
Tiscornia, Eleuterio F. 21, 66, 91
Treviez, Bernardo de 203
Trissino, Giangiorgio 189

U
Urbano VI 116
Urrea, Jerónimo de 45-46, 108

V
Vázquez de Carrión. Aldonza 14
Vega, Garcilaso de la 24, 33, 43, 47, 57, 67, 70, 74, 85, 91, 108, 110, 115-116, 142, 157, 172.
Vega, Lope de 25, 89
Vida, Jerónimo 25
Villena, Enrique de 19
Virgilio Marón, Publio 20, 42, 45-47, 49-50, 107, 110, 115

W
Weinberg, Bernard 23, 27, 29-30, 32, 38, 43, 47, 49-50, 55-56

Z
Zópiro 210

Suma del arte de poesía
se terminó de imprimir en agosto de 2010
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.
Av. Coyoacán 1450, Col. Del Valle 03220 México, D.F.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V
Cuidó la edición Martha Lilia Tenorio y la
Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

BIBLIOTECA NOVOHISPANA X

Eugenio de Salazar nació en Madrid en 1530. Se embarcó a América en 1574; se estabeció en Nueva España hacia 1580, donde llegó a ser rector de la Universidad de México (1592-1593) y desarrolló la mayor parte de su actividad intelectual. Dejó escritos varios estudios y tratados jurídicos, varias cartas en prosa y una considerable producción poética. Forman el grueso de su obra poética dos manuscritos: la voluminosa *Silva de poesía* (533 folios), una composición alegórica de 76 folios titulada *La navegación del alma*. En 1990 se dio a conocer un tercer manuscrito: la *Suma del arte de poesía*, tratado de teoría poética y métrica, que Salazar debió componer antes de 1591 (un año antes de la publicación del *Arte poética española* de Díaz Rengifo). Ante la notable escasez de preceptivas españolas durante el siglo XVI, esta poética, hasta ahora desconocida, reviste particular importancia. Inscrito en las ocupaciones y preocupaciones del humanismo renacentista, Salazar se dedicó a la poesía, como autor y como teórico. Como poeta, ensayó en su *Silva* una gran variedad de formas métricas; como preceptista, ordenó esa variedad, definió sus elementos y reunió sus reflexiones en una preceptiva, de la que, en su opinión, carecían los poetas españoles. La *Suma* se inscribe en ese momento previo a la revolución gongorina y posterior a la irrupción y consolidación del italianismo en España, cuando, como muchos letrados de su época, Salazar advirtió la necesitad de clarificar dos aspectos de la poesía: por un lado, sus fines y su naturaleza, por otro, las normas y preceptos para su praxis. A la generosidad de su esfuerzo debemos este valioso testimonio de la teoría poética en los albores del siglo XVII.

La posteridad, anhelo íntimo del autor renacentista, ha sido injusta con Salazar: a pesar de que en su testamento dejó a sus hijos instrucciones precisas para la publicación de sus obras, cuatro siglos después, la mayor parte permanece inédita. Hay que destacar, pues, la labor de la colección *Biblioteca Novohispana* con la edición, en dos números sucesivos, de *La navegación del alma* y de la *Suma del arte de poesía*.

ISBN: 978-607-462-132-7

EL COLEGIO DE MÉXICO