



Nova tellus

ISSN: 0185-3058

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Silva, Óscar Orlando Vargas

Reflexiones sobre el *Arte poética* de Horacio presente en el manuscrito
3 del Fondo Martínez Briceño de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo

Nova tellus, vol. 36, núm. 2, 2018, Julio-Diciembre, pp. 109-141

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: 10.19130/iifl.nt.2018.36.2.798

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59156683005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

**Reflexiones sobre el *Arte poética* de Horacio
presente en el manuscrito 3 del Fondo Martínez Briceño
de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo**

**Reflections on the *Arte poética* de Horacio
located in the Manuscript 3 of the Fondo Martínez Briceño
of the Instituto Caro y Cuervo's Library**

Óscar Orlando VARGAS SILVA

Universidad de los Andes de Bogotá, Colombia

oo.vargas10@uniandes.edu.co

RESUMEN: En el Fondo Martínez Briceño de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo de Colombia se encuentra un manuscrito, catalogado con el número 3, el cual está dividido en dos grandes partes; en la segunda, se halla un texto intitulado *Arte poética* de Horacio, escrito en castellano. El presente artículo examina el escenario cultural en el que se produjo tal texto y la apropiación que se hizo de la obra de Horacio; identifica su naturaleza; genera algunas reflexiones sobre la educación en la Colonia y, por último, ofrece una transcripción literal del manuscrito.

PALABRAS CLAVE: *Arte poética* de Horacio en Nueva Granada; manuscritos coloniales; educación en la Colonia; recepción de textos clásicos

ABSTRACT: There is a manuscript located in the Fondo Martínez Briceño of the Instituto Caro y Cuervo's Library of Colombia, catalogued with the number 3, which is divided in two great sections; in the second section, there is a text entitled *Arte poética* de Horacio, written in Spanish. This article analyses the cultural environment in which that text was produced and the appropriation that was made of the Horace's work; identifies its nature; undertakes some reflections on education during the Colonial period and, finally, offers a literal transcription of the manuscript.

KEYWORDS: Horace's *Poetic Art* in Nueva Granada; Colonial Manuscripts; Education in the Colony; Reception of Classical Texts

RECIBIDO: 23 de enero de 2018 • **ACEPTADO:** 11 de abril de 2018

DOI: 10.19130/iifl.nt.2018.36.2.798

INTRODUCCIÓN

En el Fondo Martínez Briceño (FMB) de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo de Colombia existen diecisiete manuscritos, la mayoría de ellos en latín, enmarcados en el ámbito de los estudios superiores neograncardinos del siglo XVIII. El catalogado con el número 3 (ms. 3) se divide

en dos grandes partes; en la segunda, se localiza un texto intitulado *Arte poética* de Horacio, compuesto en castellano, que ocupa quince folios. Llama la atención que esta segunda parte se aleje de temáticas filosóficas o teológicas, tan recurrentes en los otros manuscritos pertenecientes a la misma colección; incluso, la primera sección del ms. 3 está dedicada a la lógica, parte constitutiva de la filosofía en el pénum colonial.¹ Tras hacer la lectura del *Arte poética*, presente en dicho manuscrito, y constatar que es una *traducción libre*² de la obra de Horacio, surgen múltiples preguntas: ¿en qué escenario cultural se produjo dicha transcripción?, ¿qué uso se hacía del *Arte poética* en el contexto educativo neogranadino? o ¿quién fue el posible escriba de dicha versión?

De esta manera, se trazan como objetivos de esta investigación examinar el escenario cultural en el que se produjo el texto (escuela de gramática, Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, instituciones jesuitas); identificar su naturaleza (mamotreto, dictado); generar algunas reflexiones sobre la educación en la Colonia y, por último, ofrecer una transcripción literal del manuscrito. A lo largo de este artículo se defiende la idea de que tal versión del *Arte poética* no es el producto de un traductor avezado en la lengua latina que pretende hacer una traducción de calidad al castellano, sino un ejercicio escolar enmarcado en la dinámica del dictado.

I. CONTEXTO HISTÓRICO

1. *La educación en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVIII*

Para tener claridad con respecto al escenario en que el *Arte poética* contenida en el ms. 3 se produjo, es necesario conocer cómo estaba configurado el sistema educativo en el siglo XVIII en la Nueva Granada. Con frecuencia, en este tipo de estudios, se recurre a las categorías del presente para analizar el pasado, lo cual conduce a anacronismos o a una comprensión parcial y errónea del pasado. Si revisamos someramente nuestro sistema educativo actual, observamos unos niveles de formación rígidos, que van desde la educación preescolar hasta la superior, pasando por la

¹ Delgado Criado 1993, p. 189.

² Con traducción libre, me refiero a que sigue la versión original, pero intercala modificaciones que resignifican la obra y la instalan en una dinámica de enseñanza-aprendizaje.

básica primaria y media con una cobertura que le garantiza el acceso (por lo menos hasta la educación media) a un gran número de estudiantes.

Entre tanto, en el siglo XVIII neogranadino, por una parte, no existía la educación pública³ y las comunidades religiosas, especialmente dominicos y jesuitas, se encargaban de administrar y proveer este servicio. Por otra parte, a causa del reducido número de estudiantes y catedráticos, era recurrente alterar los planes de estudio y abreviarlos de tal manera, que los niveles de formación terminaban flexibilizándose en acomodo de las circunstancias locales.⁴

Para efectos del presente estudio, nos interesa recorrer el trayecto educativo de los grupos dominantes o élites neogranadinas, pues a esta población debió pertenecer el estudiante que escribió la copia del manuscrito en cuestión. La primera etapa de dicho trayecto se conocía como *primeras letras* y consistía en el aprendizaje de los rudimentos de leer, contar, escribir y la doctrina cristiana.⁵ Según Silva,⁶ en los grupos dominantes esta formación se llevó a cabo en el ámbito de la institución familiar, a través de la modalidad de preceptores privados. En este nivel formativo también podían comenzar los estudios de gramática y humanidades clásicas por iniciativa del preceptor o de la familia del estudiante.

La segunda etapa correspondía a la *escuela de gramática*. En este nivel los alumnos tenían que tomar clases de latinidad y retórica. El estudio de la gramática latina duraba alrededor de tres años; transcurrido este periodo, seguían los estudios de retórica —dos años—, dirigidos a la formación del estilo, con ejercicios de composición e imitación y con explicación de los autores y obras clásicas; durante un año se leía a los poetas y, en el otro, a los oradores.⁷

³ Sobre el tema de la educación pública en el siglo XVIII, especialmente las propuestas para crear una universidad pública en Santafé y los obstáculos que tales propuestas tuvieron, véase el segundo capítulo de Silva, “La reforma de estudios en el Nuevo Reino de Granada, 1767-1790”, 2004, pp. 107-199.

⁴ Del Rey Fajardo 2010, p. 109.

⁵ Delgado Criado 1993, p. 189. Si bien Delgado hace esta observación a propósito de la España del siglo XVI, a lo largo de su obra demuestra que los cambios en este nivel formativo fueron mínimos en los siguientes dos siglos y el panorama durante el siglo XVIII fue, *grosso modo*, el mismo tanto en España como en sus colonias ultramarinas.

⁶ Silva 2004, p. 56.

⁷ Cf. *Ratio Studiorum* 1599, pp. 72-73. Este documento establece el plan de estudios que todas las instituciones educativas de la Compañía de Jesús debían seguir.

Un texto fundamental para este periodo era el *Arte poética* de Horacio.⁸ Del Rey Fajardo hace algunas precisiones sobre el pénum que se seguía en la escuela de gramática —para él, Facultad de Lenguas— del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Santafé, que con el correr de los tiempos pasó a ser también el de la Universidad Javeriana. El estudioso aclara que en las instituciones jesuitas los dos años de retórica se dividían en un primer año de humanidades y otro de retórica propiamente dicha. Ahora bien, en instituciones donde la población era pequeña, como el caso de la Universidad Javeriana en el Nuevo Reino de Granada, los cinco años de formación en la escuela de gramática se reducían a dos: el primero se dedicaba a la enseñanza del latín en las categorías ínfima y media; durante la primera mitad del segundo año se estudiaba el último nivel de latín, llamado suprema, y la segunda parte de ese año se dedicaba a las clases de humanidades.⁹ Conviene señalar que “de facto quedaba fuera el estudio de la retórica”.¹⁰ La formación que se daba en la escuela de gramática también recibía el nombre de *estudios inferiores*.

Los *estudios mayores* o tercera etapa formativa, a su vez, se dividían en dos: una primera fase, que conducía al título de bachiller en artes (filosofía), el cual estaba a cargo de la Facultad de Filosofía. Esta formación abarcaba tres años, a lo largo de los cuales se asistía a las cátedras de lógica, metafísica y física.¹¹ Finalmente, durante la última fase de formación, si se cursaba en la Facultad de Filosofía o Teología, se obtenía el título de licenciado o maestro; si se estudiaba en la Facultad de Teología o Derecho —cánones (derecho eclesiástico) o leyes (jurisprudencia civil)— se obtenía el título de doctor. La duración de este último nivel variaba entre cuatro y cinco años.¹² Normalmente, los estudios inferiores y superiores tenían lugar en la misma institución; así era el caso de los

⁸ Rivas Sacconi 1993, p. 59. Sobre las escuelas de gramática hay abundante bibliografía, véase Rodríguez Cruz 1973, pp. 436 ss.; Rivas Sacconi 1993, pp. 55 ss.; Delgado Criado 1993, pp. 195 ss., 506 ss. y 812 ss.; Jaramillo 1996, p. 26; Silva 2004, p. 56, y Del Rey Fajardo 2010, quien bajo el nombre de Facultad de Lenguas de la Universidad Javeriana hace un extenso estudio de la escuela de gramática de dicha institución neogranadina.

⁹ *Ratio Studiorum* 1599, p. 74.

¹⁰ Del Rey Fajardo 2010, p. 109.

¹¹ Rivas Sacconi 1993, p. 55.

¹² Rodríguez Cruz 1973, p. 436.

jesuitas, quienes impartían ambos niveles, bien en el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús o en la Universidad Javeriana, ubicados en la llamada *manzana jesuítica* que circundaba la iglesia de San Ignacio y se asomaba a la Plaza Mayor.¹³

De la breve contextualización que acabamos de hacer sobre la educación dieciochesca en el Nuevo Reino de Granada, se obtienen dos conclusiones parciales relevantes para nuestra investigación. En primer lugar, el estudio de Horacio, particularmente del *Arte poética*, no debería resultar ajeno a la formación de un alumno en el periodo colonial. No obstante, con la reducción a dos años que sufrió la formación en la escuela de gramática en Santafé, cada vez se puso menos énfasis en el estudio del sistema de pensamiento o de una obra concreta de un autor clásico y se dedicaban más esfuerzos al estudio de la lengua latina.

En segundo lugar, la copia que tenemos del *Arte poética* en castellano debió ser el ejercicio escolar de un estudiante, anónimo hasta el momento, quien no superaría los trece años, pues las humanidades correspondían a la escuela de gramática.¹⁴

2. *Métodos de transmisión del conocimiento en la Colonia*

Los libros, manuales de enseñanza o textos de los autores estudiados en cada nivel educativo, eran necesarios para una adecuada formación académica en la Colonia, pero con la tardía llegada de la imprenta a Nueva Granada¹⁵ y con “las exageradas disposiciones de control sobre el

¹³ Del Rey Fajardo 2010, p. 93.

¹⁴ Sobre el tema de la edad promedio de los alumnos en cada uno de los niveles de formación, véase Del Rey Fajardo 2010, pp. 86 ss. Según el plan de estudios concebido por Ignacio de Loyola, que con algunas variantes se siguió en las instituciones jesuitas, los estudiantes hacían las *primeras letras* entre los cinco y los nueve años; la *escuela de gramática* entre los diez y los trece, hacia los dieciséis años obtenían el título de bachiller en artes y alrededor de los veintidós, incluso antes, era común que obtuvieran el título de doctor.

¹⁵ Para la historia de la imprenta en Colombia, véase Garzón Marthá 2008, pp. 29 ss. La primera imprenta en Santafé (1738) fue propiedad de los jesuitas, pero tenía “explícitos fines de apoyo a los trabajos misionales y de adoctrinamiento que interesan a la Compañía de Jesús; por tanto, sus trabajos no revisten una intención comercial, ni científica [...], ni buscan tampoco la difusión de corriente filosófica o proyecto cultural determinado” (Garzón Marthá 2008, p. 51).

paso de libros a las Indias”,¹⁶ hubo la necesidad de usar alternativas para afrontar su escasez. Una alternativa fueron los llamados “mamotretos”: cada profesor dictaba su asignatura, principalmente en la Facultad de Filosofía y de Teología, y los alumnos tenían la obligación de tomar atenta nota de las lecciones, para reconstruirlas de la forma más completa en sus cuadernos o mamotretos.¹⁷ Lo que dictaba el maestro también podía escribirse en un mamotreto ya como simple copia de otro texto o como una reelaboración en donde la intervención del maestro era mayor. Tras servir como manuales de enseñanza, estos libros eran guardados en las bibliotecas de las escuelas coloniales para utilizarse luego como referencia tanto a otros maestros como a sus discípulos. Eran ejemplares de uso, importantes por su función en la educación como manuales escolares y no por la suntuosidad que desplegaran sus iluminaciones y elementos ornamentales.¹⁸

Los mamotretos proliferaron en las aulas coloniales gracias a la técnica del dictado (*dictatio*).¹⁹ Silva, un historiador con gran sensibilidad, se refiere así a dicha técnica:

mientras los ojos del catedrático recorren el texto, y la voz de las páginas, en su propia voz, va atravesando el espacio que lo separa de sus oyentes hasta encontrar la escucha plena; mientras el cuerpo se instala en un ritual que es parte de la comunicación; en tanto ello va ocurriendo, la mano del alumno con su pluma va *inscribiendo* sobre el papel cada una de las palabras, letra de texto o comentario, que el catedrático pronuncia.²⁰

En la educación colonial, el oído, es decir, la escucha tenía una posición central; de la mano con el oído, la memoria se vuelve una facultad obligatoria para el éxito académico.

¹⁶ Silva 2004, p. 74.

¹⁷ Rivas Sacconi 1993, p. 89. Sobre la escasez de libros e inexistencia de imprentas en el siglo XVIII como causa del auge de los mamotretos y de la práctica del dictado en el Nuevo Reino de Granada, véanse Rodríguez Cruz 1973, p. 436, y Silva 2004, p. 74.

¹⁸ González Calderón 2016b, p. 3.

¹⁹ Sobre el origen de la práctica del dictado en la aulas españolas, véase Delgado Criado 1993, pp. 227 ss. A pesar de ser una práctica fuertemente criticada, gozó de gran aceptación por parte de discípulos y maestros del mundo colonial hispanoamericano (Silva 2004, p. 72).

²⁰ Silva 2004, p. 72.

El *Arte poética* del ms. 3, como se prueba a lo largo de este texto, está circunscrita en el contexto de los mamotretos elaborados en las aulas jesuitas y, por consiguiente, es la transcripción que un estudiante hizo del dictado de su maestro. Como bien lo documenta Rivas Sacconi,²¹ en la Biblioteca Nacional de Bogotá hay un gran número de mamotretos, la mayoría en latín, predominan los tratados de filosofía y teología, y son muy escasos los de humanidades. Nuestro manuscrito resulta ser un mamotreto raro entre el conjunto conservado porque está escrito en castellano y pertenece a la formación propia de la escuela de gramática, en particular a la del ciclo de las humanidades, tan escaso en el ámbito académico neogranadino.

3. *Transición del latín al castellano en el ámbito académico*

Si bien, oficialmente el latín era la lengua de la formación y transmisión del conocimiento académico en la época colonial, la lengua vernácula poco a poco fue ganando terreno en las aulas de estudios tanto inferiores como mayores. Del Rey Fajardo realiza un interesante recorrido en el que muestra cómo las instituciones de la Compañía de Jesús, comunidad religiosa que tenía gran influencia en el antiguo y nuevo continente, hizo una progresiva campaña para valorizar las lenguas vernáculas, catalogadas como inferiores en el contexto educativo. Entre 1697 y 1703 el sacerdote jesuita Joseph de Jouvancy afrontó, desde Francia, el reto de introducir un nuevo modelo de aprendizaje y enseñanza conocido como *Ratio discendi et docendi*. Entre los muchos aportes de esta obra, hay que destacar que “se liberaba a las lenguas ‘vulgares’ de su condición de inferioridad a las [sic] que las habían sometido los humanistas y con ello se abría una nueva etapa para el humanismo en lengua autóctona”.²² El primer centro de formación humanista en España que aplicó las reformas provenientes de Francia fue la Universidad de Cervera, a la cabeza de don José Finestres, catedrático de derecho romano y neohumanista. Hay que tener presente que algunos jesuitas del Nuevo Reino de Granada venían de esta Universidad y, entre ellos, figuraban algunos catalanes

²¹ Rivas Sacconi 1993, pp. 91-121.

²² Del Rey Fajardo 2010, p. 54.

que integraron diversas comunidades de colegios neogranadinos.²³ Esta cadena entre Francia, España y Nueva Granada puede ser una vía de explicación para el auge del castellano en las aulas santaferéñas, pero no es la única.

La tendencia a darle un lugar preponderante al castellano también se evidencia en la propuesta que el arzobispo-virrey Caballero y Góngora hizo para reformar el plan de estudios neogranadinos en 1787: “El lugar de la memoria quedará reducido esencialmente a la enseñanza del latín, pero éste ‘no será obligatorio para el estudio de las ciencias profanas’ y quedará reducido su estudio a la teología, pues serán las demás humanidades en lengua nativa”.²⁴ La reforma del plan de estudios propuesta por Caballero y Góngora no llegó a un cabal cumplimiento, pero sí reflejaba una nueva forma de pensar la educación. El uso cada vez más frecuente del castellano en el ámbito académico se notó en 1791, año en que, en el Colegio de San Bartolomé, los actos académicos de conclusión se celebraron en castellano y no en latín, evento que creó gran alboroto en la población neogranadina.²⁵

La disminución del tiempo que los estudiantes le dedicaban a la clase de lengua latina —de tres años pasó a uno y medio— trajo como consecuencia obvia la mengua en el conocimiento del latín;²⁶ por consiguiente, la comprensión de un texto como el *Arte poética* de Horacio en su lengua original era cada vez más difícil para un estudiante. Tanto la tendencia a darle un mayor estatus al castellano como la formación cada vez más débil en latín explican que un maestro, en su clase de humanidades, dictara a sus discípulos el *Arte poética* en castellano y no en su lengua original.

La ya clásica y muy erudita obra de José Manuel Rivas Sacconi, *El latín en Colombia. Bosquejo histórico del humanismo colombiano*, demuestra que la tendencia a abandonar el latín como vehículo de transmisión del conocimiento a finales del siglo XVIII se dio no sólo en las aulas de cole-

²³ Del Rey Fajardo 2010, p. 64.

²⁴ Silva 2004, p. 183.

²⁵ Silva 2004, p. 183.

²⁶ Este fenómeno no era exclusivo de la Nueva Granada del siglo XVIII. Delgado Criado (1993, p. 531) afirma que las irregularidades y descuidos en las lecciones de gramática incluso en la Universidad de Salamanca fueron constantes a lo largo del siglo XVII, a lo que coadyuvaba la escasez de salario y prestigio profesional de los docentes.

gios y universidades, sino también en un contexto más amplio de la vida cultural neogranadina. Durante el periodo mencionado, que corresponde con el que debió haber sido el momento de producción de la segunda parte del ms. 3, aparecen las primeras traducciones del latín. Según Rivas, la ausencia de dichas versiones durante los siglos anteriores

se explica por un conocimiento tan generalizado de la lengua madre que permitía leer a los clásicos en el texto original. El relajamiento de los estudios de gramática hace sentir la necesidad de las traducciones y, por otra parte, un nuevo concepto lleva a divulgar las obras maestras de la antigüedad, por su contenido, con prescindencia de la forma.²⁷

En la misma línea que proponía Jouvancy para las instituciones jesuitas, este florecer de traducciones a la lengua vernácula enriquece la literatura nacional y representa un cambio de rumbo en los estudios humanísticos. En la medida en que disminuye el conocimiento y la producción intelectual en latín, surge y se desarrolla la interpretación de los textos clásicos.²⁸ Si bien no se intenta demostrar que la segunda parte del ms. 3 sea la punta de la renovación cultural en el Nuevo Reino de Granada, sí se afirma que esta versión del *Arte poética* refuerza la idea de un cambio hacia una relación y apropiación distinta de los clásicos latinos.

II. DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL MANUSCRITO

El *Arte poética* de Horacio se ubica en la parte final del ms. 3 del FMB de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo, exactamente entre los folios 81r y 95v.²⁹ El manuscrito completo consta de dos grandes

²⁷ Rivas Sacconi 1993, p. 269.

²⁸ Entre los intelectuales neogranadinos que en el periodo en cuestión elaboraron traducciones totales o parciales del *Arte poética* de Horacio o comentarios a la misma obra, están los siguientes: Francisco Javier Caro (1750-1822), quien hizo un comentario [manuscrito] del *Arte poética* (Rivas Sacconi 1993, p. 278); Mariano del Campo Larraondo (1772-1860), quien se podría llamar el primero de los horacianos neogranadinos (Rivas Sacconi 1993, p. 295); José María Salazar (1785-1828), quien en el preámbulo de su traducción al castellano del *Arte poética* de Monsieur Boileau establece un paralelo entre el autor de la *Epístola a los Pisones* y Boileau (Rivas Sacconi 1993, p. 266); entre otros.

²⁹ Los folios que conservan esta traducción están numerados a lápiz sobre el borde superior externo del recto.

partes: en la primera se encuentra un tratado de lógica, escrito en latín, que a su vez contiene dos secciones: las *Símulas* con 33 folios y la *Lógica Magna* con 41 folios.³⁰ El manuscrito presenta dos unidades codicológicas³¹ que, a su vez, corresponden, *grosso modo*, a las dos grandes partes del texto. La información sobre las dos unidades codicológicas es relevante para nuestra investigación, pues pone en evidencia que el *Arte poética* y el tratado de lógica originalmente no pertenecían a una misma unidad y que el hecho de estar juntos se debe a un azar, producto de la encuadernación.³² El soporte del manuscrito es papel verjurado, sus medidas son 196/198 x 140 mm y se encuentra en óptimo estado de conservación.³³

La tinta con que fue transcrita el *Arte poética* de Horacio, a juicio de González Calderón, es “aparentemente metalo-gálica de tonalidad rojiza, altamente legible y no trasluce las letras de una página a otra”.³⁴ La letra usada en la segunda parte del ms. 3 —escrita por una mano distinta a la de las *Símulas* y la *Lógica Magna*—³⁵ es la denominada humanística de uso cotidiano, “*ductus* cursivo, ligeramente inclinada a la derecha, módulos moderadamente pequeños”.³⁶ Se echa de menos que González Calderón (2016a), en su minuciosa descripción codicológica, no haya hecho mención alguna de la tabla pitagórica (tablas de multiplicar) que está al final de la obra horaciana en el folio 96r. Para efectos del contex-

³⁰ Lértora Mendoza 1995, p. 246. Lértora suministra información relevante en torno al curso de lógica que ocupa la primera parte del ms. 3: “Es un curso netamente antitomista, y las oposiciones a las tesis del autor son siempre o casi exclusivamente tomistas, aunque sin citas concretas. No se declara explícitamente suarista, si bien defiende tesis comunes jesuitas y transcribe textualmente varias citas de Suárez” (Lértora Mendoza 1995, p. 246). Estos datos ubican al ms. 3, al menos la primera parte, en el contexto educativo jesuita. Esta idea se reforzará más adelante cuando se hable del contexto de los otros manuscritos del FMB y su relación con el catedrático Francisco de Choperana y el estudiante Pedro Maldonado, ambos de la Universidad Javeriana.

³¹ La primera unidad codicológica abarca los folios 1-79 y la segunda, los folios 80-95 (González Calderón 2016a, p. 3).

³² La encuadernación es sólida, en pergamino de cerdo, originalmente blanco, pero por el uso ahora es amarillo; posee correas de cuero. Sus dimensiones son 203/205 x 146/147 x 17/22 mm (González Calderón 2016a, p. 6).

³³ González Calderón 2016a, p. 2.

³⁴ González Calderón 2016a, p. 5.

³⁵ Lértora Mendoza 1995, p. 246.

³⁶ González Calderón 2016a, p. 7.

to en que fue transcrita el *Arte poética*, la presencia de esta tabla resulta de gran relevancia.³⁷

Tanto Lértora como González Calderón (2016b) coinciden en datar el tratado de lógica en torno a 1750, ambos por vías distintas. Por un lado, Lértora considera probable que dicho tratado corresponda con lo que Pinzón Garzón cataloga como *Dialecticae seu Logicales regulae vulgo Summulae nuncupatae* de 1742.³⁸ Por el otro, González Calderón (2016b), tras estudiar en conjunto los diecisiete manuscritos que conforman el FMB,³⁹ por información suministrada en el ms. 5, logra identificar al maestro colonial Francisco de Choperana cuyas enseñanzas han quedado registradas en dicho documento; también identifica a Pedro Maldonado, el discípulo encargado de poner por escrito las enseñanzas del maestro. Choperana se desempeñó como docente en la Universidad Javeriana desde 1737 hasta su muerte en 1763 y Pedro Maldonado fue estudiante en la misma institución aproximadamente entre 1749 y 1753.⁴⁰ Con esta información se concluye que el lugar de confección del ms. 5 del FMB es Santafé y, por datos provenientes del mismo, se sabe que su fecha de transcripción fue 1753.⁴¹

A pesar de que los informes anteriores no son concluyentes —en especial porque no hay ninguna garantía de que los diecisiete manuscritos del FMB, o por lo menos los que se relacionan con la formación académica en la Colonia, hayan pertenecido en su totalidad a Pedro Maldonado—, el ambiente cultural en el que se enmarca el ms. 3, sobre todo la primera parte, relativa al tratado de lógica, sugiere que su datación es ca. 1750. De la segunda parte del manuscrito, de interés para nosotros, no

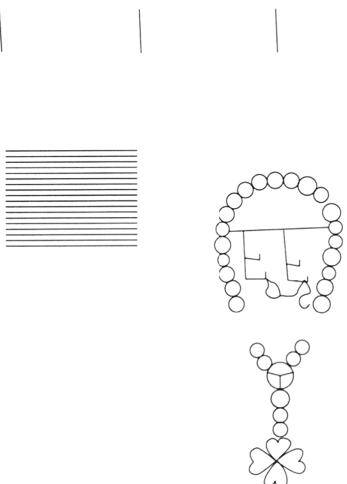
³⁷ La presencia de la tabla pitagórica refuerza la idea de que el *Arte poética* de Horacio no estaba circunscrita a los estudios mayores, sino a los inferiores, en los cuales también podían reforzarse nociones de la formación de *primeras letras* como las cuatro operaciones matemáticas básicas.

³⁸ Lértora Mendoza 1995, p. 246.

³⁹ El objetivo principal de la investigación de González Calderón es identificar y describir las filigranas de los dieciséis manuscritos del FMB.

⁴⁰ De igual importancia que Francisco de Choperana es la figura de Manuel Balzategui, pues es autor de la mayor parte de los cursos de filosofía que conforman el Fondo Martínez Briceño y el nexo con Pedro Maldonado puede probarse fácilmente porque Maldonado fue secretario del San Bartolomé precisamente en la época en que Balzategui fue rector.

⁴¹ González Calderón 2016b, p. 15.



El motivo presente en esta filigrana puede describirse como *Camándula rematada en cruz*; sus medidas aproximadas son 50-55 mm x 22 mm, los corondeles se ubican a 23 mm de distancia entre sí y los puntizones suman 24 en 20 mm. Con relación a la impaginación tenemos 23 líneas por página, a una columna y con un espacio de escritura de 170 mm x 100 mm.

Filigrama de los folios 87 y 88 del ms. 3 del FMB⁴²

hay ninguna información contundente que nos permita datarlo, salvo que no debe ser anterior a la fecha de la primera parte.

En el papel en que están escritos los folios 87 y 88 del ms. 3, González Calderón⁴³ encontró una filigrana que consiste en una camándula en cuyo interior hay dos letras que no se dejan leer con claridad (podrían ser dos letras E o dos letras F); la camándula termina en una cruz hecha de cuatro corazones. Tras hacer la búsqueda del motivo en los diferentes catálogos especializados en filigranas del siglo XVII y XVIII, no se encontró ninguna que correspondiera con exactitud a la de los folios mencionados. La filigrana que más se asemeja a este motivo es la catalogada con el número 156 en el libro *Historia del papel en España* de Gayoso Carreira (1994), la cual pertenece a la colección Carro García, su fabricante es Francesc Farreras y no hay certeza de si la localidad sea Capellades. Con esta información se podría especular que las posibles letras en nuestra filigrana sean FF de Francesc Farreras, pero esto de ninguna manera se puede probar. Lo que resulta más decepcionante de esta búsqueda es que la filigrana 156 tampoco tiene una fecha exacta,

⁴² González Calderón 2016b, p. 13.

⁴³ En el marco de su investigación sobre las filigranas en manuscritos coloniales del Instituto Caro y Cuervo, González Calderón (2016b) registró las filigranas de los folios 87 y 88. Esta información se quedó como insumo de su investigación y hasta el momento no ha sido publicada.

esto nos deja de nuevo sin ninguna información contundente de datación. Existe un grupo de filigranas con el motivo del rosario, en general de la segunda mitad del siglo XVIII, que parece confirmar la poco precisa idea de que, en ese largo periodo (medio siglo), debió haberse escrito el *Arte poética* de Horacio del ms. 3.

III. ANÁLISIS TEXTUAL DEL *ARTE POÉTICA*

El *Arte poética* de Horacio, que aparece al final del ms. 3 del FMB de la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo, como ya se dijo, no es el producto de un traductor avezado en la lengua latina que pretende hacer una traducción de calidad al castellano, sino un ejercicio escolar enmarcado en la dinámica de la *dictatio* y que, por esta misma naturaleza, tiene unas características peculiares dignas de ser analizadas. Como ejercicio pedagógico, esta versión debe entenderse como una actividad de clase en la que el *lector* o maestro lee en voz alta el texto que ha preparado —en este caso las evidencias muestran que estaba leyendo una traducción de Horacio y no un texto elaborado por él en donde se revelen sus conocimientos sobre retórica literaria— y su *oyente* o discípulo, tras haber sido adecuadamente entrenado, copia lo dictado con la mayor fidelidad posible.

Se agruparon en tres grandes categorías los fenómenos que se manifiestan en este mamotreto, los cuales pueden sacar a la luz algunas características de la dinámica enseñanza-aprendizaje en el Nuevo Reino de Granada a finales del periodo colonial y la manera en que *lectores* y *oyentes* se apropiaban de la tradición clásica, en este caso particular, del *Arte poética*. Algunos de los fenómenos que se van a presentar son similares a los que se evidencian en el proceso de transmisión de textos antiguos griegos y latinos,⁴⁴ pero, con un tratamiento diferente al que ha hecho de ellos la crítica textual o la ecdótica, podrían aclarar aspectos de la esfera intelectual-académica neogranadina.

⁴⁴ Compárese el capítulo VI, apartado 8 de Reynolds y Wilson 1995 y el numeral 2.3 de Bernabé 2010. Los errores en la transmisión de textos antiguos griegos y latinos son similares a los que se encuentran en el FMB ms. 3, pues en ambos casos hay un original de donde se saca una copia; pero en el caso del texto neogranadino, la mediación de la oralidad y la naturaleza pedagógica de la actividad hace que tales errores se puedan analizar de otra forma.

En primer lugar, son numerosos los casos en que la versión propuesta por el ms. 3 se distancia del texto latino de Horacio; tal distanciamiento obedece a la necesidad de explicar algunos fragmentos que el *oyente* no podría comprender fácilmente; a esta primera categoría la llamaremos *cambios motivados por pretensión de claridad*. Una característica fundamental de dicha categoría está ligada a lo afortunado de la aclaración realizada en el manuscrito, en tanto que no se aleja de una comprensión “literal” del texto latino, sino que le facilita al estudiante entender el pasaje, a la manera en que las notas a pie de página introducen explicaciones en los impresos modernos. Debe tenerse en cuenta la posibilidad de que la explicación de un fragmento determinado ya estuviera incorporada en la traducción leída por el maestro o que, incluso, éste leyera la traducción, hiciera la debida explicación y fuera el *oyente* quien se encargara de copiarla como parte del texto.

Esta primera categoría, a su vez, puede subclasicarse: (I) *Adición*. Hay varios ejemplos a lo largo del mamotretro donde la versión copiada dice más que el texto latino —añade información— en pos de aclarar lo que quiere decir el fragmento específico. En el verso 94 (15)⁴⁵ en el manuscrito se lee “Cremes montado en colera las ha con su hijo con su tono fuerte”.⁴⁶ En el texto latino, en ningún lugar se menciona al hijo de Cremes: “iratusque Chremes tumido delitigat ore”, pero como “Cremes es el típico padre avaro y severo de la comedia que debe hacer frente a las calaveradas y despilfarros del hijo”⁴⁷ es explicable que se haya hecho la alusión al hijo, a manera de explicación. Otro lugar donde se ilustra el mismo fenómeno está en el verso 345 (48): en el manuscrito se lee “Semejante libro da que ganar á los libreros Sosias”, mientras que en el texto latino aparece “Hic meret aera liber Sosiis”; la introducción de “libreros” corresponde a una nota aclaratoria inscrita en el proceso pedagógico en que se enmarca el mamotretro.

(II) Con la misma naturaleza aclaratoria que la anterior subdivisión, surge otro fenómeno al cual he denominado *particularización*. Esto con-

⁴⁵ Siempre que se mencione una parte concreta del *Arte poética* se indicará el número del verso al lado de otro número que corresponde a la división por párrafos presente en el FMB ms. 3; esta división por párrafos es totalmente evidente en la transcripción del manuscrito que aparece en la parte IV de este documento.

⁴⁶ Al ser una transcripción literal se mantiene, sin ningún tipo de edición, el texto del manuscrito.

⁴⁷ Horacio 2002, p. 191.

siste en que una palabra o un concepto, presente en el texto latino, es traducido de tal manera que gana rasgos aclaratorios. Por ejemplo, en el verso 147 (23) se lee “ni hasta los huevos de Leda”; en el texto latino lo que se traduce por “huevos de Leda” es “gemino... ab ovo”. La mención de “Leda”, que no es explícita en el texto latino, particulariza o le da más rasgos específicos a la lectura, de modo que el estudiante puede hacer la conexión con Cástor y Pólux, y Helena y Clitemnestra con mayor facilidad que con el concepto más general de “los huevos gemelos”. Otro caso de este mismo fenómeno se localiza en los versos 189-190 (31). El *oyente* escribió “la comedia, ò tragedia tenga cinco actos ni más ni menos”, en latín, en lugar de “comedia, ò tragedia”, simplemente se presenta “*fabula*”. En este ejemplo se nota más que la versión del manuscrito ganó en claridad, pues se hacen explícitos los dos grandes géneros del teatro antiguo a los que aplica la regla de los cinco actos.

(III) La *generalización* o neutralización de rasgos específicos es otro fenómeno enmarcado en la categoría de *cambios motivados por pretensión de claridad*. Este fenómeno, como su nombre lo indica, se caracteriza por la traducción de manera más general de una palabra o concepto, lo cual trae como consecuencia que se pierdan rasgos específicos, pero que se gane en facilidad comprensiva por parte del discípulo. En los versos 287-288 (43) el manuscrito dice “y tomar asumptos solo Romanos que les han honrrado, assi en lo tragicó, como en lo cómico”; en lugar de “lo tragicó” y “lo cómico” en latín se lee “*praetextas* ... *togatas*”. No resulta del todo desatinada la traducción puesto que, por un lado, “las *fabulae praetextae* eran tragedias cuyo argumento estaba tomado de la historia o la leyenda de Roma y cuyo nombre deriva de la *toga praetexta* que usaban los magistrados romanos”⁴⁸ y, por otro lado, “las *fabulae togatae* eran comedias de ambientación romana, y tomaban su nombre de la *toga*, vestido nacional romano, que usaban los personajes latinos que en ellas actuaban”,⁴⁹ aunque se pierden detalles puntuales de las características particulares del teatro romano, la versión del mamotreto mantiene la idea base y permite una rápida comprensión por parte del *oyente*. Otro ejemplo que ilustra este fenómeno se encuentra en el verso 340 (48); allí aparece “Encantadora” como traducción de “*Lamiae*”. “Encantadora” es una forma de trasladar el concepto latino a un contexto más cercano

⁴⁸ Horacio 2002, p. 211.

⁴⁹ Horacio 2002, p. 211.

para el estudiante, pero implica distanciarse de las particularidades de la mitología grecolatina.

(IV) Para finalizar esta primera categoría, se destaca un caso especial y único en el manuscrito. En los versos 379-380 (51) se lee “Quien ignora el Arte de la Esgrima, no quiere ni ahun tocar el florete, quien no aprendió a tirar la barra, a echar el tejo, o a hacer andar el circulo, se está quedo”; lo que realmente dice en estos versos es “quien no sabe ejercitarse en la armas del Campo,⁵⁰ se abstiene de ellas y el que no es hábil en la pelota, el disco o el aro se queda quieto”.⁵¹ Un distanciamiento tan grande del texto y del contexto latino pone en evidencia que la intención que hay detrás del mamotreto no es la de una traducción lo más fiel posible al texto original, sino un acercamiento de lo expuesto por Horacio en términos familiares para el receptor.

Se puede objetar que la primera categoría *cambios motivados por pretensión de claridad* no es conclusiva de que el ms. 3 sea un mamotreto, propio del ámbito educativo neogranadino, trayendo a colación el concepto de *rango de equivalencia*⁵² característico de la teoría de la traducción. Si bien para algunos traductores el rango de equivalencia suele ser más flexible que para otros, la dinámica interna del manuscrito muestra que, en varios pasajes, la versión en castellano resulta bastante fiel al texto latino,⁵³ lo cual probaría que los cambios motivados por la pretensión de claridad no son una característica que identifica toda la traducción, sino que aparece en aquellos fragmentos que ameritan una aclaración, a modo de glosa o nota a pie de página.

En segundo lugar, son comunes los errores de escritura que difícilmente podrían explicarse si el manuscrito fuera una versión cuidada de un conocedor del latín y del castellano. La existencia de estos errores de escritura le da mayor sustento a la idea de que en esta traducción del *Arte poética* se encuentra la mediación de un discípulo, de no más de

⁵⁰ El Campo de Marte era el lugar donde se practicaban deportes (Horacio 2010, p. 571).

⁵¹ La traducción es mía.

⁵² Véase Bolaños Cuéllar 2002 y 2003. En términos generales, la equivalencia se entiende como “el proceso mediante el cual se ‘reconstruye’ en una linguo-cultura de llegada el contenido semántico de un texto de partida, inmerso en otra linguo-cultura, que corresponde a un proceso comunicativo del autor, el cual puede inferirse a partir de los diversos marcadores textuales del original” (Bolaños Cuéllar 2003, p. 120).

⁵³ El hecho de que el *Arte poética* del FMB ms. 3 esté en prosa y no en verso también logra un rango de equivalencia semántico más cercano al texto latino.

trece años, como escriba. Esta segunda categoría se ha llamado *errores producidos por la interacción entre el lector y el oyente*.

Dentro de los errores más comunes de esta categoría hay que señalar los siguientes: (I) errores producidos porque el alumno copia tal cual como escucha. Por ejemplo, tenemos en el verso 187 (30), “*Progne*” en lugar de *Procne*; en el verso 203 (34), “*ahujeros*” en lugar de agujeros, y en el verso 457 (60), “*rregordando*” en vez de recordando. (II) Omisión de palabras relevantes para la comprensión de algunos fragmentos, explicable por la velocidad del dictado o por la lentitud del escriba: en el verso 84 (12) está “y al que gana el premio en la carrera”, en donde después de “al” falta la palabra ‘caballo’ pues, en este punto preciso, Horacio sostiene que la Musa celebra con la lira al caballo que gana el certamen y no al jinete —significado que ofrece el manuscrito tal cual está—. Un ejemplo contundente de que el texto es producto de un dictado se localiza en los versos 172-173 (28) en donde se lee “asustado para lo venidero quejoso alabador continuo del tiempo pasado”. Los seis puntos son parte del manuscrito e indican la omisión de una palabra que se escuchó, pero no se retuvo y, sin embargo, se dejó el espacio que ocuparía; la palabra omitida corresponde a la traducción del adjetivo latino “*difficilis*”. (III) Cambio de una palabra por otra que en nada se parece a su correspondiente en la versión latina y que altera el significado del fragmento. Varios ejemplos ilustran este caso: en el verso 105 (16) en el manuscrito se lee “*bailar*” en vez de ‘dormir’; en el verso 214 (36), “*flauta*” en vez de ‘lira’; en el verso 327 (47), “*cien*” en vez de ‘cinco’, entre otros. La crítica textual atribuye estos errores a la memoria, los cuales se producen “cuando se retiene mal el texto leído”, para nuestro caso, texto escuchado “o se altera antes de copiarlo”.⁵⁴

En tercer y último lugar, en el mamotretito hay casos en que los nombres de los dioses paganos grecorromanos son omitidos, o donde la traducción fiel de una palabra podría ir en contra del decoro. A esta categoría se le denomina *censura*.⁵⁵ Cabe aclarar que los fenómenos que abarcan dicha categoría no son producto de la interacción *lector-oyente*, sino son exclusivos del emisor, cualquiera que éste sea. (I) A lo largo del ms. 3, varias veces se omiten los nombres de dioses: “*receptus* . . .

⁵⁴ Bernabé 2010, p. 29.

⁵⁵ Sigo aquí la definición que proporciona Bernabé (2010, p. 33): “engloba la alteración deliberada del texto por motivos ideológicos”.

Neptunus” en los versos 63-64 (8) se traduce por “puertos”; en el verso 385 (52) la expresión latina “invita … Minerva” es traducida por “sin el talento necesario”; en el verso 414 (53) “Venere” se traduce como “los placeres” y así en muchos lugares más. Si bien, en estas partes donde aparece esta censura, la lectura que ofrece el ms. 3 no se aleja bruscamente del significado original, sí conviene anotar la tendencia a abolir los nombres de los dioses paganos con preferencia de lo que ellos representan. Este fenómeno es fácilmente explicable ya que el ambiente cultural durante el periodo colonial neogranadino estaba totalmente permeado por la religión católica. En nombre del rigor hay que reconocer que no desaparecen del todo los nombres de divinidades: Diana aparece el en párrafo 3 (verso 16) y Apolo en el 53 (verso 414), aunque lo que está en el texto latino es “Pythia”. A mi juicio, los ejemplos en donde se omiten las divinidades son tantos que estos contraejemplos no invalidan la categoría.

(II) Es de resaltar la traducción del verso 471 (60): “haber desonrrado las cenizas de su padre” en donde el texto puntualmente dice “haberse meado en las cenizas paternas”. *Grosso modo* la versión del manuscrito mantiene la idea, pero la suaviza cambiando el verbo ‘mearse’ por el verbo ‘deshonrar’. Este fenómeno también es un tipo de censura en donde se limpia el lenguaje de cualquier mancha indecorosa.

A lo largo de este acápite se aportaron pruebas textuales de que la versión del *Arte poética* del ms. 3 no es una traducción cuidada de un latinista neogranadino, sino el producto del ejercicio escolar denominado *dictatio*, actividad bastante practicada en la colonia y que gozaba de buena reputación. Afirmamos que esta *Arte poética* es una adaptación o reescritura del texto horaciano para hacerlo comprensible en el ámbito cultural escolar del siglo XVIII neogranadino. Ésta fue una forma, entre muchas otras, en que la sociedad culta colonial se apropió del legado clásico y lo reelaboró para integrarlo a su visión del mundo.

IV. TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

La presente es una transcripción literal. No se hace ningún tipo de modernización ni de ortografía ni de puntuación: se mantienen la ‘Y’ en vez de la ‘i’, las ‘doble ll’, la ‘m’ en vez de la ‘n’, el empleo de las mayúsculas y de los subrayados, entre otros. Los únicos cambios realizados

consisten en deshacer abreviaturas, numerar los párrafos, introducir el número del verso de la edición latina en el que acaba cada párrafo e incorporar los respectivos números de los folios del manuscrito para facilitar la búsqueda.

Arte Poetica de Horacio

[81r] (1) Si á un Pintor sele antojase juntar una cabeza humana con un cuello de caballo, y acomodar miembros de todas especies, que estuviesen vestidos de plumas de diferentes Pajaros, de suerte, que lo alto dela figura representase una hermosa Muger, i lo de abajo rrematase en un feo Pescado: decidme, Pisones, podríais contener la risa á vista de semejante Pintura? 5

(2) Esta es cabalmente la imagen de un Libro, que no estuviese lleno sino de ideas vanas, representadas al ayre, como los delirios de un enfermo: desuerte, que ni los pies, ni la cabeza, ni otra parte alguna tirase á sacar un todo en una misma cosa. Pero si reis tal vez: Los Pintores y los Poetas tienen siempre el derecho de atreverse á todo. Convengo con ello: y es este un derecho que se piden, i otorgan mutuamente; pero esto es con condicion deque no se abusará de semejante derecho para hermanar cosas contrarias, y no se pasará á unir las serpientes con los Pajaros ni los Corderos con los tigres. 13

[81v] (3) Alguna vez despues de un principio pomposo, y que promete grandes cosas, se sacará un retazo de purpura, que brilla; se pintará un sombrío bosque, algun altar de Diana, ó las corrientes de un Riachuelo, que va presuroso por una hermosas pradería, ahora el Rin, ó en fin el Arco Iris formado por las Lluvias pero no era su proprio lugar este. Sabeis tambien acaso pintar al vivo un Cipres: que me importa á mi que os pago; padecí naufragio y quiero verme fluctuante entre las olas. Nos prometíais un vaso magestuoso, anda la rueda, y salís al cabo de una jarra. Finalmente sea el que fuere el asumto, ha de ser sensillo, y unico. 23

(4) Ay una apariencia de bien, que engaña los Poetas o Padre Yllustrisime, y vosotros dignos Hijos de tal padre. Trabajo yo en ser breve; me hago obscuro. Pretendo ser exquisito, i culto, pues ve aí que pierdo el alma; i nervios del discurso. Aquel que quiere ir alo grande, es hinchado: este que teme la tempestad y el Peligro va arrastrando, y jamas selevanta. 28

(5) Asi mismo un Poeta, que intenta variar un asumto á su antojo nos pinta un delfin en [82r] en los Bosques, y á un jabalí entre las olas. El temor de una falta nos hecha en otra, quando se ignora el Arte. Se hallará cerca de la oficina de Emilio tal Artífice, unico nacido para expresar bien las uñas, y notar sobre el bronce lo delicado de los cabellos: quedará con todo eso imperfecta su obra, porque no sabe sacar un todo. Si yo emprendiese un Poema querría tanto asemejarme á este

hombre como tener una disiforme nariz, aunque por otra parte tuviese hojos y cabellos negros. 37

(6) Qualquiera que emprende escribir debe escoger una materia proporcionada á sus talentos, i examinar largo tiempo lo que pueden llevar ó no sus hombros. Quien escogiere bien, este será el que se desempeñara de su asunto en términos propios, y claro orden. Este orden, y ermosura en rrealidad, si no me engaño, consiste en que se diga desde luego lo que se debe decir, y que se dexa para su propio lugar la declaracion de lo que antes no haría bien de decirlo sobre todo el autor de un Poema por mucho tiempo esperado, debe tomar esto, y dexar aquello. Tendreis aceptacion quando con una trabazón [82v] quando con una trabazón justa, i primorosa de dos palabras conocidas hiciereis una. 48

(7) Si un escritor se halla en la necesidad de nombrar cosas antes desconocidas, tendrá que crear nuevos vocablos que nuestros viejos Cetegos jamás oyeron, se le permitirá, como no aya de abusar de esta libertad. Mas para que estos nuevos vocablos tengan acceptacion, abrá de ser de origen griego, y latinizados con una leve alteración. Y porque razón se concedería á Cecilio, i Plauto un derecho, negandolo á Virgilio y á Vario? Porque se me haría á mi un delito de enriquecer mi lengua con algunos vocablos, si puedo hacerlo quando lo han hecho antes que yo los Catones, y los Ennios. Siempre ha sido permitido, y lo será siempre usar de un nuevo vocablo, con tal que esté marcado con el cuño Real y Público. 59

(8) Así como [las ojas]⁵⁶ al ultimo de la estacion las ojas que salieron primeras, caen las primeras; assi tambien vemos desbanecerse los primeros vocablos, y que los nuevos brillan con las gracias, y vigor de la juventud. Estamos sujetos á la Muerte, nosotros, y todas nuestras cosas. Esos puertos que son obras de Reyes [83r] para poner en abrigo de los Aquilones a las flotas: Essos bastos pantanos que no contienen sino inutiles buques y que experimentan al presente el arado, i sustentan las poblaciones vecinas: estos Ríos perniciosos á las miesses, y que han aprendido á seguir nuevo curso; todas esas obras de los mortales acabarán como ellos mismo: seria pues factible que los vocablos conservasen siempre sus gracias y hermosura? Ay algunos que ya se desvanecieron, y renaceran; otros que oy día tienen sequito, caerán por su vez, si el uso lo quiere, el qual es el juez, el arbitro, y la regla del Lenguage. 72

(9) Homero nos há enseñado en que especie de verso se avían de celebrar los Reyes, los grandes Capitanes, y los funestos combates. 74

(10) El llanto se limitó desde el principio á los versos desiguales; despues se emplearon para manifestar el gozo de un acontecimiento, y de un favor. Quien inventó el pequeño verso elegíaco? Este es un problema [83v] entre los hombres eruditos, y no se ha decidido ahun la question. 78

⁵⁶ Pongo entre corchetes *las ojas* dado que en el manuscrito ambas palabras aparecen levemente tachadas; esto posiblemente se debió a que en una revisión el escriba notó que había copiado dos veces las mismas palabras.

(11) El ardor de la venganza armó á Archíloco del verso iambo, del qual fue inventor. El borceguí, y el cothurno magestuoso adoptaron este pie, por ser acomodado al Dialogo, y dejarse entender en medio del Ruido de los asistentes; de otra parte parece nacido para la acción. 82

(12) La Lira canta á los Dioses, y á los héroes hijos de los Dioses y al Atleta vencedor, y al que gana el premio en la carrera; y á las pasiones de la juventud, y á la libre diversion de los bebedores. 85

(13) Si yo no conozco el color, ni tono de cada obra, y no puedo conseguirlas con exactitud, no merezco el nombre de Poeta. Mas, porque razon por una mala verguenza, quiero antes ignorarlo, que aprenderlo? 88

(14) Un asunto de comedia no debe tratarse con versos tragicos. Y del mismo modo el festín de Tiestes no es digno de estar en versos familiares, y casi propios del borceguí? Cada [84r] cosa debe guardar su proprio lugar. 92

(15) No obstante esto algunas veces levanta tambien la comedia su voz: Cremes montado en colera las ha con su hijo con su tono fuerte; assi como tambien la tragedia se abate asta el sentimiento. Quando Telifo, y Peleo están los dos desterrados, y rreducidos á una extrema necesidad, no se valen de frases pomposas, ni de palabras campanudas: en caso que quieran movernos con la narración de sus males. 98

(16) No basta meter adornos en un Poema, tambien se necesita suavidad, y las dos cosas deben encaminar á los oyentes al fin. Tenemos nosotros comunmente el semblante triste, ó risueño, en presencia de los que lloran, ó rrien. Si quereis pues, que yo llore, vos mismo aveis de llorar primero: entonces llegará el caso, ó Telefo, y Peleo en que me muevan vuestras desgracias. Si rrepresentas mal tu papel, tus desgracias me moverán á bailar, ó á rreirme. Si el exterior es triste, y serio el estilo será tambien serio y melancolico. Si muestra colera, ó gozo, el estilo será amenazador, ó gracioso. Porque la naturaleza que obra dentro de [84v] nosotros, hace tomar á nuestro exterior toda suerte de formas, segun las diferentes situaciones en que nos pone la casualidad: ella nos encamina nos arrastra á la ira; aora nos estrecha el alma; y nos bate al sentimiento, y seguidamente se sirve dela Lengua, como de un interprete, para sacar á fuera los sentimientos. 111

(17) Si vuestro lenguage no gasta el tono, que conviene á la situación presente, todos los Romanos, el Pueblo no menos que la nobleza, se vurlarán de vos. 113

(18) Mucho va del Lenguage de un criado como Davo y el de su señor. Entre el de un viejo respetable, y el de un joven en el vigor de su edad: una dama de distinción, y una tierna ama de Leche tienen un modo de hablar mui diferente; lo mismo de un Mercader, que anda todo el Mundo, y el labrador que cultiva en paz su campo. Para los que han nacido en Colcos, ó en Assiria, para los que han sido educados en Thebas, ó en Argos. 118

(19) O tu que te metes a escrivir, pinta conforme á la fama, ó si inventas, haz que las partes convengan entre si. Si acaso sacas al theatro á [85r] Achiles ven-

gado: sea activo, arrebatado, inflexible, togozo,⁵⁷ que piense que está superior á todas las Leyes, que todo lo lleve por medio de las armas. Si á Medea: haz que se sea terrible, ê incapaz de volber atras; Yno lamentadora, Yxion pérfido, Yo vagabunda, Orestes triste. 124

(20) Si te atreves á poner en las tablas un asumpto enteramente nuevo, y crear un Personage especial, mantengase hasta el fin tal, qual le mostraste al principio, y que en manera ninguna se desmienta á si mismo. Es cosa mui dificultosa decir con propiedad lo vulgar: mas facilmente sacarás al theatro algun asunto, entre-sacado de la Yliada pongo por exemplo, que cosas poco conocidas y de que antes que tu nadie habló. 130

(21) En verdad harás como tuya y peculiar á ti, una materia publica, y obvia sino te estrechas al orden y serie de las cosas, como las cuentan los Historiadores: si no trasladas fielmente como escrupuloso interprete, las sentencias del autor que imitas: no llegarás tampoco á tal punto con esta escrupu[85v]losidad de imitar que te heches á un derrumbadero, del qual no puedas salir sino con deshonrra ó adelantar faltando á las reglas de tu obra. 135

(22) No comiences jamas, como hizo en otro tiempo un Poeta Cíclico. Yo celebraré la fortuna de Príamo, y su noble guerra. Correspondrá la seguida á un exordio tan pomoso? Anda de parto, el monte y pare un vil Raton. Quanto mejor el que comienza nada empatico. Dime: ó Musa, el Heroe que despues la toma de Troya, anduvo las Naciones para conocer las diversas costumbres de los hombres. La humareda no se seguirá á la llama, antes una clara lux seguirá á este comenzar moderado, para ver luego maravillas sobre Antifano, Scylla, Charibdis, y el [Cicople]⁵⁸ Ciclope. 145

(23) No rremontará hasta la muerte de Meleagro, para contar la vuelta de Diomedes, ni hasta los huevos de Leda para llegar despues á la guerra de Troya. Va siempre al hecho, arrebata á los lectores de en medio de los sucesos, como si tuviese ya conocido lo demas: abandona quanto el arte no puede [86r] bastantemente expresar. En sus ficciones tiene tanta mira en mezclar lo falso con lo verdadero, que el principio, el medio, y el fin parezcan lo mismo. 152

(24) Atiende aora lo que deseo yo de ti, y el pueblo con migo. Si quieres que el espectador prendado espere todas las mutaciones de theatro, manteniendose en su puesto hasta que el choro diga: dad palmadas de aplauso: has de procurar mucho expresar las costumbres de cada edad, y dar á cada estancia de la vida su propia belleza. 157

(25) Un niño que empieza a hablar, y á andar sin apoyo gusta de jugar con sus iguales, se enfada de un nada, y por lo mismo se sossiega, muda á cada instante. 160

⁵⁷ Claramente debe ser “fogoso”, aunque en el manuscrito se lee “togozo”.

⁵⁸ Pongo entre corchetes *Cicople* dado que en el manuscrito la palabra aparece tachada; esto posiblemente se debió a que en una revisión el escriba notó que había copiado mal (*Cicople*) y procedió a escribir la palabra correctamente (*Ciclope*).

(26) El Joven desbarbado, que se ve ya finalmente libre del Maestro, gusta de criar cavallos, y perros, y de salir al campo descubierto. Es blando como la cera para el vicio, rrepugna á los avisos, no piensa, que ay mañana, hecha el dinero con profusion, es vano, antojadizo de quanto ve, y poco despues ya no piensa mas en lo que deseó 165

(27) La edad varonil tie[86v]ne otras costumbres, en esta edad no piensa el hombre sino en juntar dinero, y atraherse amigos á levantarse á las honrras: vas pobre⁵⁹ si para no hacer cosa de que se haya de arrepentir bien presto. 168

(28) Al Viejo cercan una infinidad de males, ó está dominado de la avaricia; amontona dinero, y el infeliz no tiene corazon para gozar del. Siempre temeroso, como elado en todas sus determinaciones, prorrogador eterno, impaciente incapaz de emprender cosa, asustado para lo venidero quejoso alabador continuo del tiempo pasado, quando el era Joven, el predica , y rreprehende sin cesar á todos los que son de menos edad que el. 174

(29) El hombre creciendo en edad hasta un cierto termino, adquiere muchas ventajas; pero tambien pierde muchas á medida que se alexa de ese punto. No apliques á un Joven las costumbres de un Viejo ni a un Niño las de un varon: atengamonos á los rasgos que caracterizan cada estacion de la vida. 178

(30) Lo que se saca al Theatro, ó se rrepresenta en [87r] acciόn, ó por via de narraciόn. Lo que los ojos ven por si mismos hace mas impresion en el animo, que lo que no entra sino por el oido, el asistente da a ello mas credito instruyendose de si mismo. Sin embargo, jamas se ha de rrepresentar sobre el theatro lo que conviene ocultar dentro de los bastidores:⁶⁰ muchas cosas ay, que se han de esconder á la vista, y de que algun tiempo despues dará razon algun a[u]ctor.⁶¹ No despedazará Medea sus hijos delante el pueblo; el horrible Atreo no hará cocer entrañas humanas delante de todo el Mundo; no se mudará en ave Progne, ni Cadmo en serpiente. Este modo de rrepresentacion destruiria la ilusion y daria en rrostro. 188

(31) La comedia, ó tragedia tenga cinco actos ni mas ni menos si quieres que se deseé rrepresentar muchas veces, no haras entrevenir divinidades, á menos que la solucion no pida algun poder sobrenatural: tampoco abra mas de tres interlocutores en una misma escena. 192

(32) El choro debe hacer las partes [87v] de un actor: no cante jamas cosa entre los entreactos, que no ayude á la acciόn, y que no esté bien travado con lo demás. 195

(33) Ofrecerá su proteccion á los buenos, y saludables consejos: procurará apaciguar la colera, y apreciará á los que tienen horror al delito. Alabará los platos

⁵⁹ Lugar de difícil lectura.

⁶⁰ Existe una enmienda por parte del amanuense en la letra “d”.

⁶¹ Existe una tachadura por parte del escriba en la letra “u”, por esta razόn la pongo entre corchetes.

de una mesa frugal, los dichosos efectos de la Justicia, las Leyes, y á la paz, que deja abiertas las puertas de las ciudades. Guardará escrupulosamente el secreto confiado. Será respetuoso, y suplicará á los Dioses que concedan su protección á la inocencia perseguida, y la quiten á los soberbios delinquentes. 201

(34) En otro tiempo no estaba la flauta adornada de latón á fin de alargarla como ahora para imitar á la trompa marcial: dulce, y simple no tenía sino algunos ahujeros quanto era menester para acompañar el choro, y llenar un theatro. El pueblo que se juntaba no era muy numeroso, y solo era una junta de hombres entendidos, modestos, y pacíficos. 207

(35) Pero cuando ya este mismo pueblo tuvo dilatado [88r] sus dominios, y ensanchado el recinto de sus murallas, cuando ya comenzó a ofrecer durante todo el día ofrendas de vino puro al Dios de la alegría, fue necesario que se hiciesen más libres la Poesía, y la Música. Sin cuya precaución el rustico que no tenía idea alguna del arte, y que acudiendo á la ciudad abusaba frecuentemente de la libertad de las fiestas no abría sentido impresion alguna. 213

(36) Esta fue la razón porque los tocadores de flauta añadieron á su arte antigua, y simple saltos descompasados; y se pasearon ellos mismos por las tablas con su largo tricornio, y aún se acomodaron á la flauta tonos menos serios: en fin la elocución mudó en extremo; y bajo el pretexto de dar avisos útiles, y prever lo venidero, el estilo se hizo semejante al de los oráculos. 219

(37) El Poeta que las havía con ardor por un castrón, mostró Sátiro desnudos: se ensayó á hacer reír, conservando la gravedad trágica. Esto á causa de entretenér, por el atractivo de alguna novedad á un espectador que volvía de los sacrificios, lleno de vino, e incapaz [88v] de contenerse dentro los justos términos. 224

(38) Pero cuando se pretenda introducir Satyros bufones y mordaces, y travar la gravedad con la chanza, se abrirá de poner cuidado en que el Actor trágico, ya sea Dios ya sea Héroe, que se presenta con el Satiro, y quien un instante antes trascendía el oro, y la purpura de los Reyes no entre de repente en las boticas por medio de un estilo bajo, y humilde: ó queriendo evitar lo bajo no se pierda en la nubes. La tragedia cuja magestad, y dignidad desdice de los versos bajos, y humildes, andará entre los Satyros con rubor, á la manera de una matrona, á quien mandan saltar en alguna fiesta. 233

(39) Por lo que a mí toca ó Pisones, si compusiese Satyros, no me contentaría con hacer gastar á estos Actores palabras toscas, y groseras. Ni me apartaría tanto del tono trágico, que hiciese aún alguna diferencia, entre el de Davo, ó del atrevido Pithyas, que pilla con destreza un talento á Simon, y de un Sileno venerador y maestro de Bacho. Quisiera sacar siempre mis piezas de una historia conocida: á [89r] fin de que cada uno creyese poder hacer otro tanto; y si osase emprenderlo, sudaría mucho tiempo tal vez sin fruto; tanta fuerza tienen la seguidá y trabazón, y tan capaces son de adornos los mismo asumptos conocidos. 243

(40) En fin, á mi parecer los Satyros, que salen de los Bosques, no deben decir cosas demasiado ingeniosas, y delicadas como si huviesen nacido en medio de una ciudad, ó casi en el mismo foro; ni deben tampoco bomitar palabras indecentes ó necedades. Ofendense de esto el Senador, el Caballero, el Ciudadano, que vive honrradamente, y no le adjudica el premio por mas que el vulgo que se alimenta de garbanzos tostados, y nueces les aplauda. 250

(41) Una sylaba breve seguida de una larga, es lo que llamamos pie Iambo, este pie es mui veloz: de ay vino que se llamasen trimetros los versos yambicos, ahunque tengan seis pies, y estos versos estavan compuestos todos de yambos. Pero despues para darles alguna mayor consistencia, y gravedad el yambo admitió en su lugar á los graves espondeos: mas con tal condicion que jamas le cede[89v]ria el segundo, ni quarto lugar. Ahun este yambo moderno no se halla sino mui raras veces en los trimetros tan celebrados de Accio, y Ennio. Un verso que se saca al theatro con demasiados espondeos, muestra que se hizo la obra áprissa, y con poco cuidado, y ahunque el Autor sabe mui poco su arte. No se concedio á todos percibir el defecto de cadencia en los versos; y en este particular tenemos una indulgencia para con nuestros poetas, que es ya demasiada. Y me serviria yo de este pretexto para dejarme arrebatar del acasa,⁶² y escribir sin detenerme en las reglas? O me persuadire antes que todos hecharan de ver mis faltas? Y por esta mira andar siempre sobre mi no teniendo que esperar indulgencia alguna? Ahun con todo este cuidado, no tendré derecho alguno á las alabanzas; solo me abré puesto á cubierto de la reprehension. Leanse los modelos, que nos han dejado los Griegos, y leanse noche y dia. 269

(42) Pero rreplícará alguno: nuestros Abuelos hicieron gran caso de los versos, y agudezas de Plauto: eran estas demasiado indulgentes, por no decir algo demás; [90r] á lo menos si tu, y yo sabemos distinguir de entre la buena agudeza, y una pueril gracejo, y juzgar con el dedo, y ohido el sonido, y cadencia del buen verso. 274

(43) Dicen que Thespis fue el primer inventor del genero tragicó y que hizo conducir en carros Actores emmascarados con heces del vino, que rrepresentaban sus dramas. Luego despues Esquilo inventó mascaras mas decentes, y trages largos y levantó un theatro sobre tablas: enseño a los Actores á hablar con viveza de acciones y con mas alto calzado. Siguiose á esta la antigua comedia, que tuvo grande acceptacion: hasta que haviendo la libertad degenerado en desorden, fue presciso establecer ley para contenerla. Este genero de Espectaculo fue abolido: fue mandado callar el choro, y en adelante no tuvo derecho para dañar á alguno la comedia. En materia de Poesia ninguna cosa dejaron por intentar nuestros Poetas. Ahun se han atrevido á abandonar las pisadas de los Griegos, y tomar asumptos solo Romanos que les han honrrado, assi en lo trágico, como [90v] en lo comico. Puedese tambien creer que el Lacio no sería menos celebrado por sus

⁶² Tal vez lo que se quería escribir era acaso.

obras de ingenio, de lo que lo es por el valor, y por las armas; si huviese alguno de nuestros Poetas, que pudiese tomarse el trabajo, y tiempo necesario parar pulirlas. Yllustres descendientes de Pompilio desaprobad un Poema, que no ha sido emmendado muchas veces, y por mucho tiempo, y que no ha sido rretocado diez veces con nimiedad. 294

(44) Porque Democrito dijo que un grande ingenio valia mas que los esfuerzos del Arte, y porque destierra del Helicon á los Poetas que no tienen el casco caliente, sucede que la mayor parte de los Poetas dejan crecer feamente la barba, y las uñas, se rretiran en lugares mui escondidos, huyen los barrios, y concurso de los hombres. Assi que es un seguro medio para obtener el nombre de Poeta, y su estimación, es no fiar jamas al Barbero Licinio una cabeza, que no bastarían á limpiar tres Anticiras. En verdad que hago yo mui mal⁶³ en purgarme cada primavera; porque ninguno haría mejores versos que yo. Pero no monta tanto esta fama de Poeta, que la aya de comprar [91r] á costa de mi salud. Tomaré el oficio de la Piedra de amolar, que aunque no tiene la virtud de poder cortar pone al hyerro en estado de poder hacerlo. Sinque yo escriba, diré a los que escriban lo que deben hacer, les mostraré las fuentes; les enseñaré lo que forma, y sustenta al Poeta, lo que conviene, y lo que no; quales sean los adornos verdaderos, y quales los falsos. 308

(45) Para escribir bien es menester primero un Juicio sano. Hallaras las cosas en las obras de los Philosophos; y quando las hayas bien meditado las palabras se ofrecen por ellas mismas para expresarlas. Sabiendo ya lo que se debe á la Patria, y á los Amigos, como se ha de amar un padre, un hermano, un estragero, que se hospeda; quales sean las obligaciones de un Senador, y de un Juez: las funciones de un Militar, á quien se comete el mando: se sabe dar á cada personage lo que le conviene. Quiero sobre todo, que el sabio imitador heche frecuentemente los ojos á los modelos vivos, y que de ai saque el verdadero lenguage de la naturaleza. 318

(46) Algunas veces un Drama que contendrá caracteres maravillosos, y costumbres bien pintadas, ahunque por otra parte escrito sin sal, sin [91v] nervio da mas gusto al publico, y atrahe mas gentes, que frioleras bien escritas, y hermosos versos vacios de sentencia. 322

(47) Dieron las Musas a los Griegos mucho ingenio, y el arte de la locucion, solo eran ambiciosos de gloria. Nuestros Jóvenes aprenden por medio de largos calculos á dividir un sueldo en cien partes. Diga el hijo de Albino: si de cien onzas se quita una, que rresta? Un tercio podrás ya aver rrespondido? Grandemente. Ya puedes cuidar de tu hacienda. Añade una onza, quanto sube? Media libra. Luego que esta codicia de la ganancia se apoderó de los animos, se puede esperar versos dignos de ser bañados con el axeite del cedro ó encerrados en cajas de Cipres? 332

⁶³ Existe una enmienda del amanuense que daría pie a interpretar “muimal”.

(48) Los Poetas escriben para agradar, ò para instruir y dar gusto al mismo tiempo. Si das preceptos en qualquier genero que sea, seas breve, à fin de que el animo lo coja promptamente, y que lo aprenda, y rretenga fielmente. Lo inútil, y fuera de proposito se va como el agua del vaso lleno. Las ficciones para dar gusto deben ser versimiles.⁶⁴ La fabula no tiene derecho para hacernos creer todo quanto quiere: y si se finge que se co[92r]me una Encantadora algún niño, un instante despues no se ha de sacar vivo de su estomago. Los Senadores rrehusan los Dramas que no son instructivos. Los caballeros Jovenes no se detienen en los que son demasiado serios. El punto de perfeccion está en mezclar lo util con lo agradable, en alegrar al Lector, y al mismo tiempo instruirle. Semejante libro⁶⁵ da que ganar à los libreros Sosias, pasar mas alla de los Mares, y hace immortal al nombre del Auctor. 346

(49) Sin embargo de esto faltas ay que se deben disimular. La cuerda de un instrumento, no hace siempre el sonido, que el animo y el dedo te piden: muchas veces en lugar de un sonido grave da otro agudo: la flecha que se dispara no toca siempre al blanco. Quando en un Poema el mayor numero es el de las perfeccio-nes, yo no me ofendo de algunos defectos que nacen de negligencia, y de que no pudo librarse la flaqueza humana. Pero esto supuesto, que es lo que se abra de disimular? Al modo que un copista no merece perdon alguno, si despues de advertido, cae siempre en una misma falta; i como se hace burla de un Mu[92v]jico que tropieza siempre en un mismo parage: assi a mi parecer un Autor, à quien se halla à cada paso en falta, llega à ser para un otro Cherilo, aquel Poeta, que tiene dos, ò tres lugares, en que me admiro del, aunque me rria del, sufriendolo por otra parte, quando le sucede al buen Homero dormirse algo. Pero en una obra larga es permitido olvidarse de si por algunos instantes. 360

(50) Es la Poesía semejante à la Pintura, assi como en esta ay tambien la Poesia algunos rrasgos, que se hande ver de cerca, otros desde lexos. Estos solo piden una mediana lux; aquellos se ponen entoda claridad, y no temen los ojos del mas delicado critico. Unos estan hechos para no ser vistos mas que una vez, otros se piden diez veces, y siempre dan gusto. 365

(51) Ó primogenito de los Pisones, aunque tu mismo padre te instruya perfectamente en la Poesia, y hayas nacido con talentos, ten presente en la memoria, que ay ciertas cosas que no sufren mediania. Un Jurisconsulto, un Abogado distará mucho del merito de Messala, y profundidad de Cascellio: sin embargo de esso merecerán aprecio. Mas un Poeta que solo es mediano, ni los hombres, ni los Dioses [93r] ni los mismos libreros se lo perdonarán. En un convite de fiesta causa molestia, y enfado un mal concierto;⁶⁶ los perfumes groseros y la dormidera mezclada con la miel de Cerdeña son molestos, porque podía sin ellos agradar

⁶⁴ I. e. verosímiles.

⁶⁵ Existe una enmienda del amanuense que posibilitaría interpretar “Semejantelibro”.

⁶⁶ En el manuscrito se lee coacierto.

el combite: assi tambien el verso trabajado, è inventado para dar gusto, è instruir, sino en extremo perfecto, es lo mas rruin del mundo. Quien ignora el Arte de la Esgrima, no quiere ni ahun tocar el florete, quien no aprendió à tirar la barra, à echar el tejo, ò à hacer andar el circulo, se está quedo por no ser la farsa de los miradores: Y sin ser Poeta se intenta hacer versos. Porque no, me dirás? Yo soi de una buena familia, tengo las Rentas correspondientes à un Caballero, y soi por otra parte hombre de bien. 384

(52) No, Pison, no no emprenderas essa sin el talento necesario, y sin discrecion, puesto que eres demasiado sabio para no hacerlo assi. Sin embargo si te hechas à escrivir no dejes de sujetar tu obra à la crítica de Metio, à la de tu Padre, y ahun à la mia; y guardalo mucho tiempo encerrado. Se pueden hacer correccio-nes en un manuscrito, que no se dió à luz: pero en [93v] haviendose expuesto al publico, ya jamas buelve. 390

(53) Orfeo sacerdote, è interprete de los Dioses enseño à los hombres, que vivían antes en los bosques, à rrespetar su sangre, y rrehusar un pasto indigno del hombre. Esta fue la causa de haver dicho que domesticó los tigres, y fieros Leones. Lo mismo se atribuyó a Amfion, que fundó la ciudad de Thebas, que arrastró con su suave Lyra las piedras, y las conducia donde quería. La Poesia era en otro tiempo el organo dela sabiduría, y ella fue la que enseño à distinguir el bien publico del interes particular, lo sagrado de lo profano, y laque detu-vo el libertinaje de costumbres, fixó por medio de una ley los matrimonios, laque edifico las ciudades, y gravo las Leyes en tabla. Siguiose despues Homero, que causó admiración, y Tirteó cuyos versos animaban para combate à los animos guerreros. Los mismos oraculos no daban sus rrespuestas sino en verso; la moral gasto el mismo lenguaje: se empleo la suave voz de las Musas para privar con los Reyes; hizo inventar los Juegos, que se celebraban, para el descanzo de los largos trabajos: y tendrías tu rreparo en cultivar las Musas, y darte ala Poesia? [94r] Pusose en disputa, si un buen Poema era parto de la naturaleza, o del Arte. Yo no veo que puede hacer el trabajo sin el ingenio, o el ingenio sin el estudio. Las dos cosas deben ayudarse mutuamente, y concurrir a un mismo fin. El que quiere apasionadamente ganar el premio en la carrera, trabajó y sufrió mucho desde Niño, padecio frio, y calor, y se abstuvo de los placeres, y del vino. El tocador de flauta que toca en las fiestas de Apolo estuvo en mucho tiempo aprendiendo su Arte, y temiendo las rreprehensiones de un Maestro. 415

(54) En el dia para ser Poeta basta solo decir: yo hago admirables versos: mal aya elque sea el ultimo, me tendría por desonrrado en serlo, y de decir lo⁶⁷ que ignoro lo que jamas aprendi. 418

(55) Como un Pregonero vende los muebles al que mas da, assi un Poeta rrico, que tiene mucho dinero, con que grangear arrastra al rrededor de si aduladores interesados si à mas de esto es hombre de convidar à su mesa, ò de hacer fianza

⁶⁷ El “lo” debe quitarse para que tenga sentido.

por quien nada tiene, á sacarle de un mal paso, me causará admiracion si sabe distinguir el adulador del verdadero amigo. 425

(56) Si quieres hacer algun rregalo á alguno, guardate de leerle tus versos, mientras le dura el gran [94v] gozo: porque el gritará: bueno mui bueno, admirable. Se pondrá pálido, soltará las lagrimas de ternura, saltará de placer, dará de pies al suelo. Al modo de aquellos, que se alquilan para llorar en los funerales, y que muestran el sentimiento mas que los mismos interesados: del mismo modo un adulador, que hace burla de nosotros, hace mas demostraciones, que un verdadero aprobador. Quando los Reyes quieren conocer á uno á fondo y saber si es digno de su confianza, dicen que le hacen beber mucho, el vino es un genero de tortura, que hace traslucir la verdad. Si compones versos no te fíes de estas vulpejas astutas, que se esconden. 437

(57) Quando se leía algun pasaje á Quintilio, decía: corregid ahun esto, y aquello. Si se le decía que no lo podía hacer mejor, por averlo probado dos, tres veces: mandaba borrar, y bolver los mal forxados versos á la⁶⁸ yunque. Y si el Autor se metía en escusar los versos antes que corregirlos, no rreplicaba mas palabra; ni impedia que el se complaciese en si, y en sus versos solo, y sin rival. 444

(58) Un critico sabio, y honrrado rreprehende un verso bajo, y humilde, al otro porque es aspero, borra el de ninguna elegancia; aparta los adornos afectados, manda poner en claridad lo confuso, censura lo que hace dos sentidos; en fin hace el oficio de Aris[95r]tharco: lejos está de decir Porque razon he de ofender á un amigo por un no nada esta nada puede tener fatales consequencias, si tu amigo se viene silvado, y mal rrecibido del Publico. 452

(59) Al modo que se huye de un hombre que tienen alguna enfermedad contagiosa, ó á quien el fanatismo, ó colera de Diana han trastornado el Juicio, del mismo modo un hombre sabio huye de un Poeta neciamente pagado de si mismo, y solamente le siguen los muchachos, ê ignorantes. 456

(60) Este tal mientras ba rregordando sus versos, si cae en algun pozo ó oya, como casador que anda poniendo lazos á las Myrlas, por mas que grite por ayuda á los ciudadanos, nadie se meterá en sacarle. Si alguno de pura compasion quisiera socorrerle, y hecharle una cuerda. Que hacer, diré, que sabes tu si acaso el mismo se hechó á proposito, y si quiere salvar su vida? Mui al caso contare la aventura del Poeta de Sicilia. Queriendo Empedocles ser tenido por Dios, se hechó á sangre fría en el Ethna vomitando llamas. Sea permitido a los Poetas el destruirse: salvarle á pesar suyo, es hacerle tan grande agravio, como matarle. No es esta la primeravez; y ahun quando fuese librado, no por eso se hará mas mirado, ni menos ambicioso de un genero de muerte [95v] que le haga famoso. Ygnorarse de donde le vino este furor de querer ser Poeta: si por haber desonrrado las cenizas de su Padre, ó haver profanado algun lugar sagrado. Lo que es sin duda

⁶⁸ Se debe leer “al”.

es, que está furioso; es como un Osso, que fuerza las barreras, con sus versos en la mano ahuyenta al sabio igualmente que al ignorante. Desgraciado el que pilla, porque no le deja, es fuerza espirar con sus versos, porque es una sanguijuela, que no soltará la Presa hasta que esté llena de sangre. 476

Fin del Arte Poética de Horacio

V. CONCLUSIONES

La copia en castellano del *Arte poética* que hemos examinado debió ser el producto del ejercicio escolar de un estudiante que probablemente no superaba los trece años. Esta copia se circunscribe en el contexto de los mamotretos elaborados en las aulas jesuitas y, por consiguiente, es la transcripción que un alumno hizo del dictado de su maestro. Ahora bien, se podría argumentar que por la compaginación (cuidada justificación, sangrado y letras iniciales), el manuscrito podría no ser un dictado, sino la transcripción de un manuscrito anterior. A este respecto, se puede contra-argumentar que, dada la precariedad o casi inexistencia de la imprenta en Nueva Granada, existía una conciencia de que lo copiado tras el ejercicio de la *dictatio* iba a ser el insumo para futuros estudiantes, de tal modo que debía haber una insistencia en que la labor fuera cuidadosa.

Tanto la tendencia a darle un mayor estatus al castellano como la formación cada vez más débil en latín explican que un maestro, en su clase de humanidades, les dictara a sus discípulos el *Arte poética* en castellano y no en latín. El ejercicio escolar de dictar en castellano un texto originalmente escrito en latín sugiere la idea de un cambio hacia una relación y apropiación distinta de los clásicos latinos.

Silva se pregunta sobre la naturaleza a la que pertenecen los autores de los mamotretos, inmersos en la dinámica de la lectura y el copiado; para esto presenta las siguientes categorías, tomadas de Roland Barthes: “*scriptor* (quien recopia pura y simplemente); *compilator* (agrega a lo que copia, pero nunca nada que provenga de él); *commentator* (sin duda se introduce en el texto, pero sólo para hacerlo inteligible); *author* (da sus propias ideas, pero siempre apoyándose en otras autoridades)”.⁶⁹ En torno al *Arte poética* del ms. 3 del FMB, se pueden dar dos respuestas a

⁶⁹ Silva 2004, p. 91.

la inquietud arriba planteada. Por un lado, si nos referimos al “autor” del manuscrito que llegó a nuestros días, con gran certeza se puede afirmar que es un *scriptor*. El entrenamiento que un niño de doce o trece años recibía era apenas suficiente para hacer simplemente la copia del texto y no quedaba exento de cometer algunos errores. Así lo prueba la segunda categoría de análisis textual que llamamos *errores producidos por la interacción entre el lector y el oyente*. Por otro lado, si nos referimos al autor del texto que leyó el maestro (puede que ese autor sea el mismo maestro o no), pero que no llegó a nosotros, los indicios muestran que se trata de un *commentator* sin grandes pretensiones de intervenir ampliamente en el texto, a la manera en que un traductor intenta hacer su trabajo lo más comprensible posible para sus lectores. Prueba de esto es la primera categoría de análisis que llamamos *cambios motivados por pretensión de claridad*. La *censura*, nuestra tercera categoría de análisis, también queda como huella de la intervención que el *commentator* hace en el texto.

La nueva relación que surge en la segunda mitad del siglo XVIII entre los clásicos latinos en castellano y las personas que se acercan a ellos podría ser analizada de dos formas distintas: como una pérdida del sentido “puro” que entraña el texto en su lengua original o como una ganancia porque la idea que transmite el texto puede llegar a más personas. Ambas cosas suceden y quien analiza puede tomar partido por alguna; nosotros somos partidarios de la segunda.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTE ANTIGUA

HORACIO, *Epístolas, Arte poética*, trad. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Alma Mater), 2002.

HORACIO, *Sátiras, Epístolas y Arte poética*, 5^a ed., trad. Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra, 2010.

FUENTES MODERNAS

- BERNABÉ, Alberto, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Akal, 2010.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, Sergio, “Equivalence Revisited: A Key Concept in Modern Translation Theory”, *Forma y Función*, 15, 2002, pp. 60-88.
- BOLAÑOS CUÉLLAR, Sergio, “¿Cómo traducir? De la teoría a la práctica pedagógica”, *Forma y Función*, 16, 2003, pp. 109-134.
- DEL REY FAJARDO, José, *La Facultad de Lenguas de la Universidad Javeriana colonial y la república de las letras neogranadinas*, Bogotá, Editorial El Búho, 2010.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura, *Historia de la educación en España y América: la educación en la España moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones SM, 1993.
- GARZÓN MARTHÁ, Álvaro, *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*, Bogotá, Gatos gemelos Comunicación, 2008.
- GAYOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España (3 vols.)*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1994.
- GONZÁLEZ CALDERÓN, Juan Felipe, *Proyecto identificación marcas de agua. 16 de 5 de 2016a*, www.bibliodigitalcaroycuervo.gov.co/1021/6/FMB%20ms%203-Descripcion-Codicologica-Manuscrito-mayo-16-2016v1.pdf (4/06/2017).
- GONZÁLEZ CALDERÓN, Juan Felipe, *Filigranas en manuscritos coloniales del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo (sin publicar), 2016b.
- JARAMILLO MEJÍA, William, *Real Colegio Mayor y Seminario de San Bartolomé, Colegiales de 1605 a 1820*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1996.
- LÉRTORA MENDOZA, Celina Ana, “12 - Anónimo, Súmulas - Lógica Magna, Inst. Caro y Cuervo, FMB 3”, *Fuentes para el estudio de las ciencias exactas en Colombia*, Santa Fe de Bogotá, Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1995, pp. 246-252.
- “Ratio Studiorum Oficial 1599”, *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta. Antverpiae apud Joan. Meursium, 1635, en 8°*, trad. Gustavo Amigó. s. f. 15-134, pedagogiaignaciana.com/GetFile.ashx?IdDocumento=122 (8/06/2017).
- REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. WILSON, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1995.
- RIVAS SACCONI, José Manuel, *El latín en Colombia: bosquejo histórico del humanismo colombiano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda María, *Historia de las universidades hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- SILVA, Renán, *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*, Medellín, La Carreta, 2004.

* * *

ÓSCAR ORLANDO VARGAS SILVA es magíster en filología hispánica del CSIC-UNED de Madrid, y candidato a doctor en literatura (latina) de la Universidad de los Andes, Colombia. Labora como docente universitario de lenguas clásicas (griego y latín) y de literatura e historia griegas y latinas. Se ha dedicado al análisis y traducción de textos griegos y latinos, y al estudio y edición de textos coloniales neogranadinos del siglo XVIII. Su principal línea de investigación es la novela latina, en especial, el *Satyricon* de Petronio. Ha publicado traducciones comentadas y anotadas: “Proemio de Ammonio, hijo de Hermias, al Comentario sobre el *De interpretatione* de Aristóteles” (2002), “Ars Grammatica” de Dionisio Tracio (2003) y “El mejor médico es también filósofo” de Galeno (2004), y artículos sobre el *Satyricon*: “El amor homosexual en el *Satiricón* de Petronio” (en prensa).

