

“Il diletto della poesia”: Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la *Poética* aristotélica (Barcelona, 1577/1597)¹

Josep Solervicens
(Universitat de Barcelona)

El proceso de fijación textual y de interpretación de la *Poética* aristotélica en el Renacimiento es una excelente muestra de la sofisticación de los instrumentos ecdóticos y hermenéuticos de la nueva filología humanística y de su aplicabilidad no sólo al conocimiento arqueológico de la cultura clásica, sino también al análisis y comprensión del mundo coetáneo. La emergencia de ediciones y comentarios a la *Poética* se concentró en el Norte de Italia, fundamentalmente en Venecia, Padua, Ferrara, Florencia y Módena.² Aun así, el resto de Europa ni quedó al margen ni se conformó con el papel de pasivo consumidor de los sustanciosos y selectos productos italianos. La *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano es un buen exponente de la asimilación en la Península Ibérica de algunos de los conceptos hilvanados por comentaristas italianos, pero ni el único ni el primero. Previamente en las aulas universitarias se empezaba a difundir la *Poética* aristotélica, auspiciada por la vindicación de la poesía como disciplina en los *studia humanitatis*, que incluía reflexión teórica, historia literaria y prácticas creativas, y por el nuevo interés que suscitaba el griego en tanto que lengua que habilita para la mejor comprensión de un continente cultural prácticamente desconocido en la Edad Media, o al menos conocido de manera muy sesgada y a través del latín o del árabe.³

En este contexto que explica el renovado interés por la *Poética* aristotélica deben situarse las *Anotacions per entendre alguna cosa de l'Arte poètica d'Aristòtil* del helenista Pere Joan Núñez,⁴ copiadas en el manuscrito facticio 69 del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona⁵ como “anotacions” o apuntes de clase de un discípulo barcelonés de Núñez, tomados en parte en catalán y en parte en castellano. La obra fue

¹ El artículo forma parte de las investigaciones del equipo *Mimesi* de la Universitat de Barcelona sobre pensamiento literario en la Edad Moderna (<http://stel.ub.edu/mimesi>), realizadas en el marco del proyecto FFI 2011-22910.

² La publicación en Venecia de la traducción latina de la *Poética* elaborada por Giorgio Valla (1498) y la edición del original griego en las prensas de Aldo Manuzio (1508) son el inicio de la recuperación humanística del tratado aristotélico, aunque tuvieran una difusión y un impacto bastante limitados. El éxito editorial surge a partir de la nueva traducción latina de Alessandro de' Pazzi, editada también en Venecia el 1536. La fijación textual adquiere nuevos matices a partir de la labor exegética de una nueva generación de filólogos que interpreta, edita y en muchos casos también complementa y traduce el texto, al latín o al italiano. Integran esta nueva fase en la aproximación a la *Poética* los comentarios de Francesco Robortello (1548), de Bartolomeo Lombardi y Vincenzo Maggi (1550), de Piero Vettori (1560), de Lodovico Castelvetro (1570), de Alessandro Piccolomini (1575) y de Antonio Riccoboni (1587). Una buena visión de conjunto de este proceso, y de sus precedentes, en la sustanciosa monografía de Brigitte Kappl.

³ Una visión global de la poética renacentista en la Península Ibérica, en Pontón; sobre la poética del Renacimiento en el ámbito catalán, cf. Esteve & Moll.

⁴ Una contextualización del perfil intelectual de Núñez (con un análisis más detenido de sus aportaciones a la dialéctica) en Barbeito Díez. Sobre su visión innovadora de la retórica, cf. Luján Atienza (27-30, 251-284).

⁵ Archivo de la Corona de Aragón, mss. 69, fondo Sant Cugat [a partir de ahora ACA 69], ff. 127v-134r. En el lomo se lee: *Ioannis Nuenes. Opuscul. Philolo.*, 167ff. Una descripción moderna del manuscrito, elaborada por Maria Toldrà, en Duran (237-240). Nos ha llegado también un brevísimo extracto de una clase de Núñez sobre la *Poética* en la Universidad de Zaragoza, en 1561. El texto, redactado en latín, no tiene ninguna conexión con las *Anotacions*. Ocupa un folio, conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza: cf. Escobar Chico.

transcrita parcialmente y de manera paleográfica por Juan F. Alcina Rovira (1991), con una introducción que identifica los fragmentos de la *Poética* comentados por Núñez, localiza algunos de sus referentes, establece como fecha probable de composición 1573-74⁶ y valora de manera cabal la importancia del texto: “lo que intenta Núñez en este comentario es reordenar los conceptos y aplicar una metodología de dialéctica o lógica ramista y aristotélica (...), difundiendo así tempranamente una serie de puntos de referencia teóricos importantes para el teatro hispano.” (Alcina Rovira 24-27).

Sin duda el trabajo de Alcina Rovira es fundamental para la comprensión de las *Anotacions* y para su contextualización. Aun así, el carácter discontinuo y extraordinariamente complejo de la obra, la cantidad de implícitos inherentes a su condición de apuntes, las diversas lenguas que pone en juego (griego, latín, catalán y castellano) y los múltiples referentes simplemente apuntados, a veces ni siquiera a media voz, parecen requerir una edición crítica que no simplemente transcriba el texto y un análisis detallado que ponga de relieve su complejidad y sus contactos con la teoría literaria italiana coetánea.

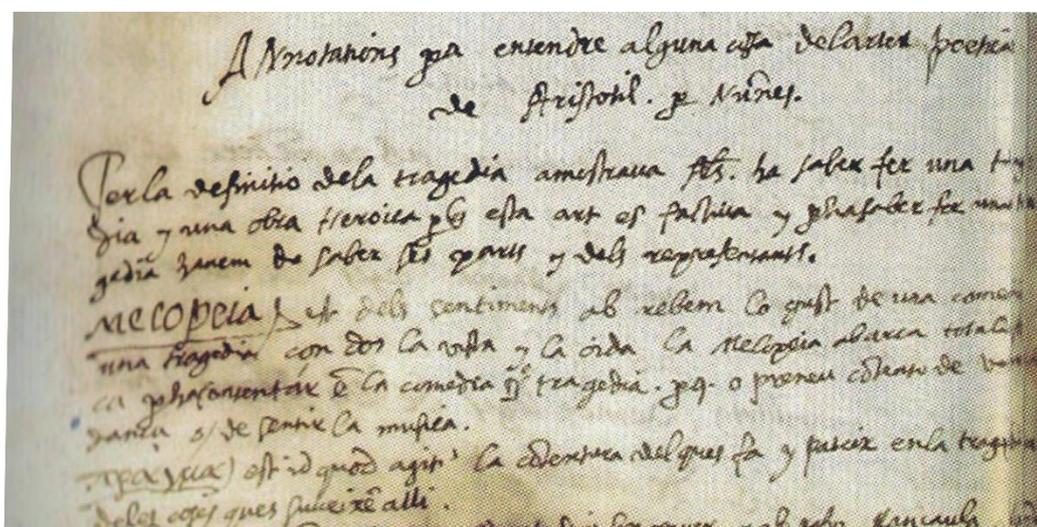


Figura 1: *Anotacions per entendre alguna cosa de l'Arte poètica d'Aristòtil, per Núñez*, manuscrito facticio 69, Fondo Sant Cugat del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona.

A nivel fáctico, carecemos de datos empíricos para establecer no sólo la identidad del discípulo de Núñez que transcribió el texto, sino también el lugar y la fecha de las clases que motivaron las *Anotacions*. La representación gráfica del catalán y el hecho que prácticamente todos los opúsculos de Núñez que colecta el manuscrito contengan

⁶ Porque “el volumen de apuntes donde se encuentran las *Anotacions* lleva dos textos fechados, uno de 1573 y otro de 1574, pienso que la elaboración de estos apuntes debe fijarse en torno a esas fechas o muy poco después” (Alcina Rovira 22). Efectivamente el segundo de los opúsculos que reúne el manuscrito, *Institutiones rhetoricarum artium, a doctore Petro Iohanne Nunnesio valentino traditae et ab eodem ex diver[s]is et optimis scriptoribus collectae*, está fechado en 1573 y, entre las cartas modelo incluidas en el cuarto de los opúsculos, *Methodus utilissima qua censura cuiusvis scripti fieri potest*, aparece una carta del consejo municipal de Barcelona fechada el 18 de setiembre de 1574. Aun así, en el segundo caso debe tenerse en cuenta que la fecha de la carta modelo no puede conectarse con la del método epistolar y, por otra parte, el carácter misceláneo y facticio del manuscrito no autoriza a sacar demasiadas conclusiones. Personalmente me inclino por una datación más tardía: cf. *infra*, nota 8.

referencias a Barcelona permiten albergar pocas dudas sobre la ubicación del discípulo de Núñez. Lo más probable es que la institución que auspició las clases sobre la *Poética* fuera la Universitat de Barcelona, donde Núñez ejerció su docencia entre 1568 y 1574, entre 1576 y 1580 y entre 1585 y 1598. La alternativa sería la docencia privada en palacios de la nobleza de la ciudad, sobre la cual también empezamos a tener datos precisos.⁷ Más difícil es establecer una fecha exacta para el comentario, sin embargo diversos indicios me inclinan a una datación tardía de las *Anotacions*, posterior a 1577 y diría que incluso posterior a 1587.⁸

Al empezar a llevar a cabo la edición del opúsculo, que debería culminar con la publicación de una edición crítica y anotada en el volumen de textos teóricos del Renacimiento que preparo en colaboración con Cesc Esteve y Antoni Lluís Moll,⁹ me surgieron dos referentes que se revelaron claves para desvelar el sentido de numerosos pasajes oscuros: por un lado, la obra literaria con que ejemplifica constantemente las reflexiones aristotélicas, la tragedia *Alceste* de Eurípides, una presencia no siempre explícita y sin embargo masiva; por otro lado, el tratado que fundamenta parte de sus observaciones teóricas, la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* de Lodovico Castelvetro. En las páginas que siguen intentaré mostrar la función mediadora de Castelvetro en la manera como Núñez comprende y valora la *Poética* y el carácter determinante que asume en la construcción de su discurso teórico sobre literatura. La detección de la conexión castelvetriana no agota su cometido en la mera constatación erudita, sino que permite entender el sentido de numerosos pasajes de las *Anotacions* y su urdimbre teórica. En última instancia se trata de mostrar algunos de los pliegues que dan mayor complejidad al perfil intelectual de este helenista verdaderamente excepcional, Pere Joan Núñez.

Remisiones explícitas a la *Poetica* de Castelvetro

La *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (Viena, 1570) de Lodovico Castelvetro, el primer comentario comprensivo en vulgar de la *Poética* (aunque no la primera traducción al vulgar),¹⁰ ocupa un lugar singular entre los comentaristas de la obra por su capacidad de insertar en las precisiones ecdóticas y exegeticas su propia opinión

⁷ Galceran Albanell, preceptor de Felipe IV, alcaide de Tortosa y arzobispo de Granada, en sus mocedades recibió clases de Núñez en el palacio familiar barcelonés, al menos entre 1576 y 1580. Entre las adquisiciones bibliográficas motivadas por sus clases están libros en griego, entre los cuales tragedias de Eurípides. Probablemente también la tragedia *Alceste*, muy posiblemente editada por Núñez. Entre los emolumentos, “unes oques per a mestre Núñez”. Agradezco a Maria Toldrà las informaciones al respecto.

⁸ No es el momento de entrar en la cuestión. Apunto sólo que la abrumadora cantidad de ejemplos procedentes de la tragedia *Alceste* de Eurípides, posiblemente editada por Núñez en Barcelona el 1577 e incorporada en traducción latina junto a algunos impresos retóricos de Núñez, presuponen un buen conocimiento de la obra por parte de los estudiantes, más factible después de la aparición de la edición barcelonesa. Ello explicaría por qué en las *Anotacions* se citan fragmentos en latín y en catalán de esta tragedia sin ninguna indicación sobre la obra de la que forman parte o sobre los personajes que intervienen. Por otra parte, algunos de los fragmentos en latín de la *Poética* que se citan en los apuntes coinciden con la traducción latina de Antonio Riccoboni, aparecida el 1587: cf. *infra*, p. 365.

⁹ *La poètica del Renaixement: textos teòrics catalans*, Barcelona, Ed. Punctum, col·lecció “Poètiques”/6 (se publicará en 2015).

¹⁰ Anteriormente a la traducción al italiano de Castelvetro se publicó la de Bernardo Segni (Florencia, 1549), basada en la versión latina de Alessandro Pazzi y en una paráfrasis en latín de Angelo Poliziano. Los prolegómenos de Segni (271-275) y las observaciones, por lo general breves, a cada una de las veintidós partes en que segmenta la obra no pueden considerarse un comentario a la *Poética* homologable a los de Robortello, Maggi o Vettori.

sobre las cuestiones tratadas por el Estagirita.¹¹ Es un comentario que sacude la tradición anterior y frente al cual van a tomar posición los comentaristas posteriores. Castelvetro introduce nuevas vías de análisis y de argumentación, con una actitud nada reverencial hacia el texto fundante de la teoría de la literatura occidental, es más, con capacidad para interrogarlo y distanciarse de él cuando lo considera oportuno. De este modo activa discusiones ecdóticas y precisiones lingüísticas y hermenéuticas pero al mismo tiempo da su visión personal sobre el tema, no siempre en sintonía con el dictado aristotélico. Dicho en palabras de Weinberg, “sets out to refute Aristotle and to suggest his own theories instead” (69).

Castelvetro segmenta la *Poética* en seis partes y en cincuenta y seis *particelle* o capítulos, una estructuración consistente de la obra, determinada por el contenido. La primera parte, dividida en nueve *particelle*, delimita la esencia de la poesía; la segunda, que comprende siete *particelle*, trata de los orígenes de la poesía; la tercera, segmentada en veintisiete *particelle*, se centra en la tragedia; la cuarta, distribuida en cuatro *particelle*, analiza la épica; la quinta, estructurada en cinco *particelle*, se intitula “accuse e scuse dei poeti”; y la sexta, con cuatro *particelle*, aborda la cuestión de la jerarquía de los géneros literarios. En cada uno de los cincuenta y seis capítulos que integran su edición de la *Poética* Castelvetro fija, en primer lugar, el original griego, a continuación incluye una síntesis del contenido y una traducción al italiano del fragmento, y, finalmente, lleva a cabo sus extensos y minuciosos comentarios.

Escoger Castelvetro como guía no es en absoluto una mala elección. En las *Anotacions* el discípulo de Núñez cita los comentarios de Averroes, Vettori y Castelvetro y relativiza las opiniones sobre pintura de Leon Battista Alberti, aunque es muy posible que Núñez tenga en cuenta también a otros comentaristas, especialmente a Maggi y quizá también a Riccoboni. Más improbable me parece que accediera al primero de los grandes comentarios a la *Poética*, el de Robortello, al menos no sé encontrar ningún rastro de su lectura. El tratado de Castelvetro, en cambio, es citado en tres ocasiones, una de las cuales fue identificada ya por Alcina Rovira. Sin embargo, está realmente presente de manera implícita a lo largo de todo el comentario. Núñez no siempre concuerda con las aseveraciones del profesor de Módena e incluso introduce lecturas alternativas, de modo que la instancia guía que supone Castelvetro no se convierte en una pesada losa que coarte el criterio personal y el espíritu crítico del valenciano.

¹¹ Tras la edición vienesa de 1570, los comentarios reaparecieron, revisados y enmendados “secondo l’originale e la mente dell’autore”, en una edición póstuma, en Basilea, 1576. Siguen teniendo vigencia las dos primeras monografías extensas dedicadas a la *Poetica* de Castelvetro: Fusco y Charlton. Véanse también Weinberg, y Kappl (93-99, 176-178, 208-213, 237-240, 275-277). Sobre las teorías lingüísticas de Castelvetro y su vertiente filológica (con algunas conexiones con sus ideas literarias) es muy útil Roncaccia; sobre su labor de traductor, cf. Perocco y Siekiera.

POETICA
D'ARISTOTELE
VVLGARIZZATA,
ET SPOSTA
Per Lodouico Castelvetro.



K E K P I K A.

**Stampata in Vienna d'Austria, per Gaspar
 Stainhofer, l'anno del Signore
 M. D. LXX.**

Figura 2: Portada de la edició prínceps de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, per Lodouico Castelvetro (Viena, Kaspar Stainhofer, 1570). El emblema con la lechuza de Minerva y el lema griego "kekpika" identifican a Castelvetro en muchas de sus publicaciones.

La primera remisió explícita de las *Anotacions* a Castelvetro aparece en el apartado dedicado a mostrar la unidad de la fábula trágica, un término al que se alude con el término "maranya". Veamos el fragmento:

Praeterea quia pulchrum. Unes vegades, diu Aristòtil, consisteix en simetria, que és *pulchritudo*; ni ha de ser tan petua que no pugau discernir les parts d'ella. L'intent és tractar de les propietats que té la maranya. Més envant tracta una propietat, que és que tingui principi, medi i fi. Ara posa altra segona, que és que, a més que una tenga principi, medi i fi, aquelles parts en ordre han de tenir certa grandesa. Dice Castelvetro que Aristòtil diu mentira, que és que dice que una cosa petita no es pot veure. Lo que diu Aristòtil és que no es pot veure distintament. Com diu Castelvetro «hagamos como en la vista de un carbonclo» i, si en la maranya

petita hi ha una cosa notable, que se'ns recordarà; quan és molt gran, tot d'un, diu, no ho podeu comprendre (ACA 69, f. 128v)¹²

El fragmento empieza con el inicio de una cita de Aristóteles en latín, que remite al pasaje que va a comentar. Podemos intuir que el texto de la *Poética* que los estudiantes manejaban no era el original sino una traducción latina. En ocasiones aparecen términos en griego, pero parece probable que se trate de precisiones eruditas del profesor. El fragmento en cuestión remite al pasaje 1450b35, sin embargo no utiliza ni la traducción de Robortello¹³ ni la de Maggi¹⁴ ni la de Vettori.¹⁵ Aunque Núñez podría traducir *ad hoc* el pasaje, mencionar sólo el inicio parece indicar que sus receptores podían localizar el pasaje completo en su propio libro y tampoco casa demasiado una traducción oral en latín entre unas explicaciones en catalán y en castellano. Así las cosas, el inicio de cita se aproxima sospechosamente a la versión latina de Antonio Riccoboni (10): “Praeterea vero, quoniam pulchrum et animal et omnem rem ex quibusdam composita est”. De ser así, los apuntes deberían ser posteriores a 1587, una datación al menos quince años posterior de lo que se suponía.

Una vez localizada la cita, es interesante la identificación del ordenamiento de las partes de la fábula con la *simetría*, un parámetro renacentista introducido por Núñez como sinónimo de *pulchritudo*. La belleza se asocia al orden pero también a una cierta magnitud y, por consiguiente, a la posibilidad de distinguir diversas partes en el objeto tomado en consideración. El criterio de la inteligibilidad del objeto artístico es el que para Aristóteles determina la magnitud de la fábula trágica y en este punto Núñez conviene que la extensión no puede ser desmesurada, pero parece no tener tantos reparos en aceptar un límite mínimo. Es entonces cuando cita a Castelvetro con una simple alusión al “hagamos como en la vista de un carbonclo”. La mención al rubí puede parecer extraña a los profanos, sin embargo debía de ser diáfana para los estudiantes, una vez escuchada en clase la cita completa de Castelvetro:

Parimenti se la favola sarà grande fuori di modo, non porrà essere ritenuta interamente nella memoria e, se sarà piccola oltremodo, acciò che la comparazione risponda ancora in questa parte, bisogna dire che fatichera la memoria e che per la sua piccolezza non potrà essere compresa dalla memoria, il che è falso, essendo molto più agevol cosa il tenere o il mandare a mente le cose piccole o brevi che le grandi o le lunghe [...]; e le cose piccole oltre il convenevole, per la loro piccolezza faticando l'occhio, non possono essere ben comprese se cosa accidentale non le fa parer grandi, como sono gioie, e tra l'altre il carbonchio, che paiono maggiori per lo lampo e per conseguente sono comprese dalla vista senza fatica, medessimamente è così la grandezza della favola, che naturalmente sarebbe difficile da ricordarsi: si può per arte distinguere in certe parti e può raccogliersi in certe parti e ricevere tale ordine che ogni comune memoria ne sarà ricordevole con grandissimo diletto. E tale favola piccola, la quale per la sua piccolezza sarebbe sprezzata e quasi come cosa vile sarebbe dalla memoria gitata via, con alcuna cosa

¹² Regularizo las grafías del original, desarrollo las abreviaturas y aplico los criterios actuales sobre acentuación y puntuación.

¹³ “Quapropter sicut tum in corporibus tum animantibus magnitudinem inesse decet” Robortello (76).

¹⁴ “Ad haec pulchrum sive animal sive quodcumque ex aliquibus compositum” Maggi-Lombardi (112).

¹⁵ “Adhuc autem quia pulchram et animantem et omnem rem” Vettori (82).

accidentale si nobilita e si rende memorevole, pogniamo con alcuna singolare novità che avesse in se di detto o di fatto (Castelvetro 92v-93r)¹⁶

Aclarada la mención al rubí, Castelvetro pone en cuestión que un objeto muy pequeño no pueda ser recordado y de ahí deduce que una fábula muy pequeña sí tiene razón de ser, si contiene alguna novedad tan luminosa como el rubí. La observación de Núñez al recoger la anécdota, “lo que diu Aristòtil és que no es pot veure distintament”, parece querer marcar distancia con Castelvetro. De hecho, su impugnación está más vinculada al ejemplo que suministra Aristóteles que no al fondo de la cuestión: la extensión mínima de una fábula depende también de la congruencia interna del paso de la felicidad a la adversidad del protagonista. Núñez parece haberse dado cuenta de ello y usa el brillante rubí de Castelvetro pero al mismo tiempo lo matiza. Es este un modo de proceder que aparece con bastante frecuencia en la obra de Núñez.

Ya en la parte final de las *Anotacions*, cuando trata de las conexiones entre tragedia y epopeya, la referencia a Castelvetro vuelve a ser explícita:

La virtud consiste en deleitar los ánimos de los oyentes. Esto lo hace más la tragedia, luego mayor es. *In minore longitudine erat melior tragedia*: esta es una razón que añade Castelvetro y Aristóteles la pone: si la tragedia hace ventaja a la obra heroica en las cuatro razones presupuestas. Por aquí Averroes se convence y hace un disparate en poner la poética bajo la lógica, porque si la esencia de la poesía va en imitar y el fin del imitar es dar contento, pues ¿qué toca esto a la lógica? Tenemos miedo y compasión de si se matará, pero este temor no entra mucho: *In alieno malo cito verae arescent lacrymae* (ACA 69, f. 133v)

Núñez trata de justificar la jerarquía aristotélica de los géneros literarios. De hecho, la supremacía de la tragedia frente a la épica, una cuestión muy debatida en la Italia del Renacimiento y que la mayoría de comentarios renacentistas a la *Poética* abordan, con opiniones dispares y en ocasiones nada aristotélicas. La frase que Núñez atribuye a Castelvetro no aparece explícitamente en sus comentarios, más bien procede de la *Poética* de Aristóteles y Castelvetro precisamente intenta matizarla. De entrada, el profesor de Módena desactiva los argumentos que postulaban la supremacía de la épica por su mayor gravedad, por la mayor reputación de sus receptores y por no necesitar del auxilio de la representación: para Castelvetro la gravedad de la tragedia y de la épica son equiparables y también el estamento de sus receptores; en lo que atañe a la escena, con argumentos nítidamente aristotélicos, arguye que la representación es un aspecto técnico externo a la poética y prescindible, que no puede menoscabar la supremacía de la tragedia.

El comentario prosigue con los argumentos que el propio Aristóteles da para justificar su jerarquía. La referencia en las *Anotacions* del discípulo de Núñez a “las cuatro razones” esgrimidas por Castelvetro es importante porque, aunque el modenés no lo plantee así, en realidad sí termina dando cuatro razones en favor de la mayor complejidad de la tragedia. Para Castelvetro “può la tragedia essere migliore dell’epopea in due modi, o perchè abbia quelle cose che ha parimente l’epopea migliori o perchè abbia altre cose che non ha l’epopea” (1570: 379r). En primer lugar enumera las partes cualitativas que posee la tragedia y no la epopeya (la *harmonía* y la *vista*, es decir la melopeya y el espectáculo); podemos considerar que esta es una primera razón. A continuación trata de lo que la tragedia, aun compartiéndolo con la épica, posee en un modo más complejo: “poi si dice quali sono le cose che la tragedia ha migliori che non ha l’epopea e queste sono tre: l’una se è la costituzione più breve della favola, l’altra se è l’unità della favola

¹⁶ Regularizo las grafías del original, desarrollo las abreviaturas y aplico los criterios actuales sobre acentuación y puntuación. La referencia había sido detectada ya por Alcina Rovira (25).

più verace e la terza se è la purgazione delle passioni più vigorosa” (379v), es decir la mayor concentración de la fábula, su mayor unidad y su más eficaz efecto catártico, aunque Castelvetro esquivé el término. Son tres razones que, sumadas a la anterior, podrían integrar “las cuatro razones presupuestas” indicadas por Núñez.

In minore longitudine erat melior tragedia ilustra la mayor concentración de la fábula trágica, aunque no sea una razón añadida por Castelvetro, sino más bien matizada en los términos siguientes:

Questa è la prima cosa la quale ha migliore la tragedia che non ha l’epopea, cioè che essa ha la favola più breve e, avendo la favola più breve, il cui termino di necessità è ristretto dentro dallo spazio di dodici ore, il diletto è maggiore che non sarebbe se fosse diffuso in molto più largo tempo, come apparebbe per l’esempio dell’*Edipo* di Sofocle, il quale ristretto in poche ore diletta oltre a misura, ma se si diffondesse in tanti versi quanti sono quelli dell’*Iliada* non diletterebbe se non poco. Ora presuppone Aristotele per cosa semplicemente vera quella che non è così, cioè che il termino della favola quanto è ristretto in minore tempo tanto generi il diletto maggiore, il che non è sempre vero, perciocchè se si restringesse tutta l’*Iliada* nella favola d’una tragedia non si genererebbe quel diletto che si sente dell’*Iliada* diffusa in molti versi e di, e la ragione è evidente, che l’animo umano non può intendere in un punto di tempo a molte cose pienamente né le cose si possono rallargare e manifestare come si conviene dove è strettezza di tempo, sì che si possa prenderne il debito diletto (...), non di meno la tragedia non è perciò da essere antiposta all’epopea (Castelvetro 380r)

Núñez opta por recoger las informaciones que Castelvetro ofrece para comprender la *Poética*, pero no las objeciones de Castelvetro a Aristóteles. En cualquier caso, las apreciaciones de la *Poetica vulgarizzata e spostata* son bastante más matizadas y podemos inferir que también Núñez se refirió a la cuestión con más precisiones que las que las *Anotacions* de su discípulo señalan. El mismo pasaje aristotélico es comentado por Alessandro Piccolomini en sus *Annotazioni nel libro della poetica d’Aristotele* (1575), remitiendo a conceptos tópicos similares al *In minore longitudine erat melior tragedia* y sin cuestionar el dictado aristotélico.¹⁷ Aun así, es poco probable en esta ocasión que Núñez o su discípulo equivocaran la atribución.

Retomando el fragmento analizado de las *Anotacions*, la cuestión de la concentración de la fábula aparece al lado de una alusión a los efectos que genera la

¹⁷ “...un’altro luogo è poi parimente topico, il quale vuole che una medesima qualità, s’ella è unita, renda la cosa dove ella si truova maggiormente tale che s’ella dispersa e disunita vi si trova. Come a dire che la caldezza più unita renderà la cosa dove si truova come a dire il ferro più cocente e più caldo, che non farà in una cosa dove dispersa e poco unita sia, come a dire nella paglia o nella carta, come è manifesto. Onde perchè il diletto che reca la tragedia, per esser la sua favola più raccolta in uno, viene ad essere più raccolto e in un certo modo più ristretto insieme, che non è quello che reca l’epopeia, il qual disperso per la lunghezza d’esso e per il maggior tempo ch’ella contiene viene a illanguidirsi e a perdere della sua forza, nella maniera che il vino, con quanto maggior parte d’acqua si mescola, tanto più viene egli sempre a perdere dal suo vigore. Ne segue da tutto questo che il diletto che nasce dalla tragedia venga più unito e più inteso negli animi degli ascoltatori e per conseguente maggiore che non fa quello che nasce dall’epopeia. Onde, essendo il diletto quello che nei poemi si dee cercare per poter con esso quanto più si può servire all’utile, si può concludere con questo che la tragedia sia migliore e più nobile che l’epopeia” Piccolomini (418-419). Piccolomini rechaza la opinión de los que creen que el poeta épico goza del privilegio de la prolijidad en virtud de la tópica invocación inicial a las musas, que halagadas autorizarían tales prebendas. Irónicamente considera que más bien podrían invertirse los términos y que es la extensión de la épica lo que permite la invocación a las musas. Desde una óptica más aristotélica, razona con precisión sobre las razones intrínsecas que explican un distinto funcionamiento del género trágico y del épico.

tragedia: “Tenemos miedo y compasión de si se matará, pero este temor no entra mucho: *In alieno malo cito verae arescent lacrymae*”. De acuerdo con el esquema de Castelvetro, se trata de otra de las cuatro razones que explican la superioridad de la tragedia, “la purgazione delle passioni più vigorosa”, que desarrolla en la tercera *particella* de la última parte argumentando que “la tragedia opera quel diletto che è più proprio dell’arte della poetica che non fa l’epopea” (1570: 383v). Aun así, Castelvetro insiste en la mayor compasión y el mayor temor que genera la tragedia, eludiendo toda mención explícita a la catarsis, puesto que para él “l’effetto dell’arte poetica e il fine dell’arte non è altro che il diletto” (1570: 383v-384r).¹⁸ Núñez comparte esta misma visión de la finalidad de la literatura, aunque ilustra el concepto con un fragmento procedente del *De partitione oratoria* ciceroniano, que no recoge Castelvetro.¹⁹

Para finalizar el análisis del segundo fragmento de los apuntes de Núñez cabe destacar que la alusión a la conexión entre poética y lógica en los comentarios de Averroes aparece también en la obra de Castelvetro, aunque no en el comentario a este pasaje de la *Poética* y, en realidad, se trata de un lugar común que Núñez podía obtener sin necesidad de recurrir al modenés. A pesar de que la conexión entre ambas disciplinas para Averroes obedezca al carácter expositivo de la literatura²⁰ y, por tanto, no sea del todo descabellada, su forma de acercarse al texto aristotélico generaba aversión en el Renacimiento; por ello Núñez, como todo humanista que se preciara, asociaba Averroes a los disparates.

La tercera remisión explícita a Castelvetro en las *Anotacions* copiadas por el discípulo de Núñez tiene que ver con el epílogo de la *Poética* y con la justificación del carácter incompleto de la parte conservada de la obra:

αὐτόν, *in universum*, como al principio de las especies de la tragedia y heroica, que hizo cuatro: *simplex, implicata, pathetica et poetica*. Castelvetro dice que esto no es epílogo de toda la obra. Victorio dice que la última cuestión no la había de recapitular porque no es part de l’art (ACA 69, f. 133v)

Los términos *αὐτόν* y *universum* actúan como reclamo del pasaje aristotélico seleccionado. Se refiere, aunque su formulación no parezca nada clara, al último párrafo de la *Poética*: “acerca de la tragedia y de la epopeya, sea genéricamente sea en relación a sus especies y partes” (1462b16-17). Núñez destaca un término a menudo no explicitado en las traducciones, *αὐτόν*, y le da una traducción pertinente al latín, *in universum*, que, de hecho, no aparece en ninguna de las versiones quinientistas en latín o en italiano de la *Poética*, aunque sí en dos de las explicaciones, la de Maggi y la de Vettori,²¹ dos autores a los que, como veremos, Núñez recurre con toda seguridad para la interpretación del pasaje. Es posible que corrigiera la traducción que los estudiantes manejaban para remarcar la importancia de tomar en consideración la tragedia y la comedia globalmente, *in universum*, y diferenciara esa aproximación global de la que deriva del análisis de sus componentes y de su tipología. Las apreciaciones que aparecen a continuación sobre las cuatro especies de tragedia y de comedia, a saber “*simplex, implicata, pathetica et poetica*”, penden claramente de los comentarios de Castelvetro o de Vettori, que a su vez

¹⁸ Sobre la importancia del deleite (*il diletto*) en la concepción de la literatura de Castelvetro y de Núñez, cf. *infra*, pp. 372-374.

¹⁹ *De partitione oratoria*, XVII, 57: “cito enim arescit lacrima, praesertim in alienis malis” (*en efecto, pronto se seca una lágrima, sobre todo en los males ajenos*).

²⁰ En la traducción inglesa del original árabe: «Since this is the case, the imitative arts of those that effect imitation are three: the art of melody, the art of meter and the art of making representative statements. This latter is the logical art we shall investigate in tis book» Averroes (64).

²¹ “de ipsis, quoniam de eis in universum egit” Maggi-Lombardi (299); “id est in universum et de formis ipsius acturum esse, quod praestitit” Vettori (308).

amplifican observaciones de Maggi,²² y no aparecen en ningún otro de los comentarios renacentistas.

Pero el aspecto más controvertido del fragmento tiene que ver con la propia naturaleza del mismo y su carácter auténticamente conclusivo.²³ Robortello (322) sentenció “Epilogus est totius libri”, afirmación que Maggi-Lombardi (299) y Riccoboni (40) comparten, pero no Vettori (307), quien señala: “hic finis esse intelligitur primi libri”. Piccolomini, abordando la cuestión de manera más prolija, observa:

Non aderisco io intorno a questo epilogo ed intorno a questa ricapitolazione ne stimo che sia cosa sicura l’aderire a quello che dice il Maggio in questo luogo, il quale è di parere che questo epilogo risponda totalmente al proemio fatto da Aristotele nel principio di questo libro della *Poetica* nella prima particella, cosa al parer mio non concedibile in alcun modo. Imperciocchè, essendo senza alcun dubbio quel proemio fatto da Aristotele, come proemio di tutto quello che egli voleva scrivere della *Poetica*; si come si vede nel proporre ch’ei fa in esso di voler trattar di tutte le vere spezie della poesia, di due delle quali e non di più solamente ha trattato in questo primo libro, si dee ragionevolmente credere e tener per fermo che il vero epilogo che aveva da ripondere intieramente a quel proemio dovesse essere posto nel fine di tutta l’opera, cioè nel fine del terzo libro (Piccolomini 421-422)

Núñez recurre a Castelvetro y a Vettori para abordar la cuestión de manera matizada y compleja. Los apuntes no reflejan las posiciones enfrentadas de los dos filólogos mencionados, pero es de suponer que al discípulo barcelonés le quedó clara la diversidad de posiciones y, quizá, incluso el criterio de Núñez sobre la cuestión.

Castelvetro ya al inicio de su comentario plantea el asunto: “non farà male che noi veggiamo se il presente volumen sia il primo oppure l’uno de tre libri dell’arte dei poeti che Pietro Vittorio afferma Aristotele aver scritti, o il primo oppure l’uno de due che Diogene Laerzio scrive lui aver composti” (1r). Sin embargo rechaza inmediatamente la idea de Vettori y el testimonio de Diógenes Laercio, alegando que no se refiere a los dos libros del *Arte poética* sino a los dos libros que tratan de los poetas, es decir al diálogo aristotélico sobre los poetas, conservado muy fragmentariamente.²⁴ Además, concluye Castelvetro, las referencias a la *Poética* que el propio Aristóteles incluye en otras obras remiten a fragmentos del libro conservado, aseveración al menos discutible.

Aun así, la alusión de Núñez a “Castelvetro dice que esto no es epílogo de toda la obra” se explica por las minuciosas observaciones que establece en la última *particella* de la *Poética*:

In questa quarta e ultima particella si contiene il racconto non di tutte le cose dette in questo libretto, perciò che non vi si fa menzione di cosa che si sia detta nella prima, nella secondo e nella sesta parte principale, ma solamente si fa menzione delle cose dette nella terza, nella quarta e nella quinta parte principale, laonde pare che questo racconto non sia posto al suo luogo, dovendo essere posto alla fine della quinta parte principale. Ma per solvere simile opposizione si può dire in un de due modi: o che avendo Aristotele trattate le predette sei parti ha voluto con questo

²² Castelvetro considera que Aristóteles “intende quattro specie della tragedia e della epopea: *simplice, riviluppata, costumata e dolorosa*” Castelvetro (384v); previamente Maggi había precisado cuales serían los subgéneros y diferenciaba entre *simplex, patheticum y perplexum*: Maggi-Lombardi (299); Vettori, que remite a Maggi, habla de *simplex, implicatum, moratum y patheticum* Vettori (308).

²³ Es decir hasta qué punto la *Poética* que conocemos es “completa” o sólo el libro primero de una obra que contenía dos o incluso tres libros, que habrían desaparecido. Una visión actual del problema en Watson.

²⁴ Sobre la cuestión, cf. Ross.

racconto ammonire il lettore quali delle cose dette sieno quelle che sono specialmente dell'arte e da fermarsi nella memoria per comporre poemi o giudicare i fatti, acciocché non credesse che tutte ugualmente pertenescono all'artificio poetico, ovvero che, avendo egli trattate le predette sei parti ha voluto con questo racconto ammonire il lettore quali sieno quelle cose che sono state pienamente trattate e delle quali esso si compiace (Castelvetro 384v)

Es decir, para Castelvetro, aunque el texto de la *Poética* sea “completo”, el fragmento final no es epílogo de toda la obra sino solamente del tercer, cuarto y quinto bloque, dedicados respectivamente a la tragedia, a la comedia y a cuestiones relacionadas con los poetas.

Hemos de suponer que estas eran las observaciones sobre el carácter no conclusivo del párrafo final de la *Poética* para Castelvetro, aunque las *Anotacions* no lo expliciten. Por otra parte, es estimulante que Núñez mencione a continuación las tesis de Piero Vettori, puesto que el filólogo florentino plantea también que el fragmento final no sea el epílogo, pero por un motivo opuesto, porque el tratado aristotélico proseguía:

Hic finis esse intelligitur primi libri. Repetit enim brevi cuncta, quae universo in libro pertractavit. Non, ut crebro fecit, ea tantum, quae proxima superiore parte pertractavit fuerat. Respondit autem haec pars, quae similitudinem epilogi habet, proemio totius operis et ipso ita vocato, sumpto ab oratoribus nomine (Vettori 307)

Aunque las *Anotacions* nos dejan intuir muy levemente el juego que podía dar la contraposición de opiniones, es evidente que la clase fue mucho más rica de lo que su croquis refleja. Las anotaciones tampoco nos transmiten cuál era la opinión de Núñez al respecto, aunque creo que la manera como prosiguió la clase podría darnos algún indicio verosímil. Núñez da una continuación lógica a la cuestión, ampliando el análisis a otros géneros literarios no desarrollados en la *Poética*: la comedia y el drama satírico. Su conceptualización se basa en una acumulación de informaciones eruditas, sin ningún propósito de integrar estos dos nuevos géneros en el sistema aristotélico y, desde luego, está muy lejos de la visión de Robortello sobre la comedia.²⁵ Sin embargo, creo que es significativo que un comentario a la *Poética* de Aristóteles se expanda hacia unos géneros que autores como Vettori o Piccolomini consideraban también incluidos en la parte desaparecida de la *Poética* Aristóteles, y no sé hasta qué punto esta prolongación da pistas sobre una mayor simpatía por las tesis de Piero Vettori.²⁶

Infiltraciones castelvetrianas a lo largo del comentario

La certeza de que Núñez había explorado a fondo la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* permite abrir el prisma para averiguar si la huella de Castelvetro va más allá de las citas explícitas hasta ahora expuestas. Para detectar esta presencia por subterránea menos evidente me centro no sólo en coincidencias textuales tangibles entre

²⁵ Sobre la reconstrucción de un concepto aristotélico de comedia en el Renacimiento y en particular sobre la *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent* de Robortello, cf. Vega Ramos; sobre la sistematicidad de algunas de las teorías de los géneros literarios en la Italia del Renacimiento, cf. Solervicens.

²⁶ En el folio que da cuenta de una lección sobre la *Poética* en la Universidad de Zaragoza (1561), Núñez menciona la cuestión en dos ocasiones y, a pesar de moverse en la ambigüedad: “sed cum ex Diogene constet Theophrastum de eadem duos libros scripsisse, incertum est sitne hic liber Aristotelis”, alude a un segundo libro de la *Poética*: cf. Escobar Chico (785).

los dos textos, sino también en aspectos metodológicos y conceptuales. Considero indicios de la permeabilidad al pensamiento literario de Castelvetro la coincidencia en la utilización de un procedimiento analítico singular o la misma visión y jerarquía de un concepto dentro del sistema literario, cuando verdaderamente singularizan la *Poetica* del modenés. Las conexiones entre ambos textos son especialmente relevantes para la comprensión de los comentarios de Núñez, puesto que el amplio desarrollo argumental de un tratado permite suplir las múltiples carencias del estilo sintético, y a veces críptico, inherente a unas anotaciones, donde un conjunto de palabras esenciales cobran sentido pleno sólo para quien fue testigo de una reflexión oral más completa.

Voy a detenerme en tres aspectos: un primer elemento tangible, una cita singular de Leon Battista Alberti que ambos textos comparten; un segundo elemento metodológico, las huellas de una distinción castelvetriana entre *capo interno* y *capo forestiere* en la recepción de la tragedia; y un tercer elemento transversal, la visión lúdica de la literatura, entre los comentaristas de la *Poética* aristotélica muy identificativa de la posición de Castelvetro. En los tres casos me interesa destacar hasta qué punto la *Poetica* castelvetriana ilumina las reflexiones que transmite el discípulo de Núñez.

Empiezo por la cuestión más tangible, una cita compartida. Al justificar la jerarquía de las partes cualitativas de la tragedia y la mayor relevancia de la fábula (en los apuntes “maranya”) en relación al carácter (en los apuntes “costums”), Núñez extiende la reflexión a otra arte mimética, la pintura, y se sorprende por una afirmación de Leon Battista Alberti, que así formulada en realidad no aparece en su *De pictura* o al menos no he sido capaz de hallarla:

Leo Alberto, lo florentí que ha escrit de la pintura, diu que més importa al pintor los costums que no la història. Jo digo que no, perquè la mateixa raó va en la pintura que en la poesia, perquè vos haveu de pintar la història amb lligatura. Quiere pintar un pintor com se mata Lucrecia per l'atreviment del fill de Tarquino, l'ha de pintar de manera que uno mire la història i, aunque no ho sabia, que ha [de] saber la maranya. En los *Aeneidos* retrata Virgili qual deu ser un home valerós, que el ser discreto és o són los costums, però no pretengueren assò, sinó la maranya. Timantes pinta el rostro y, cuando llegó Agamemnon, no ho sabé fer, per no saber pintura, ni pinta sa tristeza y aflicción amb la cara coberta i aquello era mostrar que no sabía más hasta allí. Perquè vos tingau llàstima de la navegació d'Eneas lo pinta també i perquè tingais llàstima d'Ulisses (ACA 69, f. 129v)

Al hilo de la comparación que establece Aristóteles entre poetas y pintores, aduciendo el ejemplo de Zeuxis y de Polignoto, el primero considerado pintor de caracteres y el segundo tal vez pintor de acciones (1450a27-28), y sin olvidar el *Ut pictura poesis* horaciano, Núñez considera que la prelación de la fábula es aplicable también a la pintura. El ejemplo pictórico, sin embargo, procede de Castelvetro, a pesar de no compartir la opinión del modenés, para quien, en este ámbito, la pintura no operaba así como la poesía:

Si come si può vedere chiaramente la prova nell'opere dell'arte della pittura e dell'arte della poesia, dove nell'une, cioè nell'opere dell'arte della pittura, l'istoria ovvero favola non è di niuna stima, e nell'altre, cioè in quelle dell'arte della poesia, è di tanta stima che Aristotele l'antipone a tutte le altre parti, il che non procede da altro che dalla fatica ingegnosa maggiore o minore che si spende in diverse arti in una medesima parte. Laonde Leon Battista Alberti, fiorentino, solleva dire che i costumi erano la principal parte nella pittura, perciocchè si richiedeva maggior fatica e industria a rappresentargli che a fare altro. Qui forma Aristotele il primo

argomento per trovare che la favola si dee antiporre a costumi, dal fine della tragedia, il quale è l'azione e non i costumi (Castelvetro 76v-77r)²⁷

Otros aspectos de carácter metodológico y conceptual permiten igualmente explorar hasta qué punto las ideas castelvetrianas se infiltran en el discurso teórico de Núñez. Sólo un ejemplo: al inicio de las *Anotacions*, después de enumerar las partes cualitativas de la fábula trágica, surge la preocupación por establecer qué partes son visibles y audibles y qué otras no. Así: “com dos, la vista i l'oïda, la melopeia abarca tota la força per a contentar en la comèdia o tragèdia” (ACA 69, f. 127v). Aunque la distinción no parezca tener mayores consecuencias en el discurso de Núñez, una lectura atenta de Castelvetro pone al descubierto una distinción entre un “capo interno, imaginevole”, que afecta a la facultad imaginativa, y otro “capo forestiere, udevole e vedevole”, que afecta a la vista y al oído. Para Castelvetro fábula, carácter y sentencia forman parte del “capo interno”, mientras que elocuencia, melopeya y espectáculo integran el “capo forestiere” (67rv). La observación de Núñez, pues, posiblemente tenía más miga de lo que aparenta.

Una noción más transversal y de mayor calado creo que también puede poner en relación a Castelvetro y Núñez, ya que de algún modo singulariza su pensamiento literario: *il diletto, el plaer*, el deleite, el contento. Los comentaristas renacentistas de la *Poética* combinaron el lema horaciano *aut prodesse uolunt aut delectare poetae* con la más densa visión aristotélica del placer cognitivo. Y no solamente los analistas aristotélicos, también Girolamo Fracastoro en su diálogo *Naugerius sive de poetica* (publicado póstumamente en 1555) se refería a “poetam utilissimum omnium esse et maxime prodesse, quin et plura docere et pulchriora et meliora” (92).

Núñez al revisar las partes cualitativas de la tragedia menciona el “contento” que transmiten (ACA 69, f. 127v); cuando trata de la fábula trágica considera que “el poeta pren –selecciona– lo que més ha de dar plaer i, si lo d'abans no importa, no ho posa” (128v); con mayor contundencia asevera que “este es el fin exterior de la poesía: dar contento y no pesadumbre; el interior es la imitación: *lachrima in alienis cito arescit*, encara que ja tenim medio y es ageno y no nos toca y así es dulce” (129v); al hilo de esta afirmación más adelante reitera que “*in alieno malo cito verae arescent lacrymae*” (133v);²⁸ cuando valora la prelación entre tragedia y epopeya considera que la mayor virtud de una obra literaria “consiste en deleitar los ánimos de los oyentes” y que la tragedia es superior ya que lo consigue más y mejor (133r); finalmente, menciona también que la comedia conseguía hacer “reír a la gente” (134r).

Tal concatenación lúdica hizo afirmar a Juan F. Alcina (26): “entre las observaciones marginales o frases dispersas es interesante resaltar que Núñez defiende una postura hedonista ante la literatura, de todas maneras las frases están descontextualizadas y la opinión de Núñez, lo mismo que la de Aristóteles, debía de ser más compleja”. Creo también que el pensamiento de Núñez sobre la cuestión era más consistente y coherente de lo que parece, pero ni en la dirección aristotélica de entender por deleite un placer de carácter cognitivo ni en la vaguedad argumentativa del horaciano *aut prodesse uolunt aut delectare poetae*, sino en la línea más hedonista del pensamiento literario de Castelvetro.

La función de la literatura para el modenés consiste claramente en deleitar a los receptores, un concepto que atraviesa todo el comentario y es explicitado con prolijidad

²⁷ La cita de Alberti reaparece abreviada en p. 79r.

²⁸ Cf. *supra*, nota 19.

de argumentos.²⁹ Ya en el primer bloque de su *Poetica*, destinado a precisar la esencia de la poesía, Castelvetro considera el deleite una marca que separa la poesía de las demás disciplinas:

[L'ufficio di buon poeta] è di porgere per rassomiglianza diletto agli ascoltatori, lasciando il trovamento della verità nascosa delle cose naturali o accidentali al filosofo e all'artista, con la loro propria via di dilettere molto lontana da quella del poeta o del giovare. Ma oltre a questo la materia delle scienze e delle arti non può essere soggetto della poesia, conciosiacosachè la poesia sia stata trovata solamente per dilettere e per ricreare, io dico per dilettere e per ricreare gli animi della rozza moltitudine e del commune popolo, il quale non intende le ragioni ne gli argomenti sottili e lontani dall'uso degli idioti, quali adoperano i filosofi in investigare la verità delle cose e gli artisti in ordinare le arti e, non gli intendendo, conviene quando altri ne favella che egli ne senta noia e dispiacere, perciocchè c'incresce fuori di modo naturalmente quando altri parla in guisa che non lo possiamo intendere. Laonde, se concedessimo che la materia delle scienze e delle arti potesse essere soggetto della poesia, concederemo ancora che la poesia o non fosse stata trovata per dilettere o non fosse stata trovata per le genti grosse, ma per insegnare e per le persone assottigliate nelle lettere e nelle dispute, il che ancora si conoscerà essere falso per quello che si proverà procedendo oltre (Castelvetro 16v-17r)

El deleite es la finalidad fundamental e irrenunciable de la poesía. Su formulación no explica sólo “il diletto semplice e la ricreazione degli ascoltanti” sino también la centralidad de la dimensión psíquica en la creación literaria y en su recepción, insoslayable puesto que el mayor pecado y el menos excusable de un poeta es, para Castelvetro, traicionar la esencia del propio arte.

Su formulación es consistente y coherente. Precisamente por ello Castelvetro relega la catarsis a un rol muy secundario. La catarsis, que traduce adecuadamente por “purgazione” y no por purificación, y que es descrita como una purgación de los excesos de compasión (“compassione”) y de temor (“spavento”), se considera un valor de la poesía, pero opera “per accidente”. La finalidad de la tragedia para Castelvetro no es la catarsis ni cabe vincularla al deleite. Es posible encontrar placer en la compasión: “noi, sentendo dispiacere della miseria altrui ingiustamente avenutagli, ci riconosciamo essere buoni, poichè le cose ingiuste ci dispiacciono; la quale riconoscenza, per l'amore che noi portiamo a noi stessi, ci è di piacere grandissimo” (149r); sin embargo, como observa con precisión Brigitte Kappl, se trata sólo de un *diletto oblico* y no esencial.³⁰ La catarsis es fundamentalmente utilitaria, mientras que la poesía es por definición deleitable.

En ningún pasaje de las *Anotacions* aparece explicitada la purgación o la purificación de los sentimientos, aunque sí la fase previa para acceder a la purgación: la compasión y el temor. Como en la *Poetica* castelvetriana, Núñez no establece nunca una

²⁹ Para la cuestión del deleite en la *Poetica* de Castelvetro, cf. Fusco (116-135), Charlton (66-82), Kappl (275-277) y Roncaccia (149-161).

³⁰ “Castelvetro räumt zwar ein, daß Aristoteles die spezifische Lust der Tragödie in einer so gearteten Katharsis erblickt habe. Aber abgesehen davon, daß Castelvetro mit der Abhärtungstheorie die Vorwürfe Platons nicht entkräftet sieht, kann die Katharsis in seinen Augen nicht unter die Rubrik *diletto* fallen. Das eigentlich Lustvolle der Tragödie findet Castelvetro in einem anderen Effekt: Erstens bringt der Schmerz, den wir über das unverdiente Unglück anderer empfinden, zugleich die Erkenntnis mit sich, daß wir selbst gut und gerecht sind, eben weil wir an der Ungerechtigkeit Anstoß nehmen; und diese Erkenntnis ist angenehm, weil sie unserer Selbstliebe entspricht” Kappl (276-277).

conexión directa entre estos dos sentimientos y la finalidad externa de la literatura también para Núñez es el placer. En una ocasión observa: “tenemos miedo y compasión de si se matará, pero este temor no entra mucho” (ACA 69, f, 133v), y, de forma más dilatada, refiriéndose a la *Eneida* virgiliana y a la *Hécuba* euripidea, comenta:

Perquè vos tingau llàstima de la navegació d'Eneas lo pinta també i perquè tingais llàstima d'Ulisses. De la tragèdia d'Eurípides se pot pendre un pedaç d'Hècuba viendo que estava cautiva de los griegos, un pedaç de quan va comparant su estado i amb lo passat i empeça: «jo só filla del rei i casada amb lo rei Príamo, madre de Héctor y de una Casandra profetisa de toda Asia». Veritat és que nos mou a compassió, però no tanto com toda la maranya (ACA 69, f. 129v)

La construcción de los caracteres, el diseño de sus acciones, la efectividad de sus parlamentos están ideados para desencadenar la compasión de los receptores, pero no es ese el fin de la obra literaria. En dos ocasiones, alegando Cicerón, Núñez recuerda que lo que ocurre en la ficción nos es ajeno y, de este modo, la descarga emocional que pueda provocar es pasajera y, podemos inferir, no genera ningún aprendizaje que nos sea útil. Aunque en los apuntes de Núñez aparezca de forma considerablemente más fragmentaria y concisa, pienso que en un punto tan esencial como el de la función asignada a la literatura, Castelvetro y Núñez concuerdan totalmente: la poesía genera un deleite de tipo estético y emotivo, pero no instructivo o moral, y esa es su auténtica finalidad.

Ennoblecimiento académico de la lengua vulgar

No quisiera concluir el análisis sin plantear otro aspecto que permite apreciar un cierto aire de familia entre el comentario de Castelvetro y las anotaciones de Núñez: el uso del vulgar no para la divulgación de contenidos genéricos sino para una especulación intelectual de carácter académico basada nada menos que en la *Poética* de Aristóteles.

La opción de Castelvetro por el italiano es clara y contundente. De hecho antes había analizado ya *I Trionfi* de Petrarca, es autor de un comentario al *Canzoniere* (publicado póstumamente en Viena el 1582), de un comentario íntegro a la *Commedia* dantesca, del que se ha conservado una reescritura que alcanza solo hasta al canto 29 del *Inferno*, redactó apostillas críticas al tercer libro de las *Prose della volgar lingua* de Bembo (en un opúsculo publicado en Módena el 1563) y participó en numerosos debates sobre lengua y literatura italianas.

Aun así, al publicar en Viena su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* Castelvetro utiliza la carta dedicatoria a Maximiliano II de Habsburgo para justificar las razones del uso del italiano en un tratado especulativo y no divulgativo sobre un texto griego:

Io m'induco raggionevolmente a credere che questa mia fatica non debba esser men graziosa perchè sia stata dettata in questa lingua, alla quale è indirizzata, donata e consacrata, a me altresì non dee esser punto discaro l'avervela dettata si per questo massimamente si perchè io mi do ad intendere d'aver fatto cio in questa lingua alquanto meno male, nella quale non nego d'aver speso qualche tempo per impararla e per avanzarmi alquanto in essa e d'avervi ancora scritta alcuna volta alcuna cosetta che non avrei fatto in un'altra dove fossi meno essercitato e per poco scrittore nuovo. Senzachè io ho giudicato che questa fosse opportunità convenevole e da non tralasciare da fare una volta esperienza, il che da niuno infino a qui non pare che sia stato tentato, se fosse possibile che con le voci proprie e naturali di questa lingua si potessero far vedere e palesare altri concetti della mente nostra che

d'amore e di cose leggiere e popolari, e si potesse ragionare e trattar d'arti e di dottrine e di cose gravi e nobili, senza bruttare e contaminar la purità sua con la mistura delle voci greche e latine, quando la necessità non ci costringe a far ciò, acciocché riconoscendosi la sufficienza e il valore di questa lingua ancora in questa parte, non resti priva più lungamente della debita sua lode (Castelvetro a4r)

Sin complejos de inferioridad, las palabras propias y naturales de la lengua materna son para Castelvetro igualmente aptas y más dúctiles para la expresión de los propios pensamientos.³¹ La elección lingüística no modifica el tono erudito y especulativo de la obra pero sí influye en el contenido: Castelvetro incluye referencias a autores canónicos de las literaturas griega y latina, práctica habitual de los comentaristas quinientistas de la *Poética*, sin embargo también incorpora numerosos ejemplos de los tres autores canónicos de la propia tradición, Dante, Boccaccio y Petrarca, y de un autor de su época, Ariosto, no siempre ortodoxo pero sí complejo.³²

Sin duda el perfil intelectual de Núñez es distinto; su grado de compromiso con el vulgar, mucho menor, y la tipología textual de las anotaciones, muy diversa del comentario ecdótico y hermenéutico de Castelvetro. Aun así, se han conservado algunos opúsculos suyos de uso universitario en catalán: aparte de las *Anotacions* objeto de análisis, un discurso universitario titulado *Avisos per a estudiar les arts en particular* y unas breves notas para una clase de retórica sobre el género epistolar *Per fer censura d'una epístola se han de considerar tres coses*.³³ En todos ellos Núñez tiene en cuenta la bibliografía universitaria al uso y no atiende a contenidos relacionados con las lenguas o las literaturas en vulgar. En las anotaciones sobre la *Poética* aristotélica se aparta muy levemente del canon clásico para incorporar referencias a “los diablicos del Corpus” o a personajes de la comedia renacentista como el bobo de comedia, que ejemplifican también el dictado aristotélico (ACA 69, f.133v).

A pesar de las diferencias, no deja de ser significativo el uso del catalán y del castellano en unas clases analíticas sobre la *Poética* en la universidad de la segunda mitad del Quinientos. Las razones son simplemente hipotéticas, pero sabemos que Núñez exploró a fondo el comentario de Castelvetro y sus prolegómenos en defensa del uso del italiano para este menester. De su lectura Núñez pudo extraer también, no sólo que era posible una operación de este calibre en lengua vulgar, sino que además prestigiaba la lengua vulgar y le permitía estar *à la page*.

Cuestiones lingüísticas al margen, la conexión castelvetriana sin duda marca el tono de las *Anotacions*, pero Núñez no es un simple intermediario de las interpretaciones de

³¹ También Alessandro Piccolomini, en las confesiones proemiales a los lectores de la traducción italiana anotada de la *Poética* aristotélica (1575), declara: “io già molti anni sono ho avuto desiderio di scrivere qualche cosa in lingua nostra sopra questo libro che ci è restato della *Poetica* d'Aristotele, per essermi sempre paruto tale che fusse stato bene speso ogni studio e ogni fatica che ci si fusse fatta sopra, ma vedendo io discoprir tuttavia uomini dotti l'un doppo l'altro che con lor giudiziosi commenti gran lume chi ad alcuni difficili passi di quel libro e chi ad alcuni altri davano, e specialmente il Maggio e il Vittorio, che con la dottrina e con l'ingegno loro molti luoghi e con giudiziosa correzzion di testi e con acute dilucidazioni di sensi hanno, per dir il vero, recato quasi da morte a vita, stava io differendo e prolungando la disegnata impresa con la credenzia ch'io aveva che seguendo come cominciato aveano di discoprirsi altri uomini dotti in aiuto della chiarezza di questo libro avesse egli finalmente tosto senza mia fatica alcuna da ricever quella perfezzione per tutti i passi e luoghi suoi, che in buona parte d'essi, come ho detto, ricevuto aveva”. Piccolomini (††v).

³² Hempfer (1987) explora la presencia del *Orlando furioso* en la *Poetica* de Castelvetro, en el contexto de las polémicas quinientistas que el poema suscitó.

³³ Ambos conservados en el manuscrito 349 de la Biblioteca del Patriarca de Valencia y editados por Duran & Solervicens (77-81, 90-92).

Castelvetro. Con todas las precauciones que unas anotaciones de este tipo exigen, Núñez demuestra no únicamente haber entendido la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, sino también tener criterio propio y capacidad para expresar sus opiniones al margen e incluso en contra del modenés. Las *Anotacions* matizan las objeciones de Castelvetro sobre la magnitud de la fábula trágica, consideran la concentración de la fábula un elemento a favor del carácter modélico de la tragedia, sin atender a los reparos que plantea Castelvetro, y no asumen plenamente el carácter completo de la *Poética* que conocemos, al menos equilibran en este punto las observaciones de Castelvetro con las de Vettori.

Núñez puede utilizar ejemplos de Castelvetro, como la cita albertiana, precisamente para probar justo lo contrario de lo que postulaba el filólogo de Módena, y al mismo tiempo asume como propios métodos y tipologías procedentes de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*. La distinción entre un *capo interno, imaginevole* y un *capo forestiere, udevole e vedevole* puede considerarse anecdótica, aunque su inclusión en las *Anotacions* revela la permeabilidad de fondo al discurso de Castelvetro. Más relevante parece la plena asunción del deleite como fin último de toda obra literaria, un extremo que se entiende mejor con la lectura cruzada de ambos textos.

De hecho, esta es la razón última de la operación comparativa que he emprendido: mostrar hasta qué punto Castelvetro aporta una clave de lectura esencial para la comprensión de las *Anotacions*, un texto de redacción sintética, abstrusa y a menudo críptica, pero a pesar de todo comprensible. Superada la desazón, se descubren unas anotaciones repletas de conceptos aristotélicos y de aportaciones personales, que dan una idea cabal de cómo se interpretaba la *Poética* en la Universitat de Barcelona a finales del Renacimiento y de las ideas literarias que de ella se desprendían, esenciales para la configuración del pensamiento y la práctica literaria del Renacimiento.

Obras citadas

- Alcina Rovira, Juan F. "El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez." *Excerpta philologica* 1 (1991): 19-34.
- Averroes. *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, translated with introduction and notes by Charles E. Butterworth. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Barbeito Díez, Pilar. *Pedro Juan Núñez, humanista valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- Castelvetro, Ludovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizata e sposta*. Vienna: Kaspar Stainhofer, 1570.
- Charlton, Henry Buckley. *Castelvetro's Theory of Poetry*. Manchester: Publications of the University of Manchester, "Comparative Literature Series"/1, 1913.
- Duran, Eulàlia dir. *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*. Barcelona: Institut Joan Lluís Vives - Institut d'Estudis Catalans, 2003, III.
- Duran, Eulàlia & Josep Solervicens. *Renaixement a la Carta*: Barcelona-Vic: Eumo Editorial, 1996.
- Escobar Chico, Ángel. "Nuevos datos acerca de los comentarios de Pedro Juan Núñez a la *Poética* aristotélica". Jose M. Maestre ed. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*. Alcañiz-Madrid: Ed. del Laberinto, 2002, III.2, 779-788.
- Esteve, Cesc & Antoni Lluís Moll. "La poètica catalana del Renaixement: conceptes clau". Josep Solervicens & Antoni Lluís Moll eds. *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona: Ed. Punctum, "Poètiques"/2, 2011, 199-241.
- Fracastoro, Girolamo. *Navagero. Della Poetica*, testo critico, traduzione, introduzione e note a cura di Enrico Peruzzi. Firenze: Alinea editrice, 2005.
- Fusco, Antonio. *La Poetica di Lodovico Castelvetro*. Napoli: Luigi Pierro editore, 1904.
- Hempfer, Klaus W. *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987.
- Kappl, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin- New York: Walter de Gruyter, 2006.
- Luján Atienza, Ángel Luis. *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- Maggi, Vincenzo & Bartolomeo Lombardi. *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica explanationes, Madii vero in eundem librum propriae annotationes*. Venezia: Vincenzo Valgrisi, 1550.
- Perocco, Daria. "Lodovico Castelvetro, traduttore di Melantone". *Giornale storico della letteratura italiana* 156 (1979): 542-547.
- Piccolomini, Alessandro. *Annotazioni nel libro della poetica d'Aristotele*. Venezia: Giovanni Guarisco, 1575.
- Pontón, Gonzalo. "Arte antiguo y moderna costumbre (1490-1690)". José M. Pozuelo Yvancos dir. *Las ideas literarias (1214-2010)*. Madrid: Ed. Crítica, "Historia de la literatura española"/VIII, 2011, 145-294.
- Riccoboni, Antonio. *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono latine conversa, eiusdem Riccoboni paraphrasis in Poeticam Aristotelis*. Padova: Paolo Meietti, 1587.

- Robortello, Francesco. *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*. Firenze: Lorenzo Torrentini, 1548.
- Roncaccia, Alberto. *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*. Roma: Bulzoni editore, 2006.
- Ross, William David. *Aristotelis. Fragmenta selecta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- Siekiera, Anna. "La Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele". Massimo Firpo & Guido Mongini eds. *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2008, 25-45.
- Solervicens, Josep. "De l'ampliació del sistema aristotèlic de gèneres a l'establiment d'un nou paradigma (1548-1601)". Josep Solervicens & Antoni Lluís Moll eds. *La poètica renaixentista a Europa: una recreació del llegat clàssic*. Barcelona: Ed. Punctum, "Poètiques"/2, 2011, 101-135.
- Vega Ramos, María José. *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1997.
- Vettori, Piero. *Petri Victorii commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*. Firenze: Eredi di Bernardo Giunti, 1560.
- Watson, Walter. *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Weinberg, Bernard. "Castelvetro's Theory of Poetics". R. S. Crane ed. *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1952, 349-371.