



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**TRADUCCIÓN COMENTADA**

**con introducción y notas de**

***Peri Báthous: The Art of Sinking in Poetry***

**Capítulos I, II, III y IV**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LETRAS**

**PRESENTA:**

**Fernando Oliver Figueroa Cáliz**

**Tutores**

**Dr. Mario Murgia Elizalde (Facultad de Filosofía y Letras) y  
Dr. Javier Espino Martín (Instituto de Investigaciones Filológicas)**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero hacer un reconocimiento muy especial a mis tutores, el Dr. Mario Murgia Elizalde, por sus enseñanzas como profesor y por su estimada amistad de tantos años. Y al Dr. Javier Espino Martín, por su invaluable apoyo y consejos. Este trabajo hubiera sido imposible sin la guía de ambos.

Agradezco al proyecto PAPIIT titulado “La Recepción Clásica entre finales del siglo XIX y el siglo XXI: Teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la antigüedad y el mundo contemporáneo” (Clave: IA400918) a cargo del Dr. Javier Espino Martín, del cual este trabajo es un producto colateral.

Quisiera agradecer a Francisco Javier Rojas, a Erika Aguilar y a Pelayo González por estar ahí cuando más los necesitaba, por su comprensión, apoyo y complicidad. ¡El mundo es un lugar maravilloso gracias a los amigos!

Por último, a mis profesoras de lengua de la Facultad de Filosofía y Letras: la Dra. Aurora Piñeiro, la Dra. Noemí Novell, la Dra. Rosario Faraudo, la Dra. Carolina Ponce, la Dra. Evelia Arteaga y, de manera muy especial, a la Mtra. Lourdes de Santiago y a la Mtra. Patricia Villaseñor, mi infinito agradecimiento por su apoyo, paciencia e inspiración.

## ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	05
ETRUCTURA Y METODOLOGÍA	08
INTRODUCCIÓN	10
1 El club Scriblerus	15
2 La belleza, la retórica y la poética en el periodo clásico	21
3 Pseudo Longino y el tratado <i>Sobre lo Elevado</i>	31
3.1 Temas generales de crítica	33
3.2 El tratado técnico estilístico	36
3.3 Lo elevado y lo maravilloso	44
3.4 <i>páthos</i> vs <i>báthos</i> , ¿Sobre la pasión o sobre lo profundo?	45
4 La recepción de <i>Peri Hípsous</i> en los siglos XVII y XVIII	51
4.1 La Querella de los antiguos y los modernos y la imitación	67
4.2 La retórica y la poética en los siglos XVII y XVIII	71
5 <i>Peri Báthous</i> : Sobre lo profundo, El arte de sumergirse en la poesía	79
5.1 El tratado sobre lo profundo	80
5.2 Sinopsis por capítulos	82
5.3 Teoría estética	87
5.4 Teoría crítica	92
5.5 La teoría de estilos	100
6 Sobre la traducción y la imitación	106
6.1 La traducción la imitación y la emulación en la antigüedad clásica	111
6.2 La traducción la imitación y la emulación en el Barroco	114
6.3 El <i>Peri Báthous</i> , la imitación y la parodia	118
CONCLUSIÓN	124
<b>Comentario de la traducción</b>	126
<b>Sobre la presente traducción</b>	135
<b><i>Peri Báthous</i></b>	138
Capítulo I	142
Capítulo II	148

Capítulo III	151
Capítulo IV	155
<b>Tablas conceptuales de vocabulario retórico y crítico</b>	159
Retórica y filosofía en los ámbitos creativo y crítico	160
Lingüística	162
Crítica	163
Imitación	165
Propósitos del discurso	166
Tipos de discurso	167
Modos de persuasión	168
Partes de la retórica	169
Partes del discurso	172
Partes del poema	174
Sobre la expresión	175
Ética	176
Estética	178
Estilística: Virtudes del discurso, del orador y del poeta	179
Formas de estilo	182
Sobre los estilos	184
<b>Bibliografía</b>	185
<b>Notas</b>	191

***Peri Báthous, or The Art of Sinking in Poetry: Traducción comentada con introducción y notas, Capítulos I, II, III, y IV.***

## **PRESENTACIÓN**

En el contexto de la “Querrela de los antiguos y los modernos” y de la “Era Augusta” inglesa, el *Scriblerus Club* publicó su esperada poética satírica *Peri Báthous, or the Art of Sinking in Poetry* (1728). Se trata de una parodia del *Peri Hýpsous, o Sobre lo Sublime*, atribuido a Longino. *De lo Profundo, o El arte de sumergirse en la poesía*, es un ataque contra los intelectuales “modernos” y sus interpretaciones erróneas o desvirtuadas de los preceptos clásicos de retórica y poética de la antigüedad y sobre las ideas de belleza, el gusto, lo “Elevado” y la crítica literaria. Se trata de una antipoética, es decir, un manual de estilo que, al contrario de los clásicos que buscaban la excelencia, se centra en la producción de literatura mediocre. Los Scriblerus usan el formato básico del texto de Longino, pero se centran en los puntos más polémicos con respecto a la teoría retórica influenciada por el empirismo, y su repercusión en la apreciación de la naturaleza, del arte y del oficio de los hombres de letras.

Para poder mostrar cómo funciona esta sátira, el trabajo consta de una introducción general que permite entender los preceptos tanto de teoría literaria como de traducción implícitos en el texto. Luego se harán las reflexiones en cuanto a las particularidades que se consideraron al momento de la traducción al español. Posteriormente se presentará la traducción de los cuatro primeros capítulos, en los cuales se exponen las principales tesis del tratado, así como la postura de los Scriblerus con respecto a los puntos a desarrollar en el resto de la pieza. Por último, se ofrecerá un aparato crítico que facilite su comprensión y estudio.

En la introducción se desarrollarán los preceptos de teoría y crítica literaria de los autores considerados canónicos en el Barroco que son mencionados y desarrollados en la misma pieza de Scriblerus, además de Longino. Constará de seis apartados básicos. En primer lugar, hago una breve semblanza del club Scriblerus, quienes lo formaron, el perfil de Martinus, y su obra. En segundo, se expondrán las teorías generales de los clásicos en

relación con la belleza, la armonía y el decoro, según las enseñanzas retóricas y poéticas clásicas de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio. Además, se analizará lo sublime o elevado como parte de los estudios retóricos, con énfasis en los estudios sobre las clasificaciones o formas de estilos, como parte de la elocución, de acuerdo con las teorías de Cicerón y Quintiliano.

A continuación, de acuerdo con las mismas teorías retóricas de la antigüedad, se hará una descripción de la obra de Longino. Se explicarán sus posturas con respecto a los mismos preceptos estéticos, además de aquellos de lo maravilloso y lo apasionado, y los términos teóricos en que los enmarca. Al finalizar este apartado se hablará de la particular selección de vocabulario que hizo Longino en su texto y las implicaciones en relación con las posturas teóricas tanto en estilística como en traducción.

En cuarto lugar, se hablará de la recepción que tuvo el tratado de Longino en el Barroco y Neoclásico: cómo lo entendieron y dentro de qué tradición fue enmarcado. Se pondrá especial atención en las diferentes traducciones, sobre todo el *Traite du Sublime*, de Nicolás Boileau y cómo influyó sobre las que se hicieron al inglés y otras lenguas modernas, así como sobre la misma teoría retórica y literaria que se le desprenden.

Posteriormente se analizará el *Peri Báthous* como parodia del *Peri Hýpsous*, primero de la manera en que adapta su estructura y luego de los otros temas que abarca además de los tratados por Longino. También se hará una sinopsis por capítulos, con especial atención en los primeros cuatro que son los que se traducen y los que plantean las tesis del texto y las bases teóricas del mismo. Y se explicará cómo trastocan de manera implícita o explícita las posturas con respecto a la belleza, lo elevado, la teoría literaria, la crítica, la estilística y la traducción.

El sexto apartado se dedica a la traducción en específico. Primero a lo que dicen con respecto a la traducción los antiguos y luego los barrocos; luego a la producción de nuevos textos en el Barroco a partir de los clásicos, ya sea por traducción, imitación, parodia o asimilación; y a sus reflexiones en cuanto al vocabulario nuevo. Al finalizar, en el apartado “Comentario de la traducción,” se explicarán las consideraciones y apreciaciones tomadas en cuenta a la hora de traducir el texto. Posteriormente se presentarán los cuatro primeros capítulos traducidos y anotados, unas tablas con los términos de teoría y crítica literaria

desarrollados en el texto, una bibliografía general, y, por último, las notas al trabajo introductorio y al comentario.



## ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

He clasificado los temas tratados en éticos-estéticos, literarios, de crítica, estilísticos y de traducción. Se expondrán en ese orden en caso de que el autor haya hecho aportaciones al respecto. Llamo ético-estéticos a los que tienen que ver con la concepción de la belleza como resultado de la bondad, la justicia, el decoro, la virtud y la excelencia, así como aquellos que tienen que ver con la armonía, la verdad y la función social del arte. Por otro lado, están los temas literarios, que tienen que ver con el funcionamiento del lenguaje figurado en contraste con el lenguaje recto, con la función de la poesía, así como con el talento natural y su relación con el acto poético o de creación.

En cuanto a los temas de crítica, retomo las reflexiones de los clásicos en cuanto a la imitación, los *exempla*, el canon y la posteridad, el papel de la crítica y de la traducción, así como aquellos conceptos que surgen a partir del siglo xvii, como el de gusto o *taste* y el culto a la agudeza de ingenio o *wit*. Pero, sobre todo, los giros teóricos, en especial con respecto al cambio del estudio de los estilos del ámbito de la elocución al de la invención.

Por otro lado, hago uso de las teorías clásicas en cuanto a la estilística, que es el tema principal tanto de *Peri Hýpsous* como de *Peri Báthous*. Aclaro las diferentes maneras de clasificar los estilos por los diferentes autores, en específico el estilo grande o elevado, a partir de la clasificación en grande, medio y sutil, de acuerdo con el propósito de la pieza, si se trata de un texto con un fin didáctico (sutil), placentero (medio) o emotivo (sublime), para entender la confusión de Martinus entre estilo medio, punto medio y mediocridad, así como entre la profundidad y el vicio. Por el otro lado recupero lo planteado en cuanto a la clasificación de la estilística grandilocuente, en especial la que llama Longino *ὑψος* (elevada), en la antigüedad, con Cicerón, pseudo-Cornificio y Quintiliano, como parte de la *elocutio*, como ornato, y que a partir del Renacimiento, forma parte ya sea de la *dispositio*, para los seguidores de la escuela jesuita, o de la *inventio*, por los autores ramistas y aquellos, más moderados, como los ingleses, inspirados en parte por el descubrimiento del texto *Sobre lo Sublime*.

Por último, vuelvo sobre lo que dicen en cuanto a la traducción, enfocándome en dos aspectos, en primer lugar, en la evolución de los conceptos de imitación, emulación y parodia. En segundo lugar, sobre la apropiación de los conceptos retóricos y la tendencia de

los especialistas ingleses de usar la terminología de etimología anglosajona en lugar de aquella de origen latino, como es el caso de *height*, para traducir *hýpsos* y *deep* para *báthos*, en lugar de los latinos *sublime* y *profound*.

Desarrollo los temas tratados en los primeros cuatro capítulos, sin profundizar en los que se incluyen en los capítulos posteriores, aunque los clásicos, en uno u otro momento de su obra, los desarrollaron. Algunos de estos son la teoría de figuras, la metáfora, la amplificación, el drama, o la teoría de géneros. En cuanto a la teoría de estilos en sí, trato los puntos en que se estudia el estilo elevado, como parte de la triada grande, medio, sutil, mas no de igual forma para la aplicación de los diferentes estilos de lo profundo, como está desarrollado en el Capítulo XII "*Of, Expression, and the several Sorts of Style of the present Age*". Por el contrario, es imposible no abarcar el Capítulo IX "*Of Imitation, and the manner of Imitating,*" por sus repercusiones en el ámbito de la traducción, al ser ésta uno de los instrumentos pedagógicos más importantes para la corrección y el estilo a través del ejemplo de los autores clásicos.

Es importante dar seguimiento a estos preceptos pues a partir de la supuesta mala interpretación de la teoría hecha por Martinus, los Scriblerus cuestionan las posturas filosóficas fundamentales en cuanto a la clasificación, y la nomenclatura, pero, sobre todo, de la manera en cómo estaba siendo interpretada. Hay que resaltar que la pieza es una parodia, y que plantea la problemática de manera exagerada. Las opiniones y el posicionamiento teórico de los integrantes del club Scriblerus, en realidad, no distaban mucho de aquellas de Boileau, Bentley u Oldmixon. No obstante, atacaban cruelmente las veces en que estos autores, abusando de su autoridad, como Boileau o Bentley, o de sus capacidades, como Oldmixon, pasaron por alto aspectos que eran aún más importantes que los factores estilísticos para los autores que decían defender, como la verdad o el decoro, o incluso la misma teoría de la unidad del saber. Los Scriblerus, en diferentes textos, denunciaron la manipulación del conocimiento y de la teoría para apoyar o para defender a sus aliados políticos, para obtener beneficios materiales o no pocas veces, simplemente por considerarlo de mal gusto.

## INTRODUCCIÓN

En 1728 fue publicada la esperada poética del club Scriblerus. El mundo de las letras de la renovada Inglaterra<sup>1</sup> sabía que Alexander Pope<sup>2</sup> había estado trabajando durante algunos años en una sátira que parodiaba al tratado *De lo Sublime*, de Longino, que para entonces ya era considerado parte indiscutible del canon de los grandes autores de crítica y teoría de la antigüedad junto con Aristóteles, Horacio y Cicerón.<sup>3</sup>

El *Peri Báthous, or the Art of Sinking in Poetry* es una poética en forma de tratado académico, la cual, en lugar de enseñar a sus lectores a escribir de manera bella, les enseña cómo “inflar” sus textos para que no tengan que pasar largas horas de estudio compensando lo que la naturaleza no les ha dado en genio.<sup>4</sup> La obra cuestiona diferentes aspectos: por un lado, el concepto de belleza clásico aristotélico y horaciano, que busca la armonía y el decoro y más aún, cuestiona que los temas y géneros considerados hasta entonces apropiados para el estilo sublime o elevado sean exclusivamente los propuestos por los intérpretes de estos autores.

Por otro lado, cuestiona de manera muy severa, tanto desde el punto de vista técnico como moral, el oficio y función de los poetas y de los hombres letrados en general. Retoma la paradoja platónica sobre los sofistas, tratada en el diálogo del *Gorgias*, que habla de que las opiniones se inclinan hacia aquél que maneja mejor sus habilidades elocutivas y de personalidad y no necesariamente hacia el más instruido en el asunto a discutir o juzgar.<sup>5</sup> La antipoética aprovecha el llamado de Longino a la elevación del espíritu como único medio de lograr la elevación del estilo, y por ende el éxito literario, si no en vida, en la tradición, para invitar a sus compatriotas ingleses a hacer lo propio.

Es importante contextualizar la aparición de este texto dentro de la conocida “Querrela de los antiguos y los modernos.” Ésta fue una discusión iniciada por Charles Perrault y su poema *Le siècle de Luis le Grand* en 1687. En éste, Perrault recita, ante la Academia francesa, que las obras literarias de la era de Luis XIV eran superiores a aquellas de la antigüedad clásica greco-romana. Esa aseveración no fue bien recibida por aquellos que en cierta forma seguían viendo en los ejemplos antiguos obras insuperables.<sup>6</sup> La discusión estaba también saturada de tintes políticos y propagandísticos. En 1704 Jonathan Swift publicó su famosa obra *The Battle of the Books*, cuya intención inicial no era otra que

apoyar a su protector William Temple por algunas declaraciones que lo hacían parecer poco entendido en cultura clásica.<sup>7</sup> En esta pieza, en una vieja biblioteca, los libros discuten la superioridad de los antiguos o los modernos, concluyendo que es imposible hacer comparaciones ya que cada autor sobresale por algo que lo hacía especial: una combinación de carácter, formación y contexto histórico-social.

A los ojos de los estudiosos defensores de la vieja escuela, las obras de los miembros del club eran monstruosidades al estilo horaciano: *Los viajes de Gulliver* les parecían la unión de partes inconexas, que no cobran ningún sentido en la realidad, y que emplean de manera indiscriminada los recursos literarios para fines que no son los adecuados. Dice Oldmixon con escarnio al respecto de la publicación de *Peri Báthous* y de los *Gulliver's Travels*, cuya primera edición simultánea era muy esperada debido a la visita de Jonathan Swift a Inglaterra en 1727:<sup>8</sup>

*IF such Criticks as the Profundities and Lilliputs should think these Remarks worth remarking, I shall not have so good an Opinion of theirs, as to take more notice of them, as of those worshipping Wrongheads, who not content with their Rank, they hold, and the Respect that is paid them for their Dignities and Abilities in their respective Villages, Things which one shou'd be of themselves sufficient to satisfy a moderate Ambition, shall, without the least Call to it, or having any other Foundation for it than a Gallery or a Glass Case full of Books, take upon them the Office of a Critick, and decide peremptorily, whether a Work is good or bad, by an affected Smile, the most agreeable Mark of Stupidity or by the most shocking, and arbitrary Toss of the Head, Snuff of the Nose, or Shrug of the Shoulder. But since these Gentry have not yet obtain'd the Use of Speech, otherwise than Rusticks and Politicks...*<sup>9</sup>

El señalamiento a “Profundities” y a los “Lilliputs” no deja lugar a dudas de que el traductor tiene en mente a los Scriblerus. De igual manera al decir que lo hace con base al desprecio que manifestó Aristóteles tanto por la sátira (“*by an affected smile*”), como por la comedia (“*the most agreeable mark of Stupidity*”). Incluso, en esta primera edición por lo menos, ha dejado ambos términos con tipografía de letras redondas en un párrafo que está de por sí enfatizado con cursivas. La visión de Oldmixon, tanto del oficio como de los fines de la poesía, es rígida y a la vez superflua, pues no considera lo que llama Cicerón “la unidad del conocimiento,”<sup>10</sup> la cual está por encima de las divisiones y clasificaciones de las ciencias, y que por lo tanto se rige únicamente por la ocasión y la intención. Esto lo notamos cuando afirma que se necesita una biblioteca muy amplia para cubrir las necesidades del oficio de crítico, cuando se justifica en un modo de ver la literatura ceñido

por los preceptos de los llamados “antiguos,” o cuando sugiere que es necesaria una buena cuna, al referirse a sus oponentes despectivamente como “*Gentry*,” “*Rusticks*,” y “*Politicks*.”

El público literario de los siglos XVII y XVIII, si bien mucho más amplio que a inicios del Renacimiento, se concentraba en las clases altas y era relativamente especializado: nobleza alta y baja, comerciantes, artesanos, abogados y académicos. Todos ellos eran educados en las lenguas clásicas y el hebreo, por la influencia del *curriculum* humanista que añade como esenciales la retórica y la poética, basadas en Aristóteles, Cicerón y Horacio. Los temas de retórica, si no eran especializados, tampoco eran desconocidos para la clase educada, pues formaban parte de su currículo escolar, sobre todo para aquellos que pretendieran una carrera en la corte, en la abogacía, en el clero, bajo o alto, así como para aquellos con aspiraciones poéticas.

En Inglaterra, esta revaloración y emulación de la cultura y ciencia grecolatina es evidente incluso en la forma en que ellos mismos se identificaban. A principios del siglo XVIII los autores y críticos literarios tenían la impresión de que la elocuencia de sus connacionales estaba en decadencia. Se decía que, tras la muerte de la Reina Ana, y sobre todo durante el reinado de Jorge I, se notaba no sólo en el ámbito literario, sino también en el político-religioso un uso desmesurado e inflado de estos recursos retóricos.<sup>11</sup> Dice Oldmixon en su Dedicatoria:

Good Judges foresaw it twenty or thirty Years ago, and mark'd the Gradations by which this Decay wou'd appear sensibly. They, probably, made those Reflections from what they had observ'd of the Fate of Poetry and Eloquence; when, after the Age of AUGUSTUS, *Mimes*, *Cudgel-Players*, and *Bears*, were preferr'd to *true Comedy*; the Points of *Martial* to the happy turns of *Catullus*; when Sound got the better of Sense, and solid Reason gave Way to Tales and Triffles; when Degeneracy reach'd their Morals as well as their Arts and Sciences, (as it will always do in all Countries) and the Loss of their Taste was follow'd with the Loss of their Liberty.”<sup>12</sup>

Lo que llama la pérdida del gusto viene del paradigma estético exacerbado por la contrarreforma, que tiene preferencia por espectáculos y obras poéticas que apelaban más a la maravilla que al intelecto.

Sin embargo, también había en el aire la idea, tal como lo manifiesta Daniel Defoe de manera irónica en su ensayo *Augusta Triumphans*, de hacer a Londres la ciudad más grandiosa del mundo.<sup>13</sup> Tomaban como ejemplo la época del emperador romano Octavio

Augusto, aristócrata bien educado y mecenas de las artes, cuyo periodo fue considerado la época dorada de la cultura latina. Por otro lado, el movimiento reformista de la iglesia tuvo fuertes repercusiones en la estética, que planteaba un gusto más moderado, que coincidía con la *latinitas* y el *decorum* de los romanos. Los poetas buscan alcanzar o incluso superar los logros de las grandes obras civiles y literarias de la época del emperador romano, y en cierta forma lo lograron, al grado que el periodo se le conoce como la “Era Augusta” o incluso como una época dorada de la literatura inglesa.

Como parodia de *Peri Hýpsous* y de *The Arts of Logic and Rhetoric*, el *Peri Báthous* está plagado de referencias a los preceptos de los autores de la antigüedad. Puntualizar uno por uno sería largo y poco provechoso, considerando que una vez que establece su base teórica, las adaptaciones son muy heterogéneas, dependiendo de si la ocasión se presta para una broma. Sin embargo, es necesario entender los preceptos básicos de los autores antiguos, y cómo los adaptan los autores del siglo XVIII para revalorarlos y asimilarlos a sus propias realidades.

También es importante conocer los motivos particulares que tuvieron al plantearlos para que sea posible entender por lo menos tres diferentes voces: primero, la de los antiguos, como grandes maestros y como material de actualidad; luego la lectura de los intelectuales livianos y pedantes, defensores de la superioridad de la antigüedad o de la modernidad, parodiados y ridiculizados en la caracterización de la persona literaria de Martinus Scriblerus; y por último, la de los Scriblerus, frente a sus enemigos políticos y literarios, y en una postura conciliadora de los conceptos de la antigüedad con la modernidad para el bien de sus contemporáneos.

*Peri Báthous* usa el formato básico de la exposición de los contenidos del texto de Longino, el cual está enmarcado por un juego dialógico un tanto relegado por la voz del autor, quien dirige este texto de manera formal y a la vez muy amable a Postumio Terenciano, pero sin el estilo ensayístico y más como un tratado teórico-académico. De Aristóteles toma principalmente sus ideas sobre la belleza, la armonía y el punto medio. De Cicerón el oficio del orador y del poeta, la teoría de la división de estilos, las figuras, y sus ideas sobre la metáfora. De Horacio, los preceptos estéticos y de congruencia en la composición o decoro, así como lo que dice sobre la traducción. De Quintiliano, la

importancia del valor moral implícito en el estilo elevado, el cual es recalcado con insistencia por Longino, y la división de estilos en *grande*, *medio* y *subtilis*, así como sus reflexiones al respecto. De Boileau su traducción de “*βάθος* (*báthos*)” por “tres vicios opuestos,” su autoridad en temas clásicos en ese momento y sus teorías sobre la traducción. De Oldmixon, el enfoque teórico de la estilística, las aplicaciones de estos preceptos, el contexto de su producción, el formato, el estilo y tono. Todos ellos tratan también el talento natural, la imitación y la amplificación, pero Martinus se centra en los puntos más polémicos con respecto a la naturaleza, el oficio de los hombres de letras y la responsabilidad para con su comunidad.

*De lo Profundo, o el arte de sumergirse en la poesía*, es un ataque contra las interpretaciones erróneas o desvirtuadas de los preceptos clásicos de retórica y poética de la antigüedad, por lo tanto, se presentarán a continuación cuáles eran los conceptos básicos sobre las ideas de composición, belleza, el gusto, lo elevado, el decoro y la crítica literaria que retoma. En el *Peri Báthous*, aun más que los aspectos técnicos, se ponen en tela de juicio las reflexiones comunes en los tratados de retórica y poética que tienen que ver con la naturaleza misma de la lengua y la sociedad, con la tradición, con la responsabilidad del que conoce estos saberes y sobre la función de la poesía y, por ende, de los poetas.

La introducción sigue el orden cronológico, comenzando con Aristóteles y la antigüedad clásica: Cicerón, Horacio y Quintiliano. A continuación, trata del *Peri Hýpsous* de Longino. Posteriormente, de la influencia de los clásicos en la literatura inglesa de los siglos XVII y XVIII; además de las ideas de sus contemporáneos más influyentes sobre los mismos puntos, el francés Nicolás Boileau y los ingleses Wentworth Dillon Rascommon y John Oldmixon. Posteriormente, ya con los antecedentes teóricos, es posible explicar la parodia y plantear cuáles preceptos usaron los Scriblerus y con qué finalidad. Al mismo tiempo comento algunos otros autores cuyas ideas también se ven plasmadas en *De lo Profundo*. En los últimos apartados desarrollo el tema de la teoría de la traducción y de cómo ha repercutido en mi versión del texto.

## 1 El club Scriblerus

Al final del reinado de Ana de Inglaterra, algunas de las mentes más sobresalientes del ámbito intelectual y político del entonces recién creado Reino Unido, se reunieron en lo que denominarían el *Scriblerus Club*, para dar vida a Martinus Scriblerus, una “persona literaria” que serviría como seudónimo común bajo el cual publicarían una serie de textos de índole satírica. La intención era evidenciar la banalidad y pedantería de los hombres de letras de la época. Pope ya advertía algunos de los principales puntos a tratar en *Peri Báthous* en su *Essay on Criticism*:

Some of Old Words to fame have made Pretence;  
Ancients in Phrase, meer moderns in their Sense!  
Such labour'd Nothings, in so strange a Style,  
Amaze th' unlearned, and make the Learned smile.<sup>14</sup>

Para Pope, los escritores modernos usan la terminología de los autores antiguos para adornarse del nombre y de su fama aun cuando no logran sino entender medianamente su contenido. Pope los llama “meros modernos,” contrastando con la atemporalidad que dice Longino que caracteriza lo elevado, pues no trascenderán su presente por lo superfluo de sus lecturas. Al decir que terminan creando un efecto estético de “un estilo tan extraño,” que maravilla a los incultos y hace reír a los entendidos, pone un énfasis especial en el receptor para completar la experiencia estética.

El *Scriblerus Club* se reunió por poco más de un año, entre 1713 y 1714, en Londres, probablemente en los domicilios de Arbuthnot o Pope. El Club, como otros en la Ilustración, se reunía para intercambiar información e ideas, crear relaciones, y cultivar el arte. Este reducido grupo, sin embargo, tenía propósitos más específicos. Dice Edna Leake en su introducción a su edición crítica del *Peri Báthous*: “The Scriblerus Club was not only an exclusive, numerically a very exclusive, society; it was an idea translated into action, and an idea closely identified with the sparkling intellectual life of the time.”<sup>15</sup> El club estaba integrado por el futuro deán de la Catedral de San Patricio, en Dublín, Jonathan Swift; el Doctor John Arbuthnot, Médico de la reina (*Physician in ordinary*), desde 1707 hasta su muerte en 1714; el joven y brillante poeta, así como filólogo autodidacta, Alexander Pope; dos también jóvenes y talentosos “hombres de letras,” Thomas Parnell y John Gay, de familias acomodadas, quienes buscaban hacerse de un nombre en las artes y



ciencias, así como en la política. Todos ellos estaban auspiciados y protegidos por Robert Harley, futuro Vizconde de Oxford y Henry St. John, futuro Vizconde de Bolinbroke.

Arburthnot y Swift, reconocidos satiristas, habían conformado en 1711 el *Brothers' Club*. Arburthnot, además de una carrera científica admirable<sup>16</sup> había publicado su *Law is a Bottomless Pit* (1712), de donde es tomado nada más ni nada menos que el entrañable John Bull. Swift había escrito y publicado *A Tale of a Tub* (1712), que incluía *The Battle of Books*, y del mismo año, *An Argument against Abolishing Christianity*. Había trabajado como secretario particular de Sir William Temple, quien, como parte de su carrera diplomática, negoció el matrimonio de Guillermo de Orange y María Estuardo, así como la Triple Alianza de 1668, y pertenecía al círculo de allegados de Carlos II de Inglaterra. Para este entonces, Swift era el editor de *The Examiner*. Él mismo, por esos años, recibiría su doctorado del *Trinity College*. Al igual que Daniel Defoe, escribía panfletos políticos y anticatólicos para Robert Harley. Este último, por aquellos años, junto con Henry St John, *Prime Minister* y *Secretary of State of Foreign Affairs* respectivamente, estaban muy involucrados en las negociaciones (ilegales) que unos años más tarde derivarían en los diferentes tratados que conformaron La Paz de Utrecht, para acabar con la Guerra de Sucesión Española.<sup>17</sup>

El conflicto tras la muerte de Carlos II de España, en 1700, debido a su vasto dominio sobre Europa, a las condiciones inestables de sus herederos más inmediatos, así como por su imperio colonial, definió la política europea de principios del siglo XVIII. En Inglaterra este conflicto se vio marcado por las relaciones con Roma, pues tras el Mancomunado de Cromwell, y la Revolución Gloriosa, la política inglesa giraba alrededor de la consolidación final de la Iglesia Anglicana, con una serie de actas que evitan que la corona pase a manos de un católico o que, en definitiva, un católico pueda llegar a ser rey. Por otro lado, en los países camino a la industrialización, la pujante clase media burguesa y trabajadora, que crecía rápidamente, la vida urbana, el comercio y la ciencia, hacían presión a la clase noble, de manera cada vez más contundente. Esta lucha se ve reflejada en los dos partidos que se jugarían la política de la recién conformada Gran Bretaña: los *Whigs* y los *Tories*, “liberales” y “conservadores,” si bien es difícil darle seguimiento a su postura. Tras morir la Reina Ana, Robert Harley sería encarcelado en la Torre de Londres y St. John viviría

varios años exiliado en Francia, ambos acusados de traición por haber tenido tratos con un pretendiente católico al trono.

Alexander Pope, quien contaba con una hacienda, herencia de su padre, era ya para entonces, a pesar de ser católico, un reconocido lírico y clasicista. Había publicado con éxito sus *Pastorals* en 1709, su *Essay on Criticism* en 1711, y el siguiente año *The Rape of the Lock*. John Gay y Thomas Parnell habían mostrado sus amplias capacidades literarias; Gay para la lírica y el drama y Parnell para la lírica. Este último estuvo muy involucrado en las traducciones de Pope de la *Iliada* y la *Odisea*, además de que él mismo tradujo a Homero. Ambos, como lo hicieran los otros integrantes del club y como lo hicieran también muchas otras figuras prominentes de la época, publicaron escritos en *The Spectator* y *The Tatler*.

El nombre de Martinus Scriblerus se inspiró en el conocido personaje Sir Martin Marall, de Dryden. También recuerda al personaje que representa a Martín Lutero, de los hermanos protagonistas de *The Tale of a Tub*.<sup>18</sup> Por otro lado, Scriblerus hace obvia alusión al término peyorativo de la época para designar a los hombres de letras. Y hace también alusión clara a los prestigiosos miembros del *Kit Cat Club*, que se autodenominaban Scriblers.<sup>19</sup>

Dice Swift en su texto introductorio para *A Tale of a Tub*, donde expresa, sobre sí mismo en tercera persona, bajo que circunstancias decidió escribir sátira:

By the assistance of some thinking, and much conversation, he [Swift] had endeavored to strip himself of as many real prejudices as he could; I say real ones, because under the notion of prejudices, he knew to what dangerous heights some men have proceeded. Thus prepared, he thought the numerous and gross corruptions in religion and learning might furnish matter for a satire, that would be useful and diverting: he resolved to proceed in a manner, that should be altogether new, the world having been already too long nauseated with endless repetitions upon every subject.<sup>20</sup>

El fragmento también trata de la postura con respecto a la tradición antigua, “repetida infinitamente hasta la náusea.” Si bien los Scriblerus, y Swift en particular, según lo que él mismo aclara en el texto, se identificaban con los antiguos en contraposición con los modernos, este autor no deja de hacer notar la evidente necesidad de una literatura que se liberará de una tradición anquilosada y fuera de lugar en el ámbito moderno de Inglaterra.

Dice Swift en el prefacio a *The Battle of Books* con respecto a la función social de la sátira:

Satire is a sort of *glass* wherein beholders do generally discover everybody's face but their own; which is the chief reason for that kind of reception it meets with in the world. And that so very few are offended with it. But, if it should happen otherwise, the danger is not great; and I have learned from long experience never to apprehend mischief from those understandings I have been able to provoke: for anger and fury, though they add strength to the *sinews* of the *body*, yet are found to relax those of the *mind*, and to render all its efforts feeble and impotent.<sup>21</sup>

La sátira, según lo plantea Swift, sirve para que el lector se vea como en un espejo, reafirmando su función social y lúdica a la vez, y desde el punto de vista clásico, didáctica, tanto por el artificio pedagógico, como por el mensaje de orden ético. Gilbert Highet la relaciona con una necesidad natural del ser humano de zaherir a los necios y a los bribones.<sup>22</sup>

La agudeza de ingenio, *wit*, inseparable de la tradición literaria inglesa del siglo XVIII, tiene para estos autores un papel protagónico. Y tiene que ver con el desarrollo de otros dos términos de la crítica que cobran especial preponderancia en este periodo, por un lado, lo “Sublime,” y por otro, el gusto. Dice Aristóteles: “A los que divierten a los otros decorosamente se les llama ingeniosos, es decir, ágiles de mente, pues tales movimientos se consideran notas de carácter, y lo mismo que juzgamos a los cuerpos por sus movimientos, lo hacemos también por el carácter.”<sup>23</sup> La agilidad mental ayudaría a la nueva generación de escritores a liberarse de la carga innecesaria de la tradición, la que, al mismo tiempo, le sirve de apoyo para rescatar los aspectos fundamentales de la misma.

Estos conceptos, *wit*, *taste* y *Sublime*, están relacionados con la educación superior y una crianza de primera calidad, que daba forma al espíritu y que privilegiaba ciertos placeres sobre otros. Se relaciona también con el talento natural. Los escritos del club van dirigidos a lectores que además de tener una buena educación, han tenido una exposición a los mejores ejemplos, y que por lo tanto tienen buen gusto. Pero que además cuentan con el talento natural o *wit*. Dice Swift: “He [Swift] wrote only to the men of wit and taste, and he thinks he is not mistaken in his accounts, when he says they have been all of his side, enough to give him the vanity of telling his name, wherein the world, with all its wise conjectures, is yet very much in the dark.”<sup>24</sup> Por un lado escriben para los genios de su

época, pero, muy importante también, para una tradición, la cual, si bien no tenía los alcances literarios de otras lenguas modernas, busca construirse con paso firme.

Las circunstancias políticas y culturales, así como sus repercusiones lingüísticas, daban la certeza a estos autores, pioneros en el inglés como lo fueron los formadores del resto de las lenguas nacionales europeas, un papel histórico. Construyeron la lengua al flexionarla, al expandir sus horizontes y volverla literaria, tal como sucedió con el latín dos mil años antes, y en cuyos autores, tradición y organización se inspiran abiertamente. Dice Swift al respecto en *A Tale of a Tub*: “Therefore, since the book seems calculated to live at least as long as our language, and our taste admit no great alterations, I am content to convey some apology along with it.”<sup>25</sup> Era muy importante marcar las pautas para lograr esto, según la ideología de la imitación y luego de la emulación, porque la grandeza del estado y luego de su nombre dependía de si lograban igualar, o de ser posible, superar, a sus antecesores.

La obra de Martinus Scriblerus es escasa y variada. Se le habían de atribuir una serie de obras y artículos que incluiría algunos de los textos más famosos de sus integrantes, como los *Gulliver’s Travels*, y *A Modes Proposal* de Swift y *The Dunciad*, de Pope. Los textos publicados bajo el pseudónimo son: *Peri Báthous (or The Art of Sinking in Poetry)*, *Annus Mirabilis (or, the Wonderful Effects of the Approaching Conjunction of the Planets Jupiter, Mars and Saturn)*, y *An Essay Concerning the Origen of Sciences*. Existe también una propuesta para una edición crítica de la Eneida: *Virgilius Restauratus (Castigationum in Æneidem Specimen)*, así como una serie de notas a la segunda edición de la *Dunciad*, de Pope. Se escribió también una biografía en tercera persona, *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus*, publicada en 1741, en la que un personaje incidental encuentra el manuscrito con la biografía de Martinus.

132 *The MEMOIRS of, &c.*

say they cannot be unacceptable to any, but to those, who will appear too much concern'd as *Plagiaries*, to be admitted as *Judges*. Wherefore we warn the publick, to take particular notice of all such as manifest any indecent Passion at the appearance of this Work, as Persons most certainly involved in the Guilt.

## F I N I S.

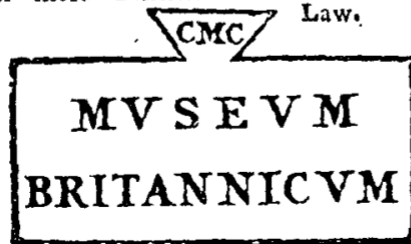
---

PIECES of Scriblerus (*written in his Youth*)  
*already published.*

- |  |  |
|--|--|
| An Essay on the Origin of Sciences, written from the Deserts of <i>Nubia</i> .                         | <i>Annus Mirabilis</i> , or The wonderful Effects of the Conjunction of <i>Jupiter, Mars,</i> and <i>Saturn</i> .          |
| Ἡγή ΒΑΘΟΥΣ: Martinus Scriblerus his <i>Rbetic</i> , or, Of the <i>Art of Sinking</i> in Poetry.        | The Report of a Case in an <i>Action at Law</i> concerning certain <i>Pyed</i> , or <i>Black</i> and <i>White Hories</i> . |
| VIRGILIUS RESTAURATUS: Seu Martini Scribleri, summi Critici, Castigationum in <i>Æneidem</i> Specimen. | Notes and Prolegomena to the <i>Dunciad</i> .<br><i>Bentley's Milton</i> .   |

*Others not yet published, mentioned in the Memoirs.*

- |  |   |
|--|---|
| The Case of Queen <i>Esber</i> , with the whole Process of her <i>Purification</i> .                             | and Ladies at whom they <i>sett</i> .   |
| An Account of the wonderful Discovery of divers Diseases by <i>Setting-Dogs</i> , with a List of those Gentlemen | A Proposal humbly offer'd to both Houses of Parliament, for a <i>General Flux</i> . |
|  | Scriblerus's REPORTS of certain extraordinary Cases in Law.                         |



## 2 La belleza, la retórica y la poética en el periodo clásico

Martinus Scriblerus plantea, al inicio de su tratado sobre lo profundo, que su intención es recolectar las leyes de la poética de lo profundo y organizarlas, siguiendo el ejemplo de sus connacionales e imitando a sus predecesores.<sup>27</sup> Al hablar de “reglas” (*rules*), se refiere a aquellos preceptos o enseñanzas de los autores de la antigüedad que se han vuelto referentes obligados para los estudiosos ya sea de la belleza o de la teoría literaria. En cuanto a sus “predecesores,” menciona a Aristóteles, “The Master of *Alexander*,” y a Longino, “The Secretary of the renown’d *Zanobia*.”<sup>28</sup> Más adelante también incluye a través de citas o menciones directas a Cicerón, a Horacio y a Quintiliano.

En cuanto a sus contemporáneos más destacados, aquellos que llama “habitantes del Parnaso,” se puede identificar, por la recurrente mención de las leyes, al francés Nicolas Boileau, así como al inglés Richard Bentley. Ambos fueron figuras muy renombradas y los Scriblerus entraron en controversia personal o teórica con los dos. Boileau era reconocido irónicamente como el legislador del Parnaso,<sup>29</sup> fue el librero del rey Luis XIV de Francia, tradujo al francés el *Arte poética* de Horacio (*L’Art poétique*, 1670) y el tratado *Sobre lo Sublime* de Longino (*Traite du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours*, 1674) y estaba muy involucrado en la controversia originada por el poema *Le siècle de Luis le grand* de Charles Perrault, así como con aquella que protagonizaran William Temple y Richard Bentley sobre la originalidad de los textos de Falaris.<sup>30</sup>

En cuanto a sus connacionales, los llama irónicamente “Genius of our Nation.” Además de otros estudiosos como Richard Bentley, cuya opinión sobre el aprendizaje de los “antiguos” era muy reconocida, y cuya rivalidad con los miembros del club y en específico con Alexander Pope está muy bien documentada.<sup>31</sup> *Peri Báthous* parodia la postura teórica de algunos trabajos de su época. En especial de la adaptación de John Oldmixon (1673-1742), *The Arts of Logick and Rhetoric*, publicada el mismo año. Ambos textos hacen referencia el uno al otro en repetidas ocasiones. Oldmixon hace su aproximación al tema a través de los vicios (frío, pueril y amanerado) planteados por la traducción de Boileau del *Peri Hýpsous*, y que interpreta como *bombast*, *affected* y *subtle*.<sup>32</sup> Es decir, los Scriblerus hacen una parodia de la aproximación al tema del estilo no a través

de la virtud, sino de los vicios: el *báthos* (lo profundo) no como inteligente o trascendente sino como bajo, de poco espíritu, y de pobres intenciones; y el *páthos* (lo apasionado) no como vehemente o energético, sino como vulgar e incontinente (Ver tablas sobre Ética, Estética y Virtudes del discurso, pp. 176, 178).<sup>33</sup>

El asunto tratado por estos textos pertenece a los ámbitos retórico y poético. Los autores de retórica, o de artes oratorias cuyos preceptos se discuten en *Peri Báthous* y cuyas obras habían sido, hasta el siglo XVIII, las más influyentes en la tradición europea son en definitiva Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, así como las poéticas de Aristóteles y Horacio, y los tratados de estilística de Longino y de Oldmixon.<sup>34</sup> Por otro lado, *Sobre lo Profundo* hace referencia a las importantes traducciones de Boileau, y a sus comentarios a las traducciones antes mencionadas, así como los importantes estudios de retórica y estilística de sus contemporáneos franceses.

Otros autores y obras que considero muy importante discutir son el Conde W. D. Rascommon y su traducción al inglés del *Arte Poética* de Horacio (1680) y sobre todo su propia poética-comentario al respecto de esa traducción: *On the Translation of the Poem (1684)*. Estas obras no sólo fueron incluidas en la misma edición con las obras conjuntas de Swift y Pope, sino que también las cita el mismo Oldmixon en su Introducción de la traducción de Bourhours. Por último, no se puede dejar de lado *An Essay on Criticism* (1711) de Alexander Pope y *A Tale of a Tub* y *The Battle of Books* (1704) de Jonathan Swift.

Además de los conocimientos semánticos y técnico-pragmáticos, estas obras cuentan con una serie de reflexiones muy importantes de tipo filosófico y pedagógico acerca de los temas que son fundamentales para la oportuna aplicación de los preceptos. Éstas tienen que ver con el oficio de los poetas en el caso de las poéticas y de los oradores en el de las retóricas; con la búsqueda de la verdad como fin de la comunicación, y con la pertinencia de evidenciarla a través de la ficción; del lado ético-estético de la literatura (del decoro, de la virtud, de los sofistas); y por último del genio, de la imitación y de su relación con el canon. Estos temas son lugares comunes a los cuales los autores regresan constantemente, pues a partir de ellos se toman decisiones argumentales y estéticas.<sup>35</sup>

Cuando estos textos tratan sobre el estilo, por lo general se centran en los grandilocuentes, por ser considerados los más difíciles, ya que requieren de mucha preparación y del dominio del resto de los estilos, así como por las implicaciones tanto en el ámbito retórico como en el poético, en el sentido de pretender recibir una respuesta. Ésta puede ser verbal o en acción, así como inmediata o posterior al acto elocutivo, ya sea que se trate de un orador dando un discurso o haciendo una denuncia o una defensa. En el caso de la poesía, la respuesta se produce al crear una experiencia estética o cuando los textos tienen la intención, eventualmente, de formar parte de una tradición. Los tratados de retórica y poética, al pretender guiar al orador o poeta hacia lo óptimo y lo bello, tienen que empezar por definir qué es lo bueno y qué es la belleza, así como el tipo de obras que pretenden producir (Ver tabla sobre Propósitos del discurso p. 166),<sup>36</sup> para lograr alguno de los tres cometidos clásicos: educar, deleitar o conmover (Ver tabla sobre Tipos de discurso, p. 167),<sup>37</sup> siempre dependiendo de la ocasión.

Estos textos se insertan en los estudios éticos por diferentes vías. Primero el tema de la justicia, la virtud ética que es considerada la más elevada, ya que implica el equilibrio, el justo medio o “*The Golden Mean*” aristotélico.<sup>38</sup> Está relacionada al decoro, el cual es un punto intermedio entre los extremos que se consideraban viciosos: el valor y la cobardía, la extrema dulzura y la ira, etc. El decoro es aplicable a diferentes ámbitos y en temas de composición clásica, en retórica y poética, busca situar al género con el tono adecuado. Para “los antiguos” el bien y la belleza iban unidos y tendían hacia lo agradable, mientras que se evitaban los excesos a toda costa. Pero más importante aún, el decoro tiene que ver con la búsqueda de la verdad para el bien comunitario como fin último de la comunicación. Paradójicamente, la destreza elocutiva se ve con escepticismo por el efecto que producen los oradores sobre la opinión o ánimo de la gente, el cual, por lo general, se guía más por lo que dice el orador habilidoso que por la opinión del experto.<sup>39</sup> En este sentido, la retórica y la poética, se relacionan también con el oficio del poeta u orador, así como el de los sacerdotes, abogados, académicos y en general con todo hombre letrado. Dicen Neil Croally y Roy Hyde en el apartado “Rhetoric and Education” de su estudio introductorio sobre literatura clásica:

In Greece, in the classical period, training in rhetoric was at first the domain of sophists, who came under fire from conservative thinkers on the ground that persuasiveness is not necessarily thoughtfulness, and indeed make wrong appear right. (See Aristophanes’



*Clouds* and frequent references in Plato, especially *Gorgias* and *Phaedrus*.) Isocrates, in the fourth century, attempted to make rhetoric more acceptable by insisting on the need for a rhetorical education to develop the orator's character as well as his eloquence.<sup>40</sup>

Para Crollay, desde la antigüedad, se vincula la evolución de la enseñanza retórica con la formación del carácter del estudiante. La mala reputación de las artes retóricas viene en parte de esta disyuntiva. Sin embargo, el arte es usado de manera errónea por un individuo vicioso, no es que la disciplina sea viciosa en sí.<sup>41</sup>

Otra discusión se deriva de la pertinencia de usar la ficción y la fantasía (no imitativa, o irreal) para mostrar la verdad.<sup>42</sup> Se habla de ficción cuando se presentan personajes y situaciones verosímiles pero que no son ciertas. Aristóteles dice en su *Retórica* que los lenguajes literario y recto son lenguajes diferentes.<sup>43</sup> Para él, la ficción y la fantasía se usaban porque la crítica y la denuncia a personajes encumbrados era peligrosa, pues los aludidos podían reaccionar negativamente. Esto obligaba al poeta a hacer uso de situaciones inventadas o lugares comunes, como la misma mitología, para representar una situación. Por otro lado, la ficción propicia que el mensaje sea confuso y que, por lo tanto, se preste a malas interpretaciones, lo cual, en primera instancia, no es compatible con los fines comunicativos de la lengua. Los autores antiguos, como Quintiliano, aclaran que, en gran medida, la necesidad de su apego a la realidad depende del fin de la pieza (deleitar, educar o convencer), siendo más común su uso en los textos que buscan proporcionar placer.<sup>44</sup>

Todos estos conceptos giran alrededor de lo que se conoce como el principio del decoro, el cual Manuel Mañas atribuye de manera conjunta a Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, Cicerón y Horacio, y el cual define en el apartado “Doctrina de la imitación y del principio de la adecuación” de su traducción de *El Ciceroniano*, de la siguiente manera: “En la retórica y poética clásicas, unido estrechamente a la concepción mimética del estilo se halla el principio teórico del *decorum*, entendido como la armonía, el equilibrio, la conveniencia, la adecuación, la adaptación o proporción que debe regir a toda creación artística y especialmente la literaria.” Y añade:

La obra literaria [...] debe ser simple y unitaria, debe tener unidad y estructuración orgánica; la *inventio* debe estar regida por el *decorum*: hay que elegir un tema adecuado a nuestras posibilidades; pero también la *elocutio* ha de someterse a este principio, de modo que exista coherencia y equilibrio entre el estilo empleado por el autor y los

efectos que pretende suscitar en los lectores, entre las intenciones del autor y los resultados conseguidos, entre el metro empleado y el género elegido.<sup>45</sup>

La transmisión del contenido, si bien es lo más importante, depende totalmente de la capacidad de presentarlo claramente, y si es necesario, incluso es válido hacerlo de manera artificiosa. Incluye no sólo la parte lógica verbal, sino también, dado el caso, la representación ante el público.

Mañas añade que el equilibrio y armonía deben también darse entre las dualidades *ingenium/ars*, *res/verba*, *docere/delectare*, entendidas no de forma excluyente sino complementaria, como polos que deben confluir en un punto medio, conveniente, proporcionado, adecuado y equilibrado.<sup>46</sup>

Otro de los temas controvertidos tiene que ver con el genio o talento natural, pues es muy evidente que hay personas que tienen una elocuencia extraordinaria sin haber nunca entrenado con este propósito. Los autores siempre dejan claro que, en cuanto a los alcances poéticos o elocutivos de un orador, si bien es definitiva la marca de la naturaleza, si el talento no se educa de alguna forma, no hay manera de que el genio se logre. Las malas interpretaciones de este aspecto vienen del consenso que admite que si el talento y la técnica se unen entonces se logra una figura literaria excepcional o, en su caso, un orador extraordinario. La poesía de Hesíodo atribuye estos momentos al genio, a la influencia divina, a las musas. Bajo esta lógica, el poeta o artista es un vehículo que permite a los demás humanos ver un reflejo de esta divinidad.<sup>47</sup> Posteriormente, con el auge académico de la época clásica, los autores podían ir a la escuela e incluso consultar los manuales de algunos de los famosos maestros. Esto implica que los críticos no veían a los poetas como un medio, sino como los mayormente responsables de la creación y del efecto estético.

Wladislaw Tatarkiewicz, en su *Historia de seis ideas*, menciona otro fenómeno importante, que tiene su origen también en este momento y que es básico para entender la visión revolucionaria planteada por Aristóteles para las clasificaciones de las artes y de los géneros poéticos. Cuando Aristóteles hace la primera aproximación, evitando lo más posible términos emotivos y subjetividades, usó como punto de referencia a los ejecutores y a los materiales que usaban para llevar a cabo su producto, dice Tatarkiewicz, que lo que en términos lingüísticos y comunicativos se conoce como el receptor, no era considerado:

Este sistema de ideas sobre el arte no fue sólo consecuencia de dividir más estrictamente el trabajo de los artistas, sino también, y en mayor grado, de una *comprensión de las artes* que difiere de la nuestra. Así los griegos consideraron el arte de acuerdo con la actividad del artista, no según el espectador o las experiencias del oyente. Por esta razón no tuvieron un factor que aunara las artes, practicándose cada una de manera diferente, con medios diferentes y por personas diferentes.<sup>48</sup>

En esta clasificación, la poesía no era considerada arte sino que se relacionaba con otro tipo de fenómeno, producción o creación. Dice un poco más adelante el mismo Tatarkiewicz, al inicio de la sección que define el concepto de “arte:”

La diferente clasificación que hicieron los griegos de la poesía y las artes visuales puede apreciarse de un modo más sorprendente en lo que se refiere a cómo eran estimados socialmente el poeta y el artista visual. Resulta un poco superfluo que en cuanto a esto hagamos referencia a la teoría que elaboraron los filósofos, ya que era una opinión que durante mucho tiempo fue aceptada normalmente de un modo universal. No sólo en tiempos arcaicos, sino que incluso durante la época clásica, en el siglo v e incluso en el iv a. de J. C., el artista visual era considerado un artesano, mientras que al poeta se le consideraba un tipo de vate o filósofo.<sup>49</sup>

Los filósofos y teóricos de la época clásica griega desarrollan sus teorías a partir de esta postura, y los posteriores latinos fincarán sus estudios sobre esas bases, adaptándolo a sus propias circunstancias y considerando que reconocían la adopción de una tradición preexistente en muchos lugares clave de su entonces área de influencia.

De entre las muchas clasificaciones que se hicieron de artes o disciplinas, aquellas dedicadas a la producción verbal, por un lado, se alineaban a la producción lógica: a través de construcciones lógicas, que se conocerán después como razonamiento, lógica o dialéctica. Por otra parte, a la producción del sonido, que lo vincula indisolublemente a la música y la danza. La parte escrita es un fenómeno, por lo menos en la etapa clásica, adyacente, como una ampliación de la memoria.<sup>50</sup> Tanto la poesía como la oratoria, incluso de manera académica (o como se dice hoy en día, escolarizada), tenían un fin último relacionado a la práctica oral, por lo tanto, son muy importantes: la memoria, la entonación de la voz, la gesticulación, el registro, la métrica, por mencionar algunos parámetros, que luego formarían parte de la estilística, pues son el toque final y lo que refleja la verdadera maestría (Ver tablas sobre Partes de la retórica y Partes del discurso, pp. 169, 172). El lenguaje escrito da cuenta de esto en lo posible. Para Cicerón y Quintiliano, era importante escribir el discurso para poder perfeccionarlo y trabajar en él, para finalmente exponerlo, para Cicerón, más específicamente, en el foro. Las disciplinas están clasificadas también

como liberales o relacionadas a los hombres libres, artes o conocimientos no manuales, y que tienen provecho en un ámbito pragmático, político y de libertad (Ver tabla sobre Retórica y filosofía, p. 160).<sup>51</sup>

La retórica clásica considera tres tipos principales de discurso: el judicial (*iudiciale*), relacionado a procesos jurídicos, penales o civiles, en el que la parte lógica o argumentativa se carga fuertemente a los diferentes tipos de casos y está pensado para influir sobre la decisión de los jueces a favor o en contra de dicho proceso, y se puede ser la parte acusada o la demandante. Otro es el deliberativo (*deliberativum*), de carácter más expositivo, pensado para los concejos, aquí importa mucho el carácter moral del orador. El último es el demostrativo (*demonstrativum*)<sup>52</sup> del encomio o vituperio, donde se trata principalmente de alabar a alguien, pero que, por oposición, se entiende también para hablar de los vicios de una persona o institución (Ver tabla sobre Tipos de discurso, p. 167).

La poesía, en relación con los tipos o géneros, se entendía a partir del acompañamiento musical, o dependía de la ejecución musical completamente. Era definida, por supuesto, por la ocasión, que podía tener fines rituales. El género, dependiendo del tono, festivo, solemne, nostálgico, etc., por naturaleza o referencia a su tradición, requería cierto ritmo y ciertos lenguajes de tipo sonoro, estilístico (en el sentido retórico) y corporal. En la modernidad, tanto lo sonoro como lo corporal dejan de tener peso, pues a estas alturas los estudiosos se basan en una larga tradición escrita.

En la antigüedad la sapiencia se contempló siempre, pero como parte de la construcción personal del carácter y formación cognitiva del orador, y por ende del poeta como creador (inclusive como ejecutante), ya que el discurso poético o lírico está igualmente construido por argumentos dispuestos en un orden. El aspecto sonoro y el lenguaje (figurado y metafórico) son las principales diferencias entre la poesía y el lenguaje recto.

La producción del discurso constaba, en el mundo clásico, de cinco partes, que se sobreponen en tiempo, en el caso de un discurso espontáneo, pero que si es planeado e incluye una ejecución en vivo, por lo general se presentan en el siguiente orden: la invención o idea de un mensaje (*inventio*), la argumentación lógica o disposición lógica de las ideas secundarias (*dispositio*), y, a partir de esos argumentos el adorno o estilización del

mensaje (*elocutio*), la memoria (*memoria*) y la ejecución ante el público (*actio*), (Ver tabla sobre las Partes de la retórica, p. 169).<sup>53</sup> Este público no es abstracto sino que está bien definido y es conocido por el orador o poeta, a diferencia de la apreciación tan aceptada por la crítica literaria en el siglo XX del producto final impreso que no contempla, en muchas ocasiones, el contacto personal con el público. El fin educativo, de placer estético sensorial y el emocional, se mezclan, y dependiendo del tipo de creación, discursiva o poética, se verán en mayor o menor porcentaje en uno o en otro.

El discurso (*oratio*), para ambos, por naturaleza se divide en un exordio (*exordium*), que busca atraer la atención y la disposición de los oyentes y que anuncia el tema y la ocasión. Luego una narración (*narratio*) que exponga cómo se llegó al momento del discurso en sí, de la ocasión. Luego la argumentación (*divisio*), que se construye a partir del tipo o género del discurso, argumentativo en el caso recto o para la oratoria, o más narrativo y descriptivo en caso de que sea un discurso poético. Esta argumentación está circunscrita a los modos de persuasión, los cuales apelarán al carácter de la persona, el más poderoso según Aristóteles, luego a las emociones y en última instancia, si el público es educado y enterado del asunto, a la razón. La parte argumentativa, entonces, puede tener una conclusión lógica (*confirmatio*) o una refutación (*confutatio*). Y, por último, una conclusión y un cierre (*conclusio*).<sup>54</sup> Estas partes varían dependiendo del tipo de discurso y del teórico (Ver tablas sobre Partes del discurso y Partes del poema, pp. 172, 174).

Todo lo anterior se fundaba en dos premisas, la de la imitación o emulación, y en la educación y formación tanto teórica como práctica del orador o poeta. Si bien en sus orígenes (más religiosos, representativos y alejados de la tradición escrita) el poeta se acercaba más al vate místico, no deja de tener una formación rigurosa. El uso correcto, para buscar la verdad, se sobreentendía como político, que era el uso que querían ilustrar Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, y Longino. Para el judicial, esta postura era más bien irrelevante, y la argumentación dependía del caso, como la parte acusadora o de la defensa. Para el laudatorio, esta consideración se sobreentendía afectada por la ocasión. Para la poesía, la verdad cobra un matiz diferente, más lógico o ideal, a diferencia de la judicial que buscaría demostrar una verdad ontológica, muchas veces valiéndose de construcciones lógicas. Con un fin poético, escribieron Horacio, el mismo Longino, y los Scriblerus. Los otros teóricos modernos aportaron a una y otra disciplina. No obstante, se entendía siempre

que tenían, además de la persuasión en el caso de la oratoria, o de la producción de una experiencia estética en la poesía, un fin educativo, como ejemplo de carácter o de estilo.

La formación que promueven los autores de la época clásica grecolatina, venía, por un lado, de los estudios retóricos y poéticos y por otro de la imitación y de la producción *per se*. Es necesario que los tratados retóricos y poéticos, al dar un precepto, lo ilustren. Al hacerlo, usan ejemplos tomados de la tradición que sean conocidos de una u otra manera por el mayor número de sus escuchas o por el mayor número de lectores. Esto se debe a que, si el ejemplo es conocido y aparte, el contexto lo es también, será más fácil discutir el concepto que se pretende poner sobre la mesa o sobre los alcances de la pieza. Por ejemplo, si se quiere ilustrar la astucia, se podrá crear un ejemplo de algún caso e ilustrarlo, o se podrá usar un caso de actualidad o común con el interlocutor. O se podrá hacer uso de un pasaje literario o mitológico, por ejemplo, como el de Odiseo de la saga de Troya, que tenga además el soporte o medio formal de una pieza literaria, como la de Homero, en cuyo caso no habrá que dar mayores antecedentes, haciendo posible dedicar más tiempo a los matices del tema tratado, en lugar de otorgarlo a la contextualización. Los autores y textos conocidos configuran un territorio común para más público. Estos ejemplos se vuelven canon por las apreciaciones y opiniones de los críticos, ya sea por lo mejor logrado, o por los errores que conviene evitar.

La imitación, entonces, podía ser, para el estudio crítico, del objeto, del carácter, o de su ritmo o sonido, y podía ser mejor, igual o peor de lo que es en realidad. Por otro lado, la imitación funcionaba como método de aprendizaje, y como ejercicio retórico para mejorar el estilo, y que en sus etapas finales busca la emulación, a partir del deseo de igualar el objeto de admiración (Ver tabla sobre Imitación, p. 165).<sup>55</sup>

Otro aspecto importante es el que tiene que ver con la emulación. Los parámetros para la apreciación y selección, tanto de los autores de poesía como los de filosofía, sientan las bases para lo que representará el canon occidental y para la teoría crítica que se desarrollará a partir de entonces. Este canon comienza con los comentarios críticos de Aristóteles, a Homero para la poesía, Hesíodo para la crítica, y Demóstenes para la oratoria. Los más recurridos siguen siendo, además de los anteriores, los autores trágicos griegos, así como la Eneida del latino Virgilio y la poesía de Horacio. De entre los oradores y prosistas, Cicerón.

Las futuras naciones europeas usarán este canon como referente para la emulación, pues así como las imitaron también buscaron eventualmente asimilarlas e incluso superarlas. Si bien el pasar de los siglos y las constantes crisis sociales que atravesó la zona de influencia romana dieron la falsa impresión de que dichos autores eran insuperables, a partir del Renacimiento, y del enriquecimiento de las potencias derivado del colonialismo iniciado en el siglo XVI, esta impresión poco a poco se desvanece.

Por otro lado, es muy importante considerar que los escritos se circunscriben al estudio científico y práctico de la retórica que se llevó a cabo en un determinado momento y región. Esto es, cada época pone el énfasis de los estudios retóricos en algún o algunos aspectos específicos. Por ejemplo, los estudios del género deliberativo o judicial, así como de la *actio*, al final de la república romana, durante la segunda sofística, o los estudios del género demostrativo y de la *elocutio* que se privilegiaron durante la Edad Media, más acordes a la oratoria religiosa y cortesana. En cuanto a los géneros retóricos, es posible apreciar que, con el paso del tiempo, mientras la oratoria jurídica tiende a desprenderse de la retórica por su manipulación de la verdad, al basarse en un sistema jurídico cada vez más riguroso, que deja menos espacio a la opinión de los jueces, la deliberativa se ha vuelto menos efectista. El género epidíctico es afectado por naturaleza.

La crítica integrada al manual o tratado, como ejemplo de corrección o de estilo, e incluso de moralidad, ha dado pie a un sistema de aproximación al texto desde diferentes ángulos que a su vez ha apoyado la construcción de los conceptos de belleza, de decoro, así como del “buen gusto,” al indicar hasta qué punto una figura o un recurso resultaban pertinentes en qué contexto, y haciendo estudios más o menos detallados de dichos contextos. De entre estos, por las repercusiones sociales, la retórica de ocasión y tono grandilocuente fue cada vez más cultivada por su uso práctico en la política y sus alcances en la poesía.

En la época clásica, la apreciación del fenómeno literario cambia radicalmente su perspectiva, primero, al identificar al poeta con el origen del canto o poema, que antes se consideraba divino, dando peso a la técnica. Pasado el periodo clásico griego, los estudiosos, y los puristas del estilo, comenzaron a cambiar el enfoque del “cómo” transmitir un mensaje o dominio de los artificios, al “qué,” matizado por la claridad y el decoro. Esto

es especialmente evidente en las poéticas, que en gran medida se enfocan en la función estética del texto, obviando las partes más generales de la retórica.

La creación literaria, así como los estudios en torno a ésta, florecieron a partir del periodo clásico en las áreas de influencia griega, y luego romana. Longino, quien se calcula vivió en el siglo primero de la era actual, hizo un estudio sobre el estilo grandilocuente que devalúa los aspectos técnicos (vocabulario, figuras retóricas y sonoridad), y, con un enfoque de tipo dialéctico, basa su teoría en la purificación de la idea, así como en la producción de las mismas ideas o fantasías (*φαντασίας*)<sup>56</sup> a través de la sapiencia y el cultivo del carácter y el alma del propio poeta o creador.

### **3 Pseudo Longino y el tratado *Sobre lo Elevado***

En el siglo I los estudios retóricos en las áreas de influencia griega y romana, tras los importantes aportes de la ahora llamada época clásica griega, se habían desarrollado ampliamente alrededor de Atenas, Roma y otras ciudades de la zona de influencia helénica. Por su parte, Roma, por su poder económico y político, atraía a los talentos y para el siglo I enfocaba sus esfuerzos literarios en la sofisticación de sus formas, para lo cual había tomado como modelos a los maestros griegos. La filosofía analítica, propuesta por Aristóteles, había fructificado grandemente y tanto los teóricos, como los poetas se habían multiplicado, dejando de ser un oficio para volverse un arte con base en un riguroso sistema filosófico sustentado en una, ahora ya, larga y estable tradición escrita y pedagógica. Por otro lado, ambas disciplinas estaban sujetas a la educación clasista de la época, y por decirlo de alguna manera, a la búsqueda de la fama, el prestigio y la exquisitez intelectual.

Para el siglo I, el arte poético, así como sucedió en la primera sofística con el arte retórico, había sido absorbido por la política, y era un fuerte vehículo de propaganda. Por lo tanto, muchas de las obras que han sobrevivido de la época fueron auspiciadas por algún patrón o por un político, como Mecenas y el emperador Octavio Augusto. Lo que con los sofistas era una preocupación teórica, se había convertido en una realidad que había contribuido a menguar, para el gusto de la época, la calidad de los poetas y oradores. La decadencia de la elocuencia fue tema de lamentación común, no fueron pocos los autores



que exhortaron a sus contemporáneos a desprenderse del yugo del lujo y el poder para componer con un espíritu más libre.

Por otro lado, como advierte Aristóteles con respecto a la tragedia, otros muchos de los géneros, para entonces existentes, ya estaban muy bien definidos y habían logrado la estabilidad y perfección en sus componentes. Dice Mañas al hablar de la obra de Tácito, y la influencia de Cicerón en los siglos posteriores a su muerte, así como de las causas de corrupción de la elocuencia:<sup>57</sup>

la elocuencia había llegado a su punto culminante precisamente con el Arpinate; pero cuando el sistema político republicano desaparece y con él también el debate político y la libertad de palabra, la oratoria deliberativa o política muere y, a partir de ese momento, la oratoria dejará de ser una oratoria de foro para convertirse en una oratoria de salón o de escuela. Según Tácito, no sólo los oradores de antaño eran todos mejores y mejores también las condiciones políticas para el desarrollo de la elocuencia, sino también se había llegado a una saturación técnica, pues mientras que en el pasado los recursos oratorios eran capaces de suscitar la admiración del auditorio, en el momento presente tales recursos estaban tan trillados que se veían como obvios y casi banales, dado que las escuelas y los estudios retóricos habían sufrido un auge enorme y cada vez había más gente conocedora del arte retórica.<sup>58</sup>

El efecto que producían los efectos técnicos se había desgastado, o estos estaban fuera de su contexto, por lo que habían perdido la gracia de la naturalidad y por lo tanto también algo de su eficiencia.<sup>59</sup>

Longino abre y cierra el tratado haciendo hincapié en la decadencia moral y elocutiva. Retoma en repetidas ocasiones el tema a lo largo del texto, por ejemplo, cuando afirma que: “el afán de riquezas, por cuya búsqueda insaciable todos sufrimos, y el deseo del placer nos hace esclavos, más aún, se podría decir que producen el hundimiento total del barco de nuestra vida.”<sup>60</sup> Para Longino la decadencia moral característica del inicio de la época imperial romana estaba minando los mismos fundamentos de la elocuencia. Al respecto añade un poco después, “Esto debe suceder inevitablemente así: que los hombres ya no miren hacia arriba, ni les importe ya la fama póstuma.”<sup>61</sup> El capítulo 44 está dedicado al carácter del orador. En éste, el autor cita a los filósofos para mostrar que la escases de buenos poetas y oradores se debe a la negligencia del cultivo del espíritu, y a su vez, atribuye la decadencia moral a la misma decadencia literaria.<sup>62</sup> Si bien los autores ahora clásicos advertían sobre los riesgos de comprometer la verdad y la palabra, al mismo tiempo los métodos y técnicas utilizados por los estudiosos habían superado por mucho a

las de los griegos de tres siglos antes, y por lo tanto los avances en temas de gramática, prosodia, y etimología, por mencionar algunas disciplinas, habían seguido ampliándose.

En el *Peri Hýpsous*, Longino plantea que todo tratado técnico tiene dos propósitos: definir su objeto de estudio, y mostrarnos por qué medio hemos de alcanzarlo. Afirma que lo último sólo es posible “si conseguimos, en primer lugar, hacernos una idea y un juicio claros de lo que es en verdad lo sublime.”<sup>63</sup> De tal forma, Longino comienza por tratar de definir *ὑψος*. Este vocablo literalmente quiere decir elevado, y se refiere tanto al estilo grandilocuente, como a aquél que induce al asombro.

### 3.1 Temas generales de crítica

En su tratado sobre lo sublime, Longino se dirige tanto a poetas como a prosistas, pues, explica, “no te pasará desapercibido que una cosa es lo que persigue la imaginación en la oratoria y otra distinta la imaginación en la poesía; ni que el fin de ésta en la poesía es el asombro y el de la otra la claridad en los discursos.”<sup>64</sup> El autor desarrolla la división que Aristóteles, desde el punto de vista de la producción o creación, había planteado entre el lenguaje recto y el figurado, pero desde el punto de vista del receptor, al enfocarse en la producción de un arrebató emocional en el público, más allá de la persuasión argumental o sensorial.

No sólo en cuestiones técnicas es evidente la influencia de la escuela clásica. Longino vincula la belleza a la virtud. En repetidas ocasiones, cuando habla de la composición, lo hace en términos de armonía o equilibrio.<sup>65</sup> Ilustra la armonía comparándola con la composición del cuerpo humano, cuyas partes tienen que funcionar en perfecto equilibrio, cada una de acuerdo con su individualidad.<sup>66</sup> Esto implica que el arte es imitación de la naturaleza, pues señala la relación entre la belleza, la armonía y la proporción con lo natural. Conforme a la visión clásica, para Longino la armonía es un medio de persuasión, y de inducción a lo maravilloso.<sup>67</sup>

Para Longino la belleza, lo elevado, como emoción, no se encuentra en la pieza u obra artística, que a partir de los preceptos de retórica clásica parecerían dar instrucciones para armar un objeto bello. Esto se debe a que el objeto de estudio de la retórica se muda al

ámbito de las emociones del receptor. Una de las primeras definiciones que da Longino es la siguiente:

Lo sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje, y que los grandes poetas y prosistas de esta forma y no de otra alcanzaron los más altos honores y vistieron su fama con inmortalidad. Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable. Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible del discurso, dominan por entero al oyente.<sup>68</sup>

En este pasaje es posible percatarse de cuatro características importantes: la primera, dice, se trata de una elevación, “ἀκρόντης”, y una excelencia, “ἔξοχή”; está relacionado a la fama de los poetas, “ποιητῶν”, y prosistas “συγγραφέων”; que lo maravilloso, “ὑπερφῶ”, no lleva a la persuasión, “πειθῶ”, sino al éxtasis, “ἔκστασιν”; y que lo maravilloso “θαυμάσιον” es superior a lo persuasivo, “ἐκπλεξεί”, y a lo que es agradable. Para Longino el público es muy importante en la vivencia de lo elevado.<sup>69</sup>

Si bien dice que el fin de la retórica es la persuasión y el de la poesía el placer, considera la búsqueda de la verdad como el fin último de la elocuencia. Al respecto de lo cual dice:

Vamos a ver si en nuestras investigaciones hay algo que pueda tener utilidad para los hombres en su vida pública. Tú mismo, amigo mío, nos ayudarás a juzgar con un gran amor a la verdad y como conviene a tu forma de ser y como es tu deber todos los pormenores de mi obra. Pues verdaderamente tenía razón aquel que, a la pregunta de qué es lo que tenemos en común con los dioses, dijo: «el obrar con rectitud y el hablar con verdad».<sup>70</sup>

Longino pone por sobre cualquier otro valor la verdad, llegando incluso a decir que es lo que tenemos en común con los dioses. Vincula el valor de la verdad con la vida pública, y en ese sentido, el fin ético o social, es el que inspira al autor.

Longino clasifica cinco fuentes de elocuencia, de las cuales las dos que considera más importantes, la capacidad de concebir grandes ideas y la vehemencia, son innatas, así lo dice,

La primera y más importante es el talento para concebir grandes pensamientos [νοήσεις ἀδρεπήβολον], como lo hemos definido en nuestro trabajo sobre Jenofonte. La segunda es la pasión vehemente y entusiasta [ἐνθοθσιαστικὸν πάθος]. Pero estos dos elementos de lo sublime son, en la mayoría de los casos, disposiciones innatas [αὐθιγενεῖς συστάσεις]; las restantes, por el contrario, son producto de un arte [τέχνης]:<sup>71</sup>

El autor hace una primera división entre lo innato y lo técnico. En cuanto a la capacidad de crear estas ideas grandiosas, también relaciona la poesía con la función del vate, el cual no es responsable del producto poético o profético, pero que es inspirado por la imitación.

Longino trata lo elevado en términos de estilo y retóricos (Ver tablas sobre Estilística, Formas de estilo y Sobre el estilo pp. 179, 182, 184). Dice que sólo a través de lo sublime se logran la fama y la posteridad, y relaciona el concepto a la capacidad de tener pensamientos profundos, en el sentido de entendimiento, importancia o dignidad:

En efecto, no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo de admiración y de la estima de la posteridad. Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos.<sup>72</sup>

En este sentido, Longino también afirma que lo sublime tiene un carácter universal. En cuanto a esto, dice: “Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble, en una palabra [un hombre sensato y versado] considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos.”<sup>73</sup>

El texto de Longino plantea dos tesis principales: la primera postula que la grandeza no es innata, y la segunda que hay un arte de lo elevado.

La grandeza es innata se dice, y no se adquiere con la enseñanza y el único arte para llegar a ella es ser así por naturaleza. Todas las obras de la naturaleza se estropean, así piensan ellos, y son mucho más despreciables si se reducen a esqueletos con las enseñanzas técnicas. Yo sostengo, sin embargo, que se puede probar que esto es de otro modo, si se considera que la naturaleza, aunque a menudo en las emociones y en las sublimidades obedece sus propias leyes, sin embargo, no es algo fortuito y no le gusta en lo absoluto actuar sin método.<sup>74</sup>

Uno de los mayores méritos del autor es, por un lado, definir lo elevado, como algo diferente de la pasión e incluso diferente de lo grave, más cercano a lo asombroso.

Al tratar la importancia de la educación de los poetas y prosistas el autor señala muy enfáticamente que prefiere la gracia imperfecta a la frialdad del texto perfecto. Sin embargo, no deja de señalar que los genios sin formación tienden al fracaso en lugar de lograr la gloria esperada. Longino ha sido objeto de atención, tanto por su agudeza, como por lo inusitado de algunas de sus críticas, así como por sus ejemplos. Uno de los más famosos, que fue muy valorado por los críticos cristianos, es el que compara a Moisés, “el

legislador de los judíos” y supuesto autor del *Génesis*, con Homero.<sup>75</sup> El autor no sólo ratifica a los autores canónicos, sino que también da nuevas perspectivas a sus lecturas e introduce autores nuevos.

Otro de sus méritos, según los críticos, es haber puesto énfasis en la parte de las ideas (invención), al decir que no habrá estilo grande si la idea original no es magnífica de por sí, sin importar el adorno o artificio. Lo ejemplifica de manera muy hermosa al mencionar un silencio,<sup>76</sup> que crea el efecto de elevación lingüística, pero que opera más de manera lógica, dentro del ámbito de la argumentación, y que omite las palabras, dejando de lado la estilización.<sup>77</sup> Su aproximación teórica es original (dentro de lo que se conoce, o por lo menos de entre aquellos autores más conocidos) pues plantea lo sublime como un abstracto, separado del adjetivo ὑψος (*hýpsos*, elevado) y además el concepto es tratado de manera absoluta, como sucediera durante la primera sofística con la Belleza o la Verdad. Este giro saca lo elevado del ámbito meramente accesorio, y lo sitúa en el de lo esencial, y crea, a partir de entonces, la brecha para estudiar los diferentes estilos, como sucederá irónicamente con el fragmento del *Περὶ Ὑψους*, que es reformulado por Martinus Scriblerus en el *Περὶ βάρθους* para crear la estética de lo profundo.

### 3.2 El tratado técnico estilístico

El siguiente apartado tiene como objeto ofrecer un panorama de las teorías estilísticas alrededor de la obra de Longino para entender cómo, en la parodia *Peri Báthous*, se pone en tela de juicio la teoría antigua frente a la moderna. La estilística tiene su origen en los estudios de los sofistas sobre la lengua, así como de la tradición pedagógica y canónica de los *exempla*, en gran medida iniciada por ellos mismos y por algunos de los primeros “filósofos,” (en el sentido académico) de la antigüedad preclásica y clásica. Durante el helenismo, los estudios en retórica y poética habían despuntado. Existía una clase educada, un público ávido de obras literarias y de grandes oradores, así como un sólido grupo de especialistas y eruditos, que mantenía en circulación textos antiguos y de reciente creación para la educación de sus conciudadanos. Los maestros y autores se vinculaban y aportaban a una u otra escuela según su convicción o conveniencia.

El éxito de los tratados en la época del pseudo Longino se debía, en gran medida, al enorme prestigio que habían alcanzado algunos poetas, autores y oradores (filósofos, abogados o políticos). Los jóvenes ciudadanos acudían a las escuelas en busca de los cursos superiores de retórica y filosofía. Los tratados que se centran en las técnicas para lograr el estilo elevado no eran pocos, ya sea para lograr el prestigio o por un fin práctico, de convencer o persuadir, o incluso maravillar.

Es importante recordar que el ambiente retórico y político en el que estos textos se originan es particularmente rico económicamente, lo cual permite patrocinar las artes, y poner especial énfasis en la oratoria y en la composición durante la educación superior. Por otro lado, las no pocas controversias políticas que cobran un especial protagonismo durante el inicio de la época imperial, fueron un caldo de cultivo muy nutritivo tanto para la oratoria como para la poesía. Los alcances de este estilo no están vinculados exclusivamente al placer o a la experiencia estética en sí. Su propósito final no es necesariamente la persuasión o el asombro, sino, como ejemplifica Longino, lo sublime, en un discurso político o en un juicio puede servir para eliminar la sospecha, como parte de un discurso más grande.<sup>78</sup>

Se originaron diferentes categorías y teorías para describir la lengua, así como para la creación o producción de discursos. Estos saberes se dividieron en lógica o dialéctica, relacionada directamente con la creación y orden de las ideas (el qué) y la retórica, que implica de manera directa la palabra (el cómo). Los tratados sobre el estilo de la época de Longino se enfocan en la producción. Usaron una perspectiva analítica, que parte de la retórica, como rama general del conocimiento que estudia el discurso, la cual abarca a su vez el estudio de los estilos en la parte de la estilística o *elocutio*.<sup>79</sup> Según los testimonios de ellos mismos, parten de las teorías más didácticas, que siguen la vía binaria de los opuestos que usó Aristóteles para su estudio de las emociones en la *Ética Nicomaquea* (Ver tablas sobre Ética y Estilística pp. 176,179).

Los primeros autores, vinculaban el estilo a conceptos o habilidades que más tarde englobarían (con una u otra variante) las cuatro virtudes clásicas de la elocuencia: la claridad, la corrección (*ἐλληνίζω* en el griego y *latinitas* en el latín),<sup>80</sup> la propiedad, la brevedad y el decoro. No obstante, no son las únicas ni tampoco fueron la única manera en

que se aproximaron al tema. Dice Consuelo Ruiz Montero sobre el estudio de los estilos, “Asimismo se ha observado que aparece ya en ellas, [las *théchnai lexos*], la mención de cualidades estilísticas como la pureza (*ketharótes*), belleza (*kállos*), solemnidad (*semnótes*), grandeza (*mégethos*), credibilidad (*pithanótês*), placer (*hêdonê*), gracia (*cháris*), aspereza (*trachytês*), amplitud (*ónkos*), propiedad (*tò prépon*).”<sup>81</sup> Además los autores describen aquéllas que cobran preponderancia de acuerdo con algún estilo en particular, así como con la clasificación estilística usada de acuerdo al estilo personal de un autor (Ver tablas sobre las Formas de estilo y Sobre los estilos, pp. 182, 184).

Los diferentes autores plantean varias divisiones de estilos, según el tono (elegante, solemne, delicado, alegre, irónico, despectivo, etc.), según el gusto (ático o sobrio y asiático o adornado),<sup>82</sup> según la época (isabelino, victoriano, romántico, etc.), según el propio carácter del orador o poeta (homérico, horaciano, ciceroniano, etc.) y de acuerdo con su finalidad, educar, deleitar o conmover (humilde, medio o florido y grave). Estos últimos, como indican los propios autores, son los que mejor se adaptan al discurso recto.

Las diferentes divisiones de estilos surgidas durante el periodo clásico y helénico consideraban diferentes aspectos y fueron evolucionando, por un lado, hacia la división clásica, y por otro, de acuerdo con diferentes consideraciones, como el tono o el estilo personal del autor. Por ejemplo, Ruiz Montero refiere la división de Filodemo en su *Retórica*, la cual es una de las más antiguas, en la que se enumeran cuatro clases de estilos, de acuerdo con su amplitud o copiosidad, (*hadrografía*), a la llaneza (*ischnótes*), a la grandeza (*mégethos*) y a la elegancia (*glaphyrótes*).<sup>83</sup>

Durante el helenismo, la controversia alrededor de los estilos en asianismo y aticismo se había extendido entre los estudiosos, incluidos los latinos. El primero era ampliamente criticado por los teóricos, quienes lo consideraban muy amanerado. Esto propició que el aticismo moderara aún más sus formas. Dice Consuelo Ruiz Montero al respecto: “Los estudios léxicos y gramaticales de los eruditos alejandrinos contribuirían al establecimiento del buen uso del ático y de sus modelos literarios, y traspasarían ese interés a Roma.”<sup>84</sup> La influencia pro aticista se vio reflejada en el ideal estilístico de los romanos y en el marcado interés por la corrección que se aprecia en los autores latinos de la época clásica.

Otra clasificación que ha llegado hasta nuestros días se puede observar en *Sobre los estilos*, atribuido a Demetrio. En esta obra el autor se basa en una clasificación de cuatro estilos de escritura, pensando en el lenguaje recto mayormente, y con la intención de ganar la simpatía de la audiencia o influir de manera agradable. Así lo describe José García en la introducción a su traducción del texto:

En el párrafo 36 comienza el examen de las cuatro clases de estilo: el llano o sencillo, el elevado, el elegante y el fuerte o vigoroso. El estilo elevado (38-127) que en la época del autor se llama elocuente, puede tener la elevación en el pensamiento (*dianoia*), o en el asunto del que trata (*prágmata*) en la dicción (*léxis*) y en la composición (*synthesis*).<sup>85</sup>

Donde es posible observar la presencia de un estudio ya sistematizado, con el análisis de los diferentes estilos a partir de las diferentes partes del discurso y basado en la clasificación de estilos similar a aquella que manejaban los autores latinos.

Para Demetrio hay una primera división en tipos simples (*haploî caractères*) son el llano (*ischnós*) el grandioso (*megaloprepés*), el elegante (*glaphyrós*) y el vigoroso (*deinós*), a los cuales les corresponde un defecto: al llano corresponde el árido (*xerós*), al grandioso el frío (*psychrós*), al elegante el afectado (*kakózelos*) y al vigoroso la falta de gracia (*ácharis*).

Dice Ruiz Montero sobre las formas o clases de estilo: “Los componentes de cada forma son: pensamiento (*eúnoia*), tratamiento (*méthodos*), y expresión (*léxis*), que a su vez comprende dicción (*léxis*), figura (*schêma*), miembros (*kôla*), composición (*synthesis o synthéke*), pausa (*anápausis*), y ritmo (*rhythmós*).”<sup>86</sup> Los cuales definen cada género o estilo.

Longino retoma la división clásica de tres categorías: grande, medio y humilde, y se concentra en la producción del estilo grande o, como él lo llama, elevado.<sup>87</sup> A diferencia de los teóricos anteriores, como él mismo lo especifica con respecto a Cecilio al inicio del tratado,<sup>88</sup> quienes dice, pasan por alto “de qué modo podríamos llevar nuestra propia naturaleza a un cierto progreso en el sentido de la grandeza.” Longino vincula el estilo directamente a la naturaleza del creador, la cual es susceptible de cambios y mejoras. Longino busca definir lo elevado y, por otro lado, de manera intrínseca, plantear el cómo lograrlo. Parte de dos tesis, la primera que dice que hay un arte de lo elevado y la segunda



que dice que cualquiera que no tenga algún impedimento, con el suficiente empeño, puede, más allá del conocimiento técnico, elevar su alma a la grandeza.

Heinrich Lausberg los llama *elocutiones genera*, y corresponden a la triada clásica de sublime, medio(cre) y sutil: *genus subtile*, *genus médium*, y *genus grande*.<sup>89</sup> Para Lausberg, los géneros elocutivos son parte del apartado dedicado a la *elocutio* y que se divide a su vez en “A) *elocutiones virtutes et vitia* y B) *elocutiones genera*. De acuerdo con Lausberg, el *genus grande*, también se conoce como *robustus*, *ἀδρὸν*, *vehemens*, *amplus*, *sublimis*, *μεγαλοπρεπής*, *χαρακτήρ*, *δεινός*, *excellent*, *ἐνέργεια*, *ὄγκος* e *ὕψος* entre otros. De este último no da el referente. En cuanto a su materia dice que es aquello importante, de fuerza mayor, la deidad, la exhibición y las arengas. Sirve para excitar a los oyentes y para inducirlos a pensamientos graves. En cuanto a los vicios, dice que lo contrario es la timidez, lo inflado, lo frío, lo simple y lo enjuto. Dice también, como lo hacen los autores antiguos, que los problemas o vicios provienen de no saber identificar cuál de estos géneros es el más conveniente de acuerdo con la ocasión,<sup>90</sup> como se ve en los vicios que enumera Longino y que retoman los Scriblerus.

Por otro lado, a diferencia de la mayoría de los tratadistas, Longino aborda nominalmente este estilo desde un punto de vista espacial vertical, de alto y bajo, en lugar de usar como comparación el tamaño, como en grande y apocado, o aquella que tiene que ver con su importancia, como en grave y humilde, o el emocional, de vehemente y sutil. De acuerdo con Consuelo Ruiz montero, también Dionisio de Halicarnaso, quien dedicó parte de sus estudios a la estilística, los clasifica a su vez en: “elevado (*hypsélós*), cuyo modelo es Tucídides; llano (*ischnós*), ejemplificado por Lisias; e intermedio (*mésos*), interpretado por Isócrtes y Platón,”<sup>91</sup> donde se puede observar que usa la raíz de elevado, *ὕψος*, al igual que Longino.

También es evidente el paralelismo en la división con lo que llama Longino fuentes de sublimidad: los pensamientos elevados, la vehemencia, el uso de figuras, la selección de las palabras y la métrica, coinciden con la teoría de los componentes del discurso de Demetrio: pensamiento, asunto, dicción, expresión. Lo que para Demetrio es el pensamiento o idea, Longino lo llama pensamientos elevados, que correspondería la invención; el tema de Demetrio coincidiría con el tema o pensamiento noble de Longino, que serían parte de la

invención también; Demetrio habla de la dicción, Longino de la métrica o composición, que son parte de la elocución; y el arreglo de los argumentos de Demetrio no es otra cosa que la disposición, de la cual Longino dice a su vez que el discurso tiene que ser congruente en sus diferentes aspectos.<sup>92</sup>

Para Longino la primera y más importante fuente de elevación del discurso es la capacidad de concebir ideas maravillosas, las llama “grandes pensamientos,”<sup>93</sup> que corresponde a la parte de la retórica conocida como *inventio*. Esto es, no podrá ser sublime, elevado o apasionado un discurso que desde su misma concepción no este pensado para ello. Por lo tanto, los temas que generalmente se llevan bien con este estilo son: un poema épico, un héroe, un conflicto, un proyecto magnífico, una idea de Dios, etc.

La pasión vehemente y entusiasta es la segunda fuente de elevación. Se refiere a la capacidad del orador de emocionarse y emocionar a su audiencia (a través de las palabras y de la actuación). A este respecto dice Longino que lo sublime reside en la elevación, la amplificación y la abundancia. La elevación de pensamiento, lenguaje y composición; la abundancia de temas y recursos. Los siguientes folios hablan de la diferencia entre elevación, y amplificación. Como ejemplo compara a los que son considerados los mejores oradores de Grecia y Roma, Demóstenes y Cicerón, dice: “Demóstenes, se eleva la mayoría de las veces a una sublimidad escarpada, el otro, Cicerón, en cambio se derrama en todo lo ancho.”<sup>94</sup> Y en cuanto al propósito de cada efecto, dice: “Donde más oportunamente se muestra el estilo elevado y tenso de Demóstenes es en su vehemencia y pasión violenta, y allí donde es necesario conmover profundamente al oyente; mientras que la expansión está allí donde es necesario extenderse en el detalle.”<sup>95</sup>

Para Longino la pasión (*πάθος*) es importante, y la considera innata al igual que la capacidad de tener grandes ideas. Sin embargo, no toda pasión es noble, y, por lo tanto, tal como propone Horacio acerca del estilo en general, del texto sublime tiene que ser eliminado todo rastro de pasión vil, pues en el sentido dialéctico de la composición (en sentido retórico-poético, de la disposición) así como en el de la estilización o elocución, resulta contraproducente. De esta percepción también se desprenden los vicios opuestos que plantea Longino: lo inflado, lo pueril y el falso entusiasmo<sup>96</sup> (siguiendo con la lógica binaria de los opuestos), los cuales serán retomados más adelante por los teóricos del Barroco y el Neoclásico.

Las figuras retóricas son la cuarta fuente de elevación. Longino nombra las más importantes y conocidas para lograr los efectos sublimes. Dice sobre ellas: “Las figuras, por naturaleza, se convierten de alguna manera en aliadas de lo sublime y, a la vez, reciben de forma admirable su ayuda.”<sup>97</sup> Para él son aliadas y apoyo, y reitera una vez más, al decir, “Yo te diré dónde y cómo”<sup>98</sup> que, como sucede con la mayoría de los recursos que desarrolla, el uso y efectividad de las figuras depende de la ocasión. Las figuras, no obstante, no son un modo de ostentación, Longino propone lo contrario, dice que “la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es una figura.”<sup>99</sup>

Longino desarrolla algunas figuras, como el asíndeton, la anáfora, el hipérbaton, el políptoton, la acumulación, el cambio de caso, persona, número, género y tiempo. Trata de manera más amplia a su vez, la metáfora. Longino desarrolla además otros recursos retóricos, como la acumulación, la narración y la descripción.

En cuanto a la amplificación también comenta:

La cualidad que llaman amplificación es compañera de las que acabamos de tratar [la acumulación y lo terrible] y en la que, cuando el tema y las discusiones permiten periódicamente nuevos comienzos y pausas, se introducen grandes alocuciones de una manera continua, que se desarrollarán una después de la otra con intensidad creciente. Esto se conseguirá por el desarrollo de un lugar común o por vehemencia e insistencia en circunstancias o argumentos o por una cuidadosa construcción de acciones o emociones (pues existen numerosas formas de amplificación).<sup>100</sup>

Es un efecto intrínseco al estilo elevado, se relaciona a la acumulación y a lo terrible, pero también a la vehemencia y a la composición, al presentar las ideas argumentales de manera eficiente.

Longino habla de la importancia de la selección de las palabras o noble elocución. Ésta es la cuarta fuente de grandeza. Propone que hay que depurar el texto quitando toda palabra vulgar y toda referencia a cuestiones mundanas. Sin embargo, como insiste a lo largo del tratado, da preponderancia a la ocasión y dice que habrá momentos en que la expresión coloquial puede evocar lo sublime y que incluso un silencio puede ser más emotivo que una frase bella. Longino trata de los neologismos y arcaísmos, y recomienda la prudencia, así como la mejor ocasión y tipo de discurso para cada uno de los casos, tal como lo hacen los autores de corte clásico.

La quinta y última fuente de sublimidad es la composición en términos sonoros y musicales. Esto es, el tipo de metro y acompañamiento instrumental conveniente según la

ocasión. En este sentido, el texto se centra en los estudios poéticos. La manera de tratar el tema es más natural que aquella de los latinos, pues no tiene el problema de la traducción y, por lo tanto, los géneros caen de manera natural con su uso. Sobre la composición dice que tiene dos tratados y que por lo tanto no se adentrará mucho.<sup>101</sup> Martinus no toca la composición en términos de sonoridad.

El tratado concluye con el llamado a la dignidad del alma. Al iniciar el desarrollo de las fuentes de elevación, retoma el pasaje de *La República* que trata de la corrupción del espíritu por los placeres, donde Platón afirma “Existe todavía otro camino que conduce a lo sublime. ¿Cuál es y de que clase? [La] imitación y la emulación de los grandes escritores, tanto en prosa cómo en verso, que ha habido antes de nosotros. Ésta ha de ser, querido amigo, la meta a la que nosotros nos tenemos que asir con fuerza.”<sup>102</sup> El pasaje reitera la importancia de la imitación. Al terminar vuelve a tocar el tema de la pobreza literaria que rodea a su generación, la cual es ocasionada a su vez por la pobreza de las aspiraciones literarias de los autores.<sup>103</sup>

La obra de Longino se vuelve parte de la tradición no solo como un extraordinario manual de estilo, con una propuesta teórica original en contenido y forma, sino también desde el punto de vista filosófico ético, por su defensa de la verdad y del compromiso moral comunitario del “hombre público,” así como por la necesidad de tener expectativas altas y nobles en relación con su comunidad. Desde el punto de vista estético, con su relectura en el siglo xvii y xviii, Longino siembra la semilla de la nueva ciencia estética a partir de su separación de lo agradable, lo emotivo y lo maravilloso.

Este último punto es particularmente importante pues el autor se separa abiertamente de las teorías vistas hasta el momento, pues tanto para Aristóteles (como fin práctico emotivo de la retórica, así como para el fin lúdico-placentero de la poesía, o incluso como portadora de verdad), como para Cicerón, (y el pseudo Cicerón) y para Quintiliano (Horacio no plantea el tema de la elevación de estilo en sí), la pasión o vehemencia es no sólo intrínseca, sino que incluso es sinónimo del estilo grandilocuente. El estudio del pseudo Longino, apunta, con respecto al estudio del estilo elevado de Cecilio, que los tratadistas anteriores a él no separan lo elevado o maravilloso, de la vehemencia o

pasión.<sup>104</sup> Este punto es clave, como se ha dicho, para entender la parodia de *Sobre lo Profundo*, como se verá más adelante.

### 3.3 Lo elevado y lo maravilloso

Longino plantea de diferentes maneras el propósito de su tratado, al inicio dice: “deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o de lo [profundo].”<sup>105</sup> Los dos objetivos principales del estudio de Longino son definir lo elevado o sublime, y definir si existe un arte o técnica para alcanzarlo. Longino estudió “lo elevado” desde el punto de vista lingüístico, estilístico, en un contexto retórico, pero también pedagógico y ético. Consideraba el estilo sublime “como una elevación [ἀκρότης] y una excelencia [ἐξοχή] en el lenguaje,”<sup>106</sup> dando gran importancia al carácter del autor para alcanzar los tonos más altos.

Mientras que los latinos y el mismo Aristóteles tratan por separado la poética y la retórica, Longino se dirige expresamente a ambos tipos de discurso. Esto evidencia una diferencia importante con respecto a los griegos y a los latinos que dan continuidad a la tradición aristotélica, que separan las artes verbales de las musicales. Longino ve la poesía como un acto de la lengua, si bien dedica varios capítulos del tratado a la sonoridad.

En cuanto a su relación con el *Peri Báthous*, y los teóricos y tratadistas retóricos y los estéticos que surgieron a partir del redescubrimiento del *Peri Hýpsous*, es importante hacer notar que para definir y tratar lo sublime, Longino usa diferentes términos como lo elevado (ὑψος) lo magnífico (μεγαλοφύης), lo excelente (ὑπερφύεια), o lo admirable o maravilloso (θαυμάσιος). Dice que está relacionado a la fama de los poetas, “ποιητῶν”, y prosistas “συγγραφέων.”<sup>107</sup> Añade, además, que lo maravilloso, “ὑπερφυᾶ”, no lleva a la persuasión, “πειθῶ”, si no al éxtasis, “ἔκστασιν”; y que lo maravilloso “θαυμάσιον” es superior a lo persuasivo, “ἐκπλεξει”, y a lo que es agradable, χάριν. Boileau, en su traducción quiso resaltar este aspecto, y lo llamó: *Le traité du sublime, ou de merveilleux dans le discours*. El término “sublime” es una convención y ha sido causa de polémica entre los traductores de Longino, quienes pocas veces optan por vocablos que reflejen el tipo de discurso que pretende producir el autor, como: *Sobre lo magnífico del discurso*, o *Of great Writing*.<sup>108</sup>

En términos estéticos, Longino no busca los efectos emotivos característicos del estilo grave o grande sino el éxtasis. Tampoco busca lo agradable, como en el estilo florido, cuyo

propósito es deleitar, ni mucho menos la limpia ecuanimidad del estilo llano, dice, “Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a lo que sólo es agradable.”<sup>109</sup> En este fragmento se plantean diferentes formas de percepción en valoración ascendente de acuerdo con el efecto producido en el oyente: lo agradable, lo persuasivo, lo apasionado y lo sublime. Éste último lo relaciona al asombro y a lo maravilloso. Lo sublime o elevado, se refiere a una experiencia estética extraordinaria, que incluso se sale de las manos del orador, afirma Longino, “Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente.” El autor no sólo indica el poder sobre la voluntad del oyente por parte del orador o poeta, sino que, añade, con sus efectos: “pulveriza como el rayo todas las cosas.”

En el siguiente fragmento del “Prefacio” de la traducción de Nicolas Boileau, define lo sublime a partir del texto de Longino, donde lo extraordinario y lo maravilloso elevan y transportan al receptor, lo que Longino llama éxtasis. Dice Boileau, “El estilo sublime siempre requiere de grandes palabras. No obstante, lo Sublime se puede encontrar en un solo pensamiento, en una sola figura, en un solo giro de las palabras. Una cosa puede estar presente en el estilo sublime y, sin embargo, no ser Sublime, es decir, que no tiene nada extraordinario o sorprendente.” Y añade un poco más adelante, “por lo tanto, se debe entender que por Sublime Longino no se refiere a lo que comúnmente se entiende por el estilo sublime, sino lo extraordinario y maravilloso que impacta en el discurso, y que hace que una obra arrebate, deleite, transporte. Por lo tanto, debemos entender por Sublime en Longino, lo extraordinario, lo sorprendente y, como lo he traducido, lo maravilloso en el discurso.”<sup>110</sup> Boileau resalta la diferencia entre el estilo sublime y la estética de lo Sublime: para Longino lo Sublime no está en lo que los oradores entienden por estilo sublime, sino en el efecto del asombro y del éxtasis.

### **3.4 Páthos vs báthos: ¿Sobre la pasión o Sobre lo profundo?**

El *Περί βάθου* (tratado *Sobre lo Profundo*) o *Arte de sumergirse en la poesía*, surge a partir del siguiente fragmento, particularmente oscuro, del tratado *Sobre lo Sublime* de Longino y

que con frecuencia es enmendado o incluso suprimido de las traducciones: “*Ἡμῖν δ’ ἐκεῖνο διαπορητέον ἐν ἀρχῇ, εἰ ἔστιν ὕψους τις ἢ βάθους τέχνη*” (sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o [de lo profundo]).<sup>111</sup> Si bien el texto griego especifica *ὕψους τις ἢ βάθους*, por lo general los traductores evitan el término *βάθους*.

Existen dos posibles razones para esta enmienda, la primera, que el concepto de profundidad como metáfora del alcance de las capacidades mentales, si bien es congruente con la elevación, no se desarrolla. La profundidad como opuesta especialmente a lo elevado, no tiene sentido, si bien, inmediatamente después, el autor griego desarrolla los vicios opuestos. Por otro lado, está la posibilidad de una errata, la cual solucionaría el fragmento con *πάθους*, pues la pasión, como un concepto muy cercano, casi equivalente a lo elevado y como fuente de sublimidad, se desarrolla paralelamente en el texto de Longino, si bien él mismo aclara que dedicará otro texto específicamente para este tema.

La traducción al francés de Nicolas Boileau es como sigue “*S’il y a un art particulier du sublime et des trois vices<sup>112</sup> qui lui sont opposés*”, (Si hay un arte particular de lo sublime y de los tres vicios que le son opuestos).<sup>113</sup> Ésta fue particularmente influyente en las traducciones posteriores, las cuales por lo general descartan la pasión, *πάθος*.

La traducción contemporánea al español de José García López que he usado para el desarrollo de este trabajo dice: “Sin embargo, deberíamos preguntarnos, en primer lugar, si existe un arte de lo sublime o de su opuesto”. García López optó por la solución del francés, y usa “lo opuesto”. El traductor aclara con una nota al pie: “El texto griego emplea el término *βάθος*, «profundidad», «lo profundo».”<sup>114</sup> Esto muestra tanto la función nominal como adjetiva de donde pudo surgir la forma *βάθους*.

William Smith evita el término en su versión de 1733. El fragmento completo dice, “*The first thing to be consider’d, is, Whether there be a particular Art in Sublimity; for there are some people imagine, that tis’ utterly wrong to attempt to reduce it into an Art, and lay down by precepts for it:*” (La primera cosa por considerar es si hay un arte específico en lo sublime; pues existen aquellos que imaginan que es absolutamente erróneo tratar de reducirlo a un arte y acotarlo por sus preceptos.)<sup>115</sup> La oración acaba con el

cuestionamiento de si hay un “arte en lo sublime”, luego hay un punto y coma, para dar paso a la siguiente idea, sin mencionar nada de *βάθος* o *πάθος* o lo opuesto de lo elevado.

Paola Vianello, en su traducción publicada por la UNAM, opta por *πάθος* y traduce: “Por parte nuestra debemos enfrentar, en primer lugar, el problema de si existe un arte de lo sublime o de la pasión,”<sup>116</sup> si bien el texto griego de esta edición usa *βάθους*.<sup>117</sup> Esta desición evidencía que Vianello consideró que la pasión era más coherente con el resto de lo expuesto en el tratado.

En la edición latina de Gabriel Petra, que circuló ampliamente durante los siglos xvii y xviii, y la cual Boileau dice expresamente haber usado, el traductor usa *altitudo*,<sup>118</sup> “*Sed in ipso ingressu ac velut limine disputationis nostræ hoc mihi primum disceptandum videtur, ecquibus illa sive Sublimitas, sive Altitudo, artis præceptis contineatur*”.<sup>119</sup> Aquí es transparente la equivalencia de sentido entre *βάθους* y *altitudo*. El término latino permite que prevalezca la ambigüedad en cuanto a la metáfora de profundidad y altura, que en el siglo xvii abre la puerta a una metáfora que describe la gravedad, dificultad, trascendencia o *insight*, implícitos en *profund* y *βάθος*, y que a su vez se vinculan con el lado terrible de lo Sublime, si pensamos en *βάθος* como el abismo, acepción que Boileau parece haber pasado por alto.

Es posible cimentar que la opción que tiene más sentido es la de *πάθος* a partir de diferentes premisas. En primer lugar, el mismo contenido del tratado da gran preponderancia al tema de la pasión, que es la segunda fuente de elevación más importante.<sup>120</sup> Por otro lado, siendo éste un fragmento tan importante (pues la tesis principal del texto es que sí hay un arte o técnica para lograr lo sublime), es muy probable que haya puesto estos términos juntos para marcar más la diferencia entre *ὑψος* y *πάθος* (entre lo elevado o maravilloso y lo apasionado o vehemente) como lo indica durante todo el desarrollo del texto. El término *βάθος*, a diferencia de *πάθος*, no aparece otra vez en el texto, además de que no lo retoma cuando habla de los vicios opuestos, en caso de que *βάθος* se tome exclusivamente como bajo, lo cual no concuerda con el resto del contexto. Por último, el mismo autor promete desarrollar el tema de las emociones en un tratado posterior: “«Es mejor dejar esto al azar» y pasar al punto siguiente, que es el de las pasiones, sobre las que anteriormente hemos prometido hablar en un tratado aparte.”<sup>121</sup> Este



contexto permite suponer que el *βάθους* de las primeras ediciones griegas corresponde a un error de transcripción o una enmienda de “β” por “π,” en el que *πάθους* hubiera sido la opción original.

El tema de la pasión como vehemencia o como emoción en general ha sido considerado parte indispensable del estilo grande por los tratadistas clásicos como Cicerón y Quintiliano.<sup>122</sup> Por otro lado, los rétores y tratadistas griegos, durante el helenismo, pusieron especial interés en la pasión vista desde diferentes perspectivas: como parte del discurso (pasión, contenido y expresión), como adjetivo que califica o describe al estilo grande, como una de las clases de estilo, o también como un estilo en sí. En el siguiente fragmento, en el que Longino dice que el tratadista Cecilio se ha equivocado cuando confunde la pasión con lo sublime, aclara que una pasión bien puede ser lo contrario de lo elevado:

Pero vamos a examinar el contenido de cada una de estas formas, anticipando solo que de las cinco hay algunas que Cecilio ha pasado por alto, como por ejemplo la pasión. Si lo hizo porque le [...] pareció que los dos, lo sublime y lo patético, son una y la misma cosa, que siempre existen y crecen unidas entre sí, está en un error; pues existen pasiones que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos las tristezas y los temores; y a su vez hay mucha sublimidad sin pasión.<sup>123</sup>

La aproximación de Longino, si bien se basa en la clasificación clásica de grande medio y sutil, vista desde la capacidad mental o espiritual del creador,<sup>124</sup> está fuertemente influida por los estudios de estilística de los griegos. Estos habían profundizado considerablemente en este campo, por un lado, en las técnicas para lograr los diferentes estilos (a partir de la idea, la dicción y el adorno) pero también de estudios teóricos como el de Hermógenes y Demetrio que se enfocan en las diferentes clasificaciones de los estilos, a partir del carácter, la emoción o incluso el propósito del texto. A partir de estas consideraciones, el tratado de Longino busca diferenciar el estilo elevado del apasionado, basándose en que, si bien el discurso elevado es de por sí apasionado, no cualquier pasión es elevada.

La pasión desempeñará un papel protagónico como contraparte de la razón en los siglos posteriores al Renacimiento. No sólo por su importancia en la creación artística y literaria (escrita o performativa), sino como un componente esencial de la sociedad que es imposible ignorar cuando se pretende purificar la idea en meros elementos argumentativos. Por otro lado, su manipulación o producción han sido siempre muy ampliamente valorados,

incluso a veces más que el componente racional, sea como información o como experiencia estética, pues no depende en su totalidad del artificio.

Consuelo Ruiz Montero dice sobre la trascendencia de Longino: “El tratado da una versión integradora de la creación literaria a un nivel distinto y superior a los otros manuales retóricos, constituyendo una de las obras cumbres de la crítica literaria griega.”<sup>125</sup> El éxito casi inmediato de Longino, tras su descubrimiento en el siglo XVI y sus populares traducciones, se debe en gran medida a su estilo pulido, pero sobre todo, a que lo recibe un público burgués educado, que buscaba liberarse del yugo de la tiranía, así como de su tradición y de sus formas. El texto *Sobre lo Sublime* tuvo también mucha resonancia debido a que los críticos veían excesivamente saturado al estilo barroco contrarreformista, además de que se vivía un ambiente social y político particularmente corrupto, que hacía a los autores apuntar a los vicios sociales derivados de la abundancia, tal como los que describe Longino casi dos mil años antes: “Resumiendo, hemos dicho que lo que pierde a los talentos contemporáneos es la indiferencia, en la que todos, con excepción de unos pocos, vivimos, sin realizar ni emprender jamás nada, a no ser por la alabanza y el placer, pero nunca por alguna utilidad digna de emulación y de honor.”<sup>126</sup> El texto de Longino contribuyó a la construcción de la modernidad a partir del humanismo y la emulación, al fomentar la educación de toda una nueva clase social, que carecía de la alcurnia, pero que tenía recursos, información y talento, así como la capacidad para desarrollarlos.

Para concluir este apartado dedicado al *Peri Hýpsous* retomo los aspectos más importantes de su teoría y de su relación con la tradición académica que lo respalda. Hay que decir que los autores del helenismo griego se concentraron en el estilo grandioso por considerarlo extremadamente útil en cuestiones de política y para el funcionamiento del sistema judicial. La postura que consideraba el estilo elevado como parte de la elocución da un giro para enfocarse en lo sublime más allá del ornato, del calificativo, donde la idea primigenia es parte intrínseca del estilo, siempre vinculado a la virtud y al discurso mayormente recto y a la oratoria. También durante el helenismo se ve una marcada inclinación por eliminar los efectos excesivos (mejor aceptados en el estilo asiánico) y una marcada inclinación por la corrección, así como una marcada tendencia también a dar preponderancia al aticismo y al dialecto ático de la época clásica como su modelo. Como ya se dijo, los latinos pasaron por un proceso similar a éste, del cual son resultado los autores y

críticos de la llamada época clásica latina. Lo mismo sucedería con las llamadas lenguas nacionales modernas de Europa, las cuales, tras un exhaustivo estudio de los autores de la antigüedad, hicieron sus propias adaptaciones y aportaciones.

En el contexto de la Querrela de los antiguos y los modernos, como se verá a continuación, los Scriblerus tratan de resarcir las teorías de los antiguos, pero también evidenciar sus faltas y las faltas, entonces, de sus seguidores, pero sobre todo de sus defensores más aguerridos, los cuales, por malas interpretaciones, propiciaron teorías insostenibles y a veces incluso quiméricas. Los Scriblerus retoman la confusión entre la pasión y lo profundo, entre otros aspectos de la crítica de *Peri Hýpsous* y de los clásicos, para revindicar los estudios y saberes de los antiguos en un nuevo escenario, en lenguas jóvenes, que estaban experimentando un proceso similar al que pasaron en algún momento el griego y el latín, de apropiación consciente y perfeccionamiento de una tradición filosófica, pedagógica y retórica.

#### **4 La recepción del *Peri Hýpsous* en los siglos XVII y XVIII**

El *Peri Báthous* es una parodia del *Peri Hýpsous*, por lo que el presente capítulo está dedicado a la recepción que tuvo el tratado *Sobre lo Sublime* de Longino en los siglos XVII y XVIII en Inglaterra. La idea es mostrar cómo lo entendieron y cómo fue enmarcado dentro de la tradición clásica. El trasfondo filosófico-social de los movimientos o fenómenos sociales que caracterizaron estos siglos en Europa, como la Revolución científica, la Ilustración, el Humanismo, o la Batalla de los antiguos y los modernos, está presente de manera medular en la obra del club Scriblerus.

Los textos en general, y en específico los llamados clásicos, tienen diferentes maneras de asimilarse en la sociedad que los recibe. Cada época y cada sociedad resalta ciertos asuntos o temas. La interpretación y la praxis resultante del contacto con el texto y la reacción del público y de la crítica, se llevan a cabo a través de procesos o fenómenos de lectura, reflexión, corrección, derivación y aportación que involucran los diferentes aspectos propios de la lengua. La tradición bíblica cristiana es otro ejemplo claro de estos procesos, por su interpretación, así como por su validez como fuente de conocimiento práctico y ético. En el siglo XVIII las discusiones teóricas se volverían aún más álgidas, tras

el empirismo y luego la revolución tecnológica que permitió observaciones y mediciones más precisas. Esto ocasionó la separación entre ciencia y filosofía, y luego éstas se apartaron a su vez de la religión.

Para estudiar la recepción de Longino y de los clásicos en los Scriblerus echo mano de la clasificación que Javier Espino Martín propone en su estudio sobre la recepción de los conceptos de *virtus* y *honestum* de Cicerón en los ilustrados Montesquieu y Jovellanos, a partir de las teorías hermenéuticas y de la recepción, sobre todo de la llamada escuela de Constanza. Espino diferencia entre las formas de rellenar los vacíos teóricos explícitos e implícitos, voluntarios e involuntarios, en los textos originales, mediante lo que se concretiza de la lectura en sentido o en acción académica o practica. Espino también utiliza la clasificación de los principales tipos de relación entre los textos originales y las producciones derivadas de estos,

En definitiva, el autor moderno pretende, a veces rellenar al autor antiguo, en aquello que considera que le falta (los “vacíos”, o la “concretización” de Iser), o bien enmendarle en aquello en que considera que está equivocado por su inconsciencia e ignorancia de su propio mensaje (los “misunderstandings”, de Hirsch), o bien utilizarlo de plataforma para resaltar sus propias ideas que le han ido surgiendo en cuanto a su lectura, y que completan su “horizonte de expectativas” (Gadamer/Jauss). No obstante, no debemos olvidar que ese “horizonte de expectativas” responde a un proceso dialógico (Bajtín), entre el pensamiento clásico, con su entorno histórico-social, filosófico y cultural, y el moderno, envuelto, a su vez, en su propia historicidad (Jauss), y marcado por el psicologismo del autor moderno que interpreta. De este modo, con la recepción se nos abre un abanico de posibilidades amplio para la interpretación de un autor clásico, que en cuanto al diálogo (“significance”) con el moderno se fija en mayor riqueza de sentidos, su “meaning” se ve resaltado en su especificidad histórica por ese contraste. Por otro lado, siguiendo el concepto de Gadamer de “textos” que se desligan del autor y se resisten, por ello, a la “textualización”, podemos establecer una relación entre el moderno y el antiguo según si sus intenciones son: 1) “antitéticas” y pretende oponerse y enmendar al clásico en lo que considera que está equivocado, en su “horizonte de expectativas” contra el del clásico; 2) “acumulativas” y sólo pretende rellenar “concretizando” los huecos del clásico respecto a su paradigma de pensamiento histórico-social y psicológico; o 3) “ideológicas” y emplea al clásico de pantalla para mostrar un reflejo ideológico (“horizonte ideológico”) siguiendo la idea de intención “pretextual”.<sup>127</sup>

Javier Espino propone, a partir de la comparación de los horizontes de expectativas de los autores de los textos originales y de los textos modernos, explicar la interpretación de los clásicos y la reacción en las nuevas creaciones de los autores modernos. Por otro lado, el texto original, independientemente de su autor, se asimila en la tradición ya sea porque los

autores modernos se oponen al clásico, porque aportan al tema tratado o porque el moderno integra al clásico a su discurso.

Para mostrar la recepción de Longino y su obra se pone aquí especial atención a las traducciones más sobresalientes, sobre todo el *Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours*, de Nicolas Boileau, pues ésta fue determinante para las que se hicieron posteriormente al inglés y a otras lenguas modernas, así como a la teoría retórica y literaria de la época. Además se retomarán también los comentarios de otros autores y traductores de retórica y poética importantes como Gabriel de Petra y su traducción de *De Sublimitate Libellus*, John Oldmixon, con su *The Arts of Logic and Rhetoric*;<sup>128</sup> Adam Smith, y su traducción de *On the Sublime*, de Longino; El Conde de Rascommon y su traducción de *Of the Art of Poetry*,<sup>129</sup> de Horacio y el comentario correspondiente titulado *An Essay on Translated Verse*;<sup>130</sup> *The Tale of a Tub* de Jonathan Swift, el *Essay on Criticism* de Alexander Pope, así como material atribuido al mismo Martinus Scriblerus.

Para empezar, hay que decir que el descubrimiento, la difusión y sobre todo la aceptación del texto del pseudo Longino es un fenómeno de la Modernidad, entendida como la institucionalización y estudio (para el mejoramiento práctico) de las llamadas lenguas modernas nacionales europeas que sigue al Medievo. La edición crítica de *Peri Hýpsous* a inicios del siglo XVI responde a su vez a un mercado si no erudito, conocedor del mundo greco-latino. La revolución científica (o filosófica), que comenzó con cambios de paradigmas básicos, como el empirismo y la metodología científica de orden matemático estadístico y especulativo para la producción de conocimiento nuevo, más que para la descripción o la confirmación del mismo, que deja de lado los silogismos aristotélicos y se basa en la inducción, trae consigo la recategorización de la actividad humana en general. Más específicamente, la de orden científico y artístico, así como la reconfiguración de la división de la filosofía natural (sujeta al método inductivo de observación, repetición y comprobación) y el nacimiento de las ciencias sociales (de orden lógico).

La tradición filosófica-científica y pedagógica europea estaba vinculada estrechamente con la civilización grecolatina a través de la, hasta entonces, continua relación lingüística con el latín a través de la iglesia cristiana de Roma, y al griego, además, por el bagaje filosófico-científico y simbólico. La autoridad que emanaban sus autores, todavía entonces

con tintes casi sobrenaturales, se había puesto en duda. Existía una clara oposición por parte de la misma iglesia que la propagó, y de los estratos sociales que veían ante sí la pérdida de su autoridad, la cual estaba siendo cuestionada por una creciente burguesía con poder económico y cada vez más, también, con poder político, así como por una comunidad letrada, inspirada en la interpretación y la acción, más que en el dogma y la predestinación. Conocer el mundo era conocer la obra de Dios y para hacerla más magnífica era necesario que la mayor cantidad de personas posible leyera y entendiera la *Biblia*. De manera que la segunda ola reformista, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuestionará, ya abiertamente, la autoridad no sólo de los clásicos, si no de las mismas “sagradas escrituras” y de las autoridades que sustentaban su poder político y social (por lo tanto, moral) en la autoridad de la Iglesia Católica Romana.

Esto se puede ilustrar con el *Essay on Translated Verse*, del Conde Rascommon, quien dice que se espera que un poeta o escritor, ya sea en el plano académico o en el de la crítica literaria, esté enmarcado e inspirado por las artes y ciencias griegas y romanas. Las batallas escritas, siguiendo la analogía de la literatura y la guerra que él mismo utiliza para ilustrar este fenómeno, se dan tanto en la crítica literaria como en la política, pero aclara, también en la prensa, el púlpito y el teatro.<sup>131</sup> Para este autor, las ciencias y artes de la antigüedad son las armas con las que cuenta el orador o poeta, así lo expresa:

Happy the *Author*, whose correct *Essay*,  
Repairs so well our old *Horatian* way;  
And happy you, who by propitious Fate  
On great *Apollo's* Sacred *Standard* wait,  
And with *strict Discipline* instructed right,  
Have learnt to use your *Arms* before you *fight*.  
But since *Press*, the *Pulpit*, and the *Stage*  
Conspire to *censure*, and *expose* the *Age*;  
Provok'd too far we resolutely must  
To the few *Virtues* that we have be just. <sup>132</sup>

La educación de la clase alta y de la creciente burguesía estaba basada en el modelo clásico, y en sus aproximaciones a la ciencia. Recibía una estricta educación en lenguas modernas y antiguas, en matemáticas, en filosofía, así como en retórica o sofística. Pero más allá del conocimiento y de las teorías, lo que les importaba era revivir el espíritu clásico, es decir, la armonía, la disciplina, la técnica, la excelencia y el espíritu de conquista. Rascommon afirma que se llega a la “felicidad” literaria a través del camino horaciano, el cual describe

como de estándares apolíneos (armónicos y agradables), de disciplina estricta, y donde la naturaleza física del guerrero, *Arms*, y el armamento, *Arms*, son una misma cosa que se conjuga en la técnica. Si bien no todos los estudiantes pretendían alcanzar la fama literaria o política, sí aspiraban a una carrera en alguno de los oficios u artes que involucran de manera directa las letras. En este sentido, es también evidente la denuncia a otras profesiones, la prensa, los sacerdotes y los mismos poetas dramáticos, así como en general los oficios vinculados con las letras y desde las cuales se minaba, al parecer de Rascommon, Pope y Swift, entre otros, no únicamente la elocuencia sino también la moral.

En el ámbito que hoy en día llamaríamos literario, es decir, retórico-poético y crítico-estético, si bien se conocían como nunca los clásicos, la autoridad de Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano (por mencionar los que refiere directamente el *Peri Báthous*) también fue fuertemente cuestionada. Al mismo tiempo, su prestigio era manipulado en favor de discursos políticos y religiosos e incluso estéticos. Los preceptos de retórica, poética, crítica y estética se pusieron en duda; bajo la lupa empirista y cartesiana la misma retórica perdió terreno, cediendo su objeto de estudio a otras ciencias u otras artes. Por un lado, la corriente reformista que buscaba la purificación de la idea trajo como consecuencia la purificación del estilo que busca la exposición clara de la idea, ahora enmarcada por el orden científico. Por otro, la corriente contrarreformista jesuita y sus expertos que centraban la atención en la disposición artificiosa, con una inclinación muy fuerte hacia los efectos estilísticos, relegando a la retórica sobre todo al ámbito de la elocución.

Longino vinculó el estilo retórico con la idea original de la *inventio* dialéctica. Como metodología, propone estudiar no tanto el cómo crear el efecto, sino definir la idea elevada, o sublime; es decir, los temas u objetos que lo producen. Longino exhorta a la imitación del estilo de los grandes autores, pero sobre todo a la emulación. De Longino se desprenderá también un nuevo orden estético a partir de su propuesta de una experiencia emocional separada de lo bello y agradable, que conduce al éxtasis más que a la armonía y que repercutirá en la exploración estética iniciada por los teóricos de las emociones, como el conde Shaftesbury (1671, 1713), y en específico de lo sublime, como Joseph Addison y más adelante, durante la Ilustración, con Edmund Burke y Emanuel Kant, que marcan el nacimiento de la Estética como rama de estudio de la filosofía.

Longino parte a su vez del principio del decoro, y basa su metodología en las dicotomías: *ars-ingenium* y *res-verba*, a partir de que de sus cinco fuentes de elevación las dos más importantes son innatas (la capacidad de concebir grandes ideas y la pasión) y las otras tres son técnicas: (la creación de figuras, la selección de palabras y la composición sonora). Al atribuirse el ingenio a la naturaleza, uno de los puntos clave que se discute es el relacionado al origen del autor. Los defensores de la antigüedad argumentan que sólo el nacimiento noble es capaz de producir pensamientos elevados.<sup>133</sup> Esta postura se sostenía en gran medida por el hecho de que la “buena cuna” garantiza, hasta cierto punto y si hay la voluntad, el acceso a la educación, a los maestros, a los libros, a los viajes, a las experiencias (que son el origen del saber) y sobre todo a los mejores ejemplos literarios.<sup>134</sup>

El Humanismo cobró gran ímpetu y la libertad como esencia del ser humano estaba vinculada a la capacidad de decidir, de pensar y de crear. El Humanismo pone especial énfasis en el valor social del discurso, en la función educativa o informativa, y el producir placer se vinculaba al decoro y a lo apropiado. La paradoja moral sofista, que advierte sobre el uso engañoso de la retórica para fines particulares, no comunitarios, que guían la opinión a favor del más hábil verbalmente y no del experto, es un tema también recurrente. Rascommon, tal como lo hiciera Longino, afirma que cualquier individuo puede usar las artes elocutivas sin prestar atención al valor ideal que se otorga a la verdad, al honor y a la excelencia en la teoría. Alexander Pope, en su *Essay on Criticism*, hace mucho hincapié en el aspecto ético, dice al inicio de la pieza:

Tis hard to say, if greater Want of Skill  
Appear in Writing or in Judging ill;  
But, of the two, less dang'rous is th' Offence  
To tire our Patience, than mis-lead our Sense.<sup>135</sup>

Para el poeta es una falta mayor el usar la retórica y la lógica para hacer pasar lo que es falso como verdadero (*mis-led our Sense*) que las faltas de estilo que señalan los críticos, que muchas veces eran indiferentes al contenido moral de las obras o los discursos. En estos versos, por un lado, Pope deja en claro que es de mayor importancia la calidad del pensamiento (*Judging*), que los recursos estilísticos (*Skill*), lo cual coincide con la perspectiva inglesa que pone mayor atención a la idea primaria que al estilo.<sup>136</sup>



De acuerdo con lo que propone Pope, “Most have the Seeds of Judgement in their Mind,” el pensamiento es una capacidad natural. Así mismo lo refiere Martinus en la peculiar cita atribuida a Cicerón, “*nascimur poetae. [ fimus oratores],*”<sup>137</sup> La visión del humanismo inglés, plantea la potencia creadora del hombre por naturaleza, no obstante, la elocuencia, como el resto de las capacidades lingüísticas en general, es una capacidad que debe fomentarse.

Las controversias sobre la superioridad técnica y estilística de los antiguos que tuvieron lugar durante la transición entre los siglos XVII y XVIII en Inglaterra, se enmarcan a su vez en el ámbito de la llamada “*Querelle de les Anciens et les Modernes,*” iniciada en Francia y con fuertes repercusiones en la producción y discusión en el ámbito literario inglés. Nuria Llorens, en su artículo sobre el conde de Shaftesbury y el modelo clásico, describe el inicio de la controversia en Francia de la siguiente manera:

En Francia, los defensores de la superioridad y valor universal del modelo literario antiguo, y los defensores de la poesía moderna se hallaban enfrascados en una tensa polémica desde 1667. Los primeros proclamaban la superioridad de la doctrina clásica y la consiguiente observación rigurosa de los principios de la regularidad, la verosimilitud y el decoro. Los segundos hacían apología de la epopeya moderna y de la poesía galante a la moda y, desde una óptica cartesiana, oponían la razón moderna a la autoridad de los antiguos.<sup>138</sup>

En esta discusión se ponían en juego controversias tan simples como la de la cuna, hasta la validez misma de muchos conocimientos hasta entonces no cuestionados. Al respecto de la crítica, dice Llorens, se discutía “acerca de las reglas en la literatura y en las artes plásticas; sobre la función de los sentimientos en la creación y en la recepción artísticas o sobre la necesidad de una literatura y un arte acorde con los tiempos.” Sucedió del mismo modo con las otras ramas de estudio de la lengua, como la gramática, y en mayores proporciones en las ramas de la llamada filosofía física, donde la nueva ciencia, gracias a los avances tecnológicos, arrasó prácticamente con los fundamentos mismos de los saberes antiguos.<sup>139</sup> Dice Rascommon sobre esta disputa en el sentido teórico de la métrica:

The *privilege* that ancient Poets claim,  
Now turn'd to *license* but too *just* a name,  
*Belongs* to none but an *establisht fame*,  
*Which* scorns to take it ---- ----  
*Absurd expressions, crude, abortive thoughts,*  
All the Lewd *legion* of *exploded faults*,  
*Base fugitives* to that *asylum* fly,

And sacred *laws* with *insolence* defy.<sup>140</sup>

Si bien no se pueden aplicar las mismas reglas a los antiguos (ancient Poets) que a los modernos, y a las lenguas clásicas que a las modernas, hay algunas de estas enseñanzas (sacred *laws*) que no pueden ser ignoradas (with *insolence* defy) pues siguen siendo válidas, más allá de la lengua o el dialecto, si bien sucedía muchas veces que pervivían a razón del prestigio de algún teórico o crítico (*establisht fame*), como Boileau y en general los teóricos franceses, o los mismos Horacio y Aristóteles.

La aparición del tratado sobre lo elevado de Longino en el mundo literario fue, sin lugar a dudas, parte de la “artillería pesada” de uno y otro bando de la batalla de los antiguos contra los modernos. Dice Núria Llorens sobre la participación de Boileau en la disputa: “en las *Refléxions critiques sur quelques passages du rheteur Longin*, elaboró un comentario más extenso y empleó los argumentos derivados del texto longiniano como arma dialéctica dirigida directamente contra Charles Perrault.”<sup>141</sup> Además de las disputas en el ámbito estilístico, o interpretativo y editorial, el contenido mismo del tratado había sido asimilado como parte de los argumentos a favor de los antiguos. En Inglaterra, Swift vivió de cerca el altercado sobre la autenticidad de los textos de Falaris entre Sir William Temple, de quien era secretario, y Richard Bentley y William Watton. Los dos últimos autores se consideraban, a partir por lo menos de la visión de Swift en *The Battle of the Books*, los representantes de los modernos, que descalifican lo antiguo por el simple hecho de ser antiguo, y que van en contra de los modernos que han revivido, interpretado y asimilado las enseñanzas de los antiguos, de quienes considera representante a William Temple.<sup>142</sup>

Las nuevas ediciones críticas permitían el pavoneo intelectual, por la interpretación, la enmienda y las notas a las referencias eruditas. Pope y Swift, además de ser autores muy reconocidos en su momento, fueron editores. Pope, quien aun desterrado del núcleo central filológico, editorial, intelectual y político de Londres y de las Universidades más importantes por ser católico, tradujo, editó y finalmente publicó ediciones críticas muy esperadas y exitosas de obras de Homero, Horacio y Shakespeare.<sup>143</sup>

La supuesta superioridad de los antiguos, y en gran medida del genio natural, se diluye por la refutación desde varios frentes del Humanismo. No obstante, la naturaleza dota a

cada ser humano de capacidades diferentes. El principio del decoro sigue siendo muy importante en temas de composición. Aristóteles dice que el propio carácter del autor definirá cuál estilo (trágico o cómico) es el más conveniente. Horacio aconseja no tratar de sobresalir en proyectos para los cuales la propia naturaleza del poeta no es afín, tal como dice Swift en *The Battle of the Books* o como afirma Rascommon en los siguientes versos de su *An Essay on Translated Verse*:

Each *Poet* with a *different Talent* writes,  
 One *Praises*, One *Instructs*, another bites.  
*Horace* did ne'er aspire to,  
 Nor lofty *Maro* stoop to *Lyrick Lays*,  
 Examine how your *Humor* is inclin'd  
 And which the *Ruling Passion* of your *Mind*;<sup>144</sup>

Pope, en su *Essay on Criticism*, prescribe lo mismo. No obstante, Rascommon, tal como anotan al respecto Cicerón y Quintiliano, afirma que la formación del orador o poeta empieza desde la edad más temprana, por lo tanto, para estos autores, la cuna era un factor determinante para los alcances del autor.<sup>145</sup>

La postura filosófica de Longino, que busca engrandecer el alma más allá de las convenciones sociales, y más importante aún, más allá de lo que el nacimiento o la clase social convencionalmente señalaban, fue muy bien recibida por los intelectuales ingleses de finales del siglo XVII, pues aportaba al espíritu del Humanismo, incluso al del renovado cristianismo de la Iglesia Anglicana. El pseudo Longino propone el progreso u optimización del espíritu, el cual pervive a través de la emulación de ciertos autores no sólo en estilo, sino también moralmente.

Por otra parte, los autores modernos no habían abandonado los estilos y los géneros clásicos, si bien muchos eran obsoletos en las lenguas modernas.

Words in one *language elegantly us'd*,  
 Will hardly in *another be excuse'd*:  
 And some that *Rome* admir'd in *Cæsar's* time,  
 May neither suit our *genius*, nor our *clime*.<sup>146</sup>

Ponderar la tradición moderna y la antigua con los mismos parámetros no permitía la observación objetiva, por un lado, del autor y su obra, y por otro, de su contenido informativo. Rascommon da por sentado que el contenido, más allá de su contexto de

exposición o creación, existe y es objeto de estudio en sí, como verdad universal que pervive en el tiempo o como fenómeno derivado de un acontecer histórico específico.

Rascommon, si bien aclara este punto, no deja de reconocer los logros de los antiguos, dice también:

When *Virgil* seems to *trifle* in a line,  
 'tis like a *warning-piece*, which gives the *sign*  
 To *wake* your *fancy*, and prepare your *light*,  
 To reach the noble height of some *unusual flight*.  
 I lose my patience, when, with *saucy pride*,  
 By *untun'd ears* I hear his *numbers try'd*.  
*Reverse of nature!* shall *such copies*, then  
 Arraign th' *originals* of *Maro's pen*?  
 And the *rude notions* of *pedantic schools*,  
*Blaspheme* the sacred *founder* of *our rules*?<sup>147</sup>

Rascommon reconoce las fallas de los antiguos, mas considera muy duras las críticas que reciben por parte de los modernos, que si bien en ocasiones no tienen una justificación o el giro estilístico como el que sugiere Rascommon, carecen de importancia en comparación con sus logros, los cuales dieron forma a las reglas que los defensores de los antiguos seguían con tanto esmero.

Los intelectuales veían en Longino, por un lado, la confirmación de la grandeza del pasado, y por otro, la posibilidad de reconstruirlo a partir de un sistema científico establecido, con centros educativos interconectados y una vida cosmopolita, que lo permitía, lo facilitaba, le brindaba reconocimiento y, muy importante, recursos a la labor de redescubrimiento y renovación de las ciencias clásicas. Dice Rascommon sobre la entrada de la cultura greco-latina a Inglaterra:

For who have *long'd*, or who have labor'd more  
 To search the *Treasures* of the *Roman Store*  
 Or dig in *Græcian Mines* for *purer Ore*?  
 The *noblest Fruits* transplanted in our Isle  
 With early *Hope*, and *Fragrant Blossoms* smile.<sup>148</sup>

En este fragmento usa dos analogías: la primera concierne a una mina que hay que escarbar para encontrar los tesoros que no son evidentes a primera vista, y la otra versa sobre un fruto que hay que cultivar para poder aprovecharlo más tarde. En cuanto a “*Roman Store*” da la idea de tradición, de memoria y de algo valioso, mientras que “*Græcian Mines for purer Ore*,” el oro más puro de Grecia, representa la fuente de riqueza literaria. El autor

consideraba que ambas se habían trasplantado y cultivado con éxito en Inglaterra y que sus frutos ya eran evidentes.

Por otra parte, Adam Smith dice con respecto a Longino y su obra en el prefacio a su traducción:

as Philosopher of enlarged and generous Sentiments, a Friend to Virtue, a steady Champion and an intrepid martyr for Liberty, it will teach him that nothing can be great and glorious which is not just and good, and that the Dignity of what we utter and what we act depends entirely on the Dignity of our Thoughts, and the inward Grandeur and Elevation of the Soul.<sup>149</sup>

De acuerdo con Smith, el autor griego se ha ganado su fama por sus aportaciones a la ética que aprecia la libertad y la procura, así como al humanismo moderno, al enmarcar la grandeza de la creación a la grandeza del alma y del pensamiento.

La aportación de Longino a la crítica moderna viene por la clasificación de lo elevado o lo maravilloso como algo separado de la belleza clásica y armónica. Si bien se sobreentiende que era un eco que resonaba en otras voces de la antigüedad, la teoría clásica de los tres estilos fue la que se continuó desarrollando de manera constante y por lo tanto la que dio más frutos. Su relación con las escuelas tradicionales o clásicos de retórica es innegable, sin embargo, no hay referencias de Longino en la antigüedad por parte de otros autores, sino hasta el Renacimiento. Por lo tanto, no hay un seguimiento constante de su influencia teórica.

Los estudios que separan el calificativo sublime, de lo Sublime en sí, como sustantivo y como esencia, (que yo he distinguido con mayúsculas), y que busca el “qué” de la esencia y no el “cómo,” de la técnica, son una recuperación moderna. En el apartado dedicado al término “sublime” del *Vocabulario de las filosofías occidentales*, Saint-Girons distingue sublime como adjetivo y Sublime como forma nominal, y señala, a partir de esta diferencia sustancial dos vías o dos tradiciones. La primera es latina y vincula al estilo con un calificativo: estilo grande o magnífico, o sutil, o florido, etc. con una tradición que liga al estilo con el término *sublimis* latino, usado, según refiere ella misma, por Quintiliano como *genus sublimis discendi*<sup>150</sup> y que Gabriel Petra en la traducción al latín usa a su vez en *De Sublimitate Libellum*, donde el estilo y la aspiración espiritual planteada por Longino se relacionan directamente con este término y que a través de la traducción al francés de

Boileau se normaliza totalmente en las lenguas modernas. La otra vía es griega, a partir precisamente del *Peri Hýpsous*, y se vincula a la búsqueda del qué y el cómo, siendo esto último lo que corresponde a los estudios técnicos retóricos y poéticos. Desde el punto de vista retórico, la consecuencia más evidente viene a partir de que no se busca la técnica sino el concepto, o lo que en la nueva retórica inglesa se llama *the Thought*, la idea. La otra es la búsqueda de una nueva categoría estética que según la misma Saint-Girons, es incluso contraria y relacionada al terror, como resalta sobre Burke y que tiene que ver con la separación que hace Longino de lo sublime y lo apasionado y con lo vehemente de los rétores clásicos latinos.

La interpretación de lo profundo o *βάθος* en sentido negativo de bajo, opuesto a lo elevado, parece una buena opción, si se piensa que lo profundo, como sinónimo de trascendente, es una experiencia mucho más cercana a aquella de lo Sublime o en su caso de la vehemencia (en estilo, contenido o performance). Los Scriblerus aprovechan la ambigüedad multidireccional y la oposición de *βάθος* y luego del *altitudo* de la traducción de Petra dando continuidad a la errata que Boileau ratifica como opuesto. La mala interpretación de Martinus Scriblerus a este respecto representa la ligereza de su pensamiento. El ataque de la sátira es precisamente contra sus contemporáneos (poetas, críticos y filólogos), que interpretan la profundidad de sus investigaciones no como metáfora de trascendente o de gran alcance, que busca la virtud, sino que exploran la pobreza de espíritu, lo bajo y la vulgaridad.

En cuanto al estilo, en el siguiente fragmento, se puede apreciar como el Conde Rascommon, si bien no trata teóricamente el tema, sí plantea lo que se necesita para engrandecer el discurso de acuerdo con el sentido de lo Sublime que le da Longino.

On Sure *foundations* let your *fabric rise*,  
 And with attractive *majesty* surprise,  
 Not by affected, *meretricious Arts*,  
 But strict *harmonious Symetry* o' *parts*,  
 Which thro' the whole, insensibly must pass,  
 With vital Heat to animate the Mass.<sup>151</sup>

Cuando dice, “let your *fabric rise* / and with attractive *majesty* surprise,” habla de los textos usando términos como *rise* (que debemos pensar, a partir de Longino, como una elevación espiritual, en el sentido humanista clásico y ahora ilustrado). Con *majesty* retoma el sentido

clasista, relacionado al esplendor de un cierto sustrato social. Con *surprise* o, como lo llama Boileau en términos longinianos, lo maravilloso, retoma el sentido de asombro. Eleva la majestad o grandeza, con artes virtuosas y con decoro, y pide, en fin, nobleza o “dignidad,” como lo llama Smith.

La escuela francesa de estudios clásicos fue una presencia innegable en Europa y un claro ejemplo por sus alcances literarios. Sus estudiosos eran también muy reconocidos y sus traducciones apreciadas. Los autores no solo tienen un primer contacto con las obras de los antiguos a través de versiones en francés, y de traducciones de los clásicos hechas no del griego o latín directamente, sino de las versiones francesas, entre ellas algunas al inglés y al español, más específicamente, de las traducciones de Boileau. Pope dice sobre la escuela francesa:

Some *French* Writers, some our own despise;  
The *Ancients* only, or the *Moderns* prize.  
(Thus Wit, like Faith, by each Man is apply'd  
To one small Sect, and All are damn'd beside.)  
Meany they seek the Blessing to confine,  
And force that Sun but on a Part to shine,  
Which not alone the Sothern Wit sublimes,  
But ripens Spirits in Cold Northern Climes;<sup>152</sup>

Pope manifiesta su desacuerdo con la autoridad exclusiva de los autores de esta región. No obstante, reconoce los alcances de los franceses. En el siguiente fragmento dice sobre las famosas imitaciones que hizo Boileau de Horacio:

Thence Arts o'er all the Nothern World advance;  
But Critic Learning flourish'd most in *France*.  
The Rules, a Nation born to serve, obeys,  
And BOILEAU still in right of HORACE sways.  
But we, brave *Britains*, Foreign Laws despi'd,  
And kept unconquer'd, and unciviliz'd,  
Fierce for the Liberties of Wit, and bold,  
We still defy'd the *Romans*, as of old.<sup>153</sup>

Pope reconoce, a su vez, los avances en crítica de los franceses, pero defiende a los británicos, quienes dice, como muestra de la misma libertad de la que habla Longino, no son muy propensos a seguir las leyes impuestas por extranjeros.

Rascommon cierra su *Essay on the Translated Verse* planteando el ideal británico de conquistar y dominar las artes lingüísticas, en un nivel no alcanzado por los franceses y más puro:

O may I live to hail the *glorious day*,  
 And sing loud Pæans thro' the crowded way,  
 When in *triumphant state*, the *British Muse*,  
 True to herself all *barb'rous* aid refuse;  
 And in the *Roman Majesty* appear,  
 Which none *know better*, and *none come so near*.<sup>154</sup>

Exorta a los británicos a aprender de los mejores ejemplos para alcanzar la gloria literaria, tal como lo habían hecho los latinos, a quienes considera cercanos a los británicos no tanto en las formas sino en el espíritu.

Para Pope, la crítica ayuda a admirar la obra poética o artística a través del razonamiento: “The gen'rous Critick fan'd the Poet's Fire, / And Taught the World, with reason to Admire.”<sup>155</sup> No obstante, afirma que la mala interpretación de las normas puede ocasionar lo contrario: “Bold in the Practice of mistaken Rules, / Prescribe, apply, and call their Masters Fools.”<sup>156</sup> El papel de los críticos e interpretes es crucial, pues de ellos depende la interpretación prudente de los textos.

La imitación y la emulación tienen especial importancia, como ejercicios lingüísticos, como parte del rescate del mundo antiguo, y como parte de la construcción de la propia lengua en sí. La imitación ayuda no sólo a desarrollar los estilos que no conocemos, sino a potencializar aquél al cual estamos más inclinados, dice Rascommon:

Examine how your *Humour* is inclin'd,  
 And which the *Rulling Passion* of your Mind;  
 Then, seek a *Poet* who *your way* do's bend,  
 And chuse an *Author*, as you chuse a *Friend*.  
 United by this *Sympathetick Bond*,  
 You grow *Familiar*, *Intimate*, and *Fond*;  
 Your *thoughts*, your *Words*, your *Styles*, your *Souls* agree,  
 No Longer his *Interpreter*, but *He*.<sup>157</sup>

Tal como propone Longino y los otros autores clásicos, del poeta elegido se ha de imitar el vocabulario, el estilo, pero sobre todo, el espíritu. De la misma manera también, el Conde Rascommon advierte sobre la importancia de los primeros años de crianza: “The *first Impression* in her *infant Breast* / Will be the *deepest*, and should be the best.”<sup>158</sup> Como los



autores clásicos, coincide en que la primera impresión debe ser la mejor, pues dice, es la más profunda.

Para estos autores de principios del XVIII los antiguos representan estándares que sirven tanto de ejemplos como de puntos de referencia. Más adelante continúa: “Learn hence for Ancient Rules a just Esteem; / To copy Nature is to copy Them.”<sup>159</sup> Para Pope la naturaleza es en sí el mejor ejemplo a seguir, y dice que los mejores autores, como Homero, son aquellos que están más apegados a ésta. Las normas y reglas surgen a partir de su observación: “Those RULES of old discover’d, not devis’d, / Are Nature still, but Nature Methodiz’d.”<sup>160</sup> Como para la tradición clásica, la inspiración, para el gusto del siglo XVIII, viene de la naturaleza.

La corriente retórica con más continuidad es la que hoy en día se conoce como clásica. Ésta pervivió de manera constante a través de los siglos en el canon cristiano y fue la primera que se rescató en las universidades cuando la educación superior revivió. La idea de trasladar lo sublime a la idea original, *thought* o invención, en lugar de estudiarla desde la estilística, se desarrolla a su vez en el Renacimiento, con claros aportes en ese sentido de las escuelas italiana y francesa.

Para Pope, los grandes maestros de la crítica, según lo menciona en su *Essay on Criticism*, son Aristóteles, a quien, según dice, se debe la exploración más profunda de la crítica literaria y quien dio método a la naturaleza; Horacio, de quien, afirma, aprendimos sentido común y elegancia, y que es incomprendido a pesar de ser citado frecuentemente; Dionicio de Halicarnaso, de quien alaba las ideas y el estilo; de Petronio, sostiene, se aprende lo difícil con facilidad cortesana; de Quintiliano, de quien heredamos las reglas más justas, el método más claro y el orden;<sup>161</sup> y Longino, de quien asegura que “lo inspiraron las musas, y que bendijeron su crítica con fuego de poeta.” También dice Pope que Longino es:

An ardent Judge, who zealous in his Trust  
With Warmth gives Sentence, yet is always Just;  
Whose own Example strengthens all his Laws,  
And is himself that great *Sublime* he draws.<sup>162</sup>

Al cierre del poema, como lo hace Longino con respecto al engrandecimiento del alma, tras nombrar a su selección de críticos antiguos, Pope distingue a los buenos críticos, que guían

y forman al lector y poeta, de los malos, que los distraen de lo que es realmente importante y de lo natural, con lo que reafirma la función social que le atribuye a la literatura pero sobre todo a la crítica, la cual vincula la obra con el público al ayudar al proceso de decodificación y significación.

Si bien Pope otorga a Inglaterra un lugar preponderante en los estudios científicos, literarios y en los logros económicos y políticos, también le pronostica, si no es prudente, una caída similar a la romana, a causa de la corrupción que, paradójicamente, resulta de la abundancia:

Thus long succeeding Criticks justly reign'd  
Licence repres'd, and useful Laws ordain'd.  
*Learning* and *Rome* alike Empire grew,<sup>163</sup>  
And Arts still follow'd where her Eagles flew.  
From the same Foes, at last, both felt their Doom,  
And the same Age saw *Learning* fall, and *Rome*.  
With Tyranny, then Superstition join'd,  
As the Body, this enslav'd the Mind;  
Much was Believ'd, but little understood,  
And to be dull was constru'd to be good;  
A second Deluge learning thus o'er-run,  
And the *Monks* finish'd what the *Goths* begun.

Para este autor, la mala crítica pone en peligro y desvía la naturaleza del hombre, que es originalmente buena, o con tendencia a lo bueno, pero que, debido a las malas interpretaciones, que desvían el sentido de los textos, se corrompe. La considera tan peligrosa que la ejemplifica con la caída de Roma, en la que la corrupción de la palabra y de la verdad hecha por la iglesia, dio un embate a la civilización tan fuerte como el “que empezaron los godos,” al inicio de las llamadas invasiones germanas.

La perspectiva teórica humanista le ganó a Longino, sin duda, un lugar en la crítica, la poética, y la filosofía. No obstante, los estudios estéticos relacionados a lo Sublime y la forma de percibirlo es quizá la consecuencia más conocida, dice Saint-Girons:

Mientras que lo bello genera una satisfacción calma y constituye el objeto de un gusto que supone la aplicación espontánea e inmediata de algunas reglas que pueden ser enunciadas al menos a *posteriori*, lo sublime genera una perturbación y una conmoción de todo el ser. Lo bello “subsiste” independientemente de todo reconocimiento; pero lo sublime, por su parte, sólo existe en la fragilidad de lo que debe perpetuarse fuera de sí mismo para sobrevivir: me exige y me afecta, nace en la experiencia que lo descubre.<sup>164</sup>

Saint-Girons resalta el cambio de perspectiva en la experiencia estética, donde términos como agudeza de ingenio, *wit* y gusto, *taste*, implican a su vez otros tipos de clasificaciones estéticas.

Es importante señalar que, si bien el estilo elevado o sublime no corresponde a lo Sublime, por el cual son famosas las descripciones como la de Joseph Addison, publicada unos años antes que el *Peri Báthous*, y como las muy conocidas e influyentes de Edmund Burke e Immanuel Kant, ambas ideas sí están en realidad estrechamente relacionadas. Como lo señala y hace resaltar Boileau en su prefacio, el vínculo se da a partir de la elevación espiritual propuesta por Longino. El estilo elevado, el más elevado, “el único a través del cual”, según Longino, “es posible alcanzar la fama eterna,” es asequible únicamente para las almas grandes. La decisión de Boileau de usar un término latino *sublimis*, en lugar de una correspondencia moderna más evidente, como *élevé*, *éminent*, *haute*, o *grand*, incluso *magnifiqué*, *étonnant*, o cualquier otro, como fue el caso del alemán con *erhabene*, dio pie a que la modernidad se enfocará aún más en las connotaciones de orden estético sugeridos etimológicamente por *sublimis*, y a que se diera mayor preponderancia a la parte filosófica y ensayística del texto que al tratado técnico de estilística. Dice Boileau: “*Par là on peut voir que Longin n'était pas seulement un habile rhéteur, comme Quintilien et comme Hermogène: mais un philosophe digne d'être mis en parallèle avec les Socrates et avec les Catons.*”<sup>165</sup> Para el francés, en términos filosóficos, los logros de Longino igualan los del mismo Sócrates.

La decadencia de la elocuencia era un tema común de reflexión entre los poetas. Boileau también señala en su prefacio del *Traité du Sublime* que la decadencia elocutiva había habituado al público a los excesos y libertinajes:

Espero que haya muchos que rechacen la jurisdicción de Longino, que condenen lo que aprueba y que elogien lo que culpa. Este es el trato que se debe esperar de la mayoría de los jueces de nuestro siglo. Estos hombres acostumbrados al libertinaje y a los excesos de los poetas modernos, y que admiran solo lo que no escuchan, no creen que un autor haya resucitado, si no lo han perdido de vista por completo; estas pequeñas mentes, digámoslo sin dudar, no se sorprenderán mucho con la juiciosa audacia de los Homeros, los Platones y los Demóstenes. A menudo buscarán lo Sublime en lo Sublime, y tal vez se reirán de las exclamaciones que Longino hace a veces en pasajes que, aunque son muy sublimes, no dejan de ser simples y naturales, y que capturan el alma más que estallar ante nuestros ojos.<sup>166</sup>

Por un lado, hace mención de los excesos de la poesía moderna, de la autoridad de lo escrito (lo que no se escucha), además de la crítica a la grandilocuencia. Por otro, al decir que “buscan lo Sublime en lo Sublime,” rechaza los estereotipos, de manera que rescata experiencias estéticas alejadas de la opulencia y el aparato, para centrarlas en temas más sustanciales.

No son pocos los autores del XVIII que luchan por rescatar los principios básicos del arte elocutivo por encima de las convenciones estilísticas marcadas por los largos años de la estética barroquisante. Por otro lado, buscan la purificación de la lengua en el sentido recto, para la mejor transmisión, sistematización y acumulación de los saberes, que trajo consigo una ruptura aun mayor con el ámbito filosófico, de naturaleza elusiva, ya no digamos con el ámbito simbólico emocional de la poesía, si bien el conocimiento teórico en ambos casos seguía creciendo exponencialmente.

Nuevos valores críticos, como *wit* y *taste*, cobran preponderancia en el recién surgido ámbito estético.<sup>167</sup> La sátira como estilo (no como estructura formal) y lo cómico cobran a su vez nuevas fuerzas por su poder expresivo y desafían los preceptos tomados como universales, que evitan a toda costa lo jocoso y el doble sentido en pos de la claridad y la verosimilitud.

#### **4.1 La Querrela entre los Antiguos y los Modernos y la imitación**

La historia editorial y la de la identificación del autor del *Peri Hýpsous* vienen al caso por varias razones. En primer lugar, porque las ediciones de textos antiguos eran el campo de batalla por excelencia entre los intelectuales, y la aparición del *Peri Hýpsous* significó, tanto para Boileau, Smith, Wotton, Bently, los Scriblerus y el resto de los autores involucrados en la controversia de los antiguos y modernos, una acalorada discusión sobre temas relacionados con la autoría, la interpretación y la traducción. Además, los nuevos descubrimientos, como las enmiendas de *πάθος* y *βάθος*, abrieron vetas de estudio básicas no sólo para la concepción del *Peri Báthous*, pues sugiere en ambos casos, la posibilidad de ahondar en ramas de la estética que habían sido poco exploradas por los estudiosos de retórica y de lo que mas tarde sería la estética.<sup>168</sup> Desde el punto de vista académico, si bien la reconstrucción del *Peri Hýpsous* no fue particularmente difícil, pues no hay muchas

variantes, y las que hay no son significativas, la lectura del texto en griego representó un logro pues el dialecto del autor no es el más accesible. Su interpretación y traducción representaron un reto para los especialistas.

Aún hoy en día existen opiniones divididas sobre la identidad del autor del *Peri Hýpsous*.<sup>169</sup> Por lo general se le atribuye a Longino o al pseudo Longino. La versión más aceptada en la actualidad lo ubica en el siglo I d. C. y se reconoce al rétor de medio oriente Casio Longino como la mano detrás del tratado. Su fama se extendió rápidamente por toda Europa tras la primera edición impresa en griego de Francesco Robortello en 1554 en Basilea, a partir de un manuscrito del siglo X del cual no se especifica el origen.<sup>170</sup> En 1614 Gabriel de Petra lo traduce al latín, como *de Sublimitate Libello*, con lo que se vuelve más accesible.<sup>171</sup> Los críticos, no obstante, atribuyen a la traducción al francés hecha por Nicolas Boileau en 1674 la completa asimilación de este texto en el canon. La primera traducción al inglés de la que se tiene noticia es la hecha por J. Hall, *Περί Ύψους, Or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence*, de 1652,<sup>172</sup> pero que no tuvo mayor repercusión si se le compara con aquella más popular de Adam Smith, *On the Sublime* de 1733.<sup>173</sup>

La aparición del tratado se enmarca como parte de la controversia conocida como la “Querrela de los antiguos y los modernos,” que discute en torno a la supuesta superioridad de los autores antiguos o los modernos, de finales del siglo XVII y principios del XVIII en Francia e Inglaterra, así como en el resto de sus zonas de influencia. En Inglaterra, el conflicto se abre a la controversia, dice Llorens, cuando “Temple publicó el *Essay upon the Ancient and Modern Learning* como respuesta a dos textos de naturaleza muy distinta aparecidos recientemente: la *Disgression sur les Anciens et les Modernes*, de Fontanelle, y la obra del teólogo Thomas Burnet (1635?-1715) titulada *Sacred Theory of Earth* (1684).”<sup>174</sup> Para Temple los antiguos representaban ejemplo e inspiración, y buscaba asimilar sus enseñanzas a la realidad inglesa. Estaba en contra de las ediciones más rígidas y saturadas de referentes eruditos que buscaban a los antiguos en forma pura sin permitir la actualización. La querrela tiene sus antecedentes más inmediatos en las discusiones sobre la imitación que se llevaron a cabo un par de siglos antes en Italia, conocida como de los ciceronianos y los anti-ciceronianos, y más lejos aún, en los siglos posteriores a la muerte del mismo Cicerón, con la caída de la República, cuando Quintiliano comienza con la

designación de Cicerón, en términos académicos, literarios y del canon, como el más grande maestro del estilo.<sup>175</sup>

La imitación como ejercicio estilístico cobra mayor relevancia si pensamos que durante el Medievo y el Renacimiento, el latín era la lengua franca y culta internacional. En este largo periodo de tiempo, pero aún más en el Renacimiento, donde se busca la purificación de estas ideas, se imitaba a los autores antiguos de un periodo reducido de tiempo. En el diálogo *El Ciceroniano* de Erasmo de Rotterdam, se aborda el tema del uso exclusivo de Cicerón como modelo a imitar para la apropiación del latín. La discusión es también relevante si se piensa en los usos pragmáticos de la lengua, más allá del ámbito académico o poético. Por un lado, en el ámbito religioso: la mayor parte de los autores involucrados en la discusión de los ciceronianos pertenecían a la iglesia cristiana de Roma. Por otro, el latín era la lengua de la diplomacia y la legislación. La imitación de ciertos autores latinos era esencial para preservar no sólo la corrección de estilo de la misma lengua latina sino para permitir el funcionamiento interno, así como la comunicación entre los diferentes estados.

Aunado a lo anterior está el tema de la emancipación de las lenguas vernáculas y de la construcción política y literaria a partir de la hegemonía de algunos dialectos que se convertirían en lenguas nacionales. Las obras no buscaban ya la imitación simple en su propio idioma, sino incluso la emulación, o *aemulatio*, que implica asimilar o el superar al modelo. Mañas lo ilustra en su introducción a *El Ciceroniano* retomando de los autores renacentistas italianos la imagen del hijo y el padre, donde si bien el hijo toma los mejores elementos del padre, según su propia individualidad, en parte tiene a su vez la obligación no sólo de igualar al padre, sino también de superarlo.<sup>176</sup>

Durante la querrela de los ciceronianos, se hace una importante aportación a la teoría de estilos, y sobre todo del estilo grande, pues los renacentistas habían mudado el estudio de los estilos directamente al ámbito de la *inventio* y dejando de lado la idea de que el estilo elevado se lograba únicamente basado en el adorno. Dice Mañas:

“En efecto, [Pico della Mirandola] admite la imitación, pero la entiende como una emulación: la imitación debe ir encaminada a superar a los modelos. Y esa superación, para él, sólo puede venir de la *inventio*, considerada como la facultad soberana del escritor y la que hace posible el necesario enriquecimiento de la doctrina humana. Por ello, declara la superioridad de la *inventio* sobre la *dispositio* y *elocutio*, en lo que supone un rechazo al tecnicismo de los ciceronianos, que habían convertido la creación

artística y la oratoria en un juego mecánico que tendía a la pompa y a la idolatría de los modelos.<sup>177</sup>

Para Pietro Bembo, de acuerdo con Mañas, a diferencia de los defensores de Cicerón, no había necesariamente un modelo único, pero sí consideraba prudente elegir un solo modelo para cada género o estilo, de donde vendrá el decoro, *decorum*:

Sin embargo, Bembo no es un ciceroniano declarado, a él lo que le interesa resaltar es que el estilo debe derivar de un solo modelo. Dependiendo del tipo de escrito que queremos producir habrá que elegir al modelo adecuado (*decorum*); eso sí, siempre entre los mejores. Por tanto, tan buenos modelos son Virgilio, Salustio, César o Livio, como Cicerón. No obstante, son para Bembo dos las lumbreras que debemos proponernos como modelos supremos: Virgilio y Cicerón, aun a sabiendas de que tampoco ellos están en posesión de la perfección absoluta, pues tal concepción es una pura Idea, inalcanzable.<sup>178</sup>

Existe ya, por un lado, la confianza de los intelectuales en su propio conocimiento, y a la vez el entendimiento de la flexibilidad y maleabilidad de la lengua, y del dominio de la misma, que no tiene que ver con la perfección si no con las capacidades mentales del autor, así como de la complejidad de lo que intenta transmitir.

Javier Espino dice al respecto de la evolución de la escuela ciceroniana y de su aceptación durante este periodo de tiempo:

Con el paso del siglo xvii al xviii, el ciceronianismo barroquizante va empalideciendo debido a la extensión del método cartesiano de Port-Royale a través de los *Méthodes* de Claude Lancelot y de la aplicación de la enseñanza racionalista que busca un estilo más claro, transparente y distinto, tal y como preconizaba el propio Descartes en su *Discourse du Méthode* (1637).<sup>179</sup>

La escuela francesa de retórica de finales del siglo xvi había explorado los vicios de estilo como parte de la estilística del género o estilo elevado. El mismo año que sale a la luz el *Peri Báthous* se publicó la traducción de Oldmixon de *La Maniere de Penser*, de Dominique Baurhous, la cual es adaptada ya no como un diálogo filosófico, sino como un manual, titulado, *The Arts of Logic and Rhetoric*, cuyo tono y contenido son parodiados encarnizadamente en el *Peri Báthous*.<sup>180</sup>

#### 4.2 La retórica y la poética en los siglos xvii y xviii

En el Renacimiento, como resultado de las exhaustivas lecturas y recopilaciones de los materiales de la antigüedad, surgieron algunos autores, tanto antiguos como modernos, que

no coincidían con las posturas de la retórica clásica que se plantean principalmente a través de las reflexiones y categorizaciones de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Por ejemplo, el autor francés Petrus Ramus consideraba que los saberes teóricos de la retórica se superponían con otras artes y disciplinas, las cuales sí tenían un método aplicable a objetos reales, a diferencia de la retórica cuyo objeto de estudio son las palabras. La tendencia general, sobre todo en los países protestantes era el rechazo al estilo suntuoso y saturado propio del Barroco.<sup>181</sup> Este desprecio tiene fuertes bases ideológicas propias de la reforma religiosa, pero sobre todo de la reforma científica-filosófica, consecuencia principalmente del empirismo y del cartesianismo. Se desarrolló el estudio de los diferentes estilos grandilocuentes, como el elegante, el delicado, el divino, el sobrio, etc., con un fuerte enfoque en la *inventio*, y por otro, el de los vicios contrarios a las virtudes o capacidades sublimes, como la adaptación a *La Maniere de Penser* del mismo John Oldmixon.

La tradición enmarcada por las obras de Cicerón y Quintiliano seguían ubicando, desde el punto de vista retórico clásico, al embellecimiento de una pieza como parte del estudio de la *elocutio*, pues es en este punto de la creación donde se dan los últimos toques que le permiten al discurso, ya planeado y estructurado, dar el giro emocional más adecuado de acuerdo con su fin particular. En este punto el autor debe saber qué estilo pretende evocar para de esa manera ocupar los recursos que le sienten mejor a sus propósitos elocutivos. A partir del siglo XVII, la estilística, sobre todo aquella de lo sublime, se empezó a estudiar como parte de la *inventio*, pues si la idea no es sublime desde su concepción, la estilización y ornamentación en la *elocutio* podrán poco, o peor aún, tendrán el efecto contrario, al usar recursos que de manera lógica no corresponden al tema u objeto del adorno. Dice Swift en *A Tale of a Tub*.

In my disposeure of employments of the brain, I have thought fit to make *invention* the *master*, and to give *method* and *reason* the office of his *laqueys*. The cause of this distribution was, from observing it peculiar case to be often under temptation of being *witty* upon occasions, where I could be neither *wise* no *sound*, nor any thing to the matter in hand. And I am too much a servant of the *modern* way, to neglect any such opportunities, whatever pains or improprieties I may be at to introduce them.<sup>182</sup>

En primer lugar, Swift da preponderancia a la invención, haciendo sus “lacayos” al “método” (el arte o artificio) e incluso a la “razón” (la disposición). Además, afirma la ocasión para la agudeza de ingenio (*wit*), que es lo que constituye la particularidad del



proyecto literario *Scriblerus*, el cual funciona cuando ni la sapiencia ni la sensatez lo hacen (“Where I could be neither *wise* nor *sound*”). Por último, si bien se proclama defensor de la antigüedad, ante una modernidad ligera y poco entendida, está abierto a los cambios cuando estos son sustancialmente buenos. En este fragmento, que corresponde prácticamente a las últimas líneas del texto, están contenidas algunas de las ideas que se verán desarrolladas en el *Peri Báthous* algunos años más tarde, cuando Martinus invierte la invención sublime a partir de la mediocridad de espíritu.

La categorización de las artes y ciencias, así como de los temas que competen exclusivamente a la filosofía, ha ido evolucionando a su vez desde la antigüedad. Pasado el largo periodo del Medievo, donde, a su manera, la escolástica contribuyó grandemente a la lectura de unos cuantos autores, muchas veces enmendados con el propósito de purificar los textos en el sentido ético y estético propuesto por Aristóteles y Horacio, con un lenguaje y un mundo fantástico ceñido a su vez al dogma cristiano. El incremento en los saberes o ciencias antiguas, que había dado pie al currículum de las artes liberales del *trivium* y el *quadrivium*, en el cual se basa la *Ratio Studiorum*, y que separa la dialéctica de la retórica, comenzaba a dar lugar a otras perspectivas y otras ramas del saber que a veces completaban, otras complementaban, otras sustituían, y otras, incluso, se oponían.

Javier Espino, en su libro sobre la agudeza y el genio, da tres causas principales para el cambio de “paradigma” en la retórica:

Con la pérdida de la influencia del pensamiento jesuita se va produciendo un auténtico cambio de “paradigma”. En ese cambio, el lenguaje y la retórica desempeñarán un papel fundamental para expresión de la nueva mentalidad. Ésta se transforma profundamente, a causa de varios motivos: 1) la importancia del pensamiento protestante que exige una capacidad de expresión más directa y transparente en la interpretación de las fuentes bíblicas; 2) el desarrollo del pensamiento científico que exige un cambio de método epistemológico, que pase del analógico ignaciano a un modelo anapodíctico y verticalista, basado en premisas lógico-rationales que interpreten la realidad, o en premisas cimentadas sobre la observación y experimentación del mundo; y, 3) el paulatino ascenso de una burguesía que pretende cambiar las coordenadas estatales y sociales que pasen de una sociedad jerarquizada, profundamente estatista y religiosa, a otra más meritocrática, individualista, pragmática y laica. Se requiere con ello formas de expresión más “claras” y “transparentes” que reflejen ese dinamismo social, a la vez que permitan expresar las sensaciones y sentimientos personales, propios del individualismo que se desarrolla con la mentalidad económica liberal de la burguesía.<sup>183</sup>

La estética barroca es a su vez la manifestación de una postura frente a la creación poética o artística, donde en primer lugar la retórica, por el carácter propio de su materia que es la

lengua, pierde importancia frente a la dialéctica, o lógica. En segundo lugar, está fuertemente influida por el pensamiento humanista jesuita. Javier Espino describe los inicios del cambio de paradigma a partir de la recepción de Cicerón en dos diferentes etapas de su vida creativa, una más opulenta y artificiosa, inspiradora del barroco contrarreformista, y otra más mesurada y elegante, que inspira a los rétores y críticos reformistas, sobre todo de las escuelas empiristas y sensistas.

De este modo, de una retórica más humanista y equilibrada (“decorosa”), se irá configurando una enseñanza retórica extremadamente ingeniosa y aguda que Chinchilla Pawling denominará “retórica de las pasiones”. Pawling, distribuye la retórica jesuita en dos etapas: la primera, se trata de aplicar una retórica más fiel al espíritu de la *Ratio Studiorum*, un “amplio uso del latín”, y sobre todo, “un estilo ciceroniano muy sostenido y ordenado”; para la segunda” dice citando a placer por lo ornamental y lo profuso debido a ese miedo al vacío (*horror vacui*) propio del pensamiento barroco.”<sup>184</sup>

La retórica en los países con influencia jesuita, si bien tiene una gran influencia del pasado clásico, se había adaptado según las nuevas necesidades, mucho más poéticas y cortesanas, con una composición fuertemente cargada hacia el ornamento y el artificio, con el ingenio y el decoro como bases estéticas. La cual había promovido y cultivado el uso artificioso y elaborado, ornamental, profuso, particularmente oscuro y conceptual, que contrastaba con el afán progresista y científico de las escuelas protestantes.

Ramus había hecho una marcada diferencia entre la filosofía lógica o humanidades y las ciencias o la filosofía física, así lo cita James Zappen en su artículo sobre retórica en el *Leviathan* de Hobbes: “*As such, both dialectic and rhetoric are distinct from sciences, whose subjects are certain definite things, not merely words (I, iv, 1359b7)*”.<sup>185</sup> Esta preocupación acerca de la categorización de los géneros y las artes, sobre todo en aquellas en las que estaba involucrada la palabra, desde el punto de vista argumentativo, sonoro o simbólico, planteada ya por Aristóteles, tiene importantes repercusiones en el estudio de la retórica a partir del Renacimiento.

Pierre de la Ramée, o Petrus Ramus, fue un rétor, jurista y lógico, parteaguas del racionalismo, que propone una ruptura con la tradición aristotélica, un poco al contrario de los ejercicios de los ciceronianos, y evita la clasificación clásica tradicional del *trivium*. En temas retóricos, más específicamente, dice James Zappen citando a Ramus sobre las partes del discurso:

So the necessary parts of a speech are the statement of the case and proof. These divisions are appropriate to every speech, and at the most of the parts are four in number—exordium, statement, proof, epilogue; for refutation of an opponent is part of the proofs, and comparison is an amplification of one's own case, and therefore also part of the proofs; for he who does this proves something, whereas the exordium and the epilogue are merely aids of memory (III, xiii, 1414b4-5).<sup>186</sup>

El autor divide el discurso en planteamiento del caso y prueba (él se concentra en la retórica y en el lenguaje recto), dejando el exordio, y la conclusión, así como las partes de la argumentación (planteamiento del caso, las pruebas, y la refutación, también según el tipo de caso) como un sólo apartado, y el exordio y la conclusión como accesorios para la memoria (del público, más no del orador o autor). (Ver tabla sobre Partes del discurso p. 172).

El autor francés veía de manera despectiva a la retórica, y la separaba abiertamente de la lógica, diciendo que de las partes que se enumeraban en la retórica clásica: invención, disposición, elocución, memoria y actuación, solo la elocución y la actuación pertenecían al ámbito retórico, y que la *inventio* y la *dispositio*, en cambio, pertenecían a la lógica, y consideraba la memoria parte de otra categoría (Ver tabla sobre las Partes de la retórica, p. 169). Así lo cita Zappen: “Through the three kinds of proof, rhetoric is related to other intellectual disciplines, to dialectic, on the one hand, and politics and ethics, on the other,”<sup>187</sup> lo que relega la retórica a las coincidencias estilísticas que tiene con el ámbito poético, tal como gran parte de los estudiosos y tratadistas lo habían venido haciendo.

Dice Zappen también, que Ramus había despreciado el carácter y la pasión de los modos de persuasión por considerar que únicamente los razonamientos producen ciencia y conocimiento verdadero y que los otros no sirven sino para desvirtuar y maquillar la información.<sup>188</sup> Y cita:

Rhetoric will not consider what seems probable in each individual case, for instance to Socrates and Hippias, but that which seems probable to this or that class of person. It is the same with Dialectic, which does not draw conclusions from any random premises—for even madmen have some fancies—but it takes its materials from subjects which demand reasoned discussion, as Rhetoric does from those which are common subjects of deliberation (I, ii, 1356b11-1357a11)<sup>189</sup>

Para Ramus la retórica es poco confiable como fuente de conocimiento pues elabora pruebas verosímiles, pero, en fin, de segunda clase si se comparan con las pruebas de primera clase que son las evidencias físicas y tangibles.

Dice Zappen sobre la influencia de Ramus:

Ramus assigns to logic those parts of Rhetoric most closely associated with it, that is, invention and judgement and disposition, and leaves to rhetoric only elocution and pronunciation. Of rhetoric he writes in the *Dialectique*, with his customary scorn: And in brief all the tropes and figures of elocution, all the graces of action, which make up the whole of Rhetoric, true and distinct from Dialectic, serve no other purpose than to lead this vexatious and mulish auditor... and have been studied on no other account than that of the failings and perversities of this very one...(134-152)<sup>190</sup>

La dialéctica o lógica, para este autor, es una disciplina separada de la lengua, a diferencia de la visión antigua que las veía como disciplinas complementarias. La lógica se vuelve una de las principales ramas de estudio de la filosofía y a la retórica le deja las partes, por decirlo así, más superficiales y sujetas a cambios y a los gustos del público, así como ha delegado los dos modos de persuasión más importantes, por encima de la razón, según Aristóteles, que son la emoción y el carácter del orador. Tal como señala Quintiliano, para Ramus el público sensato, no necesita de semejantes aparatos: “Ramus writes in the *Dialectique* that ‘such exordiums and perorations are not at all necessary to teach well the good auditor who on his own loves and demands the truth. (131, 151)’<sup>191</sup> Esta postura está totalmente separada del lenguaje literario o poético y desprecia las funciones más repetitivas y ornamentales de la lengua.

En cambio, los contrarreformistas centraron sus esfuerzos en la argumentación, así como en la creación de figuras sorprendentes, con cuyo efecto esperaban contrarrestar la influencia protestante. La argumentación cobra una importancia primordial como idea primaria y también como disposición de las ideas, en “armonía simétrica de las partes” que, además, no se debe de notar, o no debe tomar protagonismo. La retórica, como afirma Javier Espino en el apartado sobre el modelo retórico barroco, “como arte del buen decir, se adelgazó hasta quedar en casi pura elocución.”<sup>192</sup> Los ingleses y las naciones protestantes, o con influencia de los pensadores protestantes, se concentrarían en la idea o invención. No obstante, no se dejaba de otorgar preponderancia al arreglo no argumental y de todas las partes que conforman un texto en general.

Esta división existe aún hoy en día y sigue causando problemas. Si, como indica Aristóteles, los modos de persuasión más potentes son el *páthos* y el *éthos*, por encima del *lógos*, la disciplina retórica pierde mucha de su fuerza sin ellos. Lo mismo sucede si se

considera únicamente el lenguaje recto, si bien no coincide con una visión ideal del funcionamiento de la lógica para la búsqueda de la verdad y el bien, al cual se adhieren la gran mayoría de los autores canónicos. Ramus, tuvo una gran influencia en las zonas de recién conversión protestante de Europa. En Inglaterra, los autores, a pesar de su gran reputación, trataron de recuperar las ideas que consideraban esenciales de los autores clásicos, adaptándolos a la nueva visión difundida por Ramus. Dice J. Zappen,

Beginning in the early seventeenth century, however, proponents of Aristotle and of the classical tradition initiated a counterreform against Ramism in an effort to preserve what they regarded as essential features of Aristotle's *Rhetoric* and of the classical tradition as a whole. This counterreform again resists simple characterization. It was in part and especially in England, an attempt at compromise or accommodation with Ramism.<sup>193</sup>

El título de del tratado del Oldmixon, *The Arts of Logic and Rhetoric*, muestra los rastros de esta división. Su propósito principal es explicar los estilos <sup>194</sup> y mostrar cómo, a través de una apropiada construcción argumentativa, podemos evitar los vicios opuestos a las cualidades elocutivas características del tono elevado.

Zappen menciona otro eslabón importante, el flamenco Gerhard Johannes Vossius, y a su pupilo y seguidor en Inglaterra, Thomas Fernaby. Este último restituye la elocución y la pronunciación del discurso como partes constitutivas de la retórica, pero deja de lado la memoria como un arte separado, y restituye a su vez el *páthos* y el *éthos*.<sup>195</sup>

James Zappen toca el tema de la influencia de los estudios retóricos de Hobbes<sup>196</sup> sobre su filosofía política, sobre todo aquella plasmada en *Leviathan*, pero que permea en sus otros trabajos, dice: “In the early Works, he defines the problem of rhetoric as the opposition between truth and eloquence, between reason and the passions.”<sup>197</sup> En ellos marca una diferencia sustancial entre los propósitos de la retórica, que son la elocución y la pasión, y las demás ciencias, que buscan la razón y la verdad. Zappen lo explica de la siguiente manera: “in *The Elements of Law*, Hobbes distinguishes between reason and persuasion and associates the latter with an appeal to the passions.” Y dice con respecto a las diferencias entre la elocuencia y la verdadera ciencia: “Again in *De Cive*, Hobbes distinguishes between wisdom and eloquence, and he rejects eloquence as the metaphorical use of words suited to the passions.”<sup>198</sup> Así, el conocimiento místico del vate, arrebatado por el “genio,” se desvanece frente al lenguaje recto. Lo mismo sucede con el fin educativo del lenguaje figurado. La literatura y la filosofía se habían separado, tal como el estado y la

religión, y las ciencias sociales de las ciencias experimentales. La retórica se asociaría más al lenguaje literario, y su función persuasiva se demerita frente a la función informativa del lenguaje llano.

Otro aspecto del tratado sobre lo elevado que produjo controversia fue lo relacionado a la pasión. Dice Llorens:

Una de las ideas contenidas en *Sobre lo sublime* que fue motivo de mayores desacuerdos entre los representantes de los antiguos y los modernos fue la identificación longiniana de la pasión vehemente y entusiasta, [...] los representantes de lo moderno, como Fontanelle o Houdar de la Motte, mucho más imbuidos de cartesianismo que los «antiguos», desconfiaban del entusiasmo por su capacidad para «aprehender» —en palabras de Aristóteles— «aquellas cosas de las que la razón nos ha separado», y también recelaban a causa del origen innato o «inconsciente» tradicionalmente atribuido a la inspiración porque desvirtuaba la noción de acto creativo entendido como fruto independiente y exclusivo del intelecto.<sup>199</sup>

El ingenio, el entusiasmo, y el talento, fueron francamente discutidos y la postura que veía a la creación artística como resultado de la naturaleza y del nacimiento del autor, fue ampliamente rechazada por aquellos autores que buscaban conocimiento más tangible, si bien la razón no les parecía convincente como el único origen del éxito elocutivo.

La propuesta teórica de Longino encaja de manera perfecta con esta visión moderna de la lengua. Los autores más reconocidos le rindieron tributo ya sea alabando su estilo o su contribución. Además de Boileau y Smith, que lo tradujeron directamente, otros autores recogieron lo mejor de sus enseñanzas y lo reformularon, con un lenguaje que muestra la asimilación del autor griego en el tejido, no ya del texto, sino de la lógica misma del pensamiento retórico o lingüístico, como el Conde Wentworth D. Rascommon quien buscó las alturas estilísticas (“*height*”), con un giro diferente al de magnífico (“*magnificent*”) o grave (“*gravity*”), idea que Adisson explora a través del término *sublime*, que tenía que ver con elevar el espíritu de manera consciente a través de la exposición a lo magnífico. Dice Baldina Saint-Girons: “Se podría entonces sostener que, la tradición latina del *genus sublime dicendi*, *das Erhabene* retendría la idea de elevado.”<sup>200</sup> Y añade sobre la dualidad del término:

No se encuentra en Quintiliano, que da como equivalente de *sublimis* el adjetivo *hadrós* [ἄδρος], hasta entonces traducido por *uber* (“fecundo, rico”: *uber*, *-ris*, designa la ubre) o en Varrón por *gravis* (“que tiene peso”, el de una mujer embarazada o el de la autoridad) en la *Retórica a Herenio* o en Cicerón. Habrá podido, por cierto, utilizar los adjetivos derivados de *hupsi* disponibles en griego: *hypsagores* [ὕψαγορης] (que habla

alto) [...] Pero el verdadero problema es el del desfase entre una forma exclusivamente adjetiva y una forma nominal. De hecho, el sustantivo *sublimitas*, en Quintiliano o Plinio, no podría traducir correctamente *hypsos* puesto que no designa el conjunto de lo que es sublime sino el simple hecho de ser sublime. El calificativo tiende a servir para la descripción y la evaluación, mientras que el sustantivo remite a una esencia.”<sup>201</sup>

De Longino se desprenden los estudios estéticos de Addison, de Edmund Burke y de Immanuel Kant, aunque según afirma Saint-Girons, hay un desfase entre una forma adjetiva en griego y una forma nominal que al traducirse se asocia a la idea primigenia, pero a través del término latino sublime. Dice Saint Girons,

A mediados del siglo XX, Grube traducirá *Peri hypsous* por *Of Great Writing* (1957), recordando que W. Rhys Roberts, cuya versión inglesa es aún una referencia, confesaba su arrepentimiento por haberse dejado llevar por la tradición y mantener ese título (*Longinus on the Sublime* 1899) había dado lugar, a su modo de ver, a una “incomprensión, agravada por la existencia del tratado homónimo de Burke”. Más cerca de nosotros Mongomer Tagliabue (*Demetrio: dello stile*, 1980) sostuvo que lo sublime-terrible de Burke estaría más cerca del *deinós* [δεινός] (vehemente, terrible) de Demetrio que el *hypsos* longiniano.<sup>202</sup>

Saint-Giros identifica el nacimiento de la estética a partir de la recepción de Longino en el siglo XVIII. No obstante, es posible ver que, a pesar de las importantes aportaciones al campo estético, la postura estilística clásica para la división de los estilos o géneros sigue vigente. Por ejemplo, Lausberg en su *Handbuch der Literarischen Rhetorik* posiciona el estudio de las *elocutionis genera* a la manera latina, en la *elocutio*, junto con los *elocutionis virtutes et vitia*, en cuyo apartado también se incluyen las figuras retóricas. Esto evidencia la vigencia de la escuela clásica, no obstante, el campo de estudio de la retórica está distribuido en otras ramas de la ciencia como la ética, la estética, la psicología, la oratoria, la mercadotecnia, la lingüística, o el análisis del discurso, entre otras.

### **5 *Peri Báthous*: Sobre lo Profundo. El arte de sumergirse en la poesía**

El *Peri Báthous* es una parodia del *Peri Hýpsous*, en la que el club Scriblerus adapta la estructura del tratado de Longino, la cual desarrolla lo elevado en el estilo y el carácter, para hacer un tratado sobre la profundidad estilística, entendida como la calidad elocutiva pobre, que promueve un espectro de estilos más grande, no hacia lo elevado y virtuoso sino hacia lo vulgar y lo vicioso. La profundidad o distancia del punto medio depende de la apatía espiritual e intelectual natural del autor, no de su excelencia. Los Scriblerus juegan

con los conceptos de nobleza de carácter, propia del humanismo protestante y en gran medida ilustrado, y la nobleza de la sangre, del abolengo, sustentada por el nacimiento, la autoridad y la tradición. En el presente apartado se explicará cómo los Scriblerus trastocan de manera implícita o explícita las posturas con respecto a la belleza, lo elevado, la teoría literaria y la estilística. Para empezar, haré una sinopsis por capítulos, con especial atención en los primeros cuatro que son los que traduzco, pues son los que plantean tanto las tesis del texto como sus bases teóricas. Por último, se definirá la postura estética de Martinus, así como su postura con respecto a la imitación, la crítica, y la teoría poética y retórica.

En el *Peri Báthos* es posible apreciar dos vías de recepción de los tratados de poética y retórica clásicas. Se puede decir que los Scriblerus, en primer lugar, simulan un tipo de asimilación de la tradición que no es sino el pretexto para la sátira, al llenar un supuesto vacío teórico, pues según las palabras del autor ficticio “no existen poetas ingleses que hayan dedicado su talento a la tradición de escribir artes poéticas.”<sup>203</sup> Añade además que, dentro de la tradición, si bien existen tratados que tocan lo Sublime, no hay unos que traten sobre lo Profundo, con lo que “rellena” también un “vacío” por “inserción” a una ideología al describir un estilo y proponer una nueva teoría de estilos.<sup>204</sup> La segunda, que es el objeto de ataque en sí de la pieza, al hacer una parodia de los tratados teóricos así como de las traducciones y adaptaciones de sus contemporáneos, como *The Arts of Logic and Rhetoric* de Oldmixon, a partir de los preceptos clásicos de la *Retórica* y *Poética* de Aristóteles, el *Arte poética* de Horacio, de las obras sobre oratoria y filosofía de Cicerón y Quintiliano, pero sobre todo, como su nombre y las constantes referencias lo indican, a partir del tratado *Sobre lo Sublime* de Longino, y de las traducciones y comentarios de Boileau.

El público letrado inglés de inicios del siglo XVIII conocía, no por haberlos leído, pero sí, al menos como referente del colegio, la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, así como el *Arte poética* de Horacio. De igual manera, *Sobre lo Sublime* se puso de moda tras su publicación en griego en el siglo XVI y se difundió aún más luego de la correspondiente traducción del *législateur du Párnasse*, Nicolas Boileau, en 1674. Dice Swift al respecto en *A Tale of a Tub*: “Now, the method of growing wise, learned, and *sublime*, having become so regular an affair, and so established in all its forms; the number of writers must have increased accordingly, and to a pitch that has made it of absolute necessity for them to interfere continually with each other.”<sup>205</sup> El fragmento hace evidente que, por un lado, el



tema de la elevación de estilo a partir de la elevación espiritual había sido retomado. Además, hace un énfasis especial en que la teoría de estilo pertenece al ámbito de la invención. También es evidente el interés de los especialistas, incluidos los integrantes del club Scriblerus, en reformular a Longino según las particularidades y circunstancias inglesas, pues si bien el tema es antiguo, los ejemplos, los vicios señalados y la trasgresión teórica, responden a la producción inglesa de sus contemporáneos, a finales del siglo xvii y principios del xviii.

### 5.1 El tratado sobre lo Profundo

El objetivo de *Peri Báthous* es guiar a los incipientes poetas, “as it were by the hand, and step by step, the gentle down-hill way to the *Bathos*; the Bottom, the End, the Central Point, the *non plus ultra*, of true Modern Poesy!”<sup>206</sup> En apariencia, el autor busca mejorar el estilo, mostrarnos cómo lograr la “*altitudo*”<sup>207</sup> de los romanos. No obstante, el horizonte de expectativas del hombre letrado, no ya únicamente de la Inglaterra del siglo xviii, sino de todo aquel que haya estado en contacto con los tratados de poética, sean o no clásicos, no se satisface. Desde el mismo título, “*The Art of Sinking in Poetry*,” el lector se percata de que está ante la parodia de un arte poética, pues éstas sirven para embellecer el estilo, en todo caso para corregirlo, “elevantarlo,” por lo que el término *sinking*, estancarse o hundirse, salta a la vista de inmediato ya que indica lo opuesto.<sup>208</sup>

La impronta longiniana es evidente en el título, el tema de estudio y el desarrollo. Es posible, también, rastrear referencias directas del trabajo de John Oldmixón *The Arts of Logic and Rhethoric*. Oldmixon elimina el formato del diálogo del original francés, *La Maniere de penser*, y plantea las ideas de manera expositiva además de incluir ejemplos en inglés que, según expresa él mismo, desmerecen no sólo en comparación con los clásicos griegos y latinos, sino también con los autores modernos de España, Italia, Francia y Portugal. El tratado se divide en cuatro capítulos que redimen el estilo sublime como parte de la invención, y no como parte del ornato, el primero se titula “*Of False THOUGHTS, and True THOUGHTS; and in what the Difference between them consist;*” el segundo “*That the Justness of a THOUGHT is not of it self sufficient to render it good;*” el tercero: “*How the Sublime, in the Way of Thinking, become Bombast; the Agreeable, Affectation;*

*and the Delicate Subtlety;*” y el cuarto: “*Thoughts ought to be Plain, Clear, and Intelligible.*”<sup>209</sup> En estos apartados Oldmixon distribuye el contenido, primero en la invención, seguido de la disposición, luego la estilística, y por último la claridad en la invención, lo que indica una distribución bastante convencional en su tiempo. El estilo elevado o sublime se trata desde el punto de vista retórico, con una carga evidente hacia la parte lógica. El ataque de los Scriblerus se centra en la aplicación de los conceptos.

Desde el punto de vista teórico, Martinus expone desde el principio su intención de ampliar un tema muy específico de la elocución a partir del *Peri Hýpsous*: “While a plain and direct Road is pav’d to their ὕψος or Sublime; no Track has been yet chalk’d out, to arrive at our βάθος or Profound.”<sup>210</sup> Y manifiesta, a su vez, que hará la parte correspondiente a lo opuesto de lo elevado (ὕψος), es decir, lo profundo (βάθος), tal como es supuestamente planteado por Longino pero que en realidad responde a la enmienda hecha por Boileau y que abre la posibilidad de la teoría estética de los opuestos (si se sigue la lectura de *báthos* y no de *páthos*), que inspiró a Oldmixon a organizar su propio estudio de manera similar. En cuanto a la forma, hace referencia a Aristóteles y a Longino cuando dice: “imitating herein my Predecessors the Master of *Alexander*, and the Secretary of the renowned *Zenobia.*”<sup>211</sup> Pues estos autores además de escribir tratados y emitir preceptos, lo hicieron en prosa de estilo llano.

En cuanto al tema de denuncia de la sátira, los miembros del club por separado ya habían tratado el tema del estilo innecesariamente recargado o inflado. Swift había planteado los antecedentes de *The Art of Sinking in Poetry* en *A Tale of a Tub*, en donde, también en forma de sátira, se enfoca en los excesos de la iglesia: “The whining passions, and little starved conceits, are gently wafted up, by their own extreme levity, to the middle region; and there fix, and are frozen by the frigid understandings of the inhabitants. Bombastry and boffoonry, by nature lofty and light, soar highest of all.”<sup>212</sup> Asimismo, el Dr. Arbuthnot había hecho importantes denuncias en el plano científico, y Pope en la poesía y la crítica.

Parte de estos excesos venían de la sobreinterpretación de los antiguos, pero también del prestigio que adornaba a los conocedores de dichos autores, quienes alardeaban a través de citas y referentes eruditos. En el mismo texto Swift advierte con respecto a la lectura de

los antiguos cuando no se tiene sentido común: “I shall only mention, among great many more, *My new help for smatterers; or, The art being deep-learned, and shallow read: —A curious invention about mouse traps: —An universal rule of reason; or, Every man his own carver;* together with a most useful engine for *catching of owls.*”<sup>213</sup> Para los Scriblerus, los antiguos son una fuente de sabiduría, si bien muchas veces son mal entendidos, o se busca su apoyo por razones equivocadas. En el *Peri Báthous* los Scriblerus retoman, reinterpretan y rescatan los preceptos más importantes de retórica, poética y crítica, mientras resaltan otros en los que los modernos han hecho aportaciones o reparaciones de las teorías clásicas.

## 5.2 Sinopsis por capítulos

El propósito del siguiente apartado es, por un lado, puntualizar los aspectos teóricos más importantes tratados en los primeros cuatro capítulos del *Peri Báthous* y señalar, de manera general, su relación con las teorías clásicas y la de Longino. Por otro, se trata de mostrar cómo se relaciona la estructura del texto con su contenido; por último, ofrecer un resumen que permita apreciar y entender el funcionamiento del fragmento como parte de la totalidad del texto.

El tratado sobre lo profundo está dividido en dieciséis capítulos, que rompen con la idea de continuidad del texto ensayístico de Longino, el cual no tiene divisiones, aunque éstas aparecieron en la traducción al latín de Petra, así como en otras que le siguieron como las de Boileau y Smith. Los primeros doce corresponden a la teoría de lo profundo, el resto conforman el apéndice, que desarrolla un plan para implementar la cultura de lo profundo, plantea la importancia del *Báthos* para los géneros menores, y desarrolla el plan para producir épica y teatro.

El primer Capítulo corresponde al *exordio* y la *narratio*. A diferencia del resto, carece de un título propio. El autor llama la atención sobre un problema de índole científico, al afirmar que los principales especialistas de la lengua, es decir, los poetas, los críticos y los oradores, quienes deberían estar a cargo de registrar y dar validez a los cambios lingüísticos, no lo han hecho por estar más al pendiente de las obras y alcances de los llamados antiguos, a pesar de los evidentes logros de los modernos.

IT hath been long (my dear Countrymen) the subject of my Concern and Surprize, that whereas numberless Poets, Criticks and Orators have compil'd and digest'd the Art of *Antient Poesie*, there hath not arisen among us one Person so Publick-Spirited, as to perform the like for the *Modern*.<sup>214</sup>

Dos aspectos saltan a la vista: el llamado a sus compatriotas y el amor por su nación moderna, pero, sobre todo, el idioma nuevo en proceso de formación. Les reclama no dedicar esfuerzos al estudio y a la producción de una tradición propia, con identidad inglesa, ya que siendo tan numerosos los estudiosos de lo antiguo son muy pocos los estudiosos de los autores modernos. Dice que si bien se ha trazado un camino claro y preciso para llegar a lo elevado no se ha hecho lo propio para llegar a lo profundo. Por otro lado, dos cosas llaman su atención, que haya tan pocos habitantes en el Parnaso (las cumbres literarias) y que Inglaterra haya llegado a un nivel de grandeza económica tan alto y en tal abundancia sin un sistema regular de leyes.

Así plantea el autor ficticio su intención de hacer una poética de lo profundo:

Therefore to supply our former Defect, I purpose to collect the scattered Rules of our Art into regular Institutes, from the Example and Practice of the deep Genius's of our Nation; imitating herein my Predecessors the Master of *Alexander*, and the Secretary of the renown'd *Zenobia*: And in this my Undertaking I am the more animated, as I expect more Success than has attended even those great Criticks, since their Laws (tho' they might be good) have ever been slackly executed, and their Precepts (however strict) obey'd only by fits, and by a very small Number.<sup>215</sup>

El autor anuncia un tratado técnico, el cual, de manera irónica, tendrá más éxito que sus predecesores, pues será apropiado para un público más amplio, ya que, hasta el momento, sin importar lo bien fundamentado y planteado de los consejos de los tratados clásicos, los autores no los siguen.

El segundo capítulo se titula “*That the Bathos, or Profound, is the natural Taste of man, and in particular, of the present Age.*” En éste se plantea que el gusto es implantado por el medio ambiente, por lo tanto, es imperioso dejar de imponer el gusto sublime para dar paso a uno que sea más plural: “Let us look round among the Admirers of Poetry, we shall find those who have a Taste for the *Sublime* to be very few; but the *Profound* strikes universally, and is adapted to every Capacity.”<sup>216</sup> Martinus plantea que es inútil escribir para los hombres de gusto sofisticado pues son caprichosos. Y añade que no tiene caso preocuparse por la posteridad, “Tis a fruitless Undertaking to write for Men of a nice and

foppish *Gusto*, whom, after all, it is almost impossible to please; and it is still more Chimerical to write for *Posterity*, of whose Taste we cannot make any Judgment, and whose Applause we can never enjoy.”<sup>217</sup> Con lo que contradice a Longino y a toda la escuela de la imitación en lo relacionado al planteamiento de los estándares de calidad, la universalidad de lo sublime y el decoro.

En el segundo capítulo, Scriblerus también trata acerca de la función de la retórica, la cual no es ni educar, ni deleitar, ni conmover, sino obtener ganancias personales que se puedan derivar del texto,

Nevertheless, in making *Gain*, the principal end of our Art, far be it from me to exclude any great *Genius's* of *Rank* or *Fortune* from diverting themselves this way. They ought to be praised no less than those Princes, who pass their vacant Hours in some ingenious, Mechanical or Manual Art; And to such as these, it would be Ingratitude not to own, that our Art has been often infinitely indebted.<sup>218</sup>

Martinus malinterpreta el *prodesse* y el *utilis* ciceroniano<sup>219</sup> lo que lo pone, en la controversia en torno a los sofistas, del lado de los autores que buscan en la educación retórica el beneficio personal inmediato, y que ignora la verdad como un bien, así como el beneficio dado a la comunidad.

En el tercer capítulo: *The Necessity of the Bathos Physically consider'd*, Martinus desarrolla la teoría de que la poesía es una capacidad natural del hombre. Considera la naturaleza de la poesía como una necesidad o manifestación del cuerpo más que como una actividad espiritual humana. Por esta razón, dice, es injusto prohibirle escribir a los autores de capacidades inferiores. Y postula un método,

It is therefore manifest that *Mediocrity* ought to be allow'd, yea indulg'd to the good subjects of *England*. Nor can I conceive how the world has swallowed the contrary as a maxim, upon the single authority of that *Horace*? Why should the *Golden Mean* and *Quintessence* of all Virtues, be deem'd so offensive only in this Art? Or *Coolness* or *Mediocrity* be so amiable a Quality in a Man, and so detestable in a Poet?

Por lo que se entiende que, si se han escrito manuales para escribir bien, se debe hacer lo mismo para escribir de manera mediocre. Martinus entra en controversia con lo postulado en textos como la *Retórica a Herenio*, donde se plantea lo poco práctico de querer explorar todos y cada uno de los estilos, pues son, podría decirse, infinitos. De la misma manera, son infinitas las personalidades, así como los niveles intermedios entre los opuestos y entre estilos bien definidos.

En este apartado Martinus discute el concepto de *Golden mean* o “justo medio” aristotélico, como sinónimo de mediocre, pasando por el estilo medio, *mediocritas*, de Cicerón, el *medio* y *mediocris* de Quintiliano, por el *medius* de Horacio, pero sobretudo a partir de su *mediocris*, entendido como moderado u ordinario, lo cual, según lo que dice este último autor en su *Arte Poética*, no le es permitido a los poetas. En este fragmento el autor no considera la finalidad de deleitar del estilo medio, ni su otra nomenclatura como florido, haciendo evidente que se ha confundido por la homonimia de estos conceptos (Ver tablas sobre Formas de estilos y Sobre los estilos, pp. 182, 184).

En el Capítulo IV “*That there is an Art of the Bathos, or the Profound*”, la intención de Martinus es probar que hay un “arte de sumergirse” en la poesía. Comienza por hacer una analogía con otras actividades humanas a las que también llama artes, por medio de una serie de preguntas retóricas:

Is there not an Architecture of Vaults and Pyramids? Is there not as much Skill and Labour in Making of *Dykes*, as in raising of *Mounts*? Is there not an Art of *Diving* as well as of *Flying*? And will any sober Practitioner affirm, That a diving Engine is not of singular Use in making him long-winded, and assisting his sight, and furnishing him with other ingenious means of keeping under Water?<sup>220</sup>

De la manera en que está planteado, la respuesta es necesariamente que sí. Existe un arte de lo profundo pues toda actividad humana está sujeta a perfeccionarse y tecnificarse hasta volverse un arte. En este pequeño exordio para el Capítulo IV, plantea las posturas más importantes de los clásicos en relación con al arte, a partir de las cuales justifica y argumenta por analogía la existencia del arte de lo profundo. También desvirtúa el principio del decoro al relegarlo a una relación de géneros, pues afirma que hay una manera de hacer las cosas dependiendo del uso o la ocasión, y con la analogía de la arquitectura y la poesía da a entender que, así como hay una arquitectura de las bóvedas, hay una poesía de la tragedia y la épica o de la elegía o de una simple narración. Por otro lado, refiere a las habilidades y trabajos del quehacer poético, dando a entender que es una actividad que no carece de trabajo o empeño, si bien la comparación sirve para acentuar la simpleza y poca envergadura de algunos proyectos. Por último, siguiendo el mismo hilo conductor, afirma que, si hay un arte para volar, para elevarse a las alturas, también debe haberlo para sumergirse en las profundidades.

Martinus afirma que, al revisar a los autores antiguos, encontró tan pocos que se hayan distinguido para lo verdaderamente profundo como para lo verdaderamente sublime.<sup>221</sup> Y dice que al igual que pasa con lo sublime y, como afirma Longino, el talento natural es indispensable,

that to Excel in the *Bathos* a genius is a requisite; yet the Rules of Art must be allow'd so far useful, as to add Weight, or as I may say, hang on Lead, to facilitate and enforce our Descent, to guide us to the most advantageous Declivities, and habituate our Imagination to a Depth of thinking.<sup>222</sup>

El tratado y su contenido técnico facilitará, reforzará y guiará el descenso a las profundidades estilísticas de aquellos que no podrán nunca alcanzar las alturas. Es evidente la referencia a Longino, pues éste busca un progreso espiritual, aunque sea mínimo, mientras que Martinus busca lo vulgar por ser más fácil. El estudio de Martinus se basa en gran medida en la teoría de las cinco fuentes desarrollada por el griego, quien dice que, si bien ha anunciado un tratado técnico, las dos fuentes más importantes, el talento para concebir grandes pensamientos y la pasión vehemente, son innatas. Martinus sostiene a su vez que, para alcanzar lo profundo, tal como sucede con lo sublime, tener genio es indispensable, por lo que se entiende que el talento natural para lo profundo no es otra cosa que haber nacido sin talento.

A partir del Capítulo V, “Del verdadero genio de lo Profundo, qué lo constituye” se desarrolla la técnica estilística propiamente dicha. Los capítulos siguientes son: Capítulo VI, De los diferentes tipos de genios de lo Profundo, y las marcas y características de cada uno; Capítulo VII, De lo Profundo, cuando consiste en la idea; Capítulo VIII, De lo Profundo, que consiste en las circunstancias y la amplificación y la perífrasis en general; Capítulo IX, De la imitación y las maneras de imitar; Capítulo X, De los tropos y figuras: Primero de como colorear, confundir y verter las figuras; Capítulo XI, Las figuras continúan: De las figuras de aumento y disminución; Capítulo XII, De la Expresión y de los varios tipos de estilo de la edad presente. En ellos se puede apreciar que da gran importancia a su vez a la idea o *thought*, a la amplificación y al uso de figuras, si bien lo que promueve serían sus usos viciosos.

A partir del capítulo XIII inicia el Apéndice, cuyo contenido temático no está presente en el *Peri Hýpsous*, como la épica, el teatro y los géneros menores, pero que se incluye en uno u otro de los tratados más famosos. Lo conforman el Capítulo XIII, “Un Proyecto para

el progreso del *Bathos*;" que indica una serie de medidas para inculcar la cultura de lo profundo en Inglaterra y cuyo principal aporte es *The Rhetorical Chest of Drawers*, en el que según el género, deliberativo, judicial o demostrativo, los autores según el estilo que más les favorezca pueden recurrir a lugares comunes, o *loci*, para cada ocasión. En él hace una comparación entre la poesía y la retórica con el arte del relojero, pues dice, en ambas se ha dividido y aislado cada una de sus partes para impulsar su perfeccionamiento. En el Capítulo XIV, "Cómo hacer Dedicatorias, Panegíricos o Sátiras, y de los Colores de lo Honorable y lo Deshonroso," elogia a los géneros menores, y despliega sus principales características para satirizar a los escritores de poco alcance. El Capítulo XV, "Receta para hacer un Poema Épico," da instrucciones para escribir sobre "the greatest Work Human Nature is capable of," donde describe los estereotipos y las fallas argumentales comunes en este tipo de obras monumentales. Por último, el Capítulo XVI, "Un proyecto para el progreso del escenario," tal como su nombre lo sugiere, hace una fuerte crítica del ambiente teatral inglés de inicios del siglo XVIII.

### 5.3 Teoría estética

Durante el siglo XVII y principios del XVIII, el gusto había cambiado y el lenguaje cortesano y recargado característico del Barroco comenzaba a perder popularidad por considerarse poco decoroso de acuerdo con los estándares de la modernidad. Martinus explora la veta teórica abierta por estos mismos estudios estilísticos hacia lo "profundo," que no es bello en el sentido clásico, y que se centra en lo que no produce placer y lo que tampoco es loable.

Para el gusto de los críticos, existía una tendencia muy marcada a usar de manera ligera y sin sustento el lenguaje figurado. Dice Oldmixon sobre las artes literarias del XVII y XVIII:

THUS it was that Bishop *Andrews*, and the most eminent Divines at the Beginning of the last Century, reduc'd Preaching to Punning, and the Eloquence of the Chair to the Buffoonry of the Stage. Thus it was that Dr. *Donne*, and Mr. *Cowley*, confounded Metaphysics and Love and turn'd Wit into Point.

IT was thus that *Dryden* also confounded Epick Poetry and Elegy, Tragedy and Farce, and taught his Contemporary Poets, by Example, to make their Heroes and Heroines, in the Agonies of Despair and Death, fight out their great Souls in Simile and Rhime. This Vice in Thought is the most obvious, and yet the most common, *English* Poetry, occasion'd either by the Poets Ignorance of it, or their Dependance on the Ignorance of



their Hearers and Readers, tho' they have been taught better, as by the last Duke of Bucks.<sup>223</sup>

Por un lado, Oldmixon denuncia los cambios formales en géneros literarios establecidos, así como de sus funciones, pero más importante, denuncia el origen y las consecuencias de estos cambios, es decir, la falta de conocimiento literario formal que “contamina” los géneros literarios y, por lo tanto, su efectividad. El círculo vicioso entre el autor y el público, a su vez ignorante, es la fuente indiscutible de la decadencia literaria. Por otro lado, tal como hacen los Scriblerus en el *Peri Báthous* y en otros textos satíricos, los Scriblerus denuncian a los políticos, al teatro y al clero por desvirtuar sus oficios y los saberes retóricos, alejándolos de su función social.

La tradición pedagógica sigue siendo un factor muy importante. La escuela aristotélica humanista rescataba la idea del buen hombre a partir de su propia formación, tal como afirma el autor griego:

Pues bien, si, como se ha dicho, el hombre que ha de ser bueno debe ser bien educado y adquirir los hábitos apropiados, de tal manera que pueda vivir en buenas ocupaciones, y no hacer ni voluntaria ni involuntariamente lo que es malo, esto será alcanzado por aquellos que viven de acuerdo con cierta inteligencia y orden recto y que tengan fuerza.<sup>224</sup>

Los ingleses habían integrado el bien vivir aristotélico a la piedad cristiana. El humano moderno debía ser fuerte, vivir de acuerdo con la razón y el orden, y mantenerse ocupado en actividades enaltecidas: cultivarse y educarse en la verdad, lo bello y lo justo. El tratado *Sobre lo Sublime* se puso de moda entre la élite intelectual por sus implicaciones más allá del estilo, como parte de una filosofía que busca la mejora personal a través del método, al grado que se toma como un estandarte del humanismo y de la libertad de espíritu. En ella está implícita la capacidad tanto de percibir lo elevado como de producirlo.

En *De lo Profundo* Martinus dice: “it is with great Pleasure I have observ'd of late the gradual Decay of Delicacy and Refinement among Mankind, who are become too reasonable to require that we should labor with infinite Pains to come up to the Taste of those Mountaineers, when they without any, may condescend to ours.”<sup>225</sup> Martinus marca también una diferencia entre el gusto popular y el gusto refinado, el cual ha perdido eficacia debido a la ignorancia de su propia tradición, por parte de ambos, los autores y el público, así como por el uso excesivo del filtro de la razón, pues como dice Quintiliano “La

elocuencia que no produce admiración, no es tal,”<sup>226</sup> evidenciando la incomprensión de la diferencia entre los dos tipos de discurso, el recto y el literario.

Los Scriblerus denuncian también la ligereza, la ignorancia y la falta de libertad en favor de los lujos y del agrado de los patrocinadores. De la misma manera hacen notar que si bien Longino estaba de moda entre la nobleza supuestamente educada y sofisticada, eran muy pocos los que realmente lo comprendían, así lo plantea Swift en *A Tale of a Tub*:

I hold myself obliged to give as much light as is possible, into the beauties and excellences of what I am writing, because it is become the fashion and humor most applauded among the first authors of this polite and learned age, when they would correct the ill-nature of critical, or inform the ignorance of courteous readers. Besides, there have been several famous pieces lately published, both in verse and prose; wherein, if the writers had not been pleased, out of their great humanity and affection to the public, to give us a nice detail of the *sublime* and the *admirable* they contain, it is a thousand to one, whether we should ever have discovered one grain of either.<sup>227</sup>

Swift usa el término *admirable* para enfatizar los otros vocablos con que su autor se refiere a lo elevado en *Sobre lo Sublime*, además de *hýpsos*, y que transparenta más fielmente su naturaleza estilística.

En cuanto a la pasión, Longino busca el efecto emotivo a través de *conmover*, maravillarse o extasiarse. Por el contrario, Martinus, mediante el *báthos*, busca la paz, la tranquilidad espiritual y el desenfado (*coolness*), que relaciona con la frialdad.<sup>228</sup> Así lo dice:

It may- be' expected, that, like other Criticks, I should next speak of the PASSIONS: but, as the main end, and principal Effect of the *Bathos*, is to produce *Tranquillity of Mind*, (and sure it is a better Design, to promote Sleep than Madness) we have little to say on this Subject. Nor will the short bounds of this discourse allow us to treat at large of the *Emollients* and *Opiates* of *Poesy*, of the *Cool*, and the manner of producing it, or of the *Methods* used by our Authors in *managing* the *Passions*. I shall but transiently remark, that nothing contributes so much to the *Cool* as the Use of *Wit* in expressing Passion: the true genius rarely fails of *Points*, *Conceits*, and proper *Similies* on such Occasions;<sup>229</sup>

Afirma, en cuanto al efecto de lo profundo, que es mejor el sueño que el delirio (*Madness*), que no es otro que el éxtasis de Longino. Según la teoría expuesta en *Sobre lo Sublime*, y siguiendo lo especificado por Boileau, la apatía y la frialdad son vicios contrarios a lo sublime. En cuanto a la pasión, Martinus aclara que no pretende instruir al lector en cómo producirla, pero señala que la mejor manera de apagarla es, de manera paradójica con la estética de los Scriblerus, el uso de la agudeza de ingenio (*Wit*). La pasión, que es la

segunda fuente de elevación para Longino, para los propósitos del *Báthos* es vista como un estorbo y, por lo tanto, carente de importancia.

Sobre el oficio del poeta, que según la triada clásica de la antigüedad es deleitar educar o conmover (el último para lo sublime), Martinus dice que su principal fin es el lucro. De esta manera *De lo Profundo* se vincula con el problema sofista, al afirmar que el fin de la elocuencia es el enriquecimiento económico y el beneficio personal, dice: “Their true Design is *Profit* or *Gain*.”<sup>230</sup> Para esto, Martinus afirma que los autores se deben ajustar al gusto presente, contradiciendo lo expuesto por Longino quien dice que lo elevado debe gustar a todos y siempre.

Mientras que Longino insiste durante todo el texto en la necesidad implícita de una calidad espiritual superior por parte de los autores, Martinus Scriblerus dice:

These men, while they enjoy the Crystal Stream of *Helicon*, envy us our common Water, which (thank our Stars) tho' it is somewhat muddy, flows in much greater abundance. Nor is this the greatest Injustice we have to complain of; for altho' it is evident that we never made the least *Attempt* or *Inroad* into *their* Territories, but lived contented in our Native Fens;<sup>231</sup>

Para los Scriblerus los autores de temas refinados y sublimes envidian la popularidad y el éxito de los autores menos elevados, por lo cual sus empeños son inútiles. Añade posteriormente:

It is therefore manifest that *Mediocrity* ought to be allow'd, yea indulg'd to the good Subjects of *England*. Nor can I conceive how the World has swallow'd the contrary as a Maxim, upon the single authority of that *Horace*? Why should the *Golden Mean* and Quintessence of all Virtues, be deem'd so offensive only in this art? Or *Coolness* or *Mediocrity* be so amiable a Quality in a Man, and so detestable in a Poet?<sup>232</sup>

El fragmento hace alusión al pasaje del *Arte poética* de Horacio, que dice que la mediocridad es permitida a abogados y funcionarios, refiriéndose a los autores de textos con sentido recto, pero no a los poetas, por lo que coincide con lo estipulado por Swift y Pope en *The Tale of a Tub* y *An Essay on Criticism*. Martinus hace alusión también al justo medio aristotélico, entendido erróneamente, no como equilibrio sino como lo que está en medio de dos opuestos. La excelencia técnica y la virtud dejan de ser los parámetros de la belleza y como el fin de la literatura no es el placer, ni conmover, ni educar, como prescribían los clásicos, la crítica da un giro también para volver más “democrática” la poesía, entendida como de gustos vulgares. No obstante, es evidente que los Scriblerus se

alinean con la escuela que ve en la retórica un propósito social común, y no un medio para justificar fines particulares,<sup>233</sup> tal como, de acuerdo con los Scriblerus, hacen aquellos escritores de espíritu poco elevado en Inglaterra. Si bien el autor ficticio usa con insistencia términos como *public* y *countrymen*, se entiende que parodia un estilo que pretende tener un interés falso en los asuntos comunitarios, y que estos términos eran usados tan frecuentemente sin un fondo de intención que se habían vuelto una fórmula desgastada o incluso vacía.

En cuanto al efecto final de la estética del *báthos* dice Martinus:

His Design ought to be like a Labyrinth, out of which no body can get you clear but himself. And since the great Art of all Poetry is to mix Truth with Fiction, in order to join the Credible with the Surprising; our Author shall produce the *Credible* by painting Nature in her *lowest Simplicity*; and the *Surprising*, by contradicting *Common Opinion*. In the very *Manners* he will affect the Marvellous; he will draw *Achilles* with the Patience of *Job*; a Prince talking like a Jack-pudding; a Maid of Honour Selling *Bargains*; a Footman speaking like a Philosopher; and a fine Gentleman like a Scholar.<sup>234</sup>

Martinus busca producir obscuridad en su texto, de manera que la confusión ofusque al lector. Busca la verosimilitud no en los universales, sino en lo común y corriente, contrario a lo que formula Longino. La sorpresa o el asombro vendrán de ir en contra del sentido común, lo cual es impensable en la estética clásica de Horacio y Aristóteles, que cuenta con una estructura filosófica argumentativa muy rigurosa.

La mediocridad que critican los Scriblerus se nota en el tipo de pasión que se evoca. De acuerdo con Longino “existen pasiones que no tienen nada que ver con lo sublime y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores; y a su vez, hay muchas veces sublimidad sin pasión.”<sup>235</sup> Y añade, “ya he escrito en otro lugar: ‘Lo sublime es el eco de un espíritu noble.’” Por el contrario, Martinus evitará las pasiones y los proyectos elevados, pues no todas las personas son capaces de entenderlas.

Al contrario de los autores clásicos, Martinus no pretende la producción de un efecto estético superior, ni de bien común y mucho menos de exaltación de las virtudes. Rechaza la claridad en pos de la construcción del carácter del autor, el cual parecerá inaccesible a causa de los episodios oscuros de sus escritos. Recurre a la exageración, para crear el efecto de amplificación, por lo que trasgrede el principio del decoro. El estilo profundo busca la democratización de la literatura, pues al contrario del estilo sublime, el cual es accesible a

unos cuantos lectores, lo profundo pretende acceder a la mayoría. Al contrario de lo sublime, no busca lo extraordinario, que cause admiración o sorpresa, sino lo cotidiano. Martinus, en fin, busca lograr los efectos contrarios de lo sublime señalado por Longino: la frialdad, el falso entusiasmo y la grandilocuencia excesiva.

#### 5.4 Teoría crítica

Además del efecto emotivo-estético de lo profundo, *Peri Báthous* trata las diferentes posturas y opiniones de los expertos literarios con respecto a la obra de sus contemporáneos y de la tradición, así como de los parámetros que usaron para seleccionar a los autores que ellos mismos tomaron como *exempla* y de la función de la poesía y de las diferentes formas y géneros discursivos.

En *A Tale of a Tub*, Jonathan Swift ya había planteado gran parte de la problemática que es desarrollada en *The Art of Sinking in Poetry*. Así describe a los escritores “profundos:”

I have one word to say upon the subject of *profound writers*, who have grown very numerous of late; and, I know very well, the judicious world is resolved to list me in that number. I conceive therefore, as to the business of being *profound*, that it is with *writers*, as with *wells*: a person with good eyes may see to the bottom of the deepest, provided any *water* be there; and often when there is nothing in the world at the bottom, besides *dryness* and *dirt*, though it be but a yard and a half under ground, it shall pass however for wondrous *deep*, upon no wiser a reason, then because it is wondrous *dark*.<sup>236</sup>

La desacralización de las grandes lumbreras de la antigüedad fue un ejercicio común por parte de los autores de la modernidad. La simulación de profundidad a partir de la obscuridad en el texto, creada a su vez a partir del despliegue de erudición, es en sí uno de los puntos más álgidos de la discusión de este tratado, así como de la disputa entre los antiguos y los modernos. Esto tiene serias repercusiones en la manera de asimilar los textos antiguos, ya sea a través de ediciones críticas, de traducciones o adaptaciones. Las muy eruditas ediciones anotadas, que buscaban rescatar a los autores en su sentido original de acuerdo con su tiempo y espacio, se encuentran en franca oposición con la necesidad de hacer el contenido y el estilo, en caso de que uno o ambos lo ameriten, accesible a la mayor cantidad de público posible, a pesar del original. Lo mismo sucedería con las posibles enmiendas.

El tema del carácter del poeta, de su talento natural y espíritu elevado, da pie a dos controversias que salen a la luz cada vez que una tradición revive los textos clásicos de teoría y de crítica literarias: la primera es aquella que trata la supremacía del genio o talento natural sobre el arte o técnica. Esta inteligencia o talento natural se ve en Inglaterra matizada por el sesgo humorístico y la claridad en el sentido, conocida en inglés como *wit*.

La otra controversia es aquella que tiene que ver con la supremacía de los antiguos sobre los modernos. En los textos de Horacio y en el mismo *Peri Hýpsous* ya la encontramos planteada. Con Horacio parece sanamente resuelta, pues dice que los autores antiguos son tan buenos como los modernos, pero desde perspectivas diferentes, de acuerdo con las particularidades del nuevo contexto. Longino, en cambio, ve a los autores de la antigüedad con nostalgia, como ejemplos de la elocuencia perdida, que es fruto de la libertad en la democracia.

Martinus dedica dos capítulos al tema de la genialidad. El capítulo quinto “*Of the true genius for the profund, and by what it is constituted,*” donde especifica que la piedra angular del arte de lo profundo será evitar a toda costa el sentido común:

AND I will venture to lay it down, as the first maxim and Corner-Stone of this our Art, That whoever would excel therein, must studiously avoid, detest, and turn his Head from all the Ideas, Ways, and Workings of that pestilent Foe to Wit and Destroyer of fine Figures, which is known by the Name of *Common Sense*. His business must be to contract the true *Gout de travers*; and to acquire a most *happy, uncommon, unaccountable Way of Thinking.*<sup>237</sup>

El autor ficticio plantea que el sentido común es el peor enemigo del lenguaje figurado, pero sobre todo del ingenio, o *wit*. Al descartar la multiplicidad de sentidos no solo le resta potencia al lenguaje figurado, sino que también coarta su misma existencia. La crítica de los Scriblerus va en contra de los autores que deprecian el lenguaje figurado por poco preciso, cuando en realidad su producción e interpretación requiere un esfuerzo intelectual mayor, además de que cuando la imagen simbólica funciona suele ser mucho más rica que el lenguaje recto.

En cuanto a la manera de apreciar y lograr lo profundo, Martinus también contradice a Horacio cuando éste afirma en su *Arte poética*: “La sensatez es principio y fuente del correcto escribir.”<sup>238</sup> Lo que le importa a Martinus es lo poco común, lo extraordinario. Dice más Adelante sobre el acto de creación:

He is to mingle Bits of the most various, or discordant kinds, Landscape, History, Portraits, Animals, and connect them with a great deal of *Flourishing*, by *Heads* or *Tails*,\* as it shall please his Imagination, and contribute to his principal End, which is to glare by strong Oppositions of Colours, and surprise by Contrariety of Images,

His Design ought to be like a Labyrinth, out of which no body can get you clear but himself. And since the great Art of all Poetry is to mix Truth with Fiction, in order to join the Credible with the Surprising; our Author shall produce the *Credible* by painting Nature in her *lowest Simplicity*; and the *Surprising*, by contradicting *Common Opinion*. In the very *Manners* he will affect the Marvellous; he will draw *Achilles* with the Patience of *Job*; a Prince talking like a Jack-pudding; a Maid of Honour Selling *Bargains*; a Footman speaking like a Philosopher; and a fine Gentleman like a Scholar.

\**Serpentes avibus gementur, tigrius agni.* Hor.<sup>239</sup>

El autor de *Sobre lo Profundo* dice que “como el gran arte de la poesía es mezclar verdad y ficción, para unir lo creíble a lo sorprendente el autor debe producir lo creíble en su máxima simpleza.” Martinus claramente confunde el estilo “humilde” con la realidad llana y con lo vulgar. A la vez, los Scriblerus sugieren que, si la Realidad es aquella de los que no son nobles, entonces, los habitantes de las alturas viven fuera de ella. Añade que lo sorprendente se logrará al contradecir el sentido común, es decir, da licencia para decir prácticamente cualquier incoherencia. Inmediatamente después, ejemplifica este tipo de “fantasías,” y proporciona una serie de ejemplos, en los que se aprecia una mezcla de imágenes incongruentes, tal como propone el autor para lograr el *báthos*, cuando el “sentido común,” la razón, de la cual, irónicamente, se quiere deshacer Martinus, nos indica que son ideas que no pueden ir juntas sin perder el sentido.

En cuanto al decoro, el pasaje hace referencia directa al *Arte Poética* horaciana, incluso cita sus primeros versos, donde dice que a los pintores y a los poetas se les otorga licencia para cualquier osadía, pero no para que “sierpes con aves se apareen, corderos con tigres,”<sup>240</sup> ya que la congruencia es uno de los temas principales de dicha pieza. Los ejemplos son tan inconsistentes que provocan risa. Si se sigue la lógica del primero, en que dibuja a un Aquiles con la paciencia de Job, donde contrapone dos caracteres opuestos, uno impetuoso e irascible, el otro tímido y que huye del protagonismo, los Scriblerus hacen un ataque feroz contra la clase letrada al dar por sentado que estas actividades no pueden juntarse pues son opuestos, como una Dama de compañía vendiendo favores, que representa la corrupción, un paje como filósofo, que representa la pobreza de espíritu, y un caballero como intelectual, que representa la ignorancia de la clase alta.

Los Scriblerus sancionan a los críticos que descalifican a los antiguos por faltas que son insignificantes, o que corresponden a la ignorancia propia de la antigüedad, dice Swift:

But, besides these omissions in Homer, already mentioned, the curious reader will also observe several defects in the author's writings, for which he is not altogether accountable, for whereas every branch of knowledge has received such wonderful acquirements since his age, especially within these last three years, or thereabouts; it is almost impossible, he could be so very perfect in modern discoveries, as his advocates pretend. We freely acknowledge him to be the inventor of the *compass*, of *gunpowder*, and the *circulation of the blood*. But I challenge any of his admirers to shew me in all his writings a complete account of the *spleen*.<sup>241</sup>

Si bien los Scriblerus asumen una posición más segura con respecto a los antiguos, reconocen que los avances de los modernos eran escasos con relación a la totalidad del saber. Pero, sobre todo, aclaran por qué no se puede juzgar a los antiguos a partir de estándares modernos y viceversa.

Los Scriblerus señalan los defectos de sus contemporáneos, pero sobre todo en relación con aquellas teorías que los mismos autores del xvii y xviii habían descalificado sin razón, con el argumento de que las normas que rigieron a los antiguos no son igualmente válidas para los modernos. Uno de los objetivos más importantes de Martinus es demostrar que es así y dice irónicamente que, de no ser por la opinión errónea de que las reglas de los antiguos son igualmente necesarias entre los modernos, los mismos antiguos habrían bajado al *báthos*.

Al contrario de lo planteado por autores como Cicerón, quienes ven en las reglas precisamente el peligro, no sólo de la mala interpretación, sino de la degradación de los saberes realmente importantes a partir de las divisiones y clasificaciones, Martinus plantea la necesidad de establecer reglas. Denuncia el grave error que cometen los interpretes de las teorías expuestas en los tratados de retórica y poética, como aquella de Aristóteles que habla de la unidad de tiempo, y espacio en la tragedia, o cuando Horacio plantea que es preferible ceñirse a lo real que dedicarse a lo fantástico, pues son innumerables los ejemplos de piezas exitosas que no cumplen con dichos parámetros.

Martinus llama a los escritores supuestamente sublimes “representantes de las alturas,” y los ubica en el Monte Parnaso, lugar sagrado y hogar legendario de las musas. Esta parte nos remite a su vez a Nicolas Boileau, apodado el legislador del Parnaso haciendo referencia a su apego a las reglas, así como a los autores y autoridades neoclásicas en un



sentido muy convencional, que no pasaban de la traducción e imitación a una comprensión y asimilación de “la idea” en sí. Plantea el problema del canon y de la forma de interpretar y transmitir las normas o máximas expuestas por los autores clásicos con relación a la teoría literaria.

Para Longino, los autores más apreciados y recordados son los que mejor se desempeñan en el estilo sublime. Aristóteles, por su parte, dice que, de manera natural, corresponde a piezas épicas y trágicas, pues ambos géneros son los más magníficos, bellos o impresionantes. Martinus, por el contrario, ofrece una receta para hacer un poema épico en el Capítulo XV, en el que, por un lado, crítica lo estereotipado del género, y por el otro, a los autores de épica que se guían por los estereotipos, careciendo del talento y la formación para desarrollar tales proyectos.

Sobre el declive de la elocuencia en Inglaterra de principios del siglo XVIII, denunciada, como se ha visto, por varios autores, dice Martinus: “it is with great Pleasure I have observ’d of late the gradual Decay of Delicacy and Refinement among Mankind.” Donde da por sentada la decadencia de la delicadeza y el refinamiento no solo en Inglaterra, sino entre toda la humanidad. Menciona también que le causan sorpresa los alcances mercantiles de su nación, considerando sus pobres avances lingüísticos. En este sentido, la opinión de Martinus y los Scriblerus es una sola, aunque Martinus la toma como algo positivo para la estética de lo bajo.

El texto de Martinus tiene diferentes objetivos, sin embargo, los principales son demostrar que existe un arte de lo profundo y desarrollarlo teóricamente. De entre los objetivos específicos, el primero es enmendar el vacío existente en la tradición teórica, pues dice que no hay un tratado ni entre los antiguos ni entre los modernos que se dedique a la estética de lo profundo. Si bien el hueco pudiera haber sido real, los vicios son, de alguna manera, parte integral de los manuales regulares, pues es necesario reconocerlos para poder evitarlos.<sup>242</sup> El segundo es hacer justicia a los “habitantes de las tierras bajas”, los autores mediocres y de géneros menores, al hacer que los “habitantes de las tierras altas”, los nobles y su cultura clasista, reconozcan que constantemente toman elementos de las tierras bajas, mientras que es mal visto que los de las bajas tomen elementos de las altas. El texto identifica lo bajo con lo vulgar y lo pobre, por lo cual inferimos que los Scriblerus llaman

simples y vulgares a los autores más pretenciosos. Por otra parte, el texto desmiente el mito de la pureza de los elementos del estilo elevado.

En el Capítulo II “La necesidad del *Báthos* en el presente,” Martinus defiende lo profundo, también usando un precepto antiguo mal interpretado que dice que lo que beneficia a la mayoría habrá de ser preferido. Y dice que siendo lo profundo, así como lo sublime, un gusto, *a taste*, puede ser cultivado, y por lo tanto se puede contrarrestar la tendencia errónea de crear únicamente arte sublime, ya que los habitantes del *báthos* son más numerosos.

En cuanto a la amplificación, Longino comenta que:

La cualidad que llaman amplificación es compañera de las que acabamos de tratar [la acumulación y lo terrible] y en la que, cuando el tema y las discusiones permiten periódicamente nuevos comienzos y pausas, se introducen grandes alocuciones de una manera continua, que se desarrollarán una después de la otra con intensidad creciente. Esto se conseguirá por el desarrollo de un lugar común o por vehemencia e insistencia en circunstancias o argumentos o por una cuidadosa construcción de acciones o emociones (pues existen numerosas formas de amplificación).<sup>243</sup>

La amplificación se parodia constantemente en el texto *Sobre lo Profundo*. Cuando Martinus dice: “Si bien es universalmente reconocido que éstos son industriosos en todas las formas posibles y que sobrepasan infinitamente a los dichos antiguos, tanto por el peso de sus escritos como por la velocidad de sus juicios,” de manera exagerada e irónica, hace referencia a la calidad de los escritos, así como al volumen, términos que confunde con amplificación. Este tema lo desarrollará más ampliamente en el capítulo VIII, donde dice:

We may define *Amplification* to be making the most of a *Thought*; it is the spinning Wheel of the *Bathos*, which draws out and spreads it in the finest Thread. There are Amplifiers who can extend half a dozen thin Thoughts over a whole Folio; but for which, the Tale of many a vast Romance, and the Substance of many a fair Volume might be reduced into the size of a *Primmer*.<sup>244</sup>

Martinus da a entender que entre más páginas tenga el libro, es más importante (*grave*) o grande, por ser más pesado.<sup>245</sup> De esta manera, los Scriblerus recriminan no sólo la ligereza del tema, sino el ser tratado sin rigor científico, sin los suficientes argumentos o, en el caso de Martinus, a partir de conclusiones fallidas, por apresuradas o por la mala interpretación de la teoría. Para este personaje la prolijidad se identifica sin problemas con lo “inflado” al que hace referencia Longino, así como al número de páginas como un bien en sí.

Para los modernos, la falta de entrenamiento en la invención o pensamiento inicial es el mayor problema de la literatura, dice Oldmixon:

It was thus that *Dryden* also confounded Epick Poetry and Elegy, Tragedy and Farce, and taught his Contemporary Poets, by his Example, to make their Heroes and Heroines, in the Agonies of Dispair and Death, sigh out their soul in Simile and Rhime. This Vice in Thoughts is the most obvious, and yet most common, in *English* Poetry, occasion'd either by the Poets Ignorance of it, or their dependence on the Ignorance of their Hearers and Readers, tho' they have been thought better, and by the last Duke of *Bucks*.<sup>246</sup>

Para este autor, la falta de buenas ideas está directamente relacionada a la sapiencia o ignorancia del poeta, y su éxito depende a su vez, en una u otra, de la sapiencia o ignorancia de los receptores.

A este respecto, y en relación con otros conceptos importantes como el genio y el pensamiento o idea, Horacio dice:

Vosotros, escritores, escoged material a la altura de vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden vuestros hombros. Al que elija asunto a su medida, ni la facundia le abandonará ni un orden brillante.<sup>247</sup>

La vehemencia, si el proyecto lo amerita, tendrá que sostenerse, y es más fácil lograrlo, según Horacio, si el género va de acuerdo con las habilidades del autor. Martinus lleva esta idea al extremo de aceptar la poesía de baja calidad y sin espíritu por considerar que está de acuerdo con las habilidades de los poetas ingleses.

En cuanto a la función de los críticos, Pope dice que tienen que ser leales y honestos, y advierte acerca del saber falso y usado con fines poco honorables:

The Learn'd reflect on what before they knew  
Careless of Censure, nor too fond of Fame,  
Still pleas'd to praise, yet not afraid to blame;  
Averse alike to Flatter, or Offend,  
Not free from Faults, nor yet too vain to mend.<sup>248</sup>

Para Martinus, los críticos son parte integral del problema del gusto por lo sublime, dice él, en exceso generalizado, ya que es lo que persiguen los autores y lo que estudian y esperan los críticos. El planteamiento de esta nueva estética de lo profundo busca equilibrar la producción de los géneros menores. El ataque de los Scriblerus va contra los autores y críticos que tratan los temas sublimes de la antigüedad sin prestar atención a las

circunstancias ni a los autores modernos, ya que la intención era fomentar una poesía más democrática y menos selectiva.

Longino trata lo elevado en términos estilísticos y retóricos. Dice que sólo a través de lo sublime se logra la fama y la posteridad y lo relaciona a la capacidad de tener pensamientos profundos, en el sentido de entendimiento, importancia o dignidad:

En efecto, no es posible que aquellos que han tenido toda su vida hábitos y pensamientos bajos y propios de esclavos realicen algo de admiración y de la estima de la posteridad. Grandiosas son, como es natural, las palabras de aquellos que tienen pensamientos profundos.<sup>249</sup>

También afirma Longino que lo sublime tiene un carácter universal, dice: “Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble, en una palabra [un hombre sensato y versado] considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos.”<sup>250</sup> En contraste, a Martinus, la excesiva altura de los autores sublimes, de los “habitantes del Helicón,” de los autores semi-divinos, cercanos a las musas, le parece inalcanzable. En cambio, dice sobre lo profundo: “which diverts and instructs the greatest number, is to be preferr’d. Let us look round among the Admirers of Poetry, we shall find those who have a Taste for the Sublime to be very few; but the *Profund* strikes universally, and is adapted to every Capacity.”<sup>251</sup> Contradice a Longino, pues éste considera lo sublime del agrado universal (de las mentes superiores) como prueba ontológica, mas para Martinus, lo sublime, por ser del agrado de sólo unos cuantos se habrá de relegar. En una lectura más superficial, lo profundo será preferido por ser de carácter universal en el sentido de vulgar, ordinario, común a todos, contrario a la nobleza. Aun cuando para los defensores de los antiguos los temas elevados eran exclusivos de unos cuantos afortunados, “*great genius’ of rank and fortune*,”<sup>252</sup> se puede comprobar que en el siglo XVII y XVIII ya se planteaba que los autores, el público y los temas elevados habían dejado de ser exclusivos de la “clase noble.”

## 5.5 La teoría de estilos

En el *Peri Báthous* se satiriza, por un lado, a los hombres de letras pretenciosos y pedantes, y a aquellos que hacían uso de un estilo sobrecargado y grandilocuente para ganar peso en sus discursos; por otra parte, a las interpretaciones erróneas que surgían a partir del texto de Longino, así como de los textos considerados los más importantes exponentes de teoría y crítica literaria, y de las traducciones más influyentes, sobre todo aquellas de Boileau. En su tratado, Longino afirma que hay un arte de lo elevado (*ὑψος*), así como de lo profundo (*βάθος*). Este último término es importante por dos razones: por la posible errata (*πάθος-βάθος*) y por la confusión producida por su ambivalencia: tanto el griego *βάθος* como el español “profundo” dan la idea física de fondo o muy bajo, de profundidad, como distancia de un punto medio hacía cualquier extremo, y la idea de trascendencia, inteligencia o esencia. Boileau solucionó la controversia traduciendo *βάθος* como “sus tres vicios opuestos,” pues Longino los desarrolla justo después de este fragmento, antes de entrar de lleno a las fuentes de elevación. Esta traducción implica una connotación negativa de *βάθος*, o en su caso de *πάθος*, aunque en primera instancia ninguno sea equivalente a lo infantil, lo frío, o al falso entusiasmo.

Si bien la parte estilística o de la *elocutio* se relaciona con la selección y acomodo de las palabras, los esfuerzos de la teoría de estilos de *Peri Báthous*, tal como lo proponen los teóricos de su tiempo, están dirigidos a la “idea inicial,” en este caso los pensamientos “profundos,” tal como se hace con los elevados. Dice Martinus: “that to Excel in the *Bathos* a genius is a requisite; yet the Rules of Art must be allow’d so far useful, as to add Weight, or as I may say, hang on Lead, to facilitate and enforce our Descent, to guide us to the most advantageous Declivities, and habituate our Imagination to a Depth of thinking.”<sup>253</sup> Martinus, en lugar de explorar las connotaciones positivas de profundo, como la trascendencia, la inteligencia o la esencia, se ocupa de las negativas, incluso forzando un poco la metáfora de profundidad. En primer lugar, interpreta *βάθος* como bajo, a partir de la analogía con los opuestos alto y bajo, hacia lo rústico o incluso grosero, y no hacia el estilo llano o sutil. Por otra parte, al añadir peso no se añade gravedad, sino que se aumentan los aspectos negativos de la elocución para acelerar el proceso de “descenso” estilístico.

Desde el punto de vista teórico, el tratado de Martinus Scriblerus usa la trilogía clásica de los estilos, grave, medio y sutil, pero bajo la lógica de alto, medio y bajo, donde el medio se entiende como mediocre y el sutil como vulgar, opuestos ambos (lo mediocre y lo vulgar) de lo grave y de lo elevado. Esto se basa, siguiendo lo estipulado por Longino y el resto de los autores clásicos, en la premisa del carácter natural del autor, que incapaz de grandeza produce literatura de baja calidad. Lo que Martinus plantea es que la labor de los poetas mediocres es necesaria, por un lado, para volverla accesible al mayor número de personas posibles, porque da por sentado, llevando al extremo lo que postula Longino, que no todo el mundo es capaz de experimentar las sublimidades, si bien todo ser humano tiene en sí la capacidad y la “necesidad” innatas de producir poesía, aunque se trate de poesía mediocre. Y, por otro lado, porque se necesita para el engrandecimiento literario de Inglaterra, en un sentido cuantitativo más que cualitativo: son necesarios los grandes poetas, pero más necesarios aún los poetas mediocres en gran número que puedan adaptarse a todos los gustos.

La primera señal de detrimento estilístico es su formato teórico-técnico, como manual, contrario a lo aconsejado por Cicerón y al ejemplo de otros de los teóricos clásicos más importantes, que optaron por el diálogo, el verso, o ambas. La caída estilística también se refleja en un método fácil para inflar el estilo, el vicio correspondiente a la amplificación, como ellos mismos llaman a este efecto, el cual va a ser muy bien aceptado por los receptores “de mal gusto,” consecuencia de su pobre educación, pero, sobre todo, de no ser expuestos a un ambiente literario que dignifique.

*Sobre lo Profundo* plantea su teoría a partir de dos clasificaciones o formas de estilo: la clásica, según el propósito de conmover (el estilo elevado, grandioso o grave), deleitar (el estilo medio o florido), o enseñar (el llano, humilde o sutil), y otra según los diferentes caracteres de los autores. De la primera, la triada del lenguaje recto: sublime, medio y humilde, se desprende el estudio del estilo humilde como bajo o profundo. El término “profundo” dejó de tener un valor positivo, y a partir de la oposición de Boileau, queda como opuesto a lo elevado, es decir, lo bajo o lo pobre (o cualquiera de los vicios opuestos a las diferentes acepciones relacionadas con el estilo grande).

El texto de Scriblerus confunde, además, las virtudes de la retórica clásica con los vicios opuestos a partir de la homonimia de los términos. Así pasa con las diferentes acepciones de estilo “medio,” a partir del *stilus medius* (de Quintiliano y Horacio) y el *stilus mediocris* (de Cicerón y pseudo Cornificio) como intermedio entre grave y sutil, y como mediocre, entendido como falta de espíritu, y en determinado momento, con el equilibrio o justo medio aristotélico (Ver tablas sobre Formas de estilos y Sobre los estilos, pp. 182, 184). En cuanto a estilo medio, o florido, también lo confunde con bajo, pues lo enumera como otro de los tipos de estilo de la modernidad en el capítulo, “*Of Expression, and the several Sorts of Style of the present Age,*” dice, “The Florid. Than which none is more proper to the *bathos*, as Flowers which are the *lowest* of Vegetables are the most *Gaudy*, and do many times grow in great Plenty at the bottom of *Ponds* and *Ditches.*”<sup>254</sup> Martinus retoma el término “florido”<sup>255</sup> de manera literal y simplista, y da continuidad a la analogía de lo alto y bajo al decir que las flores son plantas rastreras. Su naturaleza llamativa, “*the most gaudy,*” de acuerdo a la teoría del *Báthos*, es particularmente útil para el adorno hueco y sin fines prácticos.

En cuanto a la *inventio*, para Longino, la primera y más importante fuente de elevación del discurso es la capacidad de concebir grandes ideas. Por lo tanto, los temas que generalmente se llevan bien con este estilo son: un poema épico, un héroe, un conflicto, un proyecto magnífico, una idea de Dios, etc. Al respecto Martinus menciona las flores, las cavernas, el oro, las joyas, como elementos propios de lo profundo. Donde evidencia el supuesto malentendido entre lo bajo y lo sutil, a la vez que expone el uso de elementos que son bajos, no únicamente por salir del interior de la tierra, sino por sus connotaciones morales, relacionadas a la vanidad y el amor por el lujo.

El tema de los pensamientos elevados resultantes de un carácter virtuoso es común en la tradición retórica y poética. Aristóteles, cuando habla de la imitación, los vincula directamente a la épica y dice que sólo unos cuantos los pueden evocar, así lo expresa, “Y la poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles.”<sup>256</sup> Horacio, quien junto con Aristóteles es, después de Longino, el referente más directo del *Peri Báthous*, dice: “Vosotros escritores, escoged materia a la altura de / vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden / vuestros

hombros. Al que elija un asunto a su medida, / ni la facundia le abandonará ni un orden brillante.”<sup>257</sup> Martinus descalifica la autoridad de Horacio, e insiste en acercar a sus supuestos lectores (los incipientes poetas) a los géneros grandilocuentes, evitándoles el esfuerzo de la formación en la cual hacen hincapié repetidamente los autores clásicos.

Al respecto de la idea primaria y de la formación del poeta y el orador, Martinus comenta:

This will render his Thoughts truly and fundamentally Low, and carry him many Fathoms beyond Mediocrity. For, certain it is, (tho' some lukewarm Heads imagine they may be safe by temporizing between the Extrems) that where there is a Triticalness or Mediocrity in the *Thought* it can never be sunk into the genuine and perfect *Bathos*, by the most elaborate low *Expression*, it can, at most, be only carefully obscured, or metaphorically debased. But 'tis the *Thought* alone that strikes, and gives the whole that Spirit, which we admire and stare at.<sup>258</sup>

En este fragmento vemos cómo, para lograr la profundidad al contrario de la sublimidad, la mente (a través del arte y la exposición) se acostumbra a los pensamientos más bajos, “más allá de la mediocridad.” Para los Scriblerus, la exposición a buenos ejemplos es la fuente principal de buenas ideas, además de una disposición correcta y oportuna.

En las primeras líneas del Capítulo VI, “*Of the several Kinds of Genius's in the Profund, and the Marks and Characters of each,*” dedicado a los diferentes tipos de genios que existen, el autor dice sobre el genio, la técnica (*art*) y la imitación.

I Doubt not that the Reader, by this *Cloud* of Examples, begins to be convinc'd of the Truth of our Assertion, that the *Bathos* is an *Art*; and that the Genius of no Mortal whatever, following the meer Ideas of Nature, and unassisted with an habitual, nay laborious Peculiarity of Thinking, could arrive at Images so wonderfully low and unaccountable. The great Author, from whose Treasury we have drawn all these Instances (the Father of the *Bathos*, and indeed the *Homer* of it) has like that Immortal *Greek*, confin'd his Labours to the greater Poetry, and thereby left room for others to acquire a due Share of Praise in inferior kinds. Many Painters who could never hit a Nose or an Eye, have with Felicity copied a Small-Pox, or been admirable at a Road or a Red-Herring. And seldom are we without *Genius's* for *Still Life*, which they can work up and stiffen with incredible Accuracy.<sup>259</sup>

Martinus no sólo pretende iniciar una tradición a partir de la creación de géneros inferiores, sino que describe los diferentes tipos de genios de lo profundo, no de acuerdo con sus capacidades, como lo propone Aristóteles y Horacio, sino por el vicio al que caen con mayor frecuencia. Los clasifica usando como analogía un animal que rememore el vicio del genio poeta, por ejemplo:



1. The *Flying Fishes*: These are writers who now and then rife upon their *Fins*, and Fly out of the *Profund*; but their *Wings* are soon *dry*, and they drop down to the *Bottom*. *G. S. A. H. C. G.* [...]

3. The *Ostriches* are such whose Heaviness rarely permits them to raise themselves from the *Ground*; their *Wings* are of no use to lift them up, and their *Motion* is between *flying* and *walking*; but then they *run* very fast. *D. F. L. E.* The hon. *E. H.*

4. The *Parrots* are they that repeat *another's Words*, in such a *hoarse odd Voice*, that makes them seem *their own*. *W. B. W. H. C. C.* The Reverend *D. D.*<sup>260</sup>

En estos ejemplos se aprecia cómo los Scriblerus señalan los vicios de espíritu de sus contemporáneos, como los casos de aquellos que son tan superfluos que sus alas secas, sin gracia, los hacen caer en lo bajo, no en lo profundo; los que son tan pesados o graves que nunca dejan la tierra, o los que sólo repiten los logros ajenos.

Contradice a Longino cuando éste asegura, en tono melancólico, que la elocuencia es fruto de la libertad y la democracia, por lo cual no es posible que en todas las sociedades surja con la misma potencia. Por su parte, Martinus afirma:

An universal Genius rises not in an Age; but when he rises,<sup>261</sup> Armies rise in him! he pours forth five or six Epick Poems with greater Facility, than five or six Pages can be produc'd by an elaborate and servile Copyer after Nature or the Ancients. It is affirm'd by *Quintilian*, that the Same Genius which made *Germanicus* so great a General, would, with equal Application, have made him an excellent Heroick Poet.<sup>262</sup>

El carácter natural se manifiesta con diferente intensidad y de acuerdo con las inclinaciones personales de cada autor. En una simplificación excesiva, Martinus vincula lo profundo con el agua o la tierra, con lo inferior, incluso con el oro y las gemas, contrastado con lo superior, lo etéreo o lo luminoso, dando preponderancia al estereotipo sobre la idea. Para los Scriblerus, el adorno lingüístico, ya sea en la elección de vocabulario, el tema o incluso los elementos más banales que servirían de sustento a la configuración de un episodio, como la presencia de joyería en la descripción de un personaje encumbrado, se trastocan para evidenciar lo superfluo, efectista y poco fundamentado de algunos de estos elementos retóricos.

El método principal que propone Martinus para lograr el descenso es crear desconcierto al mezclar todos los recursos, géneros y estilos:

He is to mingle Bits of the most various, or discordant Kinds, Landscape, History, Portraits, Animals, and connect them with a great deal of *Flourishing*, by *Heads* or *Tails*, as it shall please his Imagination, and contribute to his principal End, which is to glare by strong Oppositions of Colours, and surprise by Contrariety of Images,<sup>263</sup>

Los malentendidos (*misunderstandings*) se vuelven la base filosófica ética que no permite la elevación del espíritu necesaria para alcanzar lo elevado, pero que permite la ampliación del espectro que va de lo malo a lo bueno. A su vez, son la base estética de la parodia al confundir un concepto básico de la ética de la virtud que conlleva al bienestar y por lo tanto a lo agradable, con un estilo medio, que busca el deleite superficial, el aparato y el beneficio económico. Por otro lado, exhorta a la mediocridad en el arte, entendida como falta de espíritu, que es inaceptable, según la estética de Horacio y Longino y contraria al espíritu humanista que se inicia en la época clásica griega. Produce confusión y obscuridad, contrarios a la claridad, que junto con la verosimilitud y la simpleza corresponden a la triada clásica de las cualidades del buen discurso.

Dice Farré sobre el uso de recursos y temas que no se consideran bellos o virtuosos para la tradición:

Lo malo, vicioso e incompleto sólo pueden ingresar en una creación artística como antítesis de sus contrarios, para prestarles mayor realce o para ser condenados o apartados de la práctica. [...] El arte, en caso de considerarse virtud, pertenece a las dianoéticas o intelectuales y debe reflejar, en lo posible, la máxima grandeza de la acción moral, en su inmovilidad ideal.<sup>264</sup>

El estilo “profundo” señala en tono irónico los defectos o vicios elocutivos más comunes en Inglaterra a finales del siglo XVII y principios del XVIII, en los ámbitos literario, político y religioso, como resultado del espíritu pobre y mal encausado de sus contemporáneos. Los gustos cambiaron de manera radical del viejo régimen al nuevo, a partir de nuevos parámetros estéticos resultado de los cambios económicos, sociales y científicos. Al crear una poética de lo mediocre, como dice Farré, los Scriblerus realzan los aspectos contrarios, es decir, las virtudes. Desde el punto de vista del *docere*, y siguiendo lo estipulado por Quintiliano con respecto a la exposición de los vicios en su tratado: “la primera virtud es no tener vicios,”<sup>265</sup> los Scriblerus, se centran en el cultivo del espíritu como la mejor táctica para el engrandecimiento estilístico, ya sea que se busque lo Sublime en sí, o si se trata de un estilo apropiado para una ocasión solemne.

## 6 Sobre la traducción y la imitación

El sexto apartado trata sobre la traducción en específico. En primer lugar, lo que dijeron los antiguos con respecto a la traducción, así como sobre su relación con la imitación y la tradición pedagógica. Posteriormente, qué retoman y qué aportan los autores del Barroco. Por último, sobre la producción de nuevos textos en el Neoclásico a partir de los clásicos, ya sea por traducción, imitación o asimilación; y de la opinión de los Scriblerus como grupo, en cuanto a los temas relacionados con la traducción.

De acuerdo con Friedrich Schleiermacher (1768-1834) existen dos caminos principales para el traductor. El primero de estos es acercar el lector al autor, el otro es acercar el autor al lector.<sup>266</sup> En todo caso, el teórico alemán identifica la traducción con la figura del autor, y la efectividad del traductor consiste en acercar el autor al lector, o viceversa, considerando la obra como una pieza acabada. Del mismo modo el contenido pasa a un segundo plano frente a la forma en un momento ideal, como si existiera una “recepción perfecta.” La función principal de una traducción es satisfacer una necesidad informativa o un gusto. Se trata de acercar un texto a un público que se maneja en un sistema lingüístico diferente al “original” o a un público que usa el mismo sistema, pero con capacidades diferentes. A su vez, el público puede estar familiarizado o no con el tema desarrollado por el autor original. La clasificación en traducción, versión y adaptación, coinciden en gran parte también con los conceptos de traducción, imitación y emulación. Schleiermacher diferencia la imitación de la traducción, precisamente en la libertad que tenía el imitador de recrear la obra para acercarla más a un público nuevo.<sup>267</sup> Schleiermacher dice también que los textos científicos usan paráfrasis y la imitación es el dominio del arte.<sup>268</sup>

Susan Bassnett, en su libro *Translation Studies*, da la siguiente clasificación para designar los diferentes tipos de traducción escrita más comunes hasta principios del siglo XX:

The main currents of translation typology in the great age of industrial capitalism and colonial expansion up to the First World War can loosely be classified as follows:

- (1) Translation as a scholar’s activity, where the pre-eminence of the SL [Source Language] text is assumed *de facto* over any TL [Target Language] version.
- (2) Translation as means of encouraging the intelligent reader to return to the SL original.

- (3) Translation as means of helping the TL reader become the equal of what Schelermacher called the better reader of the original, through a deliberately contrived foreignness in the TL text.
- (4) Translations as means whereby the individual translator who sees himself like Aladdin in the enchanted vaults (Rossetti's imaginative image) offers his own pragmatic choice to the TL reader.
- (5) Translation as means through which the translator seeks to upgrade the status of the SL text because it is perceived as being on a lower cultural level.<sup>269</sup>

En la antigüedad, Cicerón describió dos tipos de traducción, la palabra por palabra, que busca rescatar al autor, y la frase por frase o sentido por sentido, más enfocada en el contenido, pero que respeta cuestiones formales. Bassnett también diferencia las adaptaciones que toman sólo algunos elementos del texto original. En esta clasificación abarca desde la traducción descrita por Cicerón (1), hasta las adaptaciones que se fijan en algunos aspectos del texto pasando por alto otros (4), o la que corrige (más no mejora) la original (5). La autora da por entendido lo poco efectivo de la traducción literal más básica, pero resalta que trata de rescatar en la medida de lo posible las implicaciones y sentidos de cada una de las palabras del autor. Además de los tipos de traducción mencionados anteriormente, existe otro tipo de traducción o adaptación en la cual se reformula sólo alguno o algunos elementos del texto original.

Aunque no están incluidos en la clasificación de Bassnett los conceptos de imitación y emulación, las variantes que nos presenta y sus características nos ayudan a entender la diferencia entre traducción e imitación y su repercusión en la tradición clásica. Son muy comunes, también para hablar de los tipos de traducción, las clasificaciones que diferencian una traducción, de una versión y de una adaptación, y que de alguna u otra manera, también son equiparables a las diferencias marcadas por Bassnett.

Para los clásicos y los barrocos, la emulación es el siguiente paso después de la imitación para la asimilación de un texto en otro idioma. Susan Bassnett, en su estudio sobre la traducción, señala lo estipulado por Goethe con respecto a la traducción como parte de la asimilación de los contenidos y las ideas en un nuevo escenario:

Goethe (1749-1832) argued that every literature must pass through three phases of translation, although as the phases are recurrent all may be found taking place within the same language system at the same time. The first epoch 'acquaints us with foreign countries on our own terms' [...] The second mode is that of appropriation through substitution and reproduction, where the translator absorbs the sense of a foreign work but reproduces it in his own terms [...] The third mode, which he considers the highest,

is one which aims for perfect identity between the [Source Language] text and the [Target Language] text, and the achieving of this mode must be through the creation of a new 'manner' which fuses the uniqueness of the original with a new form and structure.<sup>270</sup>

Bassnett marca las tendencias correctivas para los textos a traducir, y deja de lado la emulación y su función como parte de una tradición. Esto puede ser el resultado de que hoy en día los lingüistas consideran las lenguas como algo acabado, ya que en la mayoría de los casos la aproximación la hacen desde las lenguas modernas hegemónicas, que cuentan con un cierto *estatus quo* consumado, y no desde la construcción de las lenguas nacionales alrededor de un dialecto y de figuras políticas. Dice Schleiermacher: “Las lenguas se descubren poco a poco, y la ciencia y el arte son las fuerzas que promueven y completan este descubrimiento.”<sup>271</sup> De acuerdo con lo anterior, la imitación, tiene un papel central en el descubrimiento de las capacidades, del espíritu y de la posible transformación de las lenguas.

Aparte de las teorías y de las técnicas traductológicas que se exploran en la actualidad, o en cada época y lugar en específico, la teoría de la traducción clásica antigua trata de la emulación, que es otro tipo de traducción, o adaptación. En ésta, la función meramente comunicativa o emotiva trasciende lo cotidiano e inmediato de un cierto mensaje transmitido, y se vuelve parte integral de la cultura al ser agente consciente de la transmisión, preservación, cultivo y, sobre todo, mejora, de una tradición. En todo caso, lo que es siempre importante tener en cuenta, en la imitación (con fines didáctico-culturales) y en la traducción (con fines pragmático-comunicativos), es que participan teóricamente de la óptima transmisión del mensaje ya sea como obra de autor (y por lo tanto en el canon como ejemplo ético y estético), o como una adaptación independiente del autor y del texto original que se enfoca en el rescate del contenido.

La traducción de textos en la antigüedad, durante el Renacimiento, y los siglos que le siguieron, hasta ya entrado el siglo XIX, fue parte integral y fundamental de la formación en lengua de los estudiantes. La traducción, además de garantizar la comprensión del texto, servía como ejercicio para corrección del lenguaje formal y en niveles más avanzados para el desarrollo y perfeccionamiento estilístico del alumno. Dice Craig Smith en su libro *Rhetoric and Human Consciousness*:

The *Rhetoric* uses imitation of models or paradigms to teach its lessons. Students were often forced to memorize a speech after translating it; later students might be required to paraphrase the speech in order to develop their language skills. *Imitatio* became an important part of the Roman curriculum and was further developed by Cicero and Quintilian.<sup>272</sup>

La imitación consistía en un proceso por medio del cual los alumnos analizaban los autores más prestigiosos para luego reformular el contenido de sus textos de acuerdo con el tono propuesto por el tutor.

El término imitación está sujeto a diferentes interpretaciones. Por un lado están los ejercicios para mejorar y pulir el estilo, por otro como *mimesis*, o imitación de la naturaleza, como lo describe Aristóteles, y está además relacionada a la *mimesis*, la tradición pedagógica de los maestros de retórica, donde el alumno imita al maestro tanto en lo lingüístico como en lo ético, pues el tutor debía ser ejemplo de bien actuar y bien decir.

La selección de los textos a imitar era muy importante. Los autores que se seleccionan se volvieron estándares de eficiencia, estilo y belleza. En su momento, muchos fueron también paradigma de ámbitos de la lengua tan fundamentales como la ortografía, el uso y, sobre todo, el sentido de un vocablo. Los textos de teoría son los que, en cuestiones de formación artística, escolarizada y tradicional, así como en las ahora llamadas ciencias, fijan la lengua pues dan nombre a los fenómenos observados en su primer registro, o adecúan el sentido de acuerdo con nuevas evidencias o a las nuevas circunstancias. Si bien, los términos fijados y sus traducciones terminaron por convertirse en una “pesada costra,” tal como califica Lledó a la recepción tradicional de la obra de Aristóteles, sobre la cual dice,

Era evidente que un pensamiento que, como el de Aristóteles, no estaba lastrado por ninguna herencia libresca y que había sido despertado a la vida intelectual *oyendo* las palabras de Platón [...] fuera mucho más libre y creador que lo que, a lo largo de los siglos iba a establecerse. Para probar esta diversidad en la obra aristotélica, Jaeger, como es sabido, tuvo que mostrar que la estructura de los tratados era sólo aparente y que constituían, en su mayoría, un ensamble de escritos de distintas épocas, en el que se articulaban la vida misma de la reflexión, sus errores y aciertos. [...] Precisamente este es uno de los problemas más interesantes que plantea la obra de Aristóteles. Porque [dice citando a Kurt von Fritz]<sup>273</sup> «mientras Platón, por lo general, más que *palabras*, crea *significados*, en Aristóteles encontramos creaciones de significado (*Bedeutungsneuschöpfungen*) y creaciones terminológicas, creaciones de palabras en cuanto tales (*Wortschöpfungen*)».<sup>274</sup>

La traducción entonces es muy importante, sobre todo para las culturas en crecimiento o en formación científica y filosófica clásica, pues se vuelve paradigma de sentido, eficiencia, corrección y belleza. Desde el punto de vista de la tradición es muy importante, pues se vuelve el vehículo trasmisor de “fantasías” (como ideas, en mitos o en conceptos), de tonos y estilos. En el ámbito científico (que al buscar la claridad suele ser de estilo llano o recto), los autores canónicos se vuelven igualmente estándares de eficiencia, de corrección, sino de belleza, sí de claridad, y principalmente, del sentido de aquellos conceptos que son el objeto de estudio del texto.

La transmisión de las ideas en los ámbitos filosófico y científico representó un reto para los primeros traductores que tenían que encontrar las estructuras y las palabras que mejor se adaptaran a los conceptos de los textos originales cuando su propia lengua carecía de ellos, por su natural rusticidad o por falta de contacto con estos temas. A partir del Renacimiento, las lenguas modernas, así como le sucedió al latín, se volcaron en su eficiencia y perfeccionamiento, el cual incluía la traducción y luego la adaptación de los clásicos a su lengua. Estos esfuerzos representan, a su vez, la discusión por los alcances de cierta teoría o ciertos conceptos, y su relación con la terminología y las estructuras con que cuenta la lengua meta. Si es pertinente hacer una traducción o una adaptación, es necesario sopesar los diferentes aspectos relacionados al traslado, por ejemplo, si existe el término, si existe el concepto, si hay una base etimológica que se adapte de manera natural al término. En el caso de la creación de neologismos, si no se confunde con uno o más homónimos, si es mejor usar el término extranjero, si el término entró en desuso y hay que resignificarlo, si es socialmente aceptado, si no produce más confusión que claridad, etc. La fijación final de un término y su adaptación al ambiente depende de muchos factores, y a veces se decide sobre la mesa de discusión de expertos, otras, a través de artículos académicos y textos que plantean los errores, o soluciones a un texto precedente, o hacen hincapié en algún aspecto, y en otros muchos casos lo fija el uso popular.

Si bien en tono irónico, el *Peri Báthous* desarrolla los temas relacionados al estilo (en general, como hace Horacio, al estilo elevado, como Longino, y en específico, al que llama profundo), el texto de manera paralela comenta directa o indirectamente los aspectos de la traducción e imitación que la tradición clásica había resaltado, discutido y criticado desde la antigüedad, como el canon (qué, a quién traducir, y por qué), los neologismos (creación y

adaptación de términos), las metáforas (como base del lenguaje figurado y de creación de vocablos nuevos), la adaptación y la asimilación. *The Art of Sinking in Poetry*, a partir de la traducción de *báthos* como lo opuesto a lo sublime hecha por Boileau, explora el término “profundo” de manera muy superficial, con la intención de fomentar, según el autor ficticio, una nueva estética cuyo objeto de estudio es lo Profundo como esencia, tal como hizo Longino sobre lo Elevado.

### 6.1 La traducción, la imitación y la emulación en la antigüedad clásica

En la antigüedad, además de tener una función comunicativa, la traducción llegó a representar una importante herramienta pedagógica, como parte de la educación liberal de los estratos sociales más altos. La imitación, tanto del estilo de los autores, o del género, se convirtió en un método que perviviría durante la Edad Media también como transcripción, y que a partir del Renacimiento y hasta bien entrado el siglo XVIII, junto con la argumentación, es parte integral de la formación de los estudiantes, de ciencias físicas o lógicas.

Cuando los romanos descubrieron el potencial de la educación superior retórica griega, dedicaron esfuerzos considerables a crear métodos que garantizaran que los alumnos adquirieran las habilidades necesarias para desenvolverse en un mundo altamente politizado y que requería, a su vez, una parafernalia muy sofisticada. La asimilación de la cultura griega llevada a cabo por los romanos fue un proceso largo que incluyó de manera esencial la interpretación y la traducción de los textos, así como un proceso crítico que permitiera su óptima reescritura en latín.

Uno de los primeros registros sobre la imitación está en la obra de Dionisio de Halicarnaso. Elaine Fantham dice sobre el uso que hacía este griego de la imitación,

[advocate imitation of the Athenian orators] was the ideal of the classicizing Dionysius of Halicarnassus, who urged his Greek readers to imitate classical speakers and writers separated from them by some three centuries. It was also the principle of Cicero's younger contemporaries, the Roman Atticists, who advocated that young Roman orators should imitate the *Atticum genus*; and Cicero in his later rhetorical, *Brutus* and *Orator*, accepted and argued from their premises. In the *De oratore* however, he assumed that the Roman pupils would imitate their teachers, or other senior contemporaries —Latin, not Greek, models.<sup>275</sup>



Otro griego que hizo especial énfasis en las técnicas de imitación fue Isócrates, quien hacía que sus alumnos se aprendieran de memoria algunos de los pasajes de los autores ejemplares. Lo que nos indica, por un lado, hasta que punto está técnica era usada con fines didácticos y, por otro, qué tanto se buscaba la impronta de los autores ejemplares memorizados.

Durante la etapa de formación era importante para corregir o fomentar algún aspecto del discurso en específico, dice Fantham:

Thus Antonious in 2. 90 infers from Sulpicius' experience the general precept: we must imitate the right model for us and, he adds, imitate only its best features. The trainee who has chosen his model represents or portrays (Cicero's words are *Exprimire, effingere*) the model by practice, *exercitatio*. He must, however, avoid imitating external features and mannerisms. What is conspicuous (*insigna*) is considered almost as a fault (*paene vitiosa*).<sup>276</sup>

La imitación puede ser generalizada del texto, o de algún aspecto del texto que se quiera mejorar. Para ilustrar esto pone el ejemplo de Fufio, quien, al imitar a Fimbrias, simula su pronunciación defectuosa, pero le hace falta su vigor (*nervi*). Así como la anécdota de Cicerón sobre los estudiantes de Isócrates, en la que los futuros historiadores Éforo y Teopompo, usan la modulación del estilo por imitación, uno por ser demasiado modesto y el otro demasiado exuberante.

En cuanto a la traducción como tal o como resultado de la imitación, los textos de filosofía y de retórica, en específico, significaron un reto para los especialistas. La abundancia de terminología griega fue el resultado de largos siglos de estudio. Mientras que muchos de los términos contaban con un equivalente en latín, otros muchos conceptos no contaban con una palabra en la lengua local para denotarlos, mientras que otros tenían acepciones que no correspondían con los términos escogidos.

Por otro lado, las particularidades del griego permitían la creación de conceptos que no eran aceptados o adaptados tan naturalmente al latín. Cicerón y Quintiliano dedican largos apartados a ponderar esta situación. Principalmente Cicerón, quien buscaba asimilar estos conceptos a la lengua latina para su correcta comprensión y para poder recordarlos de manera sencilla sin tener que recurrir a la terminología griega o a las metáforas o a analogías (las cuales, por otro lado, si bien funcionan de maravilla cuando el concepto es claro, pueden desvirtuar la idea originaria o darle diferentes matices).<sup>277</sup>

Los romanos dedicaron grandes esfuerzos a la traducción de la poesía y del teatro griegos, muchas veces conservando la ambientación, sin asimilarla a los lugares o los nombres latinos. La mayor parte de los esfuerzos educativos se dedicaban a la oratoria. No obstante, mucha de la tradición y de las obras literarias griegas que llegaron hasta el día de hoy lo han hecho a través de las traducciones latinas.

Para Cicerón, en particular, quien creció haciendo ejercicios de imitación del estilo de los autores griegos en griego, el tema del traslado a terminología más amable para el público latino era básico. Parte del mérito de sus aportaciones filosóficas le viene precisamente de haber traducido muchos de los conceptos e ideas griegas a terminología latina. En varias de sus obras cuenta con importantes discusiones al respecto. En *De oratore*, Cicerón discute la teoría y el vocabulario retórico más pertinente. Basado en la idea de la unidad del conocimiento, rechaza el comprometer una idea a un único término y a las clasificaciones, las cuales, por separar ideas que en su origen van unidas, terminan por carecer de sentido y son difíciles de apreciar en su totalidad. A partir de esta premisa, el arpinate decidió no escribir tratados teóricos y optó por plasmar sus ideas en diálogos.

Por su parte, ya entrado el siglo I, Longino dice al respecto de la imitación, retomando las escuelas de los clásicos griegos, y suponemos también de los trabajos de los latinos como Cicerón:

[La] imitación [*μίμησις*] y la emulación [*ζήλωσις*] de los grandes escritores tanto en prosa, como en verso, que ha habido antes de nosotros. Ésta ha de ser querido amigo, la meta a la que nosotros nos hemos que asir con fuerza. Pues muchos son arrastrados por un espíritu extraño, del mismo modo como dice la leyenda de la Pitia, que es poseída al acercarse al trípode, donde hay una grieta en la tierra, que despide, según se cuenta, un vapor divino; y desde allí, fecundada por un poder sobrenatural, al punto profetiza según la inspiración. De esta misma forma se escapan de los ingenios de los antiguos hacia las almas de aquellos que las imitan como unos efluvios que brotan de las aberturas sagradas. Inspirados por éstos, aun aquellos que no son demasiado susceptibles a la inspiración divina, se entusiasman con la grandeza de los otros.<sup>278</sup>

Para Longino, la imitación es un método básico para llegar a lo sublime, tanto para hacerse de herramientas lingüísticas, como por el control de estándares, que, para este estilo, deben ser los más altos, dice:

También es bueno que nosotros, cuando estemos trabajando en un pasaje que exija sublimidad en la expresión y grandeza en los pensamientos, nos representemos en nuestras almas, si fuera necesario, cómo hubiera dicho eso mismo Homero, cómo lo hubiera hecho sublime Platón o Demóstenes o en su historia Tucídides. Pues al

presentarse ante nosotros como objeto de emulación aquellos grandes personajes y al aparecer ante nuestros ojos de forma sobresaliente, elevarán nuestras almas hacia las medidas ideales de perfección que hemos imaginado. Y, aún más, si damos a nuestra imaginación esta sugerencia: ¿Cómo habrían escuchado este pasaje Homero y Demóstenes si hubieran estado presentes? ¿Cuál habría sido su actitud ante él? Supone un gran esfuerzo, en realidad, imaginar tal tribunal y una audiencia tal de nuestras propias palabras, y el pensar que tenemos que rendir cuentas ante tales héroes como jueces y testigos de nuestros escritos.<sup>279</sup>

Para Longino, los estándares tienen también implicaciones éticas. En la traducción se apreciaba por un lado la fidelidad a los autores, no obstante, era más importante aún rescatar el contenido y el decoro, que el estilo personal del autor.

Quintiliano dio orden y sistema a los estudios filosóficos de Cicerón. Para Quintiliano la imitación iba ligada a la emulación, la cual sería a fin de cuentas el principal objetivo de la educación en elocuencia. Fue Quintiliano quien designó a Cicerón como la máxima figura a imitar para la oratoria y a Virgilio para la épica. Para los clásicos la asimilación culminaba cuando la idea se desprendía del término y se entendía sin necesidad de mencionarlo. No obstante, la obra de Quintiliano se vuelve, junto con la *Retórica a Herenio*, la fuente de terminología formal de la teoría retórica más usada hasta el Renacimiento. La terminología sirvió de base para las traducciones a las lenguas modernas europeas, sobre todo aquellas directamente derivadas del latín y aún hoy en día autores como Lausberg siguen usando las clasificaciones y los términos latinos de estos autores en sus tratados.

## 6.2 La traducción, la imitación y la emulación en el Barroco

El tema de la traducción cobró relevancia en el Renacimiento debido a la famosa traducción de Martín Lutero del *Nuevo Testamento*. La interpretación de las sagradas escrituras se volvió tema de controversia. La exégesis y luego la transcripción de *la Biblia* a lenguas modernas fueron el centro de discusión en la Reforma protestante y la Contrarreforma. Dice C. Smith sobre la postura en cuanto a la traducción del famoso sacerdote y reformador de la educación Felipe Melancton:

Melancton believed that hermeneutics was a rhetorical process because translating and understanding the Bible required the interpreter to re-create context and persuade the reader that the interpretation was correct. Hermeneutics was where humans and God met because the scripture was inspired by God and translated by humans.<sup>280</sup>

Para este alegado de Lutero, la educación era clave para la buena interpretación de las escrituras. Dice Miguel Martín Sánchez en su texto sobre las “Implicaciones educativas de la Reforma y la Contrarreforma en la Europa del Renacimiento:”

Melanchton no hizo preceder a la escuela latina de otra primera, sino que tomaba a los niños directamente de la casa paterna para distribuirlos en tres niveles: en el primero aprendían a leer y escribir y los elementos de latín; en la segunda estudiaban gramática, además de leer a Esopo, Plauto y Terencio; la tercera y última estaba destinada solamente para los más hábiles y mejor preparados, en la que leían a Virgilio, Ovidio, Cicerón, y estudiaban Retórica, Humanidades y Dialéctica.<sup>281</sup>

La educación o formación de los exégetas era muy rigurosa, e incluía el estudio de los clásicos y para los más avanzados retórica y lógica, que precedían a la filosofía áurea, teología o *divinity*, como la cúspide de los estudios superiores.

La educación especializada trajo también una época dorada para los estudios de los autores de la antigüedad. Dice Susan Bassnett al contextualizar el papel de la Reforma y la Contrarreforma en la traducción y el desarrollo de las artes y ciencias:

Descartes (1596-1650) attempts to formulate a method of inductive reasoning were mirrored in the preoccupation of literary critics to formulate rules of aesthetic production. In their attempt to find models, writers turned to ancient masters, seeing in *imitation* a means of instruction. Translation of the classics increased considerably in France between 1625 and 1660, the great age of French classicism and the flowering of French theatre based on the Aristotelian unities. French writers and theorists were in turn enthusiastically translated into English.<sup>282</sup>

Los avances científicos permitieron a los especialistas una lectura de los textos antiguos más cercana que nunca a los originales, y también permitieron hacer el trabajo interpretativo más eficiente al reconsiderar el ambiente en el cual estos se realizaron, lo que permitía a su vez hacer las adaptaciones pertinentes de los textos para plasmar lo que consideraron que realmente era importante para ese momento.

Los textos de la tradición clásica grecolatina fueron objeto de un estudio riguroso y exhaustivo, que dio como resultado una limpieza y purificación profundas, tanto en el texto en sí como de los saberes. Dice Llorens al respecto del gusto de los modernos por el rescate de los textos:

Para el grupo de los antiguos, los historiadores modernos primaban por encima de todo la investigación de los hechos, escribían mal, se perdían en minucias y detalles y colmaban sus escritos con referencias eruditas inacabables e inútiles. Y al proceder de

este modo perdían de vista el auténtico objetivo de los estudios históricos, la finalidad filosófica de los mismos, su necesaria repercusión en la vida práctica y su papel primordial en la formación del ciudadano.<sup>283</sup>

Para los defensores de la antigüedad había un problema con las traducciones, las cuales, en su esfuerzo por rescatar al autor olvidaban el contenido del texto.

Esto ya se había planteado de alguna manera también desde los inicios de la teoría con Aristóteles. Dice Lledó sobre la dimensión pragmática de la lengua y de la terminología:

La ética de Aristóteles no pretende, por consiguiente, especular una teoría de ese *hacer*, cuanto describir lo que la observación del lenguaje y de la vida le presenta. De ahí también la peculiar «estructura lingüística» en la que habla. Parece como si en ella, Aristóteles fuera consciente de algo que han olvidado una buena parte de las filosofías morales contemporáneas. Efectivamente, el discurso que se funda en la terminología y que, sobre ella, necesita construir otra —una especie de metaterminología— para referirse a la primera, acaba vallando sus propias posibilidades y perdiendo de vista la filosofía práctica, la *filosofía del hombre* que Aristóteles insiste y repetidamente busca. Por eso, su lenguaje es un lenguaje comprometido, o sea un lenguaje no-enmascarado en las palabras redondas y sin contorno de la tradición.

Y continúa más adelante:

En consecuencia, la mera comunicación por el lenguaje de las distintas conciencias que, hasta cierto punto, pudieran “entenderse” en esos actos comunicativos no alcanzan más allá de los límites de la *theoreîn* asfixiado en su propia *apraxia*. La simple comunicación no añade nada a los objetos reales, impasibles ante todo decir sobre ellos, si no cuaja, a su vez en gestos prácticos, en instituciones y normas que modifican las relaciones humanas y posibilitan sus obras.<sup>284</sup>

El problema de la traducción de los conceptos y el desgaste que sufren éstos por los cambios lingüísticos y sus comentaristas está muy presente en las teorías y la misma terminología de la retórica y la estilística y también a su interpretación. Dice Boileau sobre su postura en la traducción de Longino:

Aunque me he esforzado por no desviarme en ningún lugar de las reglas de la verdadera traducción; no obstante, me permití una libertad honesta, especialmente en los pasajes que relata. Pensé que no se trataba solo de traducir a Longino, sino de darle al público un *Tratado sobre lo Sublime*, que les pudiera ser útil. Con todo y esto, sin embargo, puede haber personas que no solo desaprobaban mi traducción, sino que ni siquiera perdonarán al original.<sup>285</sup>

Si bien los traductores barrocos buscaban la pureza y autenticidad en la obra de Longino, tenían la intención de que este tratado fuera útil como tal, y no como pieza arqueológica.

Dice Llorens:

Para el grupo de los antiguos, el mundo clásico era la fuente de sabiduría que constituía la base de la educación de los jóvenes, el fundamento de la formación de la futura clase política. Una educación fundada en el ideal de *humanitas* ciceroniano, en el que las materias principales eran la gramática, la retórica, la poesía la historia y la filosofía moral. El estudio de estas materias y la imitación de los modelos antiguos no sólo había de dotar al alumno de una serie de habilidades teóricas y técnicas, sino que también había de formar su sensibilidad y su carácter.<sup>286</sup>

Aunque los autores modernos basaban su formación en los antiguos, entendían que las composiciones y adaptaciones, se habrían de ajustar a las nuevas circunstancias. Por un lado, la realidad circundante y por otro los gustos y necesidades. Dice Llorens sobre la “querella:”

A decir de Perrault, Homero, de haber vivido en la Francia del seiscientos, habría corregido la rudeza y el carácter caprichoso de sus héroes, habría evitado los prefacios y las descripciones demasiado largas e incluso superado su propia descripción del escudo de Aquiles. La reacción del texto de Perrault no se hizo esperar. Nicolas Boileau (1636-1711) replicó de inmediato, confirmando la belleza y perfección de la poesía de Homero y defendiendo la primacía del modelo antiguo.<sup>287</sup>

Para la modernidad, la antigüedad no solo podía mejorarse, sino que debía hacerlo, para ser más eficiente y poder adaptarse al gusto del público. Entender el concepto de emulación es crucial para entender a su vez el *Peri Hýpsous* y el *Peri Báthous*, pues Martinus lleva esta postura al extremo de sacrificar la idea (la *inventio*, *the thought*) en favor de un mensaje que pueda entender hasta el más rústico.

El papel de Francia en el rescate y en la difusión de los autores antiguos fue central. No sólo produjeron las ediciones críticas de los textos originales más prestigiosas, sino que las traducciones al francés ayudaron a la difusión de muchos autores. Dice el conde Rascommon sobre la vanguardia francesa en temas de investigación clásica:

When *France* had breath'd after intestine Broils,  
And *Peace* and *Conquest* crown'd her Foreign Toils,  
There (*cultivated* by a *Royal Hand*)  
*Learning* grew fast, and spread, and blest the *Land*;  
The choicest Books that *Rome* and *Greece* have known,  
Her excellent *Translators* made her own,  
And *Europe* still *considerably* gains,  
Both their good *Example*. And their *Pains*.  
From hence our gen'rous Emulation came,  
We *undertook*, and we *perform'd* the same:  
But now we shew the World another way,  
And in *Translated Verse* do more than they.<sup>288</sup>

Si bien los autores ingleses reconocen el trabajo de traducción de los franceses y que su papel en la interpretación de los clásicos fue fundamental para la asimilación de la tradición clásica en las otras lenguas, los ingleses, sin embargo, buscaron dar a la tradición una impronta propia.

### **6.3 *Peri Báthous*, la imitación y la parodia**

Los autores de principios del siglo XVIII tienen muy presente el problema de la traducción e interpretación eruditas de un aspecto superficial, formal y a veces genérico, que fallaba en transmitir la idea principal. Así lo plantea Lledó sobre la trasmisión y recepción de la obra de Aristóteles a través de la historia:

Los escritos de Aristóteles han sido, a lo largo de los siglos, una pieza esencial para la historia de la cultura europea. Sin ellos no pueden entenderse muchas de las ideas que constituyen el entramado de esa cultura. Y, sin embargo, esta obra tan viva y duradera ha estado sometida a un proceso de esclerotización y momificación. Esa incesante presencia y, al mismo tiempo, ese extraño proceso constituye uno de los más apasionantes problemas en el misterioso destino de la «escritura».<sup>289</sup>

Si se piensa que la “fidelidad” al autor, su casi deificación y la importancia de entender sus preceptos también está muy presente en autores como Lutero, Pico della Mirandola, Pietro Bembo, en el mismo Erasmo de Rotterdam y en los protagonistas de la “Querrela entre los Antiguos y los Modernos,” es posible dar seguimiento al problema de la autoridad y litificación de la terminología prácticamente desde la Grecia clásica y helenística, así como existieron importantes antecedentes de esta discusión también con Cicerón y Quintiliano.

Esta discusión adquiere una relevancia enorme en los aspectos relacionados a la religión, desde el punto de vista político, económico y filosófico, ya que Inglaterra durante el siglo XVII e inicios del XVIII pasó por el proceso de reestructuración de su política y economía, la cual, como el resto de los reinos europeos, estaba basada principalmente en su relación con Roma y los estados aliados a esta capital. Su filosofía, eco de los movimientos protestantes, se basa en este momento en la reinterpretación de la *Biblia* a partir de parámetros más estrictos y de un conocimiento mucho más amplio de la antigüedad. La revolución científica había creado una importante escuela crítica y filológica capaz de sustentar de manera científica sus comentarios en la interpretación erudita.

Swift toca el tema de los excesos elocutivos de los sacerdotes y las instituciones eclesiásticas cristianas en *A Tale of a Tub*. El nombre del autor ficticio, Martinus Scriblerus, rememora a Martín Lutero como reformador de los textos sagrados, no bíblicos, pero sí de los clásicos. El club era muy cercano a la Corona, y sus miembros eran protagonistas políticos cuyas aportaciones aún hoy en día se consideran importantes. La política de Inglaterra y de su gobernante, que a la vez era pontífice máximo de la cada vez más aceptada Iglesia de Inglaterra, en ese momento buscaba consolidar su independencia religiosa, económica y política de Roma. La independencia religiosa de Inglaterra, como parte de la Reforma y Contrarreforma, también tenía que ser marcada desde el punto de vista filosófico y estético. Su interpretación de los clásicos les daría las bases para reinventarse a sí mismos como una versión mejorada de la civilización, tomando lo que es útil para la ocasión, y aprendiendo de los errores de los mejores. Cimentar lo más importante del discurso, la idea primigenia, *the thought*, en el humanismo clásico y en la ciencia, garantizaría el éxito científico, elocutivo y eventualmente literario.

Si bien en el ámbito literario inglés de la “Querrela,” los Scriblerus se posicionan del lado de la antigüedad, pues atacan a los modernos que se creen superiores a los antiguos, no obstante, con el mismo ahínco rechazan a los defensores de la autoridad incuestionable de los antiguos y de la escuela francesa. Dice Swift en *A Tale of a Tub*: “For answer to which, let us examine the noblest branch of *modern* wit or invention, planted and cultivated by the present age; and which of all others hath borne the most, and the fairest fruit. For though some remains of it were left us by the *ancients*, yet have not any of those, as I remember, been translated, or compiled into systems of *modern* use.”<sup>290</sup> Lo anterior evidencia, en primer lugar, la importancia de la traducción, “the noblest branch of *modern* wit or invention, planted and cultivated by the present age,” como un ejercicio para entender y hacer perdurar los textos antiguos, así como la inconformidad con las versiones de los clásicos en las lenguas modernas, “systems of *modern* use”, pues a su parecer no estaban bien logradas o no transmitían lo más importante, lo que Swift llama “el fruto más bello” ya que, a pesar de los avances técnicos, no se había logrado traducir la esencia de los autores antiguos.

En el capítulo IX del *Peri Báthous*, “Of imitation, and the manner of imitating,” el autor pone de manifiesto, parodiando a Longino con respecto a esta técnica, que la



imitación es el mejor aliado para llegar a lo profundo, para quien el espíritu de los autores emana como una inspiración divina, semejante a la de los vates. Martinus, en cambio, dice: “THAT the true authors of the profound are to imitate diligently the examples in their own way, is not to be question’d, and that divers have by this means attain’d to a depth whereunto their own weight could not have carried them, is evident by sundry instances.”<sup>291</sup> Esto contradice el principio básico del decoro que busca igualar al autor en un estilo determinado.

Con respecto a los tipos de imitación existentes, dice Martinus: “Imitation is of two sorts: the first is, when we force to our own purposes the thoughts of others; the second consists in copying the imperfections, or blemishes of celebrated authors. I have seen a play professedly writ in the style of Shakespeare, wherein the greatest resemblance lay in one single line.”<sup>292</sup> Martinus invierte el sentido y busca imponer sus propias ideas en lugar de rescatar la idea y el estilo del autor, al contrario de la imitación que en un principio busca al autor como ejemplo estilístico. Subvierte, una vez más, el principio del decoro según el cual el carácter y la idea indicarán cual es el estilo más indicado. Por otro lado, la imitación como ejercicio de estilística busca los mejores ejemplos para copiar las aptitudes, no lo contrario, que es la base de la sátira Scribleriana y de su parodia de Longino.

Como ejemplo de ataques hacia autores y sus versiones de los clásicos se han mencionado dos trabajos que salieron a la luz casi al mismo tiempo que *Peri Báthous* y a los que hace referencia constantemente. El primero se trata de la traducción de *La manière de bien penser* del Dr. Dominique Bouhours hecha por Oldmixon y titulada *The Arts of Logic and Rhetoric*. La segunda es la traducción de Longino, *On the Sublime* realizada por Adam Smith. La primera es una adaptación que rescata los contenidos de lógica y de retórica del reconocido sacerdote francés con la intención de hacerlo más accesible a un público más amplio. El tratado no cumple con los estándares retóricos, y menos aún los poéticos, pues el lenguaje literario debería ser más accesible, pues esa es su encomienda. Por ser una versión menos acabada, tampoco cumple con aquellos de la imitación. Dice Mañaz en su introducción a *El Ciceroniano*:

El verdadero imitador no copia literalmente, sino que tras la lectura asidua de los mejores escritores asimila su vocabulario, sus giros y sus expresiones, pero cuando tiene que hablar o escribir, crea un discurso nuevo, adecuado al tema, a las circunstancias y al auditorio y con el sello de su propia identidad estilística; puede además improvisar,

porque no copia sino que asimila los modelos y los transforma para expresar su propia personalidad de autor; son en fin textos personales, vivos y actuales.<sup>293</sup>

Oldmixon, desde un punto de vista poético, no logra transmitir el espíritu y estilo del autor, y mucho menos emular el modelo. Al rescatar los ejemplos usados por Bourhours, y decir, con desprecio, que no existen autores u obras en inglés que alcancen los tonos más altos, evidencia su incapacidad, o su mediocridad, en el sentido horaciano, y que, por lo tanto, no está capacitado para tratar con el tema de lo sublime. De esta manera los Scriblerus hacen un reclamo al papel de los críticos, y a los parámetros bajo los cuales emiten sus juicios, en un sentido estético, teórico y, sobre todo, ético. Por otro lado, denuncian los problemas al interpretar la teoría debido a que las traducciones tienen errores. Uno de los argumentos para defender a los antiguos, dentro de la “Querella,” era que la baja calidad de las traducciones no permitía apreciar los méritos del autor y de la pieza en específico, y que si los que lo discutían no dominaban el idioma del original sería muy difícil tener una apreciación objetiva. Se atribuían las malas traducciones a la propia naturaleza de la lengua de origen o de la receptora, a las ambigüedades, o a que el concepto tiene matices en una u otra que no corresponden al significado original. Por otro lado, también se presentan los problemas con los originales, de contenido o estilístico, así como los posibles errores de transcripción, como en el caso de la teoría de *báthous* en el lugar de *páthous*.

El otro texto satirizado por los Scriblerus en repetidas ocasiones es la traducción de *Peri Hýpsous* de Adam Smith y el correspondiente trabajo académico que la acompaña. Por ejemplo, en su introducción, hace un despliegue de erudición a partir de un dato falso, divulgado por el propio Boileau en su prefacio del *Traité du Sublime*. Adam Smith supera en datos la biografía del autor del *Peri Hýpsous* que el trabajo de Boileau desarrolla, y discurre en detalles casi novelescos del “Secretary of the renown’d Zenobia,” que no aportaban en nada para la comprensión del texto en sí, y que se centraban en el carácter del supuesto autor, Dionisio Longino, como prueba de la autoría de un tratado tan sobresaliente. En su traducción, Smith eliminó el fragmento del controversial *báthous*, dejando solo la primera parte correspondiente a *hýpsous*, quizá por considerarlo oscuro y que no afectaba el planteamiento general del tratado. Ambas versiones optan por el *sublime* afrancesado, de larga tradición latina (usado por Quintiliano, Petra y Boileau), para hablar tanto del estilo y de lo Elevado. Ambos olvidan también aspectos más importantes de las

enseñanzas de los mismos autores que pretenden rescatar (en el caso de Longino, lo maravilloso y lo vehemente) por centrarse en la terminología más que en el contenido.

Como se ha dicho anteriormente, para Longino la imitación es fuente de inspiración, parámetro y juez. El canon sirve como inspiración a los autores al ofrecer ideas e imágenes bellas que imitar; es un parámetro para medir qué tan acabado está un escrito o un discurso, y para saber qué se espera de su producción literaria; y juez, pues los expone a la autocrítica a partir de los estándares alcanzados por sus antecesores. Longino establece parámetros muy altos, y hace una llamada de atención en cuanto al sentido ético de los textos, al plantear la importancia de establecer estándares de calidad no únicamente en temas literarios, sino también en aquellos de carácter.

Martinus también relaciona el genio y la imitación cuando describe “el verdadero genio de lo profundo,”

But it may seem somewhat strange to assert, that our Proficient should also read the Works of those famous Poets who have excelled in the Sublime: Yet is not this a Paradox. As *Virgil* is said to have read *Ennius*, out of his Dunghill, to draw Gold; so may our Author read *Shakespear*, *Milton*, and *Dryden*, for the contrary End, to bury their Gold in his own Dunghill. A true Genius, when he finds anything lofty or shining in them, will have the Skill to bring it down, take off the Gloss, or quite discharge the Colour, by some ingenious Circumstance, or Periphrase; some Addition, or Diminution, or by some of those Figures, the use of which we shall show in our next Chapter.<sup>294</sup>

El genio de lo profundo tendrá el talento de desvirtuar los lugares comunes o los efectos formales usados con éxito por los autores clásicos y modernos, de tal modo que pierdan su efecto, a través de diferentes tipos de adaptaciones o traslaciones de sentido, en lugar de rescatar las virtudes de los ejemplos para el engrandecimiento de su propio discurso.

Desde el punto de vista clásico y científico, el tratado sobre lo profundo, según el concepto planteado por Martinus, ahonda en una discusión estilística inútil pues los estilos o géneros son infinitos y conviene centrarse en los más útiles y eficientes; esto es, básicamente centrarse en el estilo grande o elevado, pues éste implica el dominio del resto. Una discusión estilística como la propuesta por Martinus es contraproducente en términos didácticos, pues expone a malos ejemplos a los incipientes poetas. En términos estilísticos confunde lo cotidiano con lo grosero, y la frialdad con la armonía. Martinus conforma su teoría a partir de una acumulación de confusiones, que ponen de manifiesto la complejidad de la transmisión de los conceptos, pues en sí, su misma construcción en la mente del

creador ficticio y del receptor supuestamente ideal, parece carecer de claridad y envergadura. En cuyo caso se entiende que no se puede traducir a una lengua cuyos hablantes desconocen un concepto o cuyo espíritu es muy básico. A esto se refieren los Scriblerus cuando dicen mordazmente, a partir de los comentarios que Oldmixon hace en el prefacio de *The Arts of Logic and Rhetoric* sobre los poetas ingleses y la sublimidad, que estos no sólo la desconocen, sino que por naturaleza son incapaces de percibirla.

Si bien se burla de lo Sublime, de la autoridad y del canon, el texto trata también, de manera tangencial, de lo elevado y de la forma de alcanzarlo. Realza el sentido común, o *common sense* (fruto del estudio y la metodología filosófica) y de la importancia de entenderlo de manera comunitaria para el engrandecimiento individual, pero también muy importante para el discurso general de los personajes públicos en los ámbitos político y cultural (vistos como uno solo) de Inglaterra.

La obra de los Scriblerus es evidencia de este mismo proceso mental, a la vez individual y colectivo de la asimilación de la tradición planteado años después por Goethe. Es posible seguir la evolución, tanto de sus ideas en cuanto a las controversias fundamentales de la filosofía lingüística como de la manera de exponerlas. En un principio a través de sus traducciones de los textos clásicos antiguos, donde entran en contacto con estos temas y obligadamente los reformularon como parte de su proceso de traducción; posteriormente en sus propias aportaciones, si bien en verso o en prosa, en un estilo que es más cercano al llano y, por último, las piezas satíricas para aquellos matices o intrínquilis propios de la teoría, y la controversia.

## Conclusión

Dice el conde Rascommon sobre la tradición inglesa en comparación con la francesa y el papel de la formación y de la traducción en la creación:

But who did ever in *French Authors* see  
The comprehensive *English Energy*?  
The *weighty Bullion* on one *Sterling Line*,  
Drawn in *French Wire* would thro' whole *Pages* shine:  
I speak my *private* but *imperial* Sense,  
With *Freedom*, and hope without *Offence*;  
For I'll recant, when *France* can shew me *Wit*,  
As *strong* as ours, and as *succinctly* writ.  
'Tis true *Composing* is the *Nobler Part*,  
But good *Translating* is not *easy Art*:  
For tho' the *Materials* have long since found,  
Yet both your *fancy* and your hands are bound:  
And by *improving* what was writ before,  
Invention labors less, but *Judgment* more.  
The Soil intended for *Pierian Seeds*,  
Must be well purg'd from rank *Pedantick Weeds*.  
*Apollo* starts, and all *Parnassus* shakes,  
At the *rude rumbling Baralipton* makes.  
For none have been with *Admiration* read,  
But who beside their *Learning* were well bred;<sup>295</sup>

La crítica a los intelectuales era un tema literario común. En el fragmento anterior del *Essay on Translated Verse* de Rascommon, el autor contrasta la visión que da preponderancia a la disposición, a diferencia de los tratados barrocos que muy comúnmente se la daban a la estilización. La sátira scribleriana critica las fallas teóricas de sus adversarios mediante la parodia del estilo académico, que simula (imita, mimetiza) el lenguaje recto y opulento de los intelectuales con una postura racionalista, controvertida y soberbia. Desde el punto de vista técnico, lo lograron a través de una disposición argumentativa más cercana a la usada en los textos científicos, pero con abundantes citas de autoridades, “*baraliptons*,” extranjerismos, vocablos y temas de moda, la concentración de sentido y con el uso muy agudo y no pocas veces mordaz de la ironía.

*Peri Báthous*, al pretender confundir lo grosero con lo cotidiano y lo profundo con lo bajo, hace una profunda reflexión sobre el proceso de interpretación y traducción, aportando a la discusión sobre la filosofía lingüística. Aporta al tema ético, al rechazar las

ganancias económicas y de influencias como propósito de la retórica. Aporta a la crítica por los *exempla*, por reconfigurar el canon y sus estándares, al confirmar la pertinencia del canon como fuente de ejemplos. *Sobre lo Profundo* hace notar el peligro de la fijación de los términos y que las categorizaciones y divisiones del saber, son siempre artificiales, y están sujetas a las circunstancias y al propósito de estudio. *El arte de sumergirse en la poesía*, a través de la parodia de Longino, aporta en el ámbito estético al sostener una tesis con argumentos similares a los del modelo, y, al definir aún más el nuevo concepto de lo elevado como una experiencia aparte de aquella de lo bello. Trasciende la división básica de la filosofía física y la lógica, para discutir más allá de lo aparente, e irónicamente, el texto es profundo a pesar del objetivo de Martinus Scriblerus. Aporta a la discusión sobre la organización de la filosofía de la lengua a partir de los universales, como el de la unidad de conocimiento, el equilibrio, la separación del lenguaje figurado y el lenguaje recto, los opuestos, etc., y cuyo desconocimiento o mal entendimiento era origen de confusiones.<sup>296</sup>

El *Peri Báthous* es un digno ejemplo de emulación. El texto fue muy esperado debido a la gran popularidad de los autores. Fue muy bien recibido, leído y comentado, al grado que hasta el siglo XIX se siguen encontrando referencias críticas a autores como dignos ejemplos del *Peri Báthous*.<sup>297</sup> Hoy en día está considerado entre los textos clásicos de teoría y crítica literaria inglesa.

## COMENTARIO DE LA TRADUCCIÓN

The Muse, whose early Voice you taught to Sing,  
 Prescrib'd her Heights, and prun'd her tender Wing,  
 (Her Guide now lost) no more attempts to rise,  
 But in low Numbers Short Excursions tries.  
 Content, if hence th' Unlearn'd their Wants may view;  
 The Learn'd reflect on what before they knew.  
 Careless of Censure, nor too afraid of blame;  
 Averse alike to Flatter, or Offend,  
 Not free from Faults, nor yet too vain to mend.<sup>298</sup>

El propósito de esta traducción es, en la medida de lo posible, recrear el *Peri Báthous* scribleriano en español. Mi intención no es recrear una versión que sea un equivalente mexicano contemporáneo, para un público con un horizonte de expectativas letrado, en el contexto histórico actual, buscando los ejemplos de entre los autores contemporáneos, con el vocabulario en boga, etc., como correspondería a una adaptación con la intención de llegar a un público más amplio. Lo que busco es la reconstrucción más vívida de la obra de los Scriblerus, de acuerdo con su contexto histórico y con su propio horizonte de expectativas.

La introducción incluye, por un lado, aspectos generales de retórica, de crítica literaria y de teoría antigua y moderna que son necesarios tanto para explicar la sátira como para entender la discusión en torno a la teoría de la traducción y en específico a la selección de vocabulario, así como la pertinencia de acercar el texto, no sólo ideológicamente, sino también fonológicamente al público. Y por otro, para entender las adaptaciones lingüísticas, la introducción busca dar seguimiento a la ruptura ideológica entre la ciencia y la filosofía y éstas a su vez de la religión, y en el plano estético, entre lo bello y las experiencias estéticas alternativas (no bellas en el sentido clásico), a partir de la exploración de las emociones, en particular de la experiencia sublime, elevada o maravillosa y su relación con conceptos como el de virtud, excelencia, y nobleza. El *Peri Báthous* participa de manera activa en la controversia de los antiguos y los modernos en Inglaterra y, por lo tanto, la introducción pretende mostrar la postura y participación del club Scriblerus en la recategorización de las ciencias sociales y las artes; tiene la intención de mostrar cómo el *Peri Báthous* hace una crítica muy fuerte a la recepción de los textos clásicos de teoría y crítica literaria y científica por parte de los estudiosos de inicios del siglo XVIII. La introducción trata también

sobre la visión, la postura y la participación del club en la discusión sobre la traducción, y por lo tanto también de los procesos de transmisión de ideas y conocimiento: la imitación, la parodia y la sátira, pero sobre todo sobre la emulación y el énfasis en el valor social de las ciencias lingüísticas. Por último, el propósito es mostrar los momentos en que el *Peri Báthous* comenta las traducciones más reconocidas del texto de Longino, desde la de Petra, pasando por Boileau, Hall, y Smith.

Este comentario lo he querido hacer en torno a la traducción de la terminología retórica a partir de la postura planteada por los Scriblerus en el *Peri Báthous*. En especial sobre los tipos de traducción, en primera instancia por la división más somera entre literal o de sentido, pues para el *Peri Báthous* en particular, cobra una magnitud especial. No porque se crea que la llamada traducción literal sea una mejor opción, sino porque la crítica de esta sátira, de manera muy específica, está dirigida hacia las interpretaciones, traducciones y adaptaciones que hacían los “modernos” a la terminología y los conceptos descritos por la tradición clásica. Cuestiona las bases teóricas a partir de las cuales algunos autores del Barroco habían reconfigurado sus nuevas teorías con respecto a la partición de la retórica, su separación de la lógica, la teoría de los estilos con base en la invención y no en la estilización, el “qué” y no sólo el “cómo” en la teoría retórica y la derivada teoría sobre el calificativo elevado y lo Elevado y, sobre todo, la selección del vocabulario usado para hablar de los aspectos más teóricos de la lengua.

En esta sátira, los Scriblerus hacen notar que al ignorar las bases metodológicas más simples, como la unicidad de la ciencia, evitar las minucias infinitas, evitar unir indisolublemente un concepto a un término, o ignorar las virtudes elocutivas de claridad, brevedad y simpleza, los estudiosos obtenían como resultado interpretaciones y traducciones literales, como las de la supuesta confusión entre “profundo” y “bajo”, la de “punto medio,” “estilo medio” y “mediocre,” o la de “estilo florido” y “lo floral”.

Las traducciones que dan preponderancia a la terminología sobre la idea o el sentido corren el riesgo de incurrir en problemas similares a aquellos en los que incurre Martinus al momento de plantear su teoría. La degradación de los términos y los conceptos es un fenómeno propio de la lengua. Un ejemplo muy claro, conocido y documentado es el del



legado de Aristóteles. Dice Lledó sobre la creciente rigidez del lenguaje aristotélico a partir de sus interpretaciones y traducciones:

Indudablemente toda obra intelectual puede quedar aplastada por la presión que sobre ella ejercen otros lenguajes que la describen o comentan; pero, en Aristóteles, este aplastamiento ha tenido peculiares características. Sus palabras se han incorporado, frecuentemente, al discurso de sus intérpretes, y han formado con ellos una amalgama en la que adquirirían inesperadas, anacrónicas y sorprendentes resonancias. Es un fenómeno interesante, quizás único en la historia de la filosofía, el que presenta el lenguaje aristotélico, endurecido ya en forma terminológica, y fundido en la escritura de aquel interprete que lo afirma al incorporárselo, pero que lo niega al hacerlo pervivir en un cerrado, coherente, incluso poderoso, organismo, capaz de disolver la historia real de la que, en todo momento se alimentó ese lenguaje.<sup>299</sup>

La traducción implica la traición de la idea original del autor, pues el texto base se somete a las interpretaciones y flexiones del interprete-traductor y se incorpora a su discurso. Esto se debe muchas veces a que los preceptos necesariamente se sacan de su contexto, y a que no se les brinda la flexibilidad que los mismos autores antiguos atribuyen a la naturaleza de la lengua.

El *Peri Báthous* se origina a partir de una visión simplista del término *báthos*, que busca explotar una veta teórica abierta por la enmienda de un error de transcripción en la traducción, que a su vez propició una mala interpretación. El autor ficticio falla tanto por leer traducciones, como por entender la función metodológica de las categorizaciones como verdades absolutas y no como herramienta de estudio. Además, como idea original, que se aproxime a la estilística a partir de los vicios es una tarea infructuosa, pues nadie quiere perder habilidades elocutivas pues tienen una gran utilidad práctica. Martinus conoce la versión griega de Longino, usa el vocablo original, *báthos*, y deja de lado la acepción de “importante,” que es más congruente con el resto del entramado del texto, y conserva la de “bajo” (*low*) como contrario de “*hýpsos*” (elevado), siguiendo lo estipulado por Boileau, quien además eliminó el término conflictivo (*βάθους-πάθους*) y lo equiparó con un vicio. La interpretación del termino basada en lo propuesto por Boileau da como resultado un tratado para lograr lo Bajo, para desmerecer el estilo, con la justificación de que así será accesible a un mayor número de personas y por lo tanto más acorde con la filosofía de ese tiempo. A esto se añade la omisión por parte de los traductores y comentaristas, que no toman en cuenta *πάθος* a pesar de estar sugerido en el resto del tratado, y de que la misma tradición vincula indisolublemente lo elevado a la pasión.

En el *Peri Báthous* hay una superposición constante de confusiones, pero hay dos relacionadas a la terminología que cobran mayor relevancia pues sobre ellas se desarrolla la parodia y en sí la crítica de esta sátira. La primera es la relacionada al tema en sí del tratado de lo profundo. En el *Traité du Sublime*, Boileau traduce “*βάθους*” como lo contrario a lo elevado. A partir de esta interpretación, Martinus confunde lo profundo, el abismo, (*báthos*, *altus*), con lo bajo, lo mediocre, lo común a todos y lo carente de espíritu, argumentando la virtud aristotélica de equilibrio, o punto medio, que evita la excelencia, pues Martinus la toma como un exceso. La segunda tiene que ver con la función ética, Martinus, y en esto coincide con los Scriblerus, ve el fenómeno literario nacional como una manifestación comunitaria, pero para él la profundidad se la daría no ya lo abismal del tema (relacionado a lo Sublime, pero que entonces no podrían ser ya opuestos) si no a la profundidad dada por la calidad de los textos producidos. Martinus abusa de la flexibilidad y capacidad del concepto de profundidad para aplicarse a diferentes contextos y lo aplica a las capacidades elocutivas. Es decir que, para lograr la profundidad literaria en Inglaterra, además de los buenos textos que se habían venido produciendo, dice irónicamente recordando a Oldmixon, por los “escasos grandes genios” de la tradición inglesa, plantea la necesidad de fomentar aquellos de menor calidad. Estas obras serían el reflejo del verdadero espíritu nacional, con sus escasos “habitantes de las tierras altas del Parnaso” y una multitud de habitantes de las “tierras bajas.”

Es imposible, hasta que no se encuentre una evidencia contundente, precisar a qué pudo haberse referido Longino con “*βάθος*,” lo trascendente quizá, pero no vuelve a usar el término en este sentido, y para esta connotación usa más adelante *hembrítheia* (*ἐμβρίθεια*, dignidad, profundidad). Lo bajo como opuesto a *ὑψος*, tal como sugiere Boileau en su traducción, no tiene mucho sustento en el término griego, sería un uso muy simple dado el contexto, además de que la idea de buscar una técnica para alcanzarlo es poco probable de acuerdo con lo estipulado por los teóricos antiguos que el mismo Longino menciona (sobre todo Cicerón). Lo que es seguro es que no se refería a la calidad de los escritos, sino a un tipo de estilo o emoción. En cuanto a la vehemencia, el *páthos*, si se acepta la posible errata, su interpretación está explicada en el mismo texto de Longino, además de que el autor promete un tratado aparte. Martinus, por su parte, hace hincapié incluso textual, “It may be expected, that like other Criticks, I should next speak of the PASSIONS,”<sup>300</sup> para

resaltar la pasión como uno de los puntos centrales que hay que evitar si se quiere “hundir” un texto exitosamente. A partir de lo cual se entiende que los Scriblerus atacan la frialdad del estilo académico y científico de algunos de sus contemporáneos, y ratifican la vehemencia o pasión como indispensable para elevar el discurso.

Es importante hacer notar que mientras Longino abordada la idea de sublime a través de varios términos: lo elevado, lo maravilloso, lo admirable, incluso lo grandioso. Martinus se ciñe a un par de términos, *profound* y *low*, y, por lo tanto, de manera irónica, no puede profundizar en el tema que le compete, no es tenebroso, misterioso, abismal, inteligente, importante, penetrante, perspicaz, o cualquier otra acepción relacionada a profundo y menos a las connotaciones académicas que adquiere el *profound* del inglés. La particular selección de vocabulario que hizo Longino en su texto tuvo implicaciones muy importantes en las posturas teóricas tanto en estilística como en traducción a partir de su descubrimiento en el siglo xv, sobre todo en lo referente a la invención, las fantasías, lo maravilloso, la pasión y la excelencia.

Una adaptación muy significativa, y con repercusiones también en el ámbito filosófico (como construcción de carácter en la ética por emulación) y en la estética (con lo Sublime con tintes de terrible, vehemente, oscuro y atemporal como diferente de lo bello, armónico, agradable y predecible) es la que tiene que ver con la postura etimológica de los países con herencia germana más arraigada. Las traducciones, sobre todo las asimilaciones de la filosofía y la ciencia buscaban usar términos de origen germánico, más accesibles y naturales para la gente común. El uso de términos de origen latino en *Peri Báthous* es una ironía, que busca resaltar el sentido pro-romano y, por lo tanto, la carencia de espíritu de emulación de los intelectuales que los usaban. Dice Pope con respecto al conde Rascommon sobre la asimilación de los conceptos o saberes realmente importantes de la antigüedad:

Yet some there were, among the founder few  
Of those who less presum'd, and better knew,  
Who durst assert the juster Ancient Cause,  
And here restor'd Wit's Fundamental Laws.  
Such was ROSCOMMON---- not more learn'd than good,  
With Manners gen'rous as his Noble Blood;  
To him the Wit of *Greece* and *Rome* was known;  
And ev'ry Author's merit but his own.<sup>301</sup>

Rascommon, quien para los autores ingleses del siglo XVIII conjuntaba el ideal de educación, entendimiento y talento: dominó el saber horaciano produciendo una traducción considerada exitosa, *Art of Poetry*, y a la vez hizo un arte poética para su actualidad, *An Essay on the Translated Verse*, enfocándose en lo que era importante entonces y usando nueva terminología (de etimología germana), sin recurrir a los originales. Las traducciones con vocabulario de origen germano no fueron pocas. Otro buen ejemplo de esta postura se puede apreciar en la traducción de John Hall (1627-1656) donde en lugar de *sublime*, de extracción latina, propuso *height*, en su traducción de 1652 titulada *On the Height of Eloquence*, que es un título más acorde al uso inglés y que además resalta su calidad de tratado estilístico.

El siguiente fragmento del *Peri Báthous* es buen ejemplo de la terminología germana usada en lugar de la latina o griega:

A true Genius, when he finds anything lofty or shining in them, will have the Skill to bring it down, take off the Gloss, or quite discharge the Colour, by some ingenious Circumstance, or Periphrase; some Addition, or Diminution, or by some of those Figures, the use of which we shall show in our next chapter.<sup>302</sup>

En donde vemos que usan *skill* (de origen germano), en lugar de *art* (de origen latino), o *technic* (de origen griego); de igual forma, usa *lofty* por *sublime*. No obstante, el fragmento también evidencia que no es posible cambiar toda la terminología, están presentes también los términos: *ingenious*, *addition*, *diminution*, *figure*, y *periphrase*, todas derivadas de las lenguas clásicas.

Los Scriblerus usan irónicamente *sublime*, y más comúnmente *high* o *lofty* en sentido recto, los cuales están asociado a las traducciones al *ὑψος* de Longino como alternativa a *sublime*. En este párrafo, *lofty* funciona de modo que es un buen ejemplo de la técnica de la estética del *Báthos* aplicada en el mismo *De lo Profundo*, pues el término se ha disminuido por asociarse a *shining* que tiene implicaciones meramente físicas asociadas al ornamento y el lujo, y que por lo tanto no son tan virtuosas o excelentes como se espera en lo Elevado o Sublime.

Las repercusiones de la discusión retórica acerca de la terminología más oportuna en la lengua meta, tienen que ver con la función básica de comunicación de una traducción y con la necesidad de aproximar la idea (para los autores del XVIII, el saber y el método filosófico

racional, o en su caso la exégesis bíblica para fines prácticos) al uso cotidiano a través de vocablos más amigables. Los Scriblerus denuncian a los traductores que usan *sublime* y no *high* o en su defecto *Height*, por su efecto arcaizante, el cual además sustenta la ideología de inferioridad con respecto a las culturas clásicas. Los Scriblerus, en contra de la opción del vocabulario coloquial, usan *profund* en lugar de *deep* y *Depth*, parodiando la visión pro latinista, pro francesa y por lo tanto pro católica, luego entonces, de acuerdo con la postura propagandística protestante, decadente. Por otra parte, con esta decisión, Martinus coarta la posibilidad de diferenciar más efectivamente la forma nominal y adjetiva, que abre la posibilidad del desarrollo, como afirma Baldine Saint-Girons al respecto del nacimiento de la estética de lo Sublime con el estudio de los esenciales a partir de los diferentes calificativos.

La intención de la sátira de *Peri Báthous* es zaherir a los que valoran los aspectos formales o de estilo por sobre la idea original y la intención desde el punto de vista ético. Simula una respuesta teórica a los preceptos de estilística clásicos, siguiendo las mismas pautas planteadas en la tradición del estilo académico llano. La crítica la realiza a través de la ironía y la parodia. Para esta última, mimetiza los aspectos formales de los tratados, exagerando sus posturas y los alcances de las mismos. Parodia el estilo, al usar irónicamente el vocabulario pro-anglicista, pro-unitario y anti-católico, citando a personalidades, y un tono más que pedagógico, condescendiente. También usa arcaísmos, latinismos, grecismos, y extranjerismos, sobre todo del francés y del italiano, cuya producción literaria era y sigue siendo muy amplia y reconocida. Usa también los lugares comunes con toques clásicos, y bíblicos y citas de autores renombrados en el idioma original. Imita modismos, “falso entusiasmo,” ortografía y tipografía, por mencionar los aspectos más evidentes.

Por lo tanto, los términos que se han retomado de la escuela retórica y poética son los de uso más común en el español, sin tratar de incorporar terminología nueva o en desuso, a no ser que la versión original lo pida, ya que Martinus más que proponer nuevos conceptos, mal interpreta o desvirtúa los ya establecidos. La escuela española, por su cercanía con el latín, tradicionalmente ha retomado las adaptaciones terminológicas hechas al latín y luego al francés (como es el caso de sublime). Otras muchas veces usa el vocablo latino o griego. En este sentido, el principal problema con mi traslado es que no existe un término en

español que sea sinónimo de profundo que contraste con el *deep* y el *depth* más germánicos. Hondo, y su familiar fondo, son la opción que use para contrastar las dos formas en el original, la cual conserva el sentido de dimensión, de trascendencia e importancia, si bien, no sólo tiene origen latino, sino que es la raíz de profundo. Lo mismo sucedió con *Sublime* y *sublime*, para los cuales use Sublime o sublime, así como elevado por *high*, y Elevado por *Height*. Un término similar, que aparece frecuentemente en capítulos subsecuentes a los cuatro presentados en este trabajo, es *the thought*, para el cual se propone la idea, para evitar invención. Un término crucial para la impronta inglesa y el cual es muy difícil de traducir es el de *wit*, pues los equivalentes no abarcan los matices de agudeza y humor que alcanza el término inglés, o como en el caso del español ingenio, tiene otras connotaciones.

La controversia y la adaptación de los términos es una condición propia de la lengua y del acto de traducción. A fin de cuentas, importa más el espíritu, la idea, el significado, usando la distinción que hace Saussure, que el significante, aunque se acepta que sin un discurso claro y eficiente que lo exprese, muchas veces la idea en sí puede poco. Pongo el ejemplo de la terminología usada para definir los tres géneros o estilos clásicos. La clasificación se basa en la función del discurso con respecto a su público, ya sea que pretenda conmover, deleitar, o informar, entendiendo que se mezclan en mayor o menor grado. Esta distinción, en apariencia muy simple, no deja de tener implicaciones para la percepción de la teoría de lo Elevado. Salvador Núñez, en su traducción de la *Retórica a Herenio* (1997), usa los términos elevado, medio y simple, para traducir lo que el autor original llama *gravis*, *mediocris* y *extenuatus*, términos que retoman el tema de lo solemne, lo importante, y de fuerza. Al solemne Quintiliano lo llama *grande*, *robustus*, y también *sublimis*; al intermedio el *medium* o *floridus*, que se categorizan juntos, pero que tienen orígenes diferentes, uno posicional (muy arbitrario) entre lo grande y lo sutil, pero que no corresponde necesariamente a lo intermedio entre conmover e informar o educar, y el *floridus* (igualmente arbitrario), que es metafórico descriptivo y que alude a su función ornamental para deleitar. Por último, el género o estilo *subtile*, sutil, también llamado por los autores humilde, llano, seco, o incluso simple, que es mayormente recto y que se usa para educar o informar y que es el más apropiado para la mayoría de los usos cotidianos, es nombrado por contraste con lo apasionado y adornado de los otros dos estilos. La selección

de la terminología para designar este estilo no sólo no evidencia la gran importancia que tiene para la sociedad por su claridad, sino que incluso la degrada. En estas nominaciones, *grande* da la idea de volumen, de tamaño, de altura, *robustus* de firme y fuerte, *medium* de intermedio, comparado con el *mediocris* que da la idea de moderado. Mientras que *subtilis* da la idea de delicado, simple, discreto y de poco adornado.

Estos términos no necesariamente reflejan los parámetros con los que funcionan, y responden a una clasificación que es más bien artificial y poco clara. Además, la nomenclatura falla en reflejar su base funcional de *docere*- llano, *delectare*-medio/florido y de *movere*-grande. En este sentido Martinus propone una función más, que es *gain*, el lucro, para lo bajo o profundo, que hace referencia al poco espíritu de los que recurren a él pues piensan sólo en el beneficio personal, económico o político. Como señala Tatarkiewicz en su tratado sobre seis ideas,<sup>303</sup> los conceptos se van ampliando o recortando según los usos, por lo tanto, conviene siempre, de acuerdo con lo estipulado por la misma tradición, matizar y usar diferentes términos que ayuden a definir la idea o a ampliarla.

Para finalizar, retomo un par de ideas de dos artistas y traductores ingleses que Susan Bassnett conjunta en su estudio, que tratan sobre la función de la traducción en la literatura y en el arte en general, que me parecen muy cercanas a este trabajo y con las cuales me identifico. La primera de Thomas Carlyle, a quién cita en relación con la tradición traductológica alemana: “praised the profusion of German translations claiming that the Germans studied other nations ‘in spirit which deserves to be oftener imitated’ in order to be able to participate in ‘whatever worth or beauty’ another nation had produced.” Así, esta traducción, busca acercar al español una parte del espíritu scribleriano, de su estética, de la íntima relación que tenía con su lucha y con su particular apreciación del fenómeno lingüístico y literario. La otra, de Dante Gabriel Rossetti, se relaciona a la anterior desde el punto de vista de la tradición y la experiencia estética:<sup>304</sup> mi intención, en el fondo, no es otra que dar un testimonio en español de otra forma muy particular de belleza.

## **SOBRE LA PRESENTE TRADUCCIÓN**

La traducción se llevó a cabo a partir de la colección *Miscelanyes Volume III* de Swift, Pope y Arbhurtnot, de 1739, siendo ésta la última versión en vida de la que tengo conocimiento, y siguiendo la última voluntad de Pope, especificada en su testamento, donde manifiesta su deseo de que las publicaciones posteriores a su muerte se hicieran de acuerdo con la última edición en vida, “without future Alterations.”<sup>305</sup> Esta traducción tiene como objeto traer al español la parodia académica, al recrear el humor y el estilo propios del proyecto Scriblerus, con un aparato de notas contextuales que proporcione al lector las herramientas para hacer funcionar la sátira. Tiene también el objetivo de proporcionar las bases teóricas suficientes para que un lector no especializado pueda acceder y dar seguimiento a los conceptos literarios discutidos en el tratado. La idea es mostrar al lector actual, de la manera más fiel posible, la postura del club en su momento y la manera en que respondieron a las polémicas literarias de comienzos del siglo XVIII en Inglaterra, dentro del marco de la controversia de los antiguos y los modernos. Así pues, decidí no tratar de renovar el texto, y haciendo caso a lo que sugiere el conde de Roscommon en el comentario a su propia traducción al *Arte Poética* de Horacio, hay que dar a los antiguos, y a los originales en general, el debido respeto, por su saber, su tiempo y su propio gusto, y hacer en un primer tiempo una traducción, que si no literal, que refleje en lo posible al original, y para un segundo momento una obra propia que se adapte al público de su tiempo.

De tal modo, he optado por una traducción que ponga especial énfasis en el sentido, tratando de rescatar en la medida de lo posible las figuras y los vicios tanto de sentido como sintácticos presentes en la pieza, pues el autor recurre (o cae, si lo pensamos como Martinus) en los mismos vicios que critica y que pretendo se vean reflejados. Para los fines de este estudio, lo que se busca principalmente es, siguiendo la clasificación de Bassnett, una traducción como actividad académica donde el rescate del texto base u origen en su idioma y su contexto particular tiene preponderancia sobre la traducción. Si bien no deja de ser una forma de acceder de manera más informada al texto original, en la que se puede comprender el mensaje que trasciende la temporalidad, pero entendiendo a la vez las características contextuales del texto original, como parte de una historia literaria que nos



enseña desde su particularidad, pero que pretende llegar a un lector activo e inteligente, capaz de sopesarlo con su propia realidad.

Sin embargo, tal como sucede con todo texto, principalmente en aquellos de índole literaria o poética, hay una traducción horizontal, que relaciona palabras con aquellas otras que la acompañan, y una vertical, con el todo argumentativo y contextual del texto. Bassnett lo relaciona a la organización misma de la sociedad, como dice al respecto de Lotman: “Lotman points out that the semiotic study of culture not only considers culture functioning as a system of signs, but emphasizes that ‘the very relation of culture to the sign and to signification comprises one of its basic typological features.’”<sup>306</sup> Bassnett también lo vincula con la relación que tiene el lector o público con los textos:

Lotman determines four essential positions of the addressee:

- (1) Where the reader focuses on the content as matter, i. e. picks out the prose argument or poetic paraphrase.
- (2) Where the reader grasps the complexity of the structure of a work and the way in which the various levels interact.
- (3) Where the reader deliberately extrapolates one level of the work for a specific purpose.
- (4) Where the reader discovers elements not basic to the genesis of the text and uses the text for his own purposes.

El presente trabajo se centra en las dos primeras posiciones para su interpretación y recodificación al español. Pongo especial interés en plasmar en la medida de lo posible los diferentes niveles o planos en los cuales se desarrolla el texto (argumentativo, estilístico, simbólico, ortográfico, sonoro, textual etc.),<sup>307</sup> pues sólo así es posible comprender el contenido como parte de la lógica crítica, paródica e irónica.

El afán progresista a través de la ciencia en un mundo con una fuerte tradición clasista y religiosa, mucho más sincera y vívida que las de la actualidad, es un tenor que se ha tratado de matizar con el trabajo introductorio, en general, y en casos más específicos con las notas. El trabajo introductorio recupera las posturas teóricas más importantes que se discuten en *Peri Báthous* sobre los textos clásicos de teoría y crítica, con ejemplos tomados de su actualidad y, por lo tanto, de la discusión retórica representada en ese texto en específico.

En la presente traducción trato de imitar el uso arcaico de algunos verbos, pronombres, y terminología en general, de igual forma que lo hace el autor. No necesariamente respeto

el término o verbo en específico, pero con la misma frecuencia sí el número de veces y los casos, de modo que pueda igualar la intención original. Los nombres se han hispanizado, de igual manera los lugares, de ser considerado necesario se remite a la fuente. Las altas al inicio de sustantivos, generalizado a inicios del XVIII se han bajado según los estándares del español actual, salvo cuando se quiere resaltar el concepto como absoluto o esencia, a diferencia del calificativo.

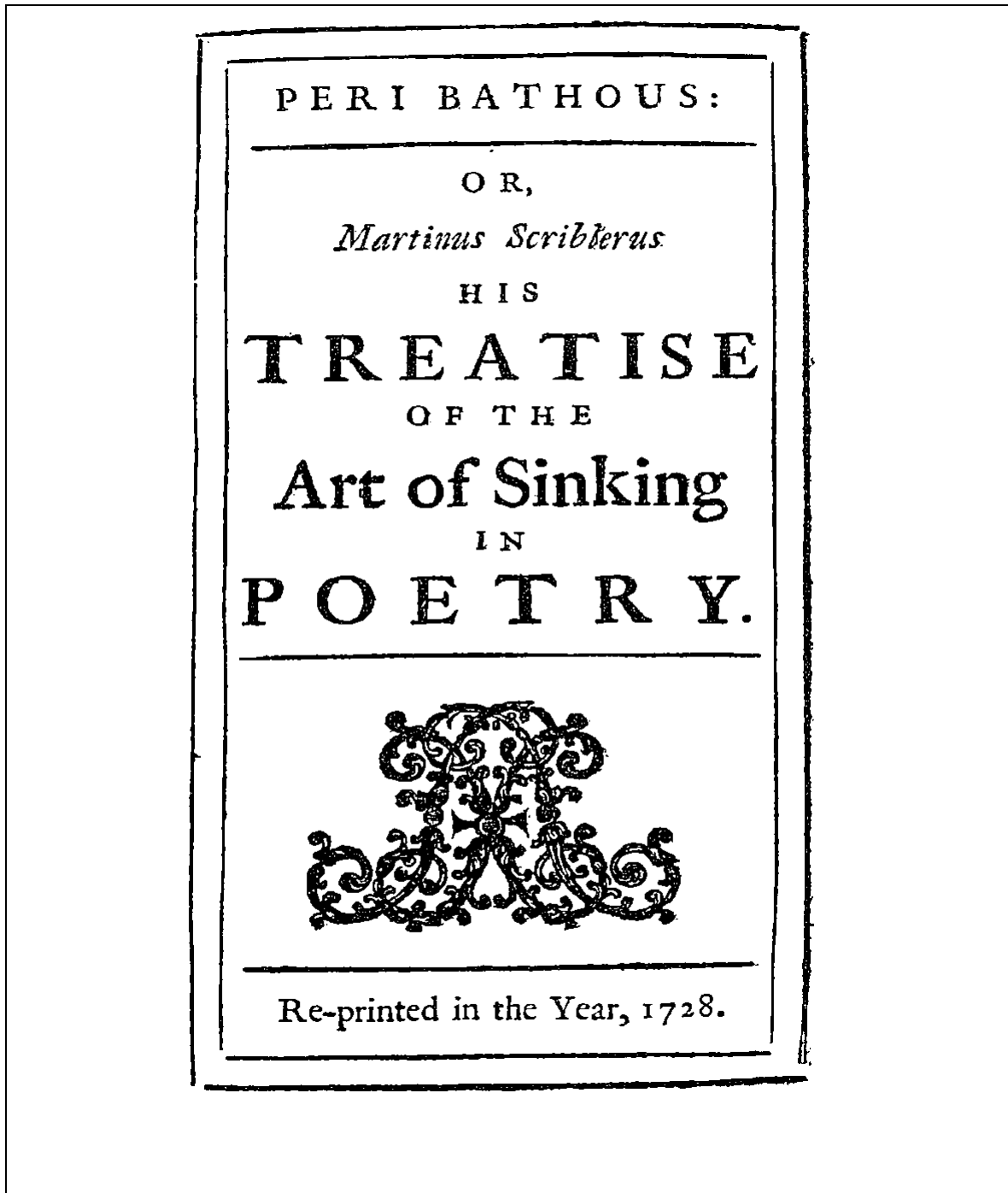
Decidí respetar el uso de cursivas del texto en inglés, pues en el texto original tienen una función enfática muy importante. En muchos casos es clave para guiar la lectura de la ironía y por lo tanto para la interpretación de la sátira. Son usadas también para dar preponderancia a algunas palabras o expresiones. Por otro lado, como parte del ejercicio de traducción de una escuela editorial a otra en un tiempo distinto, las cursivas aportan a la creación de sentido y conservarlas permite entender la manera en que los autores y lectores de este periodo se relacionaban con los para-textos y la tipografía.

Las notas contextuales son biográficas, léxicas, conceptuales, geográficas, de nombres, lugares, referencias intertextuales, recepción literaria y de traducción. Es importante considerar que el texto original incluye notas al pie de página (o al margen según la edición) del mismo Martinus en cuyo caso se advierte como (Nota del autor) al inicio de la nota al pie de página.

Los extranjerismos y citas en otros idiomas que no sea el inglés permanecerán en su idioma original, pues su intención, más que comunicativa, es ornamental y sirve para cimentar el carácter del autor en sus conocimientos de lenguas, la traducción aparecerá como nota al pie de página. Las traducciones de las citas de las obras en inglés, así como las expresiones conocidas del francés e italiano, son más. En caso del griego y latín, cito al pie la traducción a la que se recurrió. Hasta el momento no he encontrado traducciones al español del texto.

***ΠΕΡΙ ΒΑΘΟΥΣ***

**De lo Profundo, o del Arte de Sumergirse en la Poesía**



1

<sup>1</sup> Portada falsa para la edición de la reimpresión de Dublín de las *Miscellanies in Verse and Prose* de 1728. (Swift y Pope, 1728, *Miscellanies in Verse and Prose*, pp 84-142).

# Περι Βάθους<sup>2</sup>

O,

El tratado de

Martinus Scriblerus

Sobre

## El Arte de Sumergirse en la Poesía

Reimpreso en el año 1728<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Περι Βάθους*, *Peri Báthous*, *περι*, *peri* (sobre, en torno a), *βάθους*, *báthos* (profundidad, *altus*). El *Peri Báthous* es una respuesta paródica a las ediciones y traducciones del famoso texto de pseudo Longino *Περι Υψους* (*Peri [h]ýpsous*), literalmente “sobre lo elevado” y traducido por Nicolas Boileau Despreaux en 1674 como *Traité du sublime*, de donde muchas de las traducciones a las lenguas modernas retoman el término “sublime” para referirse a los registros estilísticos más altos, cuyas interpretaciones dieron pie a la estética de lo Sublime.

<sup>3</sup> La edición más antigua a la que tuve acceso, a la que corresponde esta falsa portada, es de 1728. Es una reimpresión hecha en Dublín, de las *Miscellanies in Prose and Verse* de Jonathan Swift y Alexander Pope (Swift y Pope *Miscellanies in verse and Prose*, 1728, pp. 84-142). La edición que uso para la traducción es la última edición en vida de A. Pope de la que tengo noticias, tomada de *A Supplement of Dr. Swift and Mr Pope* de 1739, también reimpreso en Dublín (Swift y Pope *Miscellanies in verse and Prose*, 1739, pp. 260-306).

---

ΠΕΡΙ ΒΑΘΟΥΣ: Or, *Martinus Scriblerus*  
his TREATISE of the ART of SINK-  
ING in POETRY.

**I**T hath been long (my \* dear Countrymen) the Subject of my Concern and Surprize, that whereas numberless Poets, Criticks and Orators have compiled and digested the Art of *Ancient Poesy*, there hath not arisen among us one Person so publick-spirited, as to perform the like for the *Modern*. Altho' it is universally known, that our every-way-industrious Moderns, both in the Weight of their *Writings*, and in the Velocity of their *Judgments*, do so infinitely excel the said Ancients.

Nevertheless, too true it is, that while a plain and direct Road is pay'd to their *ἤψος*, or *sublime*; no Track has been yet chalk'd out, to arrive at our *βάθος*, or *profund*. The *Latins*, as they came between the *Greeks* and *Us*, make use of the Word *Altitudo*, which implies equally *Height and Depth*. Wherefore considering with no small Griet, how many promising Genius's of this Age are wandering (as I may say) in the dark without a Guide, I have undertaken this arduous but necessary Task, to lead them as it were by the Hand, and Step by Step, the gentle down-hill Way to the *Bathos*; the Bottom, the End, the Central Point, the *non plus ultra* of true Modern Poesy!

When I consider (my dear Countrymen) the Exent, Fertility and Populoufness of our *Lowlands* of *Parnassus*, the flourishing State of our Trade, and the Plenty of our Manufacture; there are two Reflections which admini-

\* *Martinus Scriblerus*, tho' of German Extraction, was born in *England*, *Vid.* his *Life and Memoirs*, which will speedily be published.

## **ΠΕΡΙ ΒΑΘΟΥΣ ο, El tratado de Martinus Scriblerus sobre el Arte de Sumergirse en la Poesía**

Durante mucho tiempo (mis\* queridos compatriotas),<sup>4</sup> ha sido causa de preocupación y sorpresa para mí que, si bien numerosos poetas, críticos, y oradores<sup>5</sup> han compilado y digerido el Arte de la *ancient poesie*,<sup>6</sup> no ha surgido de entre nosotros una sola persona con un amor lo suficientemente grande por el pueblo como para hacer lo propio por los *modernos*, si bien es universalmente reconocido que éstos son industriosos en todas las formas posibles y que sobrepasan infinitamente a los dichos antiguos, tanto por el peso de sus *escritos* como por la velocidad de sus *juicios*.<sup>7</sup>

\* *Martinus Scriblerus*, si bien de extracción *germana*, nació en *Inglaterra*. Vid. su vida y *Memorias* pronto se publicarán.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> El término *countrymen*, traducido como compatriotas, aparece aquí, como gran parte de las referencias políticas, con un tono irónico. Inglaterra refrendó su unión política con Escocia e Irlanda, así como con Gales, apenas unos años antes, en 1707. Esta unión responde también a las atribuciones que se había venido adjudicando con respecto a la organización y beneficios de la iglesia cristiana de Inglaterra.

<sup>5</sup> Hace referencia a los tres oficios que pueden estar interesados tanto en producir como en utilizar un tratado de estilo o una poética, por un lado los poetas, por sus creaciones, y los críticos para ofrecer parámetros de la apreciación literaria. La referencia a los oradores nos remite, no sólo a la parte estilística, sino que se identifica sin problema a los *oratores* con los *retores*, y por ende al arte retórica, y a sus más renombrados autores y sus obras como Aristóteles, Cicerón, Quintiliano. Los preceptos discutidos en *Peri Báthous* o tratado “sobre lo Profundo” pertenecen al estudio del género o estilo para los estudiosos clásicos de la poética o de estilo (*elocutio*), que es uno de los cinco cánones de la retórica clásica, junto con la invención (*inventio*), disposición (*dispositio*), memoria (*memoria*) y ejecución (*actio*).

<sup>6</sup> Poesía antigua se refiere, sobre todo, a los autores renombrados de la antigüedad griega y romana. Lo que hoy llamaríamos clásicos grecolatinos. El uso del francés remite a la incuestionable autoridad de Francia en los siglos XVII y XVIII en los estudios clásicos.

<sup>7</sup> Aquí el autor introduce de lleno el texto en la polémica literaria conocida como la *Querelle des Anciens et des Modernes* que inició el siglo XVII en Francia y que repercutiría en todas las tradiciones europeas que adoptaron el Neoclásico. La “Querella” discute la supremacía de los autores antiguos o de los modernos a partir de diferentes aspectos. Esta polémica, junto con aquella de la supremacía del genio vs. artificio, la función de los poetas, entre otras, es común a los tratados de retórica y poética.

<sup>8</sup> (Nota del autor) La extracción germana hace referencia a la ocupación de las casas gobernantes por extranjeros de dicho origen. El comentario es una anticipación de la obra que se publicó casi catorce años después *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus*. (Pope, 1741)

No obstante, es muy cierto que mientras que un camino llano y directo se ha pavimentado para que alcancen su *ὑψος*,<sup>9</sup> o *sublime*, no se ha siquiera trazado uno para alcanzar nuestro *βάθος*, o *profundo*. Los *latinos*, si bien estuvieron entre los *griegos* y nosotros, hacen uso de la palabra *altitudo*,<sup>10</sup> la cual implica igualmente *altura* y *fondo*.<sup>11</sup> Por lo tanto, habiendo considerado, con no poco pesar, cuántos genios promesa de esta época estarán perdidos, me atrevo a decir, en las penumbras, sin un guía, he asumido esta ardua pero necesaria encomienda de guiarlos, por así decirlo, tomados de la mano y paso a paso, por el apacible camino cuesta abajo del *Bathos*: el fondo, el fin, el punto central, el *non plus ultra*, de la verdadera poesía moderna.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> El término [h]ýpsos: “ὑψος, εος;: (ὑψι) elevación, cima, cúspide, corona: absol. en acc. ὑψοσ, en las alturas. ὑψον, adv. (ὑψος) elevado, alto, en el aire (Liddell, 1991). Lo alto, alturas, en las alturas. En cuestiones de estilo, Longino lo usa para referirse al estilo grave o alto. Lo define así en su tratado al respecto: “sublime es como una elevación y una excelencia en el lenguaje, y que los grandes poetas y prosistas de esta forma y no de otra alcanzaron los más altos honores y vistieron su fama con la inmortalidad” (Longino, 1979, p.148). En retórica clásica se conocen como estilos o géneros y son sublime, medio, y humilde. Dice Demetrio en su obra *Sobre el estilo*, que los hay cuatro, el llano, el vigoroso, el elegante y el elevado. Los demás serán combinaciones de estos.” (Demetrio, 1979, p. 41). Del estilo elevado, dice Demetrio: “en el estilo elevado, que ahora llaman `elocuente’. La elevación se muestra de tres maneras: en el pensamiento, en la dicción y en la composición apropiada.” Quintiliano dice en el libro duodécimo de las *Instituciones oratorias*: “Otra división hay, la cual se subdivide también en tres especies, por la cual parece que se pueden distinguir bien los estilos. Porque el primero es el estilo sutil, que llaman *ischnón*. El segundo es grande y vehemente, llamado *hadrón*. Otros han añadido el tercero, que es como medio entre los dos, y según otros es el estilo florido, que el primero sirve para instruir, el segundo para mover el tercero (cualquier nombre que se le dé) para deleitar o ganar los ánimos. Si se le quiere dar este destino. Mas para enseñar se necesita agudeza; para ganar los ánimos dulzura, y para moverlos gravedad.” (Quintiliano, 1887, XII.X.IV) Los estilos no están bien definidos y dependen de la ocasión. El mismo inicio de su undécimo libro dice: “*si genus sublime dicendi parvis in causis, pressum limatumque grandibus* [grande], *laetum tristibus, lene asperis, minax* [iracundo] *supplicibus, summissum concitatis, trux* [feroz] *atque violentum iucundis adhibeamus*” (Quintiliano, 1887, 11.1.1) en este fragmento es posible apreciar las diferentes cualidades, acepciones así como la movilidad de los términos estilísticos (en negritas) para referirse al género sublime o elevado, asociado a la pasión o vehemencia. Por única ocasión las grafías griegas *ὑψος* y *βάθος*, además de en el título, son acentuadas en el original.

<sup>10</sup> *Altitudo*: “altitud, altura, elevación, sublimidad, grandeza de alma, profundidad, hondura” (Segura, 2006). Hace referencia a la difundida traducción del griego al latín de Gabriel de Petra 1614 (Longinus, 1730) donde usa *altitudo* por *báthos*. Señala, a su vez las dos tradiciones, griega y latina, de las que se hereda la retórica.

<sup>11</sup> La primera traducción al inglés de la que se tiene noticia es el de John Hall. *Περί Ὑψους, or, Dionysius Longinus on the Height of Eloquence*. En el fragmento que da pie a la estética de lo profundo, Hall usa los términos *height* y *depth*: “But we must in the beginning clear the question, whether *Height* or *Depth* be an Art,” (Longinus, 1718) en lugar de *sublime* y *profound*. En español uso “fondo” por *depth* para poder diferenciarlo de lo “profundo.”

<sup>12</sup> Dice Longino sobre los genios sin formación: “En cierto sentido los grandes genios son especialmente peligrosos, confiados a sí mismos, sin disciplina sin apoyo y sin lastre, abandonados a su solo impulso y a su ignorante temeridad. Ellos necesitan con frecuencia de espuelas, así como también de freno. Se podría aplicar también a la literatura aquello que dice Demóstenes del destino común de los hombres, de que el mayor de todos los bienes es la buena fortuna, pero en segundo lugar, y no menos importante, es tomar sabias decisiones, pues a quienes esto les falta les será destruido totalmente también lo primero; la naturaleza ocupa aquí el lugar de la buena fortuna, el arte el de las decisiones sabias.” (Longino, 1979, 2.2)



Cuando considero, mis queridos compatriotas, lo amplio, lo fértil, lo poblado de nuestras *tierras bajas* del *Parnaso*, el floreciente estado de nuestro comercio, lo abundante de nuestra manufactura, hay dos reflexiones que me sorprenden sobremanera: la primera, que todas las dignidades y honores<sup>13</sup> deben ser conferidos a los excesivamente escasos habitantes de la cima de la montaña;<sup>14</sup> la otra, que nuestra nación haya debido arribar a ese tono de grandeza que ahora posee sin ningún *sistema de leyes* regular.<sup>15</sup> En cuanto a la primera, me he percatado, con gran placer, del reciente decaimiento de la delicadeza y el refinamiento entre la humanidad, que se ha vuelto demasiado razonable como para solicitar que nos tomemos el tan infinitamente doloroso trabajo de ascender al gusto de estos cimarrones, cuando ellos, sin un solo esfuerzo, son condescendientes con los nuestros.<sup>16</sup> Pero, como ahora tenemos una *mayoría incuestionable* de nuestro lado,<sup>17</sup> no dudo que en poco tiempo seamos capaces de igualar a los *montañeses*, y de procurar un desahogo más lejano para nuestra propia producción, que está, ya de por sí, muy entusiasmada, al ser alentada y remunerada por la nobleza y la gente de bien de la *Gran Bretaña*.<sup>18</sup>

Por lo tanto, para suplir nuestras faltas previas, me propongo recolectar las reglas dispersas de nuestro arte, y acomodarlas en instituciones regulares, a partir del ejemplo y la práctica de los genios de lo profundo de nuestra nación; imitando,<sup>19</sup> de esta manera, a mis

---

<sup>13</sup> Ambas *Acts of Supremacy* exigen que las mismas dignidades y honores que se reconocían para el papado, sean reconocidos a la iglesia anglicana y sus líderes.

<sup>14</sup> Vemos repetida la metáfora del robo de la “cima de la montaña” tal como J. Swift la usa en *The Battle of Books*, texto clave para entender la recepción de la “Querrela de los Antiguos y los Modernos,” así como otras metáforas relacionadas a esta controversia, como aquella de la abeja y la araña.

<sup>15</sup> El autor hace referencia a las leyes o reglas de los tratados de poética de la tradición, así como a las leyes y regulaciones de la misma Inglaterra, que en esos años pasaba por reformas importantes.

<sup>16</sup> Los trabajos que ha de sobrellevar el poeta en su formación es un tema recurrente en los tratados de estilo. Dice Horacio al respecto:

¿Por qué si yo no puedo ni sé observar géneros y estilos  
según las reglas, se me saluda como poeta? ¿Por qué  
prefiero, por falsa vergüenza no saber a aprender?

(Horacio, 2016, vv. 396-399)

<sup>17</sup> “de nuestro lado” del lado de los poetas de tierra baja, de los poetas mediocres, que no ascienden a las “tierras altas.”

<sup>18</sup> Gran Bretaña se había conformado hacía unos pocos años, en 1707, por la unión de Inglaterra, Escocia e Irlanda.

<sup>19</sup> La *imitatio* es un recurso retórico tanto de aprendizaje como de crítica. Es discutido tanto en las retóricas y poéticas clásicas, como en las artes poéticas del barroco y neoclásico, periodo que retoma los autores clásicos y los reinterpretan en sus traducciones. Una parte de la discusión gira en torno a la modernización tanto del lenguaje como de los mismos conceptos tratados en el texto a traducir o imitar.

SINKING *in* POETRY. 261

administer great Occasion of surprize; the one, that all Dignities and Honours should be bestowed upon the exceeding few meagre Inhabitants of the Top of the Mountain; the other, that our Nation should have arrived to that Pitch of greatness it now possesses, without any regular *System of Laws*. As to the first, it is with great Pleasure I have observ'd of late the gradual Decay of Delicacy and Refinement among Mankind, who are become too reasonable to require that we should labour with infinite Pains to come up to the Taste of these Mountaineers, when they without any, may condescend to ours. But as we have now an *unquestionable Majority* on our Side, I doubt not but we shall shortly be able to level the *Highlanders* and procure a farther Vent for our own Product, which is already so much relish'd, encourag'd and rewarded, by the Nobility and Gentry of *Great-Britain*.

Therefore to supply our former Defect, I purpose to collect the scatter'd Rules of our Art into regular Institutes, from the Example and Practices of the deep Genius's of our Nation; imitating herein my Predecessors the Master of *Alexander*, and the Secretary of the renown'd *Zenobia*: And in this my Undertaking I am the more animated, as I expect more Success than has attended even those great Criticks, since their Laws (tho' they might be good) have ever been slackly executed, and their Precepts (however strict) obey'd only by Fits, and by a very small Number.

At the same Time I intend to do Justice upon our Neighbours, Inhabitants of the *upper Parnassus*; who taking Advantage of the rising Ground, are perpetually throwing down Rubbish, Dirt and Stones upon us, never suffering us to live in Peace: these Men, while they enjoy the Crystal Stream of *Helicon*, envy us our common Water, which (thank our Stars) tho' it is somewhat muddy, flows in much greater Abundance. Nor is this the greatest Injustice we have to complain of; for altho' it is evident that we never made the least *Attempt* or *Inroad* into *their* Territories, but lived contented in our Native Fens; they have often, not only committed *Petty Larcenys* upon our Borders, but driven the  
Country,

predecesores, el maestro de *Alejandro*<sup>20</sup> y el secretario de la renombrada *Zenobia*.<sup>21</sup> Yo estoy muy animado por éste, mi proyecto, pues espero un éxito mayor incluso que el de aquellos grandes críticos,<sup>22</sup> ya que sus leyes (aunque podrían ser buenas) se han ejecutado siempre de manera holgada, y sus preceptos (sin importar lo estrictos) son obedecidos solamente a capricho, y por unos cuantos.

Al mismo tiempo, tengo la intención de hacer justicia a nuestros vecinos, habitantes de la parte *superior* del *Parnaso*, quienes, tomando ventaja de la posición elevada, perpetuamente tiran basura, polvo y rocas sobre nosotros, sin jamás nunca tolerar que vivamos en paz.<sup>23</sup> Mientras estos hombres disfrutaban del arroyo cristalino del *Helicón*,<sup>24</sup> envidian nuestras aguas comunes, las que (Gracias a nuestros astros),<sup>25</sup> si bien fangosas, fluyen con mayor abundancia. Tampoco podemos decir que sea ésta la mayor injusticia de la que tenemos que quejarnos; no, pues, aunque es evidente que nosotros nunca tuvimos la más mínima tentativa o hicimos la más mínima *intrusión* en *sus* territorios, y hemos vivido satisfechos dentro de nuestros límites innatos,<sup>26</sup> ellos frecuentemente, no sólo han *robado* de manera *ruin* dentro de nuestras fronteras, sino que han expulsado y se han llevado *vagones repletos* de nuestra *manufactura*. Uno de los propósitos de este trabajo es reclamar algunos de los bienes robados.

---

<sup>20</sup> El maestro de Alejandro de Macedonia, Aristóteles, y a sus famosas *Retórica y Poética*.

<sup>21</sup> Algunos de los manuscritos más antiguos atribuyen la obra a “Dionisio o Longino”. Por mucho tiempo se atribuyó el tratado *De lo Sublime* a Casio Donisio Longino, secretario particular de Zenobia, emperatriz regente del Imperio de Palmira, quien extendió su territorio hasta Egipto y Anatolia y fue enemiga declarada de los romanos, en el siglo III. En el siglo XVII y XVIII surgieron teorías que inclinaron la opinión de los autores hacia Dionisio de Halicarnaso, en el siglo I.

<sup>22</sup> Aristóteles y Longino, pero también se suponen Cicerón, Quintiliano y a Horacio. Éstos eran considerados en el siglo XVIII los autores de crítica literaria y retórica más importantes de la antigüedad.

<sup>23</sup> Dice Cicerón en el *De Oratore* al respecto del divorcio de la filosofía y la oratoria: “Y así como desde el Apenino las corrientes toman caminos opuestos, del mismo desde las comunes cumbres de la sabiduría se han divorciado las doctrinas, desembocando los filósofos, por así decirlo, en el mar de arriba, griego en cierto modo y abundante en puertos, mientras que los oradores descienden a este Tirreno de abajo, salvaje, lleno de escollos y hostil” (Cicerón. 2002. *De Oratore*. III, 69).

<sup>24</sup> Helicón, Parnaso, y Citerón, son un macizo de montañas en Grecia central, en el que moran las musas.

<sup>25</sup> “(Thank our stars)” estrellas, como signos o constelaciones zodiacales. Da a entender que se nace con la capacidad de alcanzar las cumbres poéticas según la disposición de los astros al nacer.

<sup>26</sup> En estas líneas vemos una introducción al tema de la medianía. El problema de los homófonos resulta evidente. Se confunde la mediocridad, o *mediocrity* en inglés, como conformismo, con el estilo medio de la retórica o *medio* (*humilis, medio y sublimis*) en latín y que se confundirá también con el justo medio o *golden mean* aristotélico, que trata del equilibrio y la justicia. La satisfacción fácil de los escritores “profundos” de Inglaterra es opuesta al espíritu grandioso indispensable para alcanzar lo sublime.

Country, and carried off at once *whole Cart-loads* of our *Manufacture*; to reclaim some of which stolen Goods is part of the design of this Treatise.

For we shall see in the Course of this Work, that our greatest Adversaries have sometimes descended towards us; and doubtless might now and then have arrived at the *Bathos* itself, had it not been for that mistaken Opinion they all entertain'd, that the *Rules* of the *Ancients* were *equally necessary* to the *Moderns*, than which there cannot be a more grievous Error, as will be amply proved in the following Discourse.

And indeed when any of these have gone so far, as by the Light of their own Genius to attempt upon *new Models*, it is wonderful to observe, how nearly they have approach'd Us in those particular Pieces; tho' in all their others they differ'd *toto cælo* from us.

## C H A P. II.

*That the Bathos, or Profund, is the natural Taste of Man, and in particular, of the present Age.*

**T**HE Taste of the *Bathos* is implanted by Nature itself in the Soul of Man; till perverted by Custom or Example he is taught, or rather compelled, to relish the *Sublime*. Accordingly, we see the unprejudiced Minds of Children delight only in such Productions, and in such Images, as our true Modern Writers set before them. I have observed how fast the general Taste is returning to this first Simplicity and Innocence; and if the intent of all Poetry be to divert and instruct, certainly that kind which diverts and instructs the greatest Number, is to be preferred. Let us look round among the Admirers of Poetry, we shall find those who have a Taste for the *Sublime* to be very few, but the *Profund* strikes universally, and is adapted to every Capacity. It is a fruitless Undertaking to write for Men of  
a nice

Así pues, hemos de ver en el transcurso de este trabajo que nuestros más grandes adversarios algunas ocasiones han descendido hacia nosotros y, sin duda, han alcanzado el mismo *Bathos* alguna que otra vez, no obstante, tienen la opinión errónea de que las *reglas* de los *antiguos* son *igualmente necesarias* para los *modernos*. En el transcurso del siguiente texto será ampliamente probado que no puede haber un error más lamentable que éste.

Y ciertamente, es maravilloso observar cuanto se aproximan a nosotros, sobre todo en cualquiera de esas piezas en las que han tenido la osadía de llegar tan lejos como para probar *modelos nuevos* únicamente a la luz de su propio genio, aunque en otras se nos distancian *toto coelo*.<sup>27</sup>

## Capítulo II

### *De que el Bathos, o lo Profundo, es del gusto natural del hombre, y en particular del de la actualidad*

La misma naturaleza implanta el gusto por el *Bathos* en el alma del hombre, hasta que se pervierte por los usos y el ejemplo, y se le enseña, o más bien, se le obliga, a disfrutar de lo *Sublime*.<sup>28</sup> De tal forma, vemos que las mentes sin prejuicios de los niños disfrutaban únicamente con dichos productos y de dichas imágenes, tal como nuestros verdaderamente modernos escritores las vierten frente a ellos.<sup>29</sup> Me he percatado de cuán rápido el gusto general regresa a su primera simplicidad e inocencia; y, si la intención de toda poesía es distraer e instruir,<sup>30</sup> ciertamente el tipo de poesía que distraiga e instruya al mayor número ha de ser preferido. Echemos un vistazo al círculo de admiradores de la poesía, encontraremos que aquellos que tienen un gusto por lo *Sublime* son muy pocos, mas lo

---

<sup>27</sup> *toto coelo*: todo un cielo, una hipérbole. El autor usa esta expresión positiva de manera irónica para hacer notar que, al seguir las normas de los antiguos, en sus intentos de sublimidad, los autores modernos pueden con facilidad caer mucho más bajo, “todo un cielo más abajo,” que los escritores modernos que no respetan las normas de los antiguos.

<sup>28</sup> Los hombres de alma sencilla, que, a no ser que estén en contacto con los sentimientos más elevados, están en franca desventaja frente a aquellos hombres que se crían en un ambiente más cultivado y sofisticado. La imitación no solamente es ejemplo, sino que es también aliciente para engrandecer el alma.

<sup>29</sup> El concepto de “gusto”, como algo adquirido por el contacto continuo y dependiente de una zona o cultura comienza a tomar forma. Esto implica un importante cambio estético, el objeto no es bello en sí, sino que el receptor es el que lo percibe de tal forma. El receptor es central para la retórica, pues el público siempre ha de moldear el discurso y su representación, sin embargo, el gusto se asocia también a la época de la representación o interpretación.

<sup>30</sup> Las funciones de la poesía según la retórica clásica son deleitar, instruir o conmover, de las cuales se sobreentiende un beneficio. Para los sofistas, mucho más pragmáticos y relativistas, el beneficio es personal.

Profundo impacta de manera universal y se adapta todas las capacidades. Es tarea estéril escribir para hombres de *gusto* elegante y amanerado, a quienes, después de todo, es casi imposible complacer.<sup>31</sup> Y es una tarea aún más quimérica escribir para la *posteridad*, de cuyo gusto no podemos emitir ninguna opinión y de cuyo aplauso nunca hemos de disfrutar.<sup>32</sup> Debo confesar que nuestros autores, más sabiamente, tienen un fin presente:

*Et prodesse volunt, et delectare Poetae.*<sup>33</sup>

Su verdadero fin es el *lucro* y las *ganancias*, y para alcanzarlos, es necesario hacerse merecedores del aplauso del lector por haberle administrado *placer*. Por lo tanto, y según las pruebas, sus producciones deben ajustarse al *gusto del presente*. No puedo sino felicitar a nuestra era por esta felicidad en particular, pues, si bien hemos hecho grandes avances en otras ramas del lujo, no hemos sido corrompidos con un *gusto elevado* en poesía, sino que somos, en este particular placer, menos afortunados que nuestros *ancestros*. Si un arte ha de

---

<sup>31</sup> Una evidente mala interpretación de la definición de Longino que dice: “En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos.” (Longino, 1979, 7.4) De ella deriva mucho de la lectura de lo sublime del siglo XVIII. La premisa, en cierto modo, es contraria al gusto, el cual depende del público y al decoro, al cual Quintiliano y Cicerón consideran la cuarta virtud oratoria, dice Quintiliano: “Adquirida ya facilidad de escribir, de meditar y de perorar también de repente cuando el caso lo pidiera como se contiene en el antecedente libro, y síguese el cuidado de decir de un modo conveniente, la cual muestra Cicerón que es la cuarta virtud de la elocución y la que en mi juicio es la más necesaria de todas. Porque siendo el ornato de la oración vario y de muchas maneras y conviniendo uno a unos y otro a otros, si no fuere acomodado a las cosas y personas, no solamente no le dará lustre, sino que la trastornará y convertirá la fuerza de las cosas al sentido contrario. Porque ¿de qué sirve que haya palabras significativas, elegantes y trabajadas con figuras y según una buena armonía si ninguna conexión tienen con aquellas cosas a que queremos inclinar y persuadir al juez? ¿Si usamos de estilo sublime en los asuntos de poca consideración y del humilde y limitado en los de grande, del alegre en los tristes, del suave en los atroces, del arrogante en los humildes, del sumiso en los que piden viveza, y del severo y violento en los alegres? No de otra suerte que parecerían mal los hombres con los collares y perlas y vestido talar, que son los atavíos de las mujeres, y el traje triunfal, que es la cosa más majestuosa que hay, le estaría mal a las mujeres.

Este lugar lo comprendía brevemente Cicerón en el libro tercero Del Orador, y sin embargo, no puede parecer que omitió cosa alguna diciendo: que un mismo género de oración no es conveniente a toda causa ni a cualquier auditorio, ni a cualquier persona ni tiempo.” (Quintiliano, 1887, 11.1)

Donde se entiende que no hay apreciación estética universal, sino que depende de la ocasión.

<sup>32</sup> Longino dice sobre la posteridad: “Si un autor teme decir algo que dure más allá de su propia vida y época, entonces las cosas producidas por un espíritu tal serán necesariamente imperfectas y ciegas como abortos pues no serán capaces de llegar a la perfección para asegurarse renombre en la posteridad.” (Longino, 1979, 14.3)

<sup>33</sup> “*Aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.*” “Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo / tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida.” (Horacio, 2016, vv. 333- 334). En la cita de Martinus “*Et prodesse volunt, et delectare Poetae*”: “Los Poetas pretenden tanto ser útiles como deleitar”. Los Scriblerus intervienen los textos. En el *Virgilius restauratus* (Swift y Pope, 1739) también atribuido a Martinus, hacen una edición crítica que sugiere algunas “correcciones” a los versos de *La Eneida* de Virgilio.

SINKING *in* POETRY. 263

a nice and foppish *Gusto*, whom, after all, it is almost impossible to please; and it is still more Chimerical to write for *Posterity*, of whose Taste we cannot make any Judgment, and whose Applause we can never enjoy. It must be confessed, our wiser Authors have a present End,

*Et prodesse volunt, & delectare Poeta.*

Their true Design is *Profit* or *Gain*; in order to acquire which, it is necessary to procure Applause, by administering *Pleasure* to the Reader: From whence it follows demonstrably, that their Productions must be suited to the *present Taste*; and I cannot but congratulate our Age on this peculiar Felicity, that although we have made indeed great Progress in all other Branches of Luxury, we are not yet debauched with any *high relish* in Poetry, but are in this one Taste, less *nice* than our Ancestors. If an Art is to be estimated by its Success, I appeal to Experience, whether there have not been, in proportion to their Number, as many starving good Poets, as bad ones?

Nevertheless, in making *Gain* the principal End of our Art, far be it from me to exclude any great *genius's* of *Rank* or *Fortune* from diverting themselves this way. They ought to be praised no less than those Princes, who pass their vacant Hours in some ingenious Mechanical or Manual Art: And to such as these, it would be Ingratitude not to own, that our Art has been often infinitely indebted.

---

-C H A P. III.

*The Necessity of the Bathos, Physically consider'd.*

FArthermore, it were great Cruelty and Injustice, if all such Authors as cannot write in the other Way, were prohibited from writing at all. Against this, I draw an Argument from what seems to me an undoubted Physical Maxim, That Poetry is a *natural* or *morbid Secretion*

ser estimado por su éxito, yo apelo a la experiencia ¿Acaso no ha habido, en proporción a su número, tantos buenos poetas muriéndose de hambre como los ha habido malos poetas?

No obstante, al hacer de las ganancias el principal fin de nuestro arte, no podría estar más alejado de mis intenciones el excluir a cualesquiera *genios de rango y fortuna* que se hayan distraído por estos lares. Tendrán que ser alabados no menos que aquellos príncipes que pasan las horas vacías en algún tipo de arte mecánico o manual. Y sería una ingratitud no reconocer a aquellos con los que nuestro arte ha estado, con frecuencia, infinitamente en deuda.

### Capítulo III

#### *La necesidad del Bathos, considerada desde el punto de vista físico*<sup>34</sup>

Es más, sería muy cruel e injusto si todos los dichos autores, al no poder escribir de la otra manera, se les prohibiera escribir en lo absoluto. Contra esto di forma a un argumento de lo que me parece una máxima *fisiológica* incuestionable, que la poesía es una *secreción natural o mórbida del cerebro*. Así como no voy a parar en seco un catarro, o a ventilar los asuntos de mi vecino, por lo menos, no lo mantendré apartado de los escritos que necesita. Se podría aseverar, sin faltar a la verdad, que difícilmente se puede encontrar un ser humano que pasada la niñez no haya tenido, en un momento u otro, alguna evacuación poética, y, sin duda, sería mucho mejor para ello en salud. Bien cierto es el dicho, *Nascimur Poetæ*.<sup>35</sup> Por lo tanto, a la necesidad de escribir se le denomina *prurito*, la “*excitación de la capacidad generativa del cerebro*,” y se dice que la persona *concibe*,<sup>36</sup> ahora tal concepción debe a su vez *producir*. He conocido a un hombre meditabundo, melancólico y delirante

<sup>34</sup> Las llamadas “ciencias físicas” comienzan a ganar terreno en autoridad frente a las llamadas ciencias espirituales, lo que hoy llamaríamos ciencias y humanidades, debido, sobre todo, a que se pueden medir. La belleza, entonces, se busca en un fundamento palpable y físico. Bajo está lógica la belleza, que pertenece al ámbito de las emociones, deja de estar en el corazón y se mudan al cerebro, donde se cree se originan las ideas y en lugar de ser algo incorpóreo se representa como una secreción natural, con potencial de volverse enfermiza.

<sup>35</sup> *Nascimur poetae, firmus oratores*. “Nacimos poetas, nos formamos oradores”, frase atribuida a Cicerón. Dice al respecto Oldmixon: “The Flowers which grow in the Gardens of Logick and Rhetorick are not spontaneous, but the beautiful Effects of the nicest Culture and Care.” (Oldmixon, 1728, “Dedication”)

<sup>36</sup> El fragmento tiene que ver con toda la teoría de la imitación, sobre la cual dice Longino: “Sin embargo, ya que la primera de las cinco fuentes ocupa un lugar más importante que las otras, me estoy refiriendo a la natural grandeza de espíritu, por ello, aunque esta sea una cosa recibida más que adquirida, debemos en la medida de lo posible, elevar nuestras almas hacia todo lo que es grandioso y preñarlas, por así decirlo constantemente de nobles arrebatos.” (Longino, 1979, 9.1)



264      *Of the ART of*

*Secretion from the Brain.* As I would not suddenly stop a Cold in the Head, or dry up my Neighbour's Issue, I would as little hinder him from necessary Writing. It may be affirmed with great Truth, that there is hardly any human Creature past Childhood, but at one Time or other has had some Poetical Evacuation, and no Question was much the better for it in his Health; so true is the saying, *Nascimur Poetae*: Therefore is the Desire of writing properly term'd *Pruritus*, the *Titillation of the Generative Faculty of the Brain*; and the Person is said to *conceive*; now such as conceive must *bring forth*. I have known a Man thoughtful, melancholy and raving for divers Days, but forthwith grow wonderful easy, lightsome and cheerful, upon a Discharge of the peccant Humours, in exceeding purulent Metre. Nor can I question, but abundance of untimely Deaths are occasioned by want of this laudable Vent of unruly Passions: yea, perhaps, in poor Wretches, (which is very lamentable) for meer want of Pen, Ink and Paper! From hence it follows, that a Suppression of the very worst Poetry is of dangerous Consequence to the State: We find by Experience, that the same Humours which vent themselves in Summer in *Ballads* and *Sonnets*, are condens'd by the Winter's Cold into *Pamphlets* and *Speeches* for and against the *Ministry*: Nay I know not, but many Times a Piece of Poetry may be the most innocent Composition of a *Minister himself*.

It is therefore manifest that *Mediocrity* ought to be allowed, yea, indulged, to the good Subjects of *England*. Nor can I conceive how the World has swallowed the contrary as a Maxim, upon the single Authority of that \* *Horace*? Why should the *Golden Mean*, and Quintessence of all Virtues, be deem'd so offensive only in this Art? Or *Coolness* or *Mediocrity* be so amiable a Quality in a Man, and so detestable in a Poet?

However, far be it from me to compare these Writers with those, *Great Spirits*, who are born with a *Vivacité de pensateur*, or (as an *English* Author calls it) an *Alacrity*

\* ——— *Mediocritus esse poëta*  
*Non dii, non homines, &c.*

por sus días pasados de buceo profundo, quien en el acto, tras las descargas del humor errado en un metro en exceso purulento, se volvió maravillosamente calmo, claro, y afectuoso. No puedo dejar de preguntarme si la abundancia de muertes prematuras se debe a la falta de esta admirable válvula de escape para las pasiones desenfrenadas ¡sí, quizá, de unos pobres miserables (lo que no se puede dejar de lamentar) por la falta de pluma, tinta y papel! Por consiguiente, la supresión de lo peor entre lo peor de la poesía tiene consecuencias peligrosas para el Estado. La experiencia nos ha llevado a encontrar que los mismos humores que se liberan durante el verano en *baladas* y *sonetos*, se concentran por el frío invernal en la forma de *panfletos* y *discursos* a favor y en contra del *Ministerio*. No es que yo lo sepa, pero muchas veces una pieza poética puede ser no otra que la más inocente composición de un mismísimo *ministro*.<sup>37</sup>

Se ha puesto, por lo tanto, de manifiesto que la *mediocridad* debe ser permitida, así es, disculpada, a los buenos súbditos *ingleses*.<sup>38</sup> Y ¿es que acaso es posible concebir cómo el mundo se ha tragado lo contrario como máxima, basándose únicamente en la autoridad de *Horacio*?\* ¿por qué debería el *justo medio*,<sup>39</sup> quintaescencia de todas las virtudes, ser

\**Mediocribus esse poetis*  
*Non dii, non homines, etc.*<sup>40</sup>

<sup>37</sup> No era raro que los políticos y funcionarios publicaran sus piezas poéticas. Los mismos integrantes del *Scriblerus Club* eran cercanos por la política más que por la literatura. Robert Harley (1er. Conde de Oxford y Mortimer) ocupó el puesto de *Lord High Treasurer*, más tarde *Prime Minister*. Por su parte, Henry Saint John (1er Visconde de Bollingbrooke), fue *Lord Treasurer* durante los reinados de Anna y Jorge, y ambos ocuparon importantes puestos como ministros y miembros de las cámaras. Si bien no tenían el éxito literario del resto de los integrantes, sí publicaron y compusieron piezas poéticas. Swift era panfletista y tanto Parnell como Gay tenían aspiraciones políticas. Por otro lado, el autor quiere resaltar las semejanzas del discurso poético y el discurso político.

<sup>38</sup> El recurso consistente en afirmar que una problemática está localizada para afirmar la universalidad de dicho asunto, en este caso Inglaterra o los ingleses. Está presente también en otros de los famosos escritos de los Scriblerus, por ejemplo, en *Una humilde propuesta*, el autor afirma que la crisis económica que afecta a Irlanda es un caso aislado.

<sup>39</sup> El justo medio aristotélico (Aristóteles, *Ética Nicomaquea*) plantea que para que el hombre sea feliz debe vivir en equilibrio, evitando los excesos, teoría que se traslada por analogía a la belleza como armonía y equilibrio.

<sup>40</sup> (Nota del autor) Martinus hace referencia a la máxima del *Arte Poética* de Horacio

Sólo en ciertas cosas se admite  
con derecho lo mediano y lo pasable. El jurisconsulto o  
el abogado mediocre está lejos de la excelencia del  
diserto Mesala y no sabe tanto como Aulo Casceelio.  
Pero tiene su valor. A los Poetas ser mediocres  
no se lo permiten ni hombres ni dioses ni las carteleras.  
Así como entre gratos manjares ofende orquesta desafinada.

(Horacio, 2003, vv 373-374.)

## SINKING in POETRY. 265

*Alacrity of sinking*, and who by *Strength of Nature* alone can excel. All I mean is to evince the *Necessity* of Rules to these lesser Genius's, as well as the *Usefulness* of them to the Greater.

## C H A P. IV.

*That there is an Art of the Bathos, or  
Profund.*

WE come now to prove, that there is an *Art of sinking* in Poetry. Is there not an Architecture of Vaults and Cellars, as well as of lofty Domes and Pyramids? Is there not as much Skill and Labour in making of *Dikes*, as in raising of *Mounts*? Is there not an Art of *Diving* as well as of *Flying*? And will any sober Practitioner affirm, That a diving Engine is not of singular Use in making him long-winded, assisting his Sight, and furnishing him with other ingenious Means of keeping under Water?

If we search the Authors of Antiquity, we shall find as few to have been distinguish'd in the *true Profund*, as in the *true Sublime*. And the very same thing (as it appears from *Longinus*) had been imagin'd of that, as now of this: namely, that it was entirely the Gift of Nature. I grant that to excel in the *Bathos* a Genius is requisite; yet the Rules of Art must be allowed so far useful, as to add Weight, or as I may say, hang on Lead, to facilitate and enforce our Descent to guide us to the most advantageous Declivities, and habituate our Imagination to a Depth of thinking. Many there are that can fall, but few can arrive at the Felicity of falling gracefully; much more for a Man who is amongst the lowest of the Creation at the very Bottom of the Atmosphere, to descend *beneath himself*, is not so easy a Task unless he calls in Art to his Assistance. It is with the *Bathos* as with small Beer, which is indeed vapid and insipid, if left at large and let abroad; but being  
by

tomada de manera tan ofensiva en este arte? ¿es que acaso la ligereza<sup>41</sup> y mediocridad, tan apreciables en el hombre, son tan detestables en un poeta?<sup>42</sup>

De cualquier manera, no podría estar más lejos de comparar a estos escritores con aquellos *grandes espíritus*, que nacieron con una *Vivacité de pasanteur*<sup>43</sup> o (como un autor inglés les llama) una “*alacridad por sumergirse*”; los cuales por el puro *poder de la Naturaleza* pueden sobresalir. Mi única intención es evidenciar la *necesidad* de normas para esos genios menores, así como la *utilidad* de éstas para los mayores.

## Capítulo IV

### *De que hay un Arte del Bathos o de lo Profundo*<sup>44</sup>

Ha llegado el momento de demostrar que hay un *arte de sumergirse* en la poesía. ¿Acaso no hay una arquitectura de las criptas y los sótanos, así como de los altos domos y de las pirámides? ¿Acaso el hacer *diques* no implica tanta destreza como el levantar *montañas*? ¿Acaso no hay un arte del *buceo*, así como lo hay de *volar*? ¿Acaso ningún practicante en sus cabales afirmarí­a que una máquina para bucear no le sirve para hacerlo más prolijo al apoyar su vista y equiparlo con otros recursos ingeniosos para mantenerse bajo el agua?

Si buscamos entre los autores antiguos, hemos de encontrar que tan solo unos cuantos se han distinguido en lo *verdaderamente Profundo* así como en lo *verdaderamente Sublime*. Y siendo la mismísima cosa (como aparece desde *Longino*) la que formó a uno y ahora da

---

<sup>41</sup> “*Coolness*” se traduce como ligereza, pues la opción “frescura” o “frialdad”, relacionada con los vicios opuestos a la sublimidad, no concuerdan con la identificación relacionada a la mediocridad como tranquilidad. Por otro lado, la tranquilidad se aleja mucho del tema de la ligereza de carácter, con la que el autor juega al identificarla con la mediocridad.

<sup>42</sup> Una evidente mala interpretación del estilo medio (alto, medio, bajo o *sublime, mediocriter, y humilis*). Hace referencia a los versos del *Arte Poética* de Horacio, que dice que a los abogados y funcionarios les está permitida la medianía, mas no a lo poetas. De igual hace referencia irónica a la templanza y la mesura aristotélicas.

<sup>43</sup> Viveza de pensamiento.

<sup>44</sup> Dice Longino en *De lo Sublime*: “Son pues cinco las fuentes [...] como base a ellas se halla el poder de expresión, sin el que no son absolutamente nada. La primera y más importante es el talento para concebir grandes pensamientos, como lo hemos definido en nuestro trabajo sobre Jenofonte. La segunda es la pasión vehemente y entusiasta. Pero estos dos elementos de lo sublime son, en la mayoría de los casos, disposiciones innatas; las restantes, por el contrario, son producto de un arte: cierta clase de formación de figuras (estas son de dos clases, figuras de pensamiento y figuras de dicción), y, junto a estas, la noble expresión, a la que pertenece la elección de palabras, y la dicción metafórica y artística. La quinta causa de la grandeza de estilo y que encierra todas las anteriores, es la composición digna y elevada” (Longino, 1979, 8.1).

forma al otro: a saber, que era, enteramente, un regalo de la Naturaleza.<sup>45</sup> Concedo que para sobresalir en el *bathos* es requisito un genio; no obstante, las reglas del arte deben ser admitidas por ser hasta ahora útiles, en tanto que añaden peso, o, como se debería decir, ayudan a mantenerse en posición, y a facilitar y reforzar nuestro descenso, para guiarnos en el declive más ventajoso, y para habitar nuestra imaginación a una profundidad del pensamiento. Muchos hay que pueden caer, pero pocos pueden llegar a la felicidad de caer con gracia;<sup>46</sup> mucho más para el hombre, que está entre los seres más bajos de la creación, en lo más profundo de la atmósfera.<sup>47</sup> El descender aun *por debajo de sí mismo*, no es una tarea fácil, a menos que llame al arte para que lo asista. Con el *Bathos* sucede como con la cerveza sin cuerpo,<sup>48</sup> que es de hecho sosa e insípida si se deja el suficiente tiempo abandonada; pero si está bajo nuestras reglas, confinada y pertinentemente contenida, nada crece como efímera espuma, descarado y altisonante.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup>“A Gift of Nature” en inglés puede entenderse perfectamente como “un regalo de la naturaleza” o como “un regalo de Naturaleza” personificación de la naturaleza como diosa. Se trató de conservar la idea manteniendo la mayúscula inicial. Nota confusa.

<sup>46</sup> Hace referencia al consejo popular de envejecer con gracia, pero también al caer en desgracia o caer de la gracia.

<sup>47</sup> Se refiere a la antigua concepción del universo tolemaico, que ponía la tierra al centro, y al resto de los planetas en esferas concéntricas, siendo la primera la de la luna, y sobre la cual se encontraban las divinidades y la perfección, lo sublunar es lo más despreciable. En este sentido la tierra se comienza a considerar desde la atmósfera, y visto así, el hombre está de por sí sumergido como cualquier otro animal al vivir en la tierra.

<sup>48</sup> *Small beer* traducido como cerveza sin cuerpo. La frase se usa para referirse a la cerveza ligera y también se entiende como asunto sin importancia.

<sup>49</sup> “Nothing grows so frothy, pert and bouncing”.

by our Rules confin'd, and well stopt, nothing grows so frothy, pert and bouncing.

The *Sublime* of Nature is the Sky, the Sun, Moon, Stars, &c. The *Profund* of Nature is Gold, Pearls, precious Stones, and the Treasures of the Deep, which are inestimable as unknown. But all that lies between these, as Corn, Flowers, Fruits, and Animals, and Things for the meer Use of Man, are of mean Price, and so common as not to be greatly esteem'd by the Curious. It being certain that any thing, of which we know the true Use, cannot be invaluable: Which affords a Solution, why *common Sense* hath either been totally despis'd or held in small Repute, by the greatest modern Criticks and Authors.

## CHAP. V.

*Of the true Genius for the Profund and by what it is constituted.*

AND I will venture to lay it down, as the first Maxim and Corner-Stone of this our Art, that whoever would excell therein, must studiously avoid, detest, and turn his Head from all the Ideas, Ways, and Workings of that pestilent Foe to Wit and Destroyer of fine Figures, which is known by the Name of *Common Sense*. His Business must be to contract the true *Gout de travers*; and to acquire a most happy, uncommon, unaccountable Way of Thinking.

He is to consider himself as a *grotesque* Painter, whose Works would be spoil'd by an Imitation of Nature, or Uniformity of Design. He is to mingle Bits of the most various, or discordant Kinds, Landscape, History, Portraits, Animals, and connect them with a great deal of *Flourishing*, by *Heads* or *Tails*, as it shall please his Imagination, and contribute to his principal End, which is to glare by strong Oppositions of Colours, and surprize by Contrariety of Images,

*Serpent*

Lo *sublime* de la naturaleza es el cielo, el sol, la luna, los astros, etc. Lo *profundo* de la naturaleza es el oro, las perlas, las piedras preciosas, y los tesoros de las profundidades, que son tan inestimables como desconocidas. Pero todo lo que yace entre estas dos, como las semillas, las flores, los frutos, los animales y las cosas para el mero uso del hombre, son de poco valor y tan comunes que son de poca estima de los curiosos.<sup>50</sup> Es un hecho que cualquier cosa de las que conocemos su verdadero uso no puede ser invaluable: lo que nos plantea una solución al por qué los más grandes críticos y autores o bien han despreciado totalmente al *sentido común* o lo han considerado de poca honra.<sup>51</sup> ...

---

<sup>50</sup> Dice Longino: “Tú debes saber, queridísimo, que, como en nuestra vida ordinaria, nada hay grande si el hecho de despreciarlo aporta grandeza; como las riquezas, los honores, las distinciones, las tiranías y todos los otros bienes, a los que va anejo un gran aparato teatral externo, no podrían parecer, al menos a los ojos de un hombre sensato, superiormente buenas, ya que el despreciarlas no es un bien mediocre —aquellos que pueden poseer tales cosas, pero por grandeza de ánimo las desdeñan, son en verdad objeto de una admiración mayor que los que las poseen—;” (Longino, 5.7, 1979) El listado de los objetos propicios para cada estilo, sublime, medio o humilde simplifica un tema que Longino toma su tiempo en matizar a lo largo del tratado.

*Ad Herenium* dice: “VIII. *Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis orationis vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocribus est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Adtenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis.* (Ad Herenium, 1954) Martinus equipara los objetos propicios para cada estilo con una posición físico-geográfica, es decir lo sublime hacia arriba, hacia el cielo, lo profundo hacia abajo, hacia la tierra ignorando cualquier otra acepción del termino como altura, trascendencia, profundidad de pensamiento o incluso de espíritu. Por otro lado, las cosas comunes, cotidianas, pero básicas y por tanto importantes, se muestran como poco valiosas, cuando son éstas el objeto por tradición del género humilde o sutil.

<sup>51</sup> Dice Horacio en el *Arte Poética*: “La sensatez es principio y fuente del correcto escribir.” (Horacio, 2003, v. 309).

## TABLAS CONCEPTUALES DE VOCABULARIO RETÓRICO Y CRÍTICO.

El objetivo de las siguientes tablas conceptuales de terminología retórico-lingüística y de teoría literaria, es, por un lado, mostrar su marco teórico, la ubicación, por decirlo de alguna manera, de los conceptos más importantes de poética y retórica dentro de las teorías clásicas. Por otro, seguir más fácilmente la evolución y transformación de las teorías, conceptos y términos que retoman los Scriblerus, para entender la crítica que hacen a la mala interpretación, traducción y aplicación de los mismos. Me enfoco en aquellos de estilística, sobre todo en relación con la invención. No incluyo otra terminología que no sea tema de los capítulos I, II, III y IV del *Peri Báthous*, que son el objeto de este estudio, como las figuras del lenguaje o la gramática. Tampoco desarrollo las teorías y estudios de lingüística y crítica del siglo XX y sus evoluciones contemporáneas, que se enfocan más en los procesos de comprensión e interpretación que en la producción o el análisis del discurso, que son los fines principales de la teoría literaria clásica y sus subsecuentes estudios durante el Renacimiento, Barroco y Neoclásico.

Las tablas no pretenden agotar la terminología, ni las teorías, sino guiar al lector dentro de las teorías de los autores denominados clásicos, para seguir su evolución e influencia posterior hasta llegar a la obra de los Scriblerus. Es decir, los autores que cito usan más terminología de la que presento para referirse a los fenómenos lingüísticos desarrollados en estas teorías. Tampoco incluyo la que surge de una amplia producción de otros autores de la antigüedad que hablan sobre los mismos temas, salvo excepciones, para ayudarnos a completar los huecos teóricos. Y mucho menos agoto aquellos términos usados por los traductores de los clásicos a las lenguas modernas, ni la de los que desarrollaron esas teorías más ampliamente, o aquellos que plantean el mismo fenómeno desde otra disciplina o con un marco teórico diferente. La terminología en español que uso es la que encuentro más conveniente a partir de su uso, difusión y transparencia.

Marco los autores con colores para identificar más fácilmente el campo de estudios que abarcan sus obras, incluido el *Peri Báthous*, así como para identificar los campos semánticos y conceptos que incluyo y que no pertenecen necesariamente a las teorías de los llamados clásicos.

Scriblerus

Longino

Aristóteles

Cicerón

Quintiliano

Horacio



## RETÓRICA Y FILOSOFÍA en los ámbitos POÉTICO-creativo Y CRÍTICO-interpretativo

ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
<b>APROXIMACIONES DEL HOMBRE A LA REALIDAD</b>				
<b>MATEMÁTICO (Quadrivium) calculation<sup>52</sup></b>				
espacial				
aritmética				
geometría				
temporal				
astronomía				
música				
<b>LÓGICO (Trivium)</b>				
gramática				
lógica dialéctica (silogismos, entimeme)	logic dialectic		ratio	διαλεκτικός  συλλογισμός <sup>53</sup> ἐπαγωγή <sup>54</sup> ἀναλυτικῆς ἐπιστήμης <sup>55</sup>
retórica oratoria (ejemplo, inducción)	rhetoric	rhetorick	ars loquendi, doctrina discendi <sup>56</sup>	ῥητορικὸς <sup>57</sup> ἐνθύμημα <sup>58</sup> παράδειγμα <sup>59</sup> ἤθη πολιτικῆς <sup>60</sup>
capacidad de pensar, argumentar				συλλογίσασθαι δυναμένου <sup>61</sup>
conocimiento ciencia	wisdom, common sense	wisdom	sapientia, cognitio	ἐπιστήμη <sup>62</sup>
teórico				
práctico				
ciencia	science <sup>63</sup>	knowledge	scientia	
verdad, realidad				ἀλήθεια <sup>64</sup>

<sup>52</sup> (Scrib., PB., 16).

<sup>53</sup> (Aristóteles, Ret., 1.2.9) inducción lógica. *Computation, calculation* (Liddell & Scott). Argumento.

<sup>54</sup> (Aristóteles, Ret., 1.2-.9) inducción lógica.

<sup>55</sup> Conocimiento analítico (Arsit., Ret., 1.4.5)

<sup>56</sup> (Cic., De Part., 1.3).

<sup>57</sup> (Aristóteles, Ret. 1.1.11. 1354a) lo retórico, lo concerniente a los rétores.

<sup>58</sup> (Aristóteles, Ret., 1.2.9) *thought, piece of reasoning, argument* (Liddell & Scott).

<sup>59</sup> (Aristóteles, Ret., 1.2.9) *pattern, model* (Liddell & Scott).

<sup>60</sup> El saber político que se refiere a los caracteres, (Arist., Ret., trad. Racionero, 1999, 1.4.5) “[5] ὅπερ γὰρ καὶ πρότερον εἰρηκότες τυγχάνομεν ἀληθές ἐστίν, ὅτι ἡ ῥητορικὴ σύγκειται μὲν ἕκ τε τῆς ἀναλυτικῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς περὶ τὰ ἤθη πολιτικῆς, ὁμοία δ’ ἐστὶν τὰ μὲν τῇ διαλεκτικῇ τὰ δὲ τοῖς σοφιστικοῖς λόγοις.” (Arist., Ret., 1.4.5) “[5] For what we have said before is true: that Rhetoric is composed of analytical science and of that branch of political science which is concerned with Ethics, and that it resembles partly Dialectic and partly sophistic arguments.” (Arist., Ret. Trad. Freese, 1926)

<sup>61</sup> (Arist., Ret. 1.2.7)

<sup>62</sup> (Arist., Ret. 1.1.1. 1354a) *acquaintance with, skill, knowledge, science, scientific knowledge* (Liddell & Scott).

<sup>63</sup> (Scrib., PB., 2).

<sup>64</sup> (Arist. Ret., 1.1.11) verdad, realidad.

<b>naturaleza</b>		nature <sup>65</sup>	natura <sup>66</sup>	φύσις <sup>67</sup>
<b>ficción</b>				νόμος, θέσις
<b>placer</b>		plassure <sup>68</sup>		ἡδύς <sup>69</sup>
<b>tópicos, lugares comunes</b>	place <sup>70</sup>		locos <sup>71</sup>	τόπος <sup>72</sup> τοπικός, τοπηγορία <sup>73</sup>
<b>semántica</b>				
<b>silogismo</b>				
<b>Entimeme</b>				ἐνθύμημα <sup>74</sup>
<b>prueba científica</b>	scientific proof			ἀπόδειξις <sup>75</sup>
<b>prueba retórica</b>				ἀπόδειξις ῥητορική
<b>probabilidad</b>				πίστις ἀπόδειξις
<b>opinion (pública)</b>	common opinion		opinio	ἔνδοξα
<b>géneros tipos clases</b>	genres	kind, sort <sup>76</sup>	genera	

<sup>65</sup> (Scrib., PB., 2).

<sup>66</sup> (Quint., IO., 7.1).

<sup>67</sup> (Long., PY., 36.3).

<sup>68</sup> (Scrib., PB., 2).

<sup>69</sup> (Arist., Ret. 1.1.1 1354a) *sweet, pleasant, simple, innocent* (Liddell & Scott).

<sup>70</sup> (Scrib., PB., 13).

<sup>71</sup> (Cic., De Part., 1.5).

<sup>72</sup> (Arist., Ret., 1.2.9) *place, region, common place* (Liddell and Scott).

<sup>73</sup> (Long., PY., 33-5).

<sup>74</sup> (Arist., Ret. 1.1.1 1354a) *thought, piece of reasoning, argument* (Liddell & Scott).

<sup>75</sup> (Arist., Ret. 1.1.11)

<sup>76</sup> (Scrib., PB., 9).

## LINGÜÍSTICA

LINGÜÍSTICA <sup>77</sup> conducta verbal				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
comunicación				
idea, mensaje		thought	quid	
emisor, orador, poeta (síntesis)		speaker	quis	λέγοντος ρήτωρ ποιητής <sup>78</sup> ράψωδός ὑποκριτικός <sup>79</sup>
producción, poética	output, production			
discurso, mensaje que transmite la idea			oratio	περὶ οὗ λέγει
receptor, público		hearer	quem <sup>80</sup>	ἀκροατής <sup>81</sup>
interpretación, comprensión, crítica, (análisis)	input, comprehension			
lengua			lingua	
habla			sermonis	

<sup>77</sup> Dice Aristóteles sobre el lenguaje: σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ τριῶν ὁ λόγος, ἕκ τε τοῦ λέγοντος καὶ περὶ οὗ λέγει καὶ πρὸς ὄν, καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν, λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν. (Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquel a quien habla, pero el fin se refiere a este último, quiero decir, al oyente.) (Arist., Ret. 1.3.1).

<sup>78</sup> (Arist., Ret., 3.1.7).

<sup>79</sup> El rapsoda y el actor (*deliverer*) como portadores del mensaje, especialistas del estilo, al igual que el rétor (Arist., Ret., 3.1.8).

<sup>80</sup> Dice Quintiliano en sus Instituciones Oratorias: Hic praecipues diximus spectandum, quis, apud quem, quid diceret. (Quint. Inst. Or., 7)

<sup>81</sup> (Arist., Ret., 1.2.5).

## CRÍTICA

CRÍTICA, interpretación				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
estándares parametros	standards		exemplaris <sup>82</sup>	
ejemplos	example, <sup>83</sup> model		exempla	
poesía creación				
elocuencia	eloquence		eloquentia	
Arte				
arte, técnica	art	skill	ars <sup>84</sup>	τέχνη
ciencia				ἐπιστήμη
doctrina				doxa
asombro maravilla	marvellous, surprizing			ἐκπλήξις <sup>85</sup> θαυμάζω <sup>86</sup>
belleza		beauty		κάλλος <sup>87</sup>
sublime	sublime		altitudo <sup>88</sup> sublimis, sumus <sup>89</sup>	ἀκρόντης <sup>90</sup> ὑψους <sup>91</sup>
ocasión	ocassion circumstances <sup>92</sup>			
pertinencia			aptus <sup>93</sup>	
decoro			decorus	
pertinencia, aptum				
tema			res <sup>94</sup>	
tiempo, momento			tempora	
auditorio			personae	

<sup>82</sup> (Hor., Ars Poet., v. 268) That serves as a pattern (Lewis & Short).

<sup>83</sup> (Scrib., PB., 9).

<sup>84</sup> (Cic., De Part., 1.6).

<sup>85</sup> (Long., PY., 1.4).

<sup>86</sup> (Long., PY., 1.4).

<sup>87</sup> (Long., PY.).

<sup>88</sup> (Petra, De sub., )*Altitudo*: del lat- *alo, alere, alui*: alimentar, sostener, nutrir, incrementar, fomentar, engrandecer, criar; *altus, a, um*: alto, elevado, noble, altivo, soberbio, profundo, *altus, alti*: abismo, mar adentro, alta mar; *altitudo altitudinis*, altura, elevación, profundidad, grandeza solemnidad. En el discurso, grandilocuencia, el estilo elevado, -la profundidad.

<sup>89</sup> (Cic. Ins. Or. 8.3.18,21).

<sup>90</sup> (Long., PY.).

<sup>91</sup> (Long., PY, 2.1).

<sup>92</sup> (Scrib., PB., 8).

<sup>93</sup> (Cic., De Part. 1.3).

<sup>94</sup> (Cic., De Part. 1.3).

<b>amplificación</b>	amplification <sup>95</sup>			αὐξητικός, αὐξησις <sup>96</sup>
<b>exageración</b>				
<b>disminución</b>	take down, reduction, diminution <sup>97</sup>			μειόω
<b>perífrasis</b>	periphrase <sup>98</sup>			
<b>imitación</b>	imitation		imitatio	μίμησις
<b>emulación</b>	emulation		aemulatio	ζηλόω, ζηλώσις <sup>99</sup>

<sup>95</sup> (Scrib., PB., 11).

<sup>96</sup> (Arist., Ret., 1.9.38,39), (Long. PY., 11.1).

<sup>97</sup> (Scrib., PB., 9).

<sup>98</sup> (Scrib., PB., 8).

<sup>99</sup> (Arist., Ret., 2.11.7; Long. PY, 13.2). *emulate, praise, admire, jealousy, envy* (Lidell & Scott).

## IMITACIÓN

<b>IMITACIÓN (intertextualidad)<sup>100</sup></b>				
<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>		<b>LATÍN</b>	<b>GRIEGO</b>
	<b>ROMANCE</b>	<b>GER/NÓRD</b>		
<b>Tema</b>				
<b>Léxica palabras</b>				
<b>frases</b>				
<b>composición</b>				

---

<sup>100</sup> Dice Scriblerus, “Imitation is of two Sorts; the First is when we force to our own Purposes the Thoughts of others; the Second consist in copying the Imperfections, or Blemishes of the celebrated Authors.” (Scrib., PB., 9), el fregmento refiere primero a la imitación del tema, idea o *res*, la segunda al la imitación del estilo (vocabulario y construcción sintáctica). La primera muestra una obvia malinterpretación, a partir del propósito ético de decir la verdad en favor de un uso particular, más práctico. La segunda potencia el primer tipo de acuerdo con la ocasión, que es el *báthos* estilístico, en el que los vicios se vuelven virtudes. Es, de alguna foma, un ejercicio retórico (de la inventción, de la disposición y de la elocución) del tipo de los *progymnasmata*.

## PROPÓSITOS DEL DISCURSO

PROPÓSITOS DEL DISCURSO				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
utilidad			prodesse, 101 utilis	
provecho		gain		
educar instruir			docere	
conmover			movere, animos affere <sup>102</sup>	συγκινέω <sup>103</sup>
caridad			aut caritate	
amor			aut amore	
deleitar			delectare <sup>104</sup>	
persuadir			persuadere <sup>105</sup> fidem faciere <sup>106</sup>	ἐκπλήξει <sup>107</sup>
persuasión				πειθῶ
evidencia				ἐνάργεια <sup>108</sup>
asombrar				ἐκπλήξις <sup>109</sup>
consternación (producir) éxtasis	ecstasy			ἔκστασις <sup>110</sup>

<sup>101</sup> (Hor., Ars Poet., v. 330) *prosum: to be useful, be of use, do good, benefit, profit, serve* (Lewis & Short).

<sup>102</sup> (Cic., De Part., 1.5).

<sup>103</sup> (Long., PY., 15.2).

<sup>104</sup> (Hor., Ars Poet., v. 330).

<sup>105</sup> (Cic., De Part., 1.5).

<sup>106</sup> (Cic., De Part., 1.5).

<sup>107</sup> (Long., PY., 1.4).

<sup>108</sup> (Long., PY., 15.2).

<sup>109</sup> (Long., PY., 15.2).

<sup>110</sup> (Long., PY., 1.4).

## TIPOS DE DISCURSO

TIPOS DE DISCURSO retórico, γένος				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
<b>judicial, forensic(acusar o defender)</b>	judicial <sup>111</sup>		forensis	δικανικός <sup>112</sup>
acusar				κατηγορία
defensa				ἀπολογία
<b>demostrativo epideictico</b>	Demonstrative			ἐπιδεικτικόν <sup>113</sup>
alabar encomio	praise encomium		laudandi	ἔπαινος, ἐγκώμιον, <sup>114</sup>
censurar, vilipendiar invectiva	invective, vituperative <sup>115</sup>	blame	vituperandi	ψόγος, ὄνειδος <sup>116</sup>
<b>deliberativo(exortar disuadir)</b>	deliverative			συμβουλευτικόν <sup>117</sup> , δημηγόρος <sup>118</sup>
exhortar				προτρέπω
disuadir				ἀποτρέπω

<sup>111</sup> (Scrib., PB., 13).

<sup>112</sup> (Arist., Ret., 1.1.10) *skilled in pleading* (Liddell & Scott).

<sup>113</sup> (Arist., Ret., 1.3.3).

<sup>114</sup> (Arist., Ret, 1.9.41) *approval, praise, commendation* (Liddell & Scott).

<sup>115</sup> (Scrib., PB., 13).

<sup>116</sup> (Arist., Ret, 1.9.41,42) *blamable fault, blemish, flaw; reproach, rebuke, censure, blame* (Liddell & Scott).

<sup>117</sup> (Arist., Ret., 1.3.3).

<sup>118</sup> (Arist., Ret., 1.1.10) *a popular orator* (Lidell & Scott).



## MODOS DE PERSUACIÓN

MODOS DE PERSUACIÓN <sup>119</sup> (*a través de)				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
modos, pruebas				πίστις <sup>120</sup>
carácter				ἦθος <sup>121</sup>
conocimiento del carácter y las formas del bien				
emociones	emotions			ἀκροατὴν διαθεῖναι <sup>122</sup> πάθος <sup>123</sup>
*conocimiento de las emociones				
argumentos	reason arguments		ratio arrgumentum	λόγος
*capacidad de pensamiento lógico				

<sup>119</sup> Dice Aristóteles al inicio de su *Retórica* que las pruebas o modos de persuasión son los únicos verdaderos constituyentes de este arte, y que todo lo demás sobra: νῦν μὲν οὖν οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες οὐδὲν ὡς εἰπεῖν πεπορίκασιν αὐτῆς μόριον (αἱ γὰρ πίστεις ἔντεχνόν εἰσι μόνον, τὰ δ' ἄλλα προσθήκαι) (Arist., Ret.1.2). Aunque también menciona algunos no técnicos: la ley, los testigos los contratos, la tortura y los juramentos. (Arit., Ret.,1.15, 1735<sup>a</sup>.20)

<sup>120</sup> (Arist., Ret., 2.2).

<sup>121</sup> (Arist., Ret., 2.3) *character, disposition* (Liddell & Scott).

<sup>122</sup> (Arist., Ret., 2.3) disposición del escucha, *put the hearer in a certain frame of mind*.

<sup>123</sup> (Arist., Ret., 2.5) emoción o pasión.

## PARTES DE LA RETÓRICA

PARTES DE LA RETÓRICA (membra artis dicendi/eloquentiae <sup>124</sup> )				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
causa	Cause		causae controversiam <sup>125</sup>	
consulta			consulta	
oratoria			doctrina discendi <sup>126</sup>	
partes de la oratoria			pars doctrina discendi	
fuerza, genio, capacidad		capacity <sup>127</sup>	vis oratoris <sup>128</sup> vehementia	μεγαλοφυΐς <sup>129</sup> ρήτορος δύναμις <sup>130</sup>
-en el asunto			-res	
-en las palabras			-verba	
discurso			oratio <sup>131</sup>	
indagación		search <sup>132</sup>	quaestionis <sup>133</sup>	

<sup>124</sup> (Cic., De Or., 2.76, 78,79).

<sup>125</sup> (Cic., De Or., 2.78).

<sup>126</sup> (Cic., De Part., I.3).

<sup>127</sup> (Scrib., PB., 2).

<sup>128</sup> (Cic., De Part., I.3).

<sup>129</sup> (Long. PY., 2.1) *of noble nature, endowed with genius* (Lidell & Scott).

<sup>130</sup> (Long., PY., 1.4) la fuerza del orador.

<sup>131</sup> Cic., De Part., I.3).

<sup>132</sup> (Scrib., PB., 9).

<sup>133</sup> (Cic., De Or., 2.78).

PARTES DE LA RETÓRICA/ORATORIA Clásica				
<b>invention</b>	invention <sup>134</sup> idea, arrangement	thought <sup>135</sup>	inventio, <sup>136</sup> invenire, eloqui, collocare quae dicas <sup>137</sup>	λόγου νόησις <sup>138</sup>
<sup>139</sup> fantasia imagen				φαντασία <sup>140</sup>
fantasia retórica (evidencia)				ρητορική φαντασία <sup>141</sup>
fantasia poética (asombro)				φαντασία παρά ποιηταῖς <sup>142</sup>
circunstancias	circumstance <sup>143</sup>			
<b>disposición</b> <b>composición</b>	disposition reason		divisio dispositio <sup>144</sup> inventio disponere <sup>145</sup>	λέξει <sup>146</sup> διαθέσθαι <sup>147</sup> σύνθεσις
división	división partition		divisio	
disposición	arrangement disposition		partitio	
orden	Order		ordo <sup>148</sup>	
<b>estilización</b>	elocution method	style	ornare verbis <sup>149</sup> ornato, elocutio <sup>150</sup>	λέξις <sup>151</sup> φράσις <sup>152</sup>
<b>memoria</b>	Memory		memoria <sup>153</sup>	
<b>representación</b>	action performance pronunciation	delivery	agere ac pronuntiare <sup>154</sup>	ὁ δὲ δύναμιν μὲν ἔχει μεγίστην <sup>155</sup>

<sup>134</sup> (Scrib., PB., 7).

<sup>135</sup> (Scrib., PB., 7).

<sup>136</sup> (Quint., IO., 7.1).

<sup>137</sup> "Primum in ipsam vim oratoris, deinde in orationem, tum in quaestionem. C. In quo est ipsa vis? P. In rebus et in verbis. Sed et res et verba inveniendae sunt et conlocandae 2. Proprie autem in rebus invenire, in verbis eloqui dicitur. Conlocare autem, etsi est commune, tamen ad inveniendum refertur." (Cic., De Or., 2.79; De Part. I.3).

<sup>138</sup> (Long., PY., 30.1).

<sup>139</sup> Las fantasías, si seguimos la lógica de Longino, *Φαντασία* (Long., PY, 15.3), como invenciones, imágenes o imaginaciones, no sólo de orden lógico-verbal-argumentativo, como en la creación de un discurso oral de orden político, o de una ficción literaria, sino también sensorial, sobre todo el sonoro, y el visual, en el caso de las artes menores, el gusto, el tacto e incluso el despreciado olfato.

<sup>140</sup> (Lon., PY., 15.3).

<sup>141</sup> (Lon., PY., 15.2).

<sup>142</sup> (Lon., PY., 15.2).

<sup>143</sup> (Scrib., PB., 8).

<sup>144</sup> (Quint., IO., 7.1).

<sup>145</sup> (Cic., De Or., 2.79).

<sup>146</sup> (Arist., Ret., 3.1.1).

<sup>147</sup> (Arist., Ret., 3.1.3) composición (*arrangement*) de las palabras. (Lon., PY, 39.3) Síntesis.

<sup>148</sup> (Quint., IO., 7.1).

<sup>149</sup> (Cic., De Or., 2.79).

<sup>150</sup> (Quint., IO., 8.13).

<sup>151</sup> (Arist., Ret., 3.1.5) *speech* (Liddell & Scoott).

<sup>152</sup> (Long., PY., 30.1).

<sup>153</sup> (Cic., De Or., 2.79).

<sup>154</sup> (Cic., De Or., 2.79). Poner en marcha, hacer, y hacer público, recitar, declamar.

<sup>155</sup> Lo que le da poder al lo que se dice, *the delivery*.

apariciencia				σχήμα <sup>156</sup>
movimiento			motus <sup>157</sup>	
cuerpo				
gesto			vultus <sup>158</sup>	
mirada		Glance		βλέμμα <sup>159</sup>
Voz	Voice		vox <sup>160</sup>	φωνέω <sup>161</sup>
-volumen				μέγεθος
-tono				ἁρμονία
-rítmo				ῥυθμός

---

<sup>156</sup> (Long., PY., 21.1.) *form, shape, figure* (Liddell & Scott).

<sup>157</sup> (Cic., De Part. 1.3).

<sup>158</sup> (Cic., De Part. 1.3).

<sup>159</sup> (Long., PY., 21.1).

<sup>160</sup> (Cic., De Part. 1.3).

<sup>161</sup> (Arist., Ret., 3.1.4).

## PARTES DEL DISCURSO

<b>PARTES DEL DISCURSO (oratio<sup>162</sup>)</b>				
<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>		<b>LATÍN</b>	<b>GRIEGO</b>
	<b>ROMANCE</b>	<b>GER/NÓRD</b>		
<b>Partes del discurso performativo</b>				
elocución				
palabras				
Voz				
movimientos				
<b>Partes del discurso</b>				
asunto			res <sup>163</sup> sententia <sup>164</sup>	
texto/palabras			verbum	

---

<sup>162</sup> (Cic., De Or., 2.79).

<sup>163</sup> (Cic., De Or., 3.19).

<sup>164</sup> (Cic., De Or., 3.200).

Partes del discurso (clásicas)				
<b>exordio</b>			exordio <sup>165</sup> principio (ad impellendos animos)	προοίμιον <sup>166</sup>
	statement			πρόθεσις <sup>167</sup>
<b>narración</b>			narrare <sup>168</sup> (ad rem docenda)	διήγησις <sup>169</sup>
		proof		πίστις <sup>171</sup> τάξις <sup>172</sup>
<b>división: argumentación (causa o proposición) prueba</b>			dividere <sup>170</sup>	
refutación			refutatio <sup>173</sup>	ἀντιπαρβολή <sup>174</sup>
digresión			digredior <sup>175</sup>	
<b>conclusión</b>			conclusio <sup>176</sup> (ad rem docenda)	ἐπίλογος <sup>177</sup>
peroración			peroratio (ad impellendos animos)	

<sup>165</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>166</sup> (Arist., Ret., 3.13.5).

<sup>167</sup> Dice Aristóteles sobre las partes [μέρη] del discurso [λόγος]: “So then the necessary parts of a speech are the statement of the case [πρόθεσις] and proof [πίστις]. These divisions are appropriate to every speech, and at the most the parts are four in number—exordium [προοίμιον], statement [πρόθεσις], proof [πίστις], epilogue [ἐπίλογος]; for refutation of an opponent is part of the proofs, and comparison is an amplification of one's own case, and therefore also part of the proofs; for he who does this proves something, whereas the exordium and the epilogue are merely aids to memory. (Arist., Ret., 3.13.5).

<sup>168</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>169</sup> (Arist., Ret., 3.13.5).

<sup>170</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>171</sup> (Arist., Ret., 3.13.5). El termino se traduce también por persuasión, ya que cuando se persuade lo que se consigue es la confianza, por medio de las pruebas o argumentos.

<sup>172</sup> (Arist., Poet., 1450b) *arranging, arrangement* (Liddell & Scott).

<sup>173</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>174</sup> (Arist., Ret., 3.14.5).

<sup>175</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>176</sup> (Cic., De Or., 2.80).

<sup>177</sup> (Arist., Ret., 3.13.5).

## PARTES DEL POEMA

<b>PARTES DEL POEMA (TRAGEDIA<sup>178</sup>)</b>				
<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>		<b>LATÍN</b>	<b>GRIEGO</b>
	<b>ROMANCE</b>	<b>GER/NÓRD</b>		
<b>argumento/ trama</b>		Plot		μῦθος
<b>carácter</b>		character		ἦθος
<b>dicción</b>	diction			λέξις
<b>Idea</b>		thought		διάνοια
<b>espectáculo</b>	performance			ὄψις
<b>canto</b>		Song		μελοποιία
<b>Partes de la trama (mito)</b>				
prólogo				
peripécia				περιπέτεια <sup>179</sup>
reconocimiento				ἀναγνώρισις <sup>180</sup>

<sup>178</sup> Aristóteles hace una división de las partes constitutivas de la tragedia en particular, como poema performativo y basado en el diálogo (Arist., Poet., trad Kessel, 1966).

<sup>179</sup> (Arist., Poet., 1452b) *turning right about, reversal* (Liddell & Scott).

<sup>180</sup> (Arist., Poet., 1452b) *recognition* (Liddell & Scott).

## SOBRE LA EXPRESIÓN

SOBRE EXPRESIÓN				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
<b>figura</b>				<i>schêma</i> <sup>181</sup>
<b>tratamiento</b>				<i>métodos</i> <sup>182</sup>
<b>miembros</b>				<i>kôla</i> <sup>183</sup>
<b>composición</b>				<i>sýnthesis</i> <i>synthéke</i> <sup>184</sup>
<b>pausa</b>				<i>anápausis</i> <sup>185</sup>
<b>rítmo</b>				<i>rhythmós</i> <sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> (Her. Fuentes).

<sup>182</sup> (Her. Fuentes).

<sup>183</sup> (Her. Fuentes).

<sup>184</sup> (Her. Fuentes).

<sup>185</sup> (Her. Fuentes).

<sup>186</sup> (Her. Fuentes).



## ÉTICA

CONCEPTOS BÁSICOS DE ÉTICA				
ἤθη πραγματείας=δίκαιος=πολιτικός (ciencia ética,observancia de las costumbres, política)				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GERM/NÓRD		
<b>Bien</b>		good		ἀγαθός <sup>187</sup>
<b>Mal</b>		evil, bad		κακός
<b>virtud excelencia</b>	excellence			ἀρετή <sup>188</sup>
<b>vicio</b>	abuse of speech <sup>189</sup>			κακία <sup>190</sup>
<b>exceso</b>	excess			ὑπερβολή ῥβρις
<b>felicidad</b>				εὐδαιμονία <sup>191</sup>
<b>BIEN</b>			bonum	
<b>BELLEZA</b>			pulchrum	
<b>VERDAD</b>			verum	
<b>Virtudes carácter</b>	de	virtues of character		
sabiduría (práctica), prudencia			sapientia <sup>192</sup>	φρόνις <sup>193</sup>
inteligencia discreción, prudencia			prudentia <sup>194</sup>	Σοφία Σωφρόσυνος
libertad				ἐλευθεριότης
templanza			temperantia <sup>195</sup>	
habilidad		skill, readinnes	calliditas <sup>196</sup>	
excelencia elevación <sup>197</sup>	excellence			Ἐξοχή <sup>198</sup> ὑπερφύεια

<sup>187</sup> (Arist., Ret., 1.6.2).

<sup>188</sup> (Arist., Ret., 1.2.7; 1.5.13) *goodness, excellence* (Liddell & Scott).

<sup>189</sup> (Scrib., PB., 10).

<sup>190</sup> (Arist., Ret., 1.7.16) *badness, moral badness, wickedness, vice* (Lidell & Scott).

<sup>191</sup> (Arist., Ret., 1.5.1) *prosperity, good fortune, opulence, wealth, happiness* (Liddell & Scott) [3]

ἔστω δὴ εὐδαιμονία εὐπραξία μετ' ἀρετῆς, ἢ αὐτάρκεια ζωῆς, ἢ ὁ βίος ὁ μετὰ ἀσφαλείας ἡδιστος, ἢ εὐθενία κτημάτων καὶ σωμάτων μετὰ δυνάμεως φυλακτικῆς τε καὶ πρακτικῆς τούτων: σχεδὸν γὰρ τούτων ἐν ἡ πλείω τὴν εὐδαιμονίαν ὁμολογοῦσιν εἶναι ἅπαντες. (Arist., Ret., 1.5.3) [3] Let us then define happiness as well-being combined with virtue, or independence of life, or the life that is most agreeable combined with security, or abundance of possessions and slaves, combined with power to protect and make use of them<sup>2</sup>; for nearly all men admit that one or more of these things constitutes happiness. (Arist., Ret., Trad. Freese, 1926).

<sup>192</sup> (Cic., De Part., XII.76).

<sup>193</sup> (Arist., Ret., 1.7.21) *prudence, wisdom, practical wisdom* (Liddell & Scott).

<sup>194</sup> (Cic., De Part., XII.76).

<sup>195</sup> (Cic., De Part., XII.76).

<sup>196</sup> (Cic., De Part., XII.76).

<sup>197</sup> Aristóteles describe la relación entre retórica, ética y política de la siguiente manera: “[7] Now, since proofs are effected by these means, it is evident that, to be able to grasp them, a man must be capable of logical reasoning, of studying characters and the virtues, and thirdly the emotions—the nature and character

justicia	justice		iustitia	δίκαιος <sup>199</sup> δικαιοσύνη
valor				ἀνδρεία <sup>200</sup>
moderación				σωφροσύνη <sup>201</sup>
magnanimidad				μεγαλοψυχία <sup>202</sup> μεγαλοπρέπεια
<b>Cosas buenas para el hombre</b>				
felicidad				εὐδαιμονία <sup>203</sup>
fortuna		fortune		εὐτυχία <sup>204</sup>
salud				ὑγίεια <sup>205</sup>
riqueza				πλοῦτος <sup>206</sup>
amistad				φιλία <sup>207</sup>
honor				τιμάω <sup>208</sup>
elocuencia				δύναμις τοῦ λέγειν <sup>209</sup>
inteligencia				εὐφροσύνη <sup>210</sup>
memoria				μνήμη <sup>211</sup>
agudeza				ἀγγίνοια <sup>212</sup>
verdad		truth		

of each, its origin, and the manner in which it is produced. Thus it appears that Rhetoric is as it were an offshoot of Dialectic and of the science of Ethics, which may be reasonably called Politics. That is why Rhetoric assumes the character of Politics, and those who claim to possess it, partly from ignorance, partly from boastfulness, and partly from other human weaknesses, do the same. For, as we said at the outset, Rhetoric is a sort of division or likeness of Dialectic, since neither of them is a science that deals with the nature of any definite subject, but they are merely faculties of furnishing arguments. We have now said nearly enough about the faculties of these arts and their mutual relations.

1 Rhetoric, as dealing with human actions, characters, virtues, and emotions, is closely connected with Politics, which includes Ethics. The two latter treat of the same subject from a different point of view. Both deal with happiness and virtue, but the object of Politics is, by comparison of the different forms of States to find the one in which man will be most virtuous. Lastly, Rhetoric, as an important factor in the training and education of the individual citizen and of the members of the State as a whole, may be described as an offshoot of Politics, with which the sophistical rhetoricians identified it.” (Trad de J. H. Freese, 1926)

<sup>198</sup> *Prominence, eminence, the chief man, elevated nature.* (Lidell and Scott).

<sup>199</sup> (Arist., Ret., 1.1.12).

<sup>200</sup> (Arist., Ret., 1.6.9) *manliness, manhood, manly spirit*, Lat. *virtus* (Liddell & Scott).

<sup>201</sup> (Arist., Ret., 1.6.9) *soundness of mind, moderation, discretion* (Liddell & Scott).

<sup>202</sup> (Arist., Ret., 1.6.9) *greatness of soul, highmindedness, lordliness* (Liddell & Scott).

<sup>203</sup> (Arist., Ret., 1.5.2) *prosperity, good fortune, opulence, happiness* (Lidell & Scott).

<sup>204</sup> (Long., PY., 2.3) good luck, success (Lidel Scott).

<sup>205</sup> (Arist., Ret., 1.6.10) *health, soundness* (Liddell & Scott).

<sup>206</sup> (Arist., Ret., 1.6.11) *wealth, riches* (Liddell & Scott).

<sup>207</sup> (Arist., Ret., 1.6.12) *affectionate, regard, friendship* (Liddell & Scott).

<sup>208</sup> (Arist., Ret., 1.6.13) *honour, revere, reverence* (Liddell & Scott).

<sup>209</sup> (Arist., Ret., 1.6.14).

<sup>210</sup> (Arist., Ret., 1.6.15) *natural goodness of shape, shapeliness* (Liddell & Scott).

<sup>211</sup> (Arist., Ret., 1.6.15) *remembrance, memory* (Liddell & Scott).

<sup>212</sup> (Arist., Ret., 1.6.15) *ready wit, sagacity, shrewdness* (Liddell & Scott).

## ESTÉTICA

CONCEPTOS BÁSICOS DE ESTÉTICA				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
<b>DECORO</b>				
<b>Equilibrio de Dualidades</b>				
percepción sensorial,				αἴσθησις
percepción intelectual				νόησις
Belleza				κάλλος
Infamia				αἰσχροῦ <sup>213</sup>
ingenio			ingenium	αὐθιγενεῖς συστάσεις <sup>214</sup>
arte destreza			ars	τέχνης <sup>215</sup>
cosa			res	
palabra			verba	
instruir			docere	
deleitar			delectare	
grandeza				μέγεθος <sup>216</sup>
frecuencia				ποσότης
pertinencia				καιρός <sup>217</sup>
			pondere <sup>218</sup>	
armonía	harmony			
equilibrio				εὐρυθμία
justo medio		golden mean		
decoro	decorum			
<b>Moda</b>				
gusto (buen)	gusto	taste	sapere <sup>219</sup>	ἔμμελής <sup>220</sup>

<sup>213</sup> Arist., Ret., 1.9.1) *abusive, ugly, ill-favoured, shameful, disgraceful, base, infamous, dishonour, disgrace* (Liddell & Scott).

<sup>214</sup> (Long., PY., 8.1) *Disposiciones innatas*.

<sup>215</sup> (Long., PY., 8.1)

<sup>216</sup> “τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν” (Arist., Poet., 1450b) *magnitude, greatness* (Liddell & Scott).

<sup>217</sup> (Long., PY., 2.1). *due measure, proportion, fitness* (Lidell & Scott).

<sup>218</sup> (Hor., Ars Poet. vv. 320, 321) *weight, consequence, importance, consideration, influence, authority* (Lewis & Schort).

<sup>219</sup> (Hor., v. 309) *sapio, to taste of, smack of, savor of, have a flavor of* (Lewis & Schort).

<sup>220</sup> (Arist., Ret., 2.4.13) *in tune, harmonious, orderly, suitable, proper* (Liddel & Scott).

## ESTILÍSTICA: VIRTUDES DEL DISCURSO y del orador o poeta,

ESTILÍSTICA, Ornato, “ <i>Habitus et quasi colorem</i> ” <sup>221</sup> : VIRTUDES (y *vicios) DEL DISCURSO <sup>222</sup> y del orador o poeta,				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GERM/NÓRD		
<b>Estilo</b>				λέξις <sup>223</sup>
<b>virtudes estilo</b>	virtues of style			
<b>armar/adornar</b>			ornare <sup>224</sup>	
Ideas			sententia <sup>225</sup>	
palabras			verbum <sup>226</sup>	
<b>elocuencia</b>				λέγειν
<b>habilidad oratoria</b>				δύναμις <sup>227</sup>
<b>decoro</b>				ἀνάλογος <sup>228</sup>
<b>Virtudes generales del discurso</b>				
<b>agudeza</b>		wit	acumen <sup>229</sup> ingenio	
<b>método</b>			ratio, ars <sup>230</sup>	
<b>diligencia</b>			diligentia <sup>231</sup>	
<b>Virtudes del discurso</b>				
<b>claridad</b>	clarity *darkness			ἐνάργεια <sup>232</sup>
<b>corrección</b>			latinitas	Ἑλληνίζω <sup>233</sup>
<b>brevedad</b>	brevity, *speed *velocity			
<b>invención, grandes</b>			res	νοήσεις ἀδρεπήβολον <sup>234</sup>

<sup>221</sup> “Pero si también preguntais por el aspecto y como color del discurso, existe uno lleno de verdad, pero sin embargo redondeado, uno delgado, no sin nervios y sin fuerzas; y uno que, participe de uno y otro género, es elogiado por su peculiar medianía. (sed si habitum etiam orationis et quasi colorem aliquem requiritis, est et plena quaedam, sed tamen teres, et tenuis, non sine nervis ac viribus, et ea, quae particeps utriusque generis quadam mediocritate laudatur).” (Cic., De Or., 3.199).

<sup>222</sup> Dice Scriblerus sobre las virtudes y vicios de estilo: “The first and chief rule is the *golden rule of transformation*, which consists in converting Vices into their *bordering* Virtues”. (Scrib., PB., 14).

<sup>223</sup> Según Ruiz M. En la *Retórica a Alejandro* de Aristóteles.

<sup>224</sup> (Cic. De Part., 27.97).

<sup>225</sup> (Cic. De Part., 27.97).

<sup>226</sup> (Cic. De Part., 27.97).

<sup>227</sup> (Long., PY., 8.1) “λέγω *speak δύναμις*”, power, might (Liddell & Scott).

<sup>228</sup> (Arist., Ret., 3.7.1) proporción entre la emoción, el carácter y el tema.

<sup>229</sup> (Cic. De Or., 2.147).

<sup>230</sup> (Cic. De Or., 2.147).

<sup>231</sup> (Cic. De Or., 2.147).

<sup>232</sup> (Long. PY, 15.2) *clearness, distinctness, vividness* (Lidell & Scott).

<sup>233</sup> (Arist., Ret., 3.5.1) *speak Greek*, helenismo, el correcto uso de partículas, usar terminos específicos no genéricos, evitar términos ambiguos, no confundir los géneros ni el número.

<b>pensamientos</b>				
<b>pasión vehemente y entusiasta</b>			vehemens	ἐνθουσιαστικόν πάθος <sup>235</sup> ὑβρις <sup>236</sup>
<b>ingenio</b> (agudeza de ingenio)		wit	ingenium <sup>237</sup>	
<b>memoria</b>				
<b>disposición</b>				
<b>elocución</b>				
<b>fuerza, vigor</b>			vis	ισχύς <sup>238</sup>
<b>fuerza, poder</b>				κράτος <sup>239</sup>
<b>abundancia</b>	abundance proximity <sup>240</sup>		copia	
<b>utilidad</b>	usefulness, *useless <sup>241</sup>		utilitas <sup>242</sup>	
<b>dignidad</b>			dignitas <sup>243</sup>	
<b>velocidad</b>	velocity <sup>244</sup>			
<b>Gracia</b>	grace <sup>245</sup>		lepos	χάρις <sup>246</sup>
<b>profundidad</b> (física o abstracta e intelectual) <sup>247</sup>	profound, abys <sup>248</sup>	depth	altitudo	ἐμβριθεια <sup>249</sup> βάθος <sup>250</sup>
<b>variedad</b>			varietas	
<b>lucidez</b>			dilucidus	
<b>orden</b>			ordo	
<b>fecundia</b>			facundia	
<b>bondad</b>			bonitas	
<b>congruencia</b>			congruens	
<b>gravedad</b>		weight, <sup>251</sup> *heaviness <sup>252</sup>	gravis <sup>253</sup>	βάρος <sup>254</sup>
<b>dignidad</b>				
<b>suavidad</b> <sup>255</sup>			suave	
<b>elegancia</b>		refinement	elegatia limatus	εὐπίνεια <sup>256</sup>
<b>sutieza</b>		delicacy	subtilis	

<sup>234</sup> (Long., PY).

<sup>235</sup> (Long. PY).

<sup>236</sup> (Arist., Ret., 3.7.3) *wanton violence* (Liddell & Scott).

<sup>237</sup> (Hor., Ars Poet., v, 295) *innate quality, nature, temperament, constitution* (Lewis & Short).

<sup>238</sup> (Long., PY., 30.1).

<sup>239</sup> (Long., PY., 30.1).

<sup>240</sup> (Scrib., PB., 8).

<sup>241</sup> (Scrib., PB., 14).

<sup>242</sup> (Cic., De Or., 2.332-337).

<sup>243</sup> (Cic., De Or., 2.332-337).

<sup>244</sup> (Scrib., PB., 1, 9).

<sup>245</sup> (Scrib., PB., 4).

<sup>246</sup> (Long. PY) de las Gracias, lo relativo a las Gracias. *Cháris* (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>247</sup> Diferente de fondo, o base: ἕδαφος.

<sup>248</sup> (Scrib., PB., 13).

<sup>249</sup> (Long., PY, 6.3).

<sup>250</sup> (Long., PY, 2.1).

<sup>251</sup> (Scrib. PB., 1).

<sup>252</sup> (Scrib., PB., 14).

<sup>253</sup> (Cic., De Or., 3.29).

<sup>254</sup> (Long., PY., 30.1).

<sup>255</sup> Sobre todo de la voz, y contraria al acentó rústico o del campo (Cic., De Or., 3.42).

<sup>256</sup> (Long., PY., 30.1).

<b>dulce</b>			dulcis	
<b>pureza</b> <sup>257</sup>			purus	ketharótes <sup>258</sup>
<b>belleza</b>				κάλλος <sup>259</sup>
<b>solemnidad</b>				semnótes <sup>260</sup>
<b>grandeza</b>		greatness		μέγεθος <sup>261</sup>
<b>credibilidad</b>				pithanótes <sup>262</sup>
<b>placer</b>				hédoné <sup>263</sup>
<b>gracia</b>			lepos	cháris <sup>264</sup>
<b>aspereza</b>				trachytes <sup>265</sup>
<b>amplitude</b>				ónkos <sup>266</sup>
<b>propiedad</b>		*improper <sup>267</sup>		to prépon <sup>268</sup>

<sup>257</sup> (Cic., De Or., 3.37). Sin mezcla o sin extranjerismos.

<sup>258</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>259</sup> (Long., PY., 30.1), (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>260</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>261</sup> (Long., PY., 30.1), (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>262</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>263</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>264</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>265</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>266</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

<sup>267</sup> (Scrib., PB., 14).

<sup>268</sup> (Ruiz M. Her. FE p. 10).

## FORMAS DE ESTILO Y ESTILOS

FORMAS DE ESTILO				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
Estilos Géneros	styles genres		genera	

Por el estilo particular de un autor <sup>269</sup>				

Por el uso de language figurado y adornado (amplificado)				
Ático (moderado)				
Asiático (recargado)				

Por su tono (register) <sup>270</sup>				
llano, sencillo <sup>271</sup>				
elevado, elocuente <sup>272</sup>			grandis <sup>273</sup>	
fuerte, vigoroso <sup>274</sup> elegante <sup>275</sup>				

<sup>269</sup> Se marca la clasificación de estilos a partir del estilo particular de un autor, por ejemplo “I have seen a Play prosessedly writ in the Stile of *Shakespeare*,” (Scrib., PB., 9), para marcar su importancia.

<sup>270</sup> (Scrib., PB., 13).

<sup>271</sup> (García L. Dem. SE).

<sup>272</sup> (García L. Dem. SE).

<sup>273</sup> (Arist., Poet., v. 27) *full-grown, large, great, full, abundant* (Lewis & Short Elem.)

<sup>274</sup> (García L. Dem. SE).

<sup>275</sup> (García L. Dem. SE).

Clásica, por su tono (registro) y los *vicios derivados de falta de decoro				
grande			plenus <sup>276</sup>	
sublime	sublime	height	sublime	ὑψους
elevado		upper <sup>277</sup>	sublimis <sup>278</sup>	ἀκρόντης
			altus <sup>279</sup>	ὑπερφυᾶ
			altitudo	δαίρω <sup>280</sup>
			sum	
vehemente	passionet		Vehemens	πατέτικο
apasionado	emotional			πάθος <sup>281</sup>
maravilloso	marvelous	wonderful	Admiration	θαυμάσιον
terrible				φοβερός <sup>282</sup>
			*turpis	
			*sordidus	
*mediocre		mediocrity		
*frio		Coolness <sup>283</sup>		
*infantil				
*hinchazón				οιδέω <sup>284</sup>
*falso entusiasmo				
*bajo		Low	*humilitas <sup>285</sup>	
*vulgar	ordinary		vulgaris	
	vulgar <sup>286</sup>			
	base <sup>287</sup>			
medio			mediocritas <sup>288</sup>	
			medius <sup>289</sup>	
			mediocris <sup>290</sup>	
florido			floridus	
humilde			tenuis <sup>291</sup> subtile,	

<sup>276</sup> (Cic., De Or., 3.199).

<sup>277</sup> (Scrib., PB., Ch. III).

<sup>278</sup> (Quint., IO., 8.3.18).

<sup>279</sup> (Petra, De Sub., 2.1).

<sup>280</sup> (Long., PY., 2.2) *raise up, lift up* (Liddell & Scott).

<sup>281</sup> (Long., PY., 22.1) *passion, emotion, that which happens* (Lidell & Scott).

<sup>282</sup> (Long., PY., 10.6) *fearful* (Liddell & Scott).

<sup>283</sup> (Scrib., PB., Ch. III).

<sup>284</sup> (Long., PY., 3.3) *swell, become swollen* (Lidell & Scott).

<sup>285</sup> (Quint., IO., 8.3.21).

<sup>286</sup> (Scrib., PB., 12).

<sup>287</sup> (Scrib., PB., 12).

<sup>288</sup> (Cic., De Or., 3.199).

<sup>289</sup> (Hor., Ars Poet., v. 370) *that is in the middle or midst, mid, middle, moderate* (Lewis & Short).

<sup>290</sup> (Hor., Ars Poet., v. 370) *mediocris of middling size, medium, middling, moderate, ordinary* (Lewis & Short).

<sup>291</sup> (Cic., De Or., 3.199).



## SOBRE LOS ESTILOS

SOBRE LOS ESTILOS				
ESPAÑOL	INGLÉS		LATÍN	GRIEGO
	ROMANCE	GER/NÓRD		
pensamiento				dianoia <sup>292</sup> eúnoia <sup>293</sup>
asunto del que trata				prágmata <sup>294</sup>
Tratamiento				méthodos <sup>295</sup>
expresión				léxis <sup>296</sup>
dicción				léxis <sup>297</sup>
Figura				schéma <sup>298</sup>
Miembros				kóla <sup>299</sup>
composición				synthesis <sup>300</sup> synthéke
Pausa				Anápausis
Ritmo				rhythmós <sup>301</sup>

ESTILO				
En el pensamiento				
En el asunto que trata				
En la dicción				
En la composición				

<sup>292</sup> (García, L., Dem. SE, p.12).

<sup>293</sup> (Her. Fuentes).

<sup>294</sup> (García, L., Dem. SE, p.12).

<sup>295</sup> (Montero, Intro. a Fuentes de Hermógenes, p.40).

<sup>296</sup> (Her. Fuentes).

<sup>297</sup> (García, L., Dem. SE, p.12).

<sup>298</sup> (Montero, Intro. a Fuentes de Hermógenes, p.40).

<sup>299</sup> (Montero, Intro. a Fuentes de Hermógenes, p.40).

<sup>300</sup> (García, L., Dem. SE, p.12).

<sup>301</sup> (Montero, Intro. a Fuentes de Hermógenes, p.40).

## Bibliografía

- Anónimo. 1997. *Retórica a Herenio*. Ver Cicerón.
- Anónimo. 1954. *Retorica ad Herennium*. Ver Cicerón.
- Aristóteles. 1990. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 142. 626 pp.
- . 2011. *Poética*. Introducciones, traducción y notas de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 390. pp. 26-65.
- . 1993. *Ética Nicomaquea y Ética Eudemia*. Introducción Emilio Lledó Íñigo, traducción y notas Julio Palli Bonet. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 89. 562 pp.
- Bassnett, Susan. 2005. *Translation Studies*. 3ª. edición. 1ª. ed. 1980. Nueva York: Routledge. 175 pp.
- Bouhours, Dominique. 1687. *La manière de bien penser, dans les ouvrages d'esprit*. París: Sebastien Mabre-Cramoisy. 402 pp.
- Boileau, Nicolas. 1674. "Preface." En *Traité du Sublime*, en *Œuvres diverses du sieur D\*\*\*, avec le Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec Longin*, en *Oevres de M. Boilequ Despréaux de Longin*. Tomo III. Traducción de Nicolas Boileau. París: De l'Imprimerie De Denys Thierry. Gallica.bnf.fr. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103253g.image> el 10 de diciembre de 2019.
- Cassini, Barbara, Director. 2018. *Diccionario de los intraducibles, Vocabulario de las filosofías occidentales*. Mexico: Siglo XXI.
- Cicerón, Marco Tulio. 1987. *Del Supremo bien y del supremo mal*. Madrid. Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 335 pp.
- . 2002. *Sobre el orador*. Traductor José Javier Iso. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos. 300. pp.
- . Cicerón (pseudo). 1997. *Retórica a Herenio*. Introducción traducción y notas de Salvador Nuñez. España: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 244. 330 pp.
- . [Cicerón]. 1954. *Retorica ad Herennium*. Traductor Harry Caplan. Cambridge, Massachussets [EUA]: Harvard University Press, Loeb Classical Library. 433 pp.
- . 1980. *Cuestiones académicas*. Traductor Julio Pimentel A. México: UNAM. 95pp.
- Croally, Neil y Roy Hyde. 2011. *Classical Literature. An Introduction*. Great Britain: Routledge. 420 pp.
- Corner & Cook, Publishers. 1883. *The Treasury of Knowledge and Library of Reference (Dictionary of Quotations)*. Vol. IV, V 6 VI. New York: Corner and Cook. pp. 151.

- Demetrio. 1979. *Sobre el estilo en Sobre el estilo y Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos 15. pp. 9-125.
- . *Libro de elocutione*. Perseus digital library. perseus.tufts.edu. Recuperado de: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0630%3Abook%3D2%3Achapter%3D36> el 7 de diciembre de 2019.
- Espino Martín, Javier. 2017. “El ‘ciceronianismo’ en la España del siglo XVIII: Cicerón y el pensamiento pedagógico y ético de Gaspar Melchor de Jovellanos,” en *Recepción y modernidad en el siglo XVIII. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento ilustrado*.” Javier Espino Martín, Compilador. México: UNAM. pp. 141-165.
- . 2017. “Entre la regeneración educativa y las políticas literarias: La “sátira gramatical” y la figura del profesor de latinidad en escritores y hombres de letras del siglo XVIII español”. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*. Num. 1, pp.104-141.
- . 2020. De la “agudeza” al “gusto”. Cicerón, entre lo barroco y la cultura ilustrada. Mexico: UNAM. 189 pp.
- Fantham, Elaine. 1978. “Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De oratore 2. 87-97 and Some Related Problems of Ciceronian Theory,” en *Classical Philology*, Vol. 73, No. 1 (enero, 1978). EUA: The University of Chicago Press, Journals. pp. 1-17.
- Farré, Luis. 1949. “Los valores estéticos en la filosofía aristotélica,” en *Actas del primer congreso nacional de filosofía*. Marzo-abril. Tomo 3.
- García Jurado, Francisco. 2016. *Teoría de la tradición clásica*. México: UNAM. 270 pp.
- García López, José. 1979. Introducción a *Sobre el estilo* de Demetrio en en *Sobre el estilo y Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, Biblioteca clásica Gredos, 15. pp. 9-25.
- . 1979. “Introducción” a *Sobre lo sublime* de Longino en en *Sobre el estilo y Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, Biblioteca clásica Gredos, 15. pp. 131-145.
- García Pérez, David. 2017. “Introducción” a *De lo Sublime*, de pseudo-Longino. Traductor Paola Vianello Tessarotto. México: UNAM. pp.11-41.
- H. M. 1886. “Introduction,” en Swift, J. *The Battle of the Books and Other Short Pieces*. 192 pp.
- Horace. 1727. “Of the Art of Poetry”. Traductor Conde de Rascommon. En *The Works of Alexander Pope*. Dublín: George Grierson. 403 pp.
- . 2016. *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Madrid: Catedra, Letras Universales. 543 pp.
- Herrera Llorente, Victor-José. 1987. “Introducción,” en *Del Supremo bien y del supremo mal*, de Marco Tulio Cicerón. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 101. pp. 7-38.

- Highet, Gilbert. 2013. *La tradición clásica, Influencias griegas y romanas en la tradición occidental*. Vol. II. Traductor, Antonio Alatorre. México: FCE. 483 pp.
- Lamb, Jonathan. 1997. "The Sublime," en *The Cambridge History of Literary Criticism*. George A. Kennedy, H. B. Nisbet, et al. Vol. IV. Cambridge: Cambridge University Press. 394 pp.
- Lavarreda, Carlos. 2004. *Los filósofos presocráticos*. Guatemala: Oscar de León Palacios. 294 pp.
- Lausberg, Heinrich. 1990. *Handbuch der Literarischen Rhetorik*. Alemania: Franz Steiner Verlag Stuttgart. 983 pp.
- Lecea, Blanco Rufino. 2014. "Acerca de los conceptos de universalidad, necesidad y contingencia en Aristóteles," en Jornadas de filosofía SOFIRA.
- Lewis & Short. 1980. *A Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Lledó, Íñigo Emilio. 1993. "Introducción" a *Ética Nicomaquea, Ética Eudemia* de Aristóteles. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 89. pp. 7-119.
- Llorens, Núria. 2002, 2003. "Shaftesbury y el modelo clásico," en *Locus amoenus*. Num. 6. pp. 343-368.
- Longino. 1979. *Sobre lo sublime en Sobre el estilo y Sobre los sublime*. Traductor José García L. Madrid: Gredos, Biblioteca clásica Gredos, 15. pp. 9-125.
- . 1652. *Περὶ Ὑψους, or, Dionysius longinus on the Height of Eloquence*. Traductor John Hall. ota.ox.ac.uk, University of Oxford. Recuperado de: <http://downloads.it.ox.ac.uk/ota-public/tcp/Texts-HTML/free/A88/A88516.html> el 19 de octubre de 2019.
- . 1718. *Περὶ Ὑψους Βιβλίον, De Sublimitate Libello*. Traductor Gabriel de Petra. Editor Rob Shipen. Londres: 197 pp.
- . 1739. *On the Sublime*. Traducción, notas y observaciones de William Smith. London: John Watts. 187 pp.
- . 1710. *Dionysiou Longinou Peri Hypsous biblion. Dionysii Longinii de sublimitate libellus, cum præfatione de vita & scriptis Longini, notis, indicibus, & variis lectionibus*. Oxoniæ, 217pp.
- . 1713. *Le traité du sublime, ou de merueilleux dans le discours*. Traducción de Nicolas Boileau D. Hodoi Elektronikai. Recuperado de [http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/longin\\_du\\_sublime/lecture/default.htm](http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/longin_du_sublime/lecture/default.htm) el 6 de julio de 2020.
- . 1674. *Traité du Sublime, en Œuvres diverses du sieur D\*\*\*, avec le Traité du Sublime ou du merueilleux dans le discours, traduit du grec Longin, en Oeuvres de M. Boileau Despréaux*, Tomo III. Traductor Nicolas Boileau. Paris: De l'Imprimerie De Denys Thierry. Gallica.bnf.fr. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103253g.image> el 10 de diciembre de 2019.

- . 1907. *On the Sublime*. Edición de William Rhys Roberts. Cambridge UK: Cambridge University Press. Perseus.tufts.edu Recuperado de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0639%3Achapter%3D1> el 17 de diciembre de 2019.
- Lledó Íñigo, Emilio. 1993. “Introducción” a *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*. Traducción y notas por Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, Biblioteca clásica Gredos, 89. pp. 6-119.
- Mañas Nuñez, Manuel. 2009. “Introducción” a *El Ciceroniano* de Erasmo de Rotterdam. Madrid: Akai. pp. 11-61.
- Martín, Agustín. 1997. *Retórica y Literatura en la Europa del siglo XVI, El Brocense*, I. Valladolid: Universidad de Valladolid. 192 pp.
- Martín, Sánchez. Miguel A. 2010. “Implicaciones educativas de la Reforma y la Contrarreforma en la Europa del Renacimiento” en *Cuariensia*, Vol. V, pp. 215-236.
- Martínez-Jiménez, Alfonso. 1998. “La influencia de Quintiliano en la retórica y la gramática del Brocense” en *Quintiliano: Historia y Actualidad de la retórica*. Ed. Tomás Albaladejo, et. al. Vol. III. 1405 pp.
- Pope, Alexander. 1713. *An Essay on Criticism*. London: W. Lewis en la calle Russel. 35 pp.
- . 1744. *The Last Will of Alexander Pope, of Twickenham, Esq; to which is added an inscription wrote by himself*. London: “printed for A. Dodd, at the Peacock, without Temple-Bar,” 14 pp.
- Oldmixon. 1728. *Preface* en *The Art of Logick and Rhetorick*, de Dominique Bouhours. Londres: Hett, et al.
- Quintiliano, Marco Fabio. 1887. *Instituciones Oratorias*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandler. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cia. Cervantesvirtual.com Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>. el 25 de diciembre de 2020.
- . 2001. *The Orator's Education, Books XI, and XII*. Book V. Editor y traductor Donald A. Russell. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, Loeb Classical Library. 432 pp.
- Romo Feito, Fernando. 2005. *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*. España: Montesinos. p. 93. 168 pp.
- Rascommon, Earl of. 1728. *An Essay on the Translated Verse*, en *Miscelanies in Verse and Prose*. Vol. 2, de Jonathan Swift y Alexander Pope. Dublin: Fairbrother Bookseller. pp. 309-321. 380 pp.

- Ruiz Montero, Consuelo. 1993. "Introducción" a *Sobre las formas de estilo de Hermógenes*, Traductor Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 184. pp.1-90.
- Saint-Girons, Baldine. 2018. "Sublime," en *Diccionario de los intraducibles, Vocabulario de las filosofías occidentales*, Director Barbara Cassini. Mexico: Siglo XXI. pp 1547-1554.
- Segura M. Santiago. 2006. *Nuevo Diccionario Etimológico latín-español y de las voces derivadas*. Bilbao: Universidad de Deusto. 1251 pp.
- Smith, Craig. 2017. *Rhetoric and Human Consciousness*. EUA: Waveland Press. 499 pp.
- Swift, J. Pope, A., Ed. (MDCCXXVII. [1727]). *Miscellanies*. The second volume. Vol. 2. Londres: "printed for Benjamin Motte at the Middle-Temple-Gate in Fleet-Street." Recuperado de [http://find.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/ecco/infomark.do?&source=gale&docLevel=FASCIMILE&prodId=ECCO&userGroupName=unam\\_ecco&tabID=T001&docId=CW3324739978&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0](http://find.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/ecco/infomark.do?&source=gale&docLevel=FASCIMILE&prodId=ECCO&userGroupName=unam_ecco&tabID=T001&docId=CW3324739978&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0) el 25 de octubre de 2018.
- Swift, Jonathan y Alexander Pope. 1728. *Peri Báthos, or the Art of Sinking in Poetry*. Dublin: Fairbrother Bookseller. 380 pp, vol. 2 pp. 260-306 en *A Supplement to Dr. Swift and Mr. Pope Containing...* Recuperado de [http://find.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/ecco/infomark.do?docType=ECCOArticles&docLevel=FASCIMILE&prodId=ECCO&tabID=T001&type=multipage&version=1.0&userGroupName=unam\\_ecco&docId=CW3316149996&contentSet=ECCOArticles&relevancePageBatch=CW116149996&source=gale](http://find.galegroup.com.pbidi.unam.mx:8080/ecco/infomark.do?docType=ECCOArticles&docLevel=FASCIMILE&prodId=ECCO&tabID=T001&type=multipage&version=1.0&userGroupName=unam_ecco&docId=CW3316149996&contentSet=ECCOArticles&relevancePageBatch=CW116149996&source=gale) el 25 de octubre de 2018.
- Schleiermacher, Friedrich. 2000. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Traducción y comentario de Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 1997. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Sexta edición 2001. España: Tecnos. 192 pp.
- Zappen, James P. 1983. "Rhetoric in Thomas Hobbe's *Leviathan*: Pathos versus Ethos and Logos." En *Rhetorica: A journal of the History of Rhetoric*. Vol. 1, No. 1 (Spring 1983). EUA: University of California Press. pp. 65-91.



## Notas

---

<sup>1</sup> La segunda mitad del siglo XVII fue muy intensa en acontecimientos sociales y políticos para Inglaterra. Se produjo el juicio a Jacobo II, último rey católico de Inglaterra, y su muerte por traición, la República o Mancomunado de Oliverio Cromwell y, por último, la Revolución gloriosa, como se le conoció al regreso en términos relativamente pacíficos a la monarquía protestante y sobre todo nacional, de la cual el resultado fue una serie de garantías legales que brindaron un estado de libertad único en Europa.

<sup>2</sup> La autoría del texto no está bien definida. En el prefacio de la edición de las *Miscellanies* de 1739, Swift y Pope le dan el crédito de *Peri Báthous*, así como de *Annus Mirabilis*, *The Art of Political Lying*, *The origin of Sciences* y *Virgilius Restauratus*, al Dr. Arbuthnot. Sin embargo, Pope le dio los toques finales y fue publicado en repetidas ocasiones en las obras conjuntas de Swift y Pope.

<sup>3</sup> El mismo año dice Oldmixon sobre Longino en la introducción de su *Arts of Logic and Rhetoric*: “THERE is no Book among the Ancients which instructs, and at the same time delights, more than Longinus’s *Treatise of the Sublime*, and the Pleasure chiefly arises from the Examples he produces of the various Kinds of Thinking out of the Greek Poets and Orators.” Oldmixon (1728, “Dedication”).

<sup>4</sup> Dice Oldmixon al respecto: “There may be a little Order observed to make Amends for what is wanting in Genius and Eloquence, which are not to be learn’d, and hardly to be expected, in the Decay which is coming upon all Kinds of polite Literature.” Oldmixon (1728, “Dedication”).

<sup>5</sup> Los sofistas (*σοφιστής*, *sophistés*, experto, maestro, artífice, sabio) eran maestros itinerantes del periodo preclásico y clásico, que se hicieron muy populares gracias a sus enseñanzas, las cuales constituyeron en muchos campos del conocimiento las bases teóricas a partir de las cuales se desarrollaron las posteriores ciencias. Por otro lado, gracias al desarrollo de sus artes, algunos vendían sus habilidades para ganar los casos judiciales, ya sea hablando por el implicado o enseñándole a defenderse, por ello su mala reputación. Se separan de los estudiosos más científicos por su postura relativista con respecto a la verdad y la realidad, que en la retórica se ve reflejada en la defensa de los injustos y en la ciencia en la imposibilidad de tomar una postura definitiva frente a los fenómenos naturales ya que nuestros sentidos no nos muestran la realidad sino una apariencia. En su libro sobre *La filosofía presocrática*, Lavarreda dice, “El materialismo aplicado a la vida diaria inspiró la filosofía de un grupo conocido como los sofistas que surgió en el siglo V a. C. Haciendo hincapié en la importancia de la percepción humana dudaban que la humanidad pudiera ser capaz nunca de alcanzar la verdad objetiva a través de la razón y defendían que el éxito material, en lugar de la verdad, debía ser el propósito de la vida.” De la designación despectiva de la persuasión y por lo tanto de estos maestros por Aristóteles y Platón deriva el que se llamen sofismas a los razonamientos engañosos o falsos. Lavarreda C. (2004, p. 239).

<sup>6</sup> Esta controversia es frecuente en la tradición escrita europea: la encontramos en los mismos autores antiguos, como en las epístolas a Cesar y a los Pisones de Horacio, (Horacio. 2016. Epístolas, I, II) y la encontramos en diferentes obras de Cicerón. De manera más inmediata, está la discusión renacentista conocida como de los ciceronianos y anticiceronianos, donde se toca el tema, en específico, del uso correcto o pertinente del latín de Cicerón. La “Introducción de Manuel Mañas a *El Ciceroniano* (1528) de Erasmo de Rotterdam, explica muy bien los pormenores de este otro punto de la controversia. Mañas (2009, “Introducción”).

<sup>7</sup> La edición de Cassell & Company de 1886 de *The Battle of Books*, de Swift, dice al respecto de esta controversia: “Perrault and others had been battling in France over the relative merits of Ancient and Modern Writers. “The debate had spread to England. On Behalf of the Ancients, stress was laid by Temple on the letters of Phalaris, tyrant of Agrigentum. Wotton replied to Sir William for the Moderns. The Hon. Charles Boyle, of Christ Church, published a new edition of the Epistles of Phalaris, with translation of the Greek text into Latin. Dr. Bentley, the King’s Librarian, published a Dissertation on the Epistles of Phalaris, denying their value, and arguing that Phalaris did not write them” (H. M. 1886, “Introduction” a *The Battle of Books and Other Short Pieces*). Esto da a entender que Swift, más que tomar partido en la disputa, buscaba sacar a su protector de la discusión en buenos términos.

<sup>8</sup> Fue todo un acontecimiento literario la visita de Jonathan Swift en 1727 a la casa de Alexander Pope en Twickenham, a las afueras de Londres. Después de su destierro, tras la muerte de la reina Ana en 1714, se esperaba la publicación de algunos textos hasta entonces inéditos en este reencuentro, como los *Gulliver’s*



*Travels* y el *Peri Báthous*, de los que se tenían noticias por los allegados a los integrantes del club. Es evidente que Oldmixon conocía ambos *Peri Báthous* y *The Gulliver's Travels*, así como es evidente que Pope y los Scriblerus estaban al tanto de las publicaciones de Oldmixon. George Dodginton, 1er. Barón de Melcombe, a quien está dedicada *The Arts of Logic and Rhetoric*, fue nombrado Lord Tesorero (*Lord High Treasurer*) por Robert Walpol, al igual que Robert Harley, 1er Conde de Oxford y Mortimer, patrón y miembro del club Scriblerus, lo fuera durante el reinado de la Reina Ana, de 1711 a 1714, lo cual indica que muy probablemente la discordia permeaba a ámbitos más allá de los literarios.

<sup>9</sup> Oldmixon, "The Preface" en *The Arts of Logic and Rhetoric* (1728, p. XXV).

<sup>10</sup> Cicerón trata diferentes temas filosóficos, además del ético, por ejemplo, los modos de conocimiento. Acerca de la unidad de saber dice "sin duda has oído que todo el fundamento teórico de las artes liberales y propias del hombre están unidas en un cierto modo por un vínculo único; y que cuando se penetra en la esencia de este método por el que se conoce el origen y el fin de las cosas, se halla, por así decirlo un maravilloso acuerdo o armonía de todos los saberes. Cicerón, *De Oratore* (2002, III.33.132, p. 434).

<sup>11</sup> El monarca inglés, a partir de la consumación de la Iglesia de Inglaterra a finales del siglo XVII con la Revolución gloriosa, es el pontífice máximo de Gran Bretaña, así como de las posteriores posesiones coloniales, bajo el título de "*Supreme Governor*" por lo que el discurso de ambos ámbitos se maneja completamente asociado. Oldmixon cita Lord Lansdown(e) (George Granville, 1er. Baron de Lansdowne 1666-1735) en su "Dedicatoria," y dice que en sus versos "The noble Crithick alludes to the punning Sermons in the reign of King James I. and the Metaphysical Love-Verses by which *Donne* and *Cowley* acquir'd so much Fame."

<sup>12</sup> Oldmixon, *The Arts of Logic and Rhetoric*, (1728, "Dedication," p. X).

<sup>13</sup> En 1728 se publica también el texto de Daniel Defoe *Augusta Triumphans: or, the Way to Make London the most Flourishing City in the Universe*, texto satírico que es a su vez antecendente directo de *A Modest Proposal* (1729) de Jonathan Swift.

<sup>14</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 597-604, p. 29).

<sup>15</sup> Para una historia más detallada del club, revísese el trabajo introductorio de la edición crítica de Edna Leake, "Introduction" (1952, p. xiii-lxix).

<sup>16</sup> El Dr. Arbuthnot fue un miembro muy influyente de la *Royal Society*. Como era común entre los intelectuales de la época, tuvo una producción un tanto ecléctica. Además de su obra literaria, publicó tratados de matemáticas y medicina como *Of the Laws of Chance* (1692), *Essay on the Usefulness of Mathematical Learning* (1701), *An Essay concerning the Effects of Air on Human bodies* (1701), o *Essay on the Nature and Choice of Aliments*. Y se le atribuye a su vez *An Art of Political Lying* (1710).

<sup>18</sup> Martin, por Lutero, Peter por San Pedro y la iglesia de Roma, y Jack por Juan Calvino. Swift J. (1803, nota p. 79).

<sup>19</sup> Dice Rascommon al hablar de métrica

Affected noise, is the most wretched Thing,  
That to contempt, can empty. *Scriblers* bring

Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1727, vv. 227,228, p. 316).

<sup>20</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1811, "*The Author's Apology*," p. 2).

<sup>21</sup> Swift, J., *The Battle of the Books* (1711, "Preface," p. 239).

<sup>22</sup> Hight, *La tradición clásica VII* (2013, pp. 29,30).

<sup>23</sup> Aritóteles, *Ética Nicomáquea* (1993, III.8, 1128 a 10, p. 232).

<sup>24</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1711, "*The Author's Apology*," p. 2). Por su parte, Pope dice:

Fear most to tax an Honourable Fool,  
Whose Right it is, uncensur'd to be dull;  
Such without Wit are Poets when they please,  
As without Learning they can take Degrees.  
Leave dang'rous Truths to unsuccessful Satyrs,  
And Flattery to fulsome dedicators,  
Whom they Praise, the World believes no more,  
Than when they promise to give Scribbling o'er.

Pope, A. *Essay on Criticism* (1713, p.29).

<sup>25</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1711, "*The Author's Apology*," p. 1).

<sup>26</sup> La imagen muestra un anuncio de la obra completa editada del “joven” Martinus Scriblerus, al final de la edición de las *Memoirs*, como si fuera un libelo publicado de manera independiente. La *Memoirs* están incluidas en el apartado satírico, y en específico de la parte que contiene la obra de Martinus Scriblerus, en la colección *The Works of Alexander Pope, Esq. Vol. III Part II. Containing the Dunciad Book IV, And The Memoirs of Scriblerus...* Publicada en Londres en 1742. El corpus aparecía también en las antologías de Jonathan Swift y John Arbuthnot, o en las que editaron de manera conjunta. Esta rara alusión en la antología de Pope incluye textos que no he encontrado, como *The Report of a cese in Action at Law Concerning Certain Pyed, or Black and White Horses* y *Bentley's Milton*, así como tampoco aquellos que el anuncio refiere como “mentioned in the Memoirs.” Pope, A. *Memoirs of Scriblerus The Works of Alexander Pope* (1742, p. 132).

<sup>27</sup> “I purpose to collect the scattered Rules of our Art into regular institutes from the Example and Practice of the deep Genius of our Nation; imitating herein my Predecessors.” Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch I).

<sup>28</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch I).

<sup>29</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch I).

<sup>30</sup> William Temple (1628-1699) fue protector y mentor de Jonathan Swift; tuvo varios cargos diplomáticos durante la Revolución gloriosa y estuvo involucrado en el ascenso de Ana y Guillermo de Orange al trono de Inglaterra. Swift fue su asistente por algunos años, durante los cuales tuvo la oportunidad de relacionarse en la corte y profundizar en sus estudios literarios. Su *Essay upon Ancient and Modern Learning*, originó la polémica disputa con Richard Bentley.

<sup>31</sup> *The Dunciad* fue publicada por primera vez en 1728, y fue resultado, como *Peri Báthous* y *Gulliver's Travels*, de un segundo reencuentro del club, durante la estadía de Swift en Inglaterra el año anterior. En este poema épico de tipo *mock heroic*, Alexander Pope ataca a sus contemporáneos y a sus connacionales de manera más directa. Entre ellos Richard Bentley, quien era un filólogo muy prestigioso, para algunos críticos mejor que Pope, y quien publicó una edición crítica del *Hamlet* de Shakespeare, en la que evidencía los errores cometidos por Pope años antes en su propia edición de las obras del bardo de Avon.

<sup>32</sup> El tercer apartado de la adaptación de Oldmixon se titula: “*How the Sublime, in the Way of Thinking, become Bombast; the Agreeable, Affectation; and the Delicate Subtlety.*” Oldmixon, *The Arts of Logick and Rhetoric* (1728, Ch III, p. 225).

<sup>33</sup> El pretexto para el *Peri Báthous* surge de un posible error de transcripción de uno de los primeros manuscritos descubiertos del texto de Longino, en el cual no es posible diferenciar entre, *βάθος* (*báthos*, lo profundo) y *πάθος* (*páthos*, lo patético o vehemente). Casi al inicio del tratado, al definir el tema, Longino plantea una interrogante: “Debemos preguntarnos si existe un arte de lo elevado (*hýpsous*) o de lo profundo/patético (*báthous/páthous*)”. Longino, *Sobre lo Sublime* (2016, 2.1) Los traductores e intérpretes han optado por una o por otra opción. Longino marca la diferencia entre lo elevado y lo apasionado, pues dice que no toda pasión es elevada. Los latinos, Cicerón y Quintiliano, ven en el estilo elevado o grave un estilo de naturaleza patética, pues su intención es persuadir (conmover) no instruir o deleitar. La interpretación de Martinus, que lee profundo, como bajo, no viene al caso. Este tema se retomará en el apartado dedicado a Longino.

<sup>34</sup> De estos, la *Poética y Retórica* de Aristóteles, las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, *Las artes de la lógica y la retórica* de Oldmixon y el *De lo Profundo*, de Martinus son tratados académicos. Los demás son diálogos filosófico-reflexivos. Horacio llamaba a las piezas del tipo del *Arte poética* sermones, pues tienen un destinatario, si bien no hay un diálogo estrictamente hablando, pues el interlocutor no responde (o interlocutores, los varones de la familia Pisona o Pisones, a quienes dedica la obra). También se les cataloga como epístolas, por el mismo juego dialógico, o como sátiras, por su estructura rítmica (hexámetros). Como sea su clasificación, conserva el sentido dialógico. *Sobre lo Sublime* de Longino, si bien esta desarrollado de manera académica, el formato se cataloga por lo general como ensayo, pues no es un tratado, y conserva el tono dialógico, mucho más de tono pedagógico-estilístico, que formal, como lo sería en los diálogos o en las epístolas.

<sup>35</sup> Los *loci communes* de Cicerón para la argumentación, o aquellos para temas literarios de los *progymnasmata* funcionan siguiendo esta lógica. Lausberg, *Handbuch der literarischen rhetorick* (1990, “Terminologisches Register,” pp.741-743). Martinus los trata en el Capítulo XIII.

<sup>36</sup> Dice Longino al inicio de su texto: “En todo tratado técnico se exigen, al menos, dos cosas: en primer lugar, que muestren cuál es su objeto de estudio, y en segundo lugar por el orden, pero por su valor lo más

importante, que enseñe cómo y a través de que métodos podemos hacerlo nuestro.” Longino, *Sobre lo Sublime* (1979, 1.1, pp. 147-148).

<sup>37</sup> Como apuntan Cicerón y Quintiliano, se conmueve como modo de persuadir. El estilo grande, como para el que pretende educar Longino, y que llama elevado o sublime, no busca la claridad del discurso didáctico, busca convencer a través del arrebato. El capítulo dedicado a Longino abunda en esta particularidad.

<sup>38</sup> Martinus la llama “Quintessence of all Virtues.” Reconociendo así su importancia para la producción artística, planeada y artificiosa. Sift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. III).

<sup>39</sup> La felicidad, lo bueno, para Aristóteles y los que adoptan su postura, es comunitaria, es social, el bien común, eventualmente, es lo mejor para el individuo, y por lo tanto se ha de preferir al bien propio o particular. Aristóteles, *Ética Nicomaquea* (1993, I.I).

<sup>40</sup> Croally & Hyde, *Classical Literature. An Introduction* (2011, p.15).

<sup>41</sup> Dice Aristóteles: “La sofística no reside en la facultad, sino en la intención.” Aristóteles, *Retórica* (1990, I.1.6. 1355 15, p. 172).

<sup>42</sup> Aristóteles hace una división al inicio de su poética en artes imitativas (*mimêsis*) y no imitativas, y del objeto, el modo y la manera de imitar de las diferentes artes. Aristóteles, *Poética* (2011, I.1-4 1447a, p. 28).

<sup>43</sup> En el tercer libro de la *Retórica* Aristóteles explica de la siguiente manera la diferencia entre el lenguaje recto y el literario: “Ahora bien, como los poetas, aun diciendo vaciedades, parecían consguir fama a causa de su expresión, por este motivo la expresión fue en un principio poética, como la de Gorgias; y aún hoy la mayoría de los que carecen de ilustración piensan que los que mejor hablan son los que usan esta clase de expresión. Pero esto no es así, sino que la expresión en el discurso es diferente que en la poesía.” Aristóteles, 1993, *Retórica* (III.1.3 p 484).

<sup>44</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias* (1879, XI).

<sup>45</sup> Mañas, “Introducción” a *El Ciceroniano* (2009, p. 37).

<sup>46</sup> Mañas, “Introducción” a *El Ciceroniano* (2009, p. 37).

<sup>47</sup> La invocación a las musas en las obras de Hesiodo se considera uno de los primeros rastros de teoría literaria, al atribuir las capacidades elocutivas del vate a las musas, en contraste con la postura que lo atribuye al esfuerzo personal del poeta.

<sup>48</sup> Tatariewicz, *Historia de seis ideas* (2001, C. II, p. 108).

<sup>49</sup> Tatariewicz, *Historia de seis ideas* (2001, C. II, p. 108).

<sup>50</sup> En el apartado “Literacy,” del estudio *Classical Literature* de Nail Croally y Roy Hyde, dice en relación al desarrollo de la prosa y la teoría: “Early literature is in verse, as in verse is easier to remember. The advent of writing was thus of vital importance to the development of prose as a means of recording and communicating ideas in the fifth century BCE, and in the wider and quicker dissemination of knowledge and theory.” Añade un poco más adelante sobre la literatura latina: “There is no firm evidence for oral poetry at Rome: from the beginning Latin literature — frequently translated or adapted from Greek — seems to have been written down.” (Croally & Hyde, 2011, p.3).

<sup>51</sup> Libertad en el sentido físico-político de los no esclavos, así como en el sentido de libertad espiritual, por ser libres de supersticiones.

<sup>52</sup> Dice la *Rethorica ad Herenium* sobre los géneros: “Causarum tria genera sunt: demonstrativum, deliverativum, iudiciale.” [Cicero] (1954, II.1.I p. 58)

<sup>53</sup> Las partes o capacidades que nombra el autor de la retórica *Ad Herenium*, se pueden encontrar con diferentes nombres, que reflejan en mayor o menor medida lo que implica cada una de éstas. Dice: “Oportet igitur esse in oratore inventionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem.” [Cicero] (1954, I.3). La traducción de Savador Nuñez dice: El orador debe tener las cualidades de invención, disposición, estilo, memoria y representación.” [Cicero], *Retórica a Herenio* (1997, 1, 3, p.71). La de Harry Caplan, de donde tomo el texto latino, dice: “The speaker, then, should possess the faculties of Invention, Arrangement, Style, Memory, and Delivery. [Cicero] (1954, I.II.3, p. 7)

<sup>54</sup> En el caso de las partes, no de la retórica, si no del discurso, dice en la *Rhetorica ad Herenium*: “inventio in sex partes orationis consumitur: in exordium, narrationem, divisionem, confirmationem, confutationem conclusionem” [Cicero] (1954, I.II.III.4, p. 8). La invención se emplea en las seis partes del discurso: *exordio, narración, división, demostración, refutación, y conclusión* [Cicero], *Retórica a Herenio* (1997, 1.4.3, p.72). Caplan usa los términos: “Introduction, Statement of Facts, Division, Proof, Refutation, and Conclusion” [Cicero], (1954, I.II.III.4 p.9).

<sup>55</sup> Aristóteles, *Poética* ( II.11, 12. pp. 371-372).

<sup>56</sup> Longino, *Sobre lo Sublime* (15.1).

<sup>57</sup> El título de una obra perdida de Quintiliano, *Las causas de la corrupción de la elocuencia*, es un indicador de que el tema era una preocupación latente al grado que le dedica una obra completa a este tema.

<sup>58</sup> Mañas, “Introducción” a *El Ciceroniano* (2009).

<sup>59</sup> Por ejemplo, algunas obras de teatro latinas no fueron concebidas para ser escenificadas, sino que eran curiosidades intelectuales, que eran escritas para un círculo muy cerrado de lectores.

<sup>60</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.6, p. 215).

<sup>61</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.7, p. 215).

<sup>62</sup> “cómo en nuestra época, donde hay hombres que poseen en grado sumo el arte de la persuasión y que están dotados para la vida pública, penetrantes, vivos y, sobre todo, inclinados a los encantos de la literatura, no surjan naturalezas geniales y extraordinarias, salvo en contadas ocasiones. Tan grande es la pobreza literaria general que rodea nuestra generación.” Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.1, p. 213).

<sup>63</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 6.1, p. 156).

<sup>64</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 15.2, p. 174).

<sup>65</sup> Por ejemplo, al inicio de la parte correspondiente a la composición de las palabras, donde dice: “Sólo quisiéramos añadir lo que es absolutamente necesario para la presente exposición: la armonía es para los hombres, no sólo un medio natural para la persuasión y el placer, sino un instrumento admirable de la grandeza y de la emoción.” Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 39.1, p. 207). También dice Longino sobre la congruencia de las partes: “La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición en general y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que los vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso.” Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 39.3, pp. 207-208).

<sup>66</sup> “Entre otras cosas lo que, sobre todo, otorga grandeza al lenguaje es, como en los cuerpos, la combinación de sus miembros.” Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 40.1, p. 209).

<sup>67</sup> Donde el orden y la disposición cobran sentido a partir de su relación con el resto de las partes del discurso. Dice más adelante para definir la armonía: “Pero no vamos a creer nosotros que la composición [σύνθεσις], que es como cierta armonía del lenguaje natural de los hombres [ἀρμονίαν τινὰ οὖσαν λόγων ἀνθρώποις], que excita no sólo el oído, sino también al alma [ψυχή] misma, que suscita clases cambiantes de palabras [ὄνομα], de pensamientos [ιδέασις], de acciones [πράγμα], de belleza [κάλλος], de melodía [εὐμέλεια], cosas todas ellas que viven y son naturales en nosotros y que por la combinación y lo multiforme de sus sonidos, introduce en las almas de los que lo rodean la pasión que domina al orador.” Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 39.3, pp. 207-208).

<sup>68</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 1.3, p. 148).

<sup>69</sup> Más adelante añade: “Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado.” Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 7.1, p. 157).

<sup>70</sup> García López anota que la cita es de Demóstenes. (nota 3, p.148) Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 1.2, p.148).

<sup>71</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 8.1, p. 158).

<sup>72</sup> García López traduce ἐμβριθία, como profundo, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 9.3, p. 160), no obstante, el término griego se refiere a la calidad moral o de carácter, que da la idea importancia, dignidad, profundidad, gravedad, no espacial, como es βάθος. Logeion.uchicago.edu.

<sup>73</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 6.1).

<sup>74</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 2.2). El fragmento original dice ἐγὼ δὲ ἐλγθήσεσθαι τοῦθ' ἕτερος ἔχον φημί εἰ ἐπισκέψαιτό τις, ὅτι ἡ φύσις, ὥστερ τὰ πολλὰ ἐν τοῖς παθητικοῖς καὶ διηρημένους αὐτόνομον, οὕτως οὐκ εἰκαῖόν τι κάκ παντὸς ἀμέθοδον εἶναι φιλεῖ. (Las negritas son mías), Longino, perseus.tufts.edu (1907, II.1).

<sup>75</sup> Otro es la inclusión del famoso poema de Safo que inicia así: “Semejante a los dioses me parece ese hombre que se sienta frente a ti...” para ilustrar la superposición de elementos, así como la comparación de los estilos de Demóstenes y Cicerón. Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 10.4, pp. 167, 171).

<sup>76</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 9.3, p. 160).

<sup>77</sup> Una prueba más de que la formación de Longino dentro de la tradición griega y romana es que Demetrio menciona también el silencio como recurso retórico que no está sujeto a la palabra. Demetrio 1979, V, p. 253).

<sup>78</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 17.2 p.182).

<sup>79</sup> En estudios como la *Retórica a Herenio* y las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, se recopilaban la información y las propuestas teóricas más sobresalientes y aceptadas de su época.

<sup>80</sup> Sin solecismos, ni barbarismos, ni términos ambiguos y oscuros, y con un uso adecuado de las partículas, el género, el número y las clausulas. Ruiz M. “Introducción” a *Formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p. 12).

<sup>81</sup> Ruiz M. “Introducción” a *Formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p. 10).

<sup>82</sup> Según el gusto, como la división ática y asiática indican, y en ese sentido su efectividad que tiene que ver con la recepción por parte de un público diferente. Pero que también puede cambiar de acuerdo con el estrato social, la profesión o cualquier agente externo que predisponga la aceptación o el rechazo a un cierto estilo. La tradición romana y ateniense, sobre todo consideraba a los orientales especialmente efectistas e hiperbólicos, respondiendo al gusto de los locales.

<sup>83</sup> Ruiz M., “Introducción” a *Formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p.16, 17).

<sup>84</sup> Ruiz M., “Introducción” a *Formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p.16).

<sup>85</sup> García L., “Introducción” a *Sobre el estilo* (1979, p.13).

<sup>86</sup> Ruiz M., “Introducción” a *Formas de estilo* de Hermógenes (1993, VII, p.40).

<sup>87</sup> *Υψος* quiere decir literalmente “elevado”, o *high*; se hablará posteriormente de esto.

<sup>88</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 8.1,2, p.158).

<sup>89</sup> Lausberg, H., *Handbuch der Literarischen Rhetorik* (1990, 2.3.B.3, pp. 522,523).

<sup>90</sup> Lausberg, H., *Handbuch der Literarischen Rhetorik* (1990, 2.3.B.3, pp. 522-525).

<sup>91</sup> Ruiz M., “Introducción” a *Formas de Estilo*, de Hermógenes (1993, I, p. 18).

<sup>92</sup> Dice Demetrio en *Sobre el estilo*: “Cuatro son las clases de estilo simple: el llano, [*ίσχνός*, seco], el elevado [*μεγαλοπρεπής*, magnífico], el elegante [*γλαφυρός*, pulido], el vigoroso [*δεινός*, terrible] y los demás resultan de combinar estos unos con otros. Sin embargo, cualquier estilo no se deja combinar con otro cualquiera, sino que el elegante con el llano y con el elevado, e igualmente el estilo vigoroso con ambos. El estilo elevado solo no es combinable con el llano, sino que son tan incompatiblemente opuestos y contrarios que por ello algunos piensan que hay sólo dos clases de estilo y que los otros dos son estilos intermedios.” Demetrio, *Sobre el estilo*, Trad. J. García L. (1979, II.36, p. 41). Demetrius, *Libro de Elocutione* (2019, II.1). Las ideas del pseudo Demetrio permiten apreciar que la aproximación era muy semejante a la de los latinos, y, como se verá a continuación, a aquella de Longino, sobre todo en lo referente a la presencia de la pasión, así como en el origen primigenio del estilo elevado en la idea original. Otro punto en común, y que es necesario siempre tener en mente, es que dice que también los estilos se mezclan en diferentes proporciones según la ocasión, aunque hay algunos que son incompatibles.

<sup>93</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 8.2, p. 159).

<sup>94</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 12.4, p. 171).

<sup>95</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 12.4, p. 171).

<sup>96</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 3.3-5, pp. 152,153).

<sup>97</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 17.1, p. 181).

<sup>98</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 17.1, p. 181).

<sup>99</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 17.1, p. 181).

<sup>100</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 10,11, pp. 166-169).

<sup>101</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 39.1, p. 207).

<sup>102</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 15.2, p. 172).

<sup>103</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.1, p. 213).

<sup>104</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 1.1, p.147).

<sup>105</sup> El traductor dice “un arte de lo sublime y de sus opuestos” siguiendo la interpretación de Boileau, que da continuidad a la idea de Petra quien traduce *báthos* como *altitud*. Por el mismo contenido del tratado, es evidente que a lo que se refiere en este pasaje es a la pasión, *páthos*, de la cual, además promete un estudio posterior. La traducción de la Dra. Vianello usa pasión. Se tocará este tema más adelante.

<sup>106</sup> *Συγγραφεύς*: el que escribe la historia, el historiador. Las traducciones que revisé al español y al inglés usan prosistas; Nicolas Boileau usa *Écrivains*. Longin *Traite de Sublime*, Trad. N. Boileau (1793, 1.3, p. 5).

<sup>107</sup> “*συγγραφεύς, one who collects and writes down historic facts, an historian.*” Liddel & Scott, (1991). El término en griego se refiere a los historiadores. La historiografía era un arte con sus propias reglas, diferente a la poesía, a la oratoria, a la narrativa de ficción, y a la historia. El género se escribía en prosa.

<sup>108</sup> Longino, *Of great Writing*, Trad. George Grube, 1957.

<sup>109</sup> Adjunto el original para seguir con más precisión el origen y funcionamiento de los términos más importantes, los cuales marco con negritas:[4] *οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ’ εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ*

ὀπερφυᾶ: πάντα δέ γε σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἶγε τὸ μὲν πιθανὸν ὡς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται, Longino (1907, 1.4).

<sup>110</sup> El autor marca la diferencia entre el estilo sublime, como calificativo, y lo Sublime, con mayúscula, para el termino nominal, tal como lo usa para lo Maravilloso, lo Extraordinario y lo Sorprendente y haciendo énfasis en el qué del sustantivo, y el cómo del calificativo.

<sup>111</sup> Longino, *De Sublimitate*, (1907, 2.1) La traducción que uso de José García Lopez dice “de lo sublime o de su opuesto”. Longino, *Sobre lo Sublime* (1979, 2.1, p. 149), lo que permite ver hasta que punto los autores evitan el término *báthous*, además de la evidente influencia de la traducción de Boileau hasta nuestros días.

<sup>112</sup> Los tres vicios a los que hace referencia Boileau serán descritos más adelante en el mismo tratado *De lo Sublime*: hinchazón innecesaria, frialdad derivada de una afectación excesiva y casi infantil, y el falso entusiasmo.

<sup>113</sup> Longino, *Traité du Sublime*, Trad. N. Boileau (1674, 2.2). La traducción es mía.

<sup>114</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 2.1, p. 149).

<sup>115</sup> Longino, *On the Sublime*, Trad. William Smith (1739, Ch. II, p. 4).

<sup>116</sup> Longino, *De lo Sublime*, Trad. P. Vianello (2106, II.1 p. 47).

<sup>117</sup> David García P., quien realizó la introducción y las notas de la edición bilingüe de *De lo Sublime* de la UNAM con la traducción de la Dra. Vianello, refiere haber cotejado la versión griega usada por Paola Vianello con aquellas de “Lebègue y de Russell.” Y dice también que las versiones más antiguas que se conocen no presentan variaciones importantes. García P. “Introducción a *De lo Sublime* (2016, pp. 15,16). La edición de William Rhys digitalizada para perseus.tufts.edu, a su vez, usa *βάθους*.

<sup>118</sup> N. Boileau, *Traite du Sublime* (1743, “Préface”, p.8).

<sup>119</sup> Longino, *De Sublimitate*, Trad. Gabriel Petra (1710, II, p. 5).

<sup>120</sup> La versión que llega a la actualidad del *Peri Hýpsous* está incompleta. Del total de cuarenta y cuatro, dos folios faltantes corresponden a la vehemencia o pasión. Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 12.2, p. 170). Si bien no son tantos comparados con los seis folios faltantes de la parte correspondiente al pensamiento, es importante si se considera que el autor no se extiende mucho en el tema ya que la pasión será desarrollada en un tratado posterior. Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 9.4, p. 160).

<sup>121</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.12, p. 216, 217).

<sup>122</sup> Clásicos en el sentido teórico, de la división de estilos en tres: grave, medio y sutil.

<sup>123</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 8.2, p. 158).

<sup>124</sup> Ruiz Montero dice en su introducción a las *Sobre las formas de estilo* de Hermógenes: “Estos tres, [los estilos clásicos] han sido observados también en una obra que parece pertenecer al s I d. C., y que ha sido atribuida a Longino, *Sobre lo sublime (Peri hýpsous)*. Aquí se habla de las naturalezas grandiosas (*hypermegétheis phýseis*), distintas de las bajas o humildes (*tapeinaí*), y de las intermedias (*mésai*).” Ruiz M. “Introducción” a *Sobre las formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p. 21,22).

<sup>125</sup> Ruiz M., “Introducción” a *Sobre las formas de estilo* de Hermógenes (1993, I, p. 24).

<sup>126</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 44.11, p. 216).

<sup>127</sup> Espino M. “Estética de la recepción e historia de las ideas en el siglo XVIII” (2017, pp. 331-332).

<sup>128</sup> Oldmixon, *Arts of Logic and Rhetoric* (1728, 435 pp.).

<sup>129</sup> Horace, Trad. Rascommon (1727, pp. 331-347).

<sup>130</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, pp. 309-321).

<sup>131</sup> Tanto en el prefacio como en la introducción de *The Tale of a Tub* el autor enfatiza el papel de la iglesia (enfocándose en la romana), de la política (los oradores públicos) y del teatro en la decadencia de la virtud.

<sup>132</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv 1-10, p. 309).

<sup>133</sup> Oldmixon defiende este argumento en la dedicatoria de su tratado, para la cual cita el mismo *Essay on the Translated Verse* de Rascommon, “‘For none have been with Admiration read, / but who, beside their Learning, were well bred’ Said Lord Rascommon, who understood good Breeding, and good learning, as well as any Man ever did.” Oldmixon (1728, “Dedication,” p. xiv); Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 210-213, p. 315).

<sup>134</sup> La buena cuna, en el sentido que le dan los antiguos, no se relaciona necesariamente al nacimiento aristocrático sino con una formación que estudia ciertos temas y que tiene como propósito la vida en libertad y seguir siendo libre. Por otro lado, se sobreentiende que un esclavo, un hombre sin aspiraciones, no es capaz de poner sus necesidades más inmediatas de lado en favor de la razón, pues su misma condición se lo impide. Longino, por ejemplo, se dirige a un igual, Postumio Terenciano, con el que le es posible dialogar de estos

asuntos, porque dice, tuvo acceso a una educación liberal (*παιδείας ἐπιστήμωνα*). No obstante, tal como afirma Rascommon, el nacimiento noble no era una garantía de calidad,

I pity, from my Soul, unhappy Men,  
Compell'd by want to *Prostitute* their pen;  
Who must, like *Lawyers*, either *starve* or *plead*,  
And *follow*, right or wrong, where guineas lead;  
But you, *Pompilian*, *wealthy*, *pamper'd heirs*,  
Who to your *country* owe your words and care;  
Let no vain hope your easie mind seduce;  
For rich, *ill poets* are without *excuse*.

Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 210-213, p. 315). Rascommon contrasta a aquellos profesionistas que no tienen otra opción que vender su palabra por conseguir el dinero necesario para su subsistencia con aquellos, que llama *ill poets*, que han sido criados en una casa acaudalada. Usa términos especialmente severos como *pity*, *prostitute*, *starve* o *plead*, para referirse a aquellos letrados que desvirtúan la verdad. Pero concluye que son peores los segundos, pues dice, con desprecio, que no hay disculpa para las creaciones poéticas mal logradas de aquellos, *pamper'd heirs*, que contaron con las ventajas de una buena educación.

<sup>135</sup> Pope, A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 1-4, p. 5).

<sup>136</sup> Dice Javier Espino sobre la influencia de Cicerón en las corrientes retóricas y lógicas que sedesarrollaron en europa a partir del Renacimiento: “De todos modos, existen pequeñas diferencias en este empleo de la dispositivo entre Bacon y Descartes que constituirán la semilla para el desarrollo de las vertientes cartesiana de Port-Royal, y sensista de los empiristas ingleses. Por un lado, Descartes propone un estilo ordenado y sobrio que servirá para dominar la imaginación y las pasiones que nacen de ella y la alientan, con el fin de encauzar la sentimentalidad del receptor hacia la Verdad objetiva; por otro lado, Bacon propone una retórica, en la que la voluntad es movida por la razón, a través de un lenguaje que genera las justas y adecuadas combinaciones (pueden ser metáforas o tropos, y sobre todo símbolos) que identifiquen las nuevas ideas científicas que mejoren la vida del hombre. Así pues en los inicios Descartes tiende a una retórica del orden lógico, y Bacon del orden sensorial y simbólico. En definitiva, Descartes dará pie, con sus más, sus menos y sus entrecruzamientos, a una retórica de orden matemático (más geométrico) que el port-royalismo empleará y sistematizará en su *Lógica*, la cual acabará por desnudarse de toda retórica elocutiva e imaginativa y se quedará exclusivamente con la dispositivo que se expresará y se verá desarrollada por la sintaxis gramatical; por otro lado, Bacon iniciará la corriente senso-empirista inglesa que, manteniendo orden y estructura, será más “imaginativa”, cargada de aspectos más sensitivos que apelen a un lenguaje coloquial que ayude a desarrollar y divulgar las nuevas ideas de la ciencia. Si en Descartes (y el port-royalismo) predomina la dispositivo desnuda; en Bacon (y el empirismo inglés) ésta se conjuga con una inventio que empuja la voluntad a descubrir nuevas ideas y a divulgarlas. No se trata pues de la inventio jesuita que se encamina a la exaltación religiosa, y se caracteriza por sus florituras y excesos, sino que es una inventio más equilibrada que promueva la sensorialidad y la sencillez coloquial que, a su vez, por su espontaneidad, requiere de figuras estilísticas más sensitivas y de cierto ingenio para ser expresada. Espino M.. *De la agudeza al gusto...* (2020, p.87).

<sup>137</sup> La frase atribuida a Cicerón que dice: “nacemos poetas, nos formamos oradores,” y que refiere al equilibrio entre el talento y la formación técnica, que garantiza la maleabilidad del discurso y la potencialización del talento.

<sup>138</sup> Llorens, N., *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 346).

<sup>139</sup> Durante el siglo XVII aún se estilaba estudiar la gramática inglesa a partir de las clasificaciones latinas, por ejemplo, a partir de la gramática de casos a pesar de que el inglés es una lengua prácticamente carente de declinaciones.

<sup>140</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1727, vv 321-328, p. 319).

<sup>141</sup> Llorens, N., *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 346).

<sup>142</sup> En *The Battle of the Books* Jonathan Swift recrea la batalla intelectual y las posturas de ambos bandos.

<sup>143</sup> Un ejemplo muy claro de ataque se ve en la sarcástica referencia que hace Martinus del autor del tratado *Sobre lo Sublime* como “secretario de Zenobia,” la reina de Palmira durante el siglo III d.C. Esta teoría fue muy difundida por el prefacio de la edición de 1693 de Boileau y por lo tanto muy aceptada durante el siglo XVIII, al grado que el mismo Adam Smith se regodeó en una excesivamente prolongada digresión sobre los datos biográficos del supuesto “Longino.” En ella trata sobre su trascendencia política y literaria como

muestra de su carácter y por lo tanto prueba de su autoría, si bien esta tesis no se sostenía desde el mismo siglo XVIII. No obstante, esta teoría ha perdido la fuerza muy lentamente, al grado que fue aceptada incluso hasta muy entrado el siglo XX. Otro ejemplo muy claro de la referencia a la labor de los editores críticos es *Virgilius Restauratus* y las notas a *The Dunciad*, (*With the prolegomena o the learned Martinus*) atribuido al mismo Martinus Scriblerus, que parodia de las anotaciones eruditas de Richard Bentley.

<sup>144</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 90-95, p. 312).

<sup>145</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 102-113, p. 312).

<sup>146</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 210-213, p. 315).

<sup>147</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 333-342, p. 319).

<sup>148</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 11-15, p. 309).

<sup>149</sup> Smith, A. “*Life, Writings and Character of Longinus*,” en *On the Sublime* (1727, p. iii).

<sup>150</sup> El libro VIII de las *Instituciones oratorias*, Quintiliano usa el término *sublimis* y sus derivados en repetidas ocasiones.

<sup>151</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 11-15, p. 309).

<sup>152</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 400-408, p. 21).

<sup>153</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 720-727, p. 21).

<sup>154</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 409-414, p. 321).

<sup>155</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 73-76, p. 8).

<sup>156</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 116, 117, p. 10).

<sup>157</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 105, 106, p. 9).

<sup>158</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 106, 107, p. 312).

<sup>159</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 144, 145, p. 11).

<sup>160</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 93, 94, p. 9).

<sup>161</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 652-683, pp. 31-33).

<sup>162</sup> Pope A. *Essay on Criticism*, (1713, vv. 684-690, p. 33).

<sup>163</sup> Swift hace referencia también a un *Commonwealth of Learning*, la República o Mancomunado del saber, en su *The Battle of Books*, aludiendo al término usado para referirse a la República de Cromwell.

<sup>164</sup> Saint-Girons, “Sublime” en *Vocabulario de las filosofías occidentales* (2018, p. 1550).

<sup>165</sup> N. Boileau, en *Traité du Sublime* (1743, “Preface”).

<sup>166</sup> N. Boileau, en *Traité du Sublime* (1743, “Preface”).

<sup>167</sup> El libro de Javier Espino *De la agudeza al gusto* (2020) hace un análisis muy detallado del desarrollo de los conceptos de *wit* y *taste* en la Europa occidental del Renacimiento al Romanticismo.

<sup>168</sup> Núria Llorens, en su artículo acerca de la impronta clásica en Shaftesbury, dice sobre las disputas en el ámbito académico: “Durante el periodo que duró la querelle se discutió acerca de la función atribuible al estudio y la enseñanza de la historia, acerca de las causas y distanciamiento del arte y la literatura respecto de la ciencia, sobre el uso crítico de determinados modelos de la antigüedad, acerca de la finalidad del ideal clásico en el arte o sobre el valor y el papel que corresponde al pasado y a la memoria en la cultura moderna.” Llorens, N. *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, 6, p. 345). Todos estos temas de alguna manera son tratados por Scriblerus, lo cual muestra una preocupación común, la cual derivó en la reconfiguración definitiva de las ciencias.

<sup>169</sup> Cualquier edición reciente del tratado sobre lo elevado, con un trabajo introductorio serio, contiene más o menos pormenorizado las diferentes teorías y los posibles autores, así como las posibles fechas de escritura.

<sup>170</sup> D. García, “Introducción” a *De lo Sublime* (2016, p. 15).

<sup>171</sup> Dice Boileau en su prefacio: “Gabriel de Petra, en algún momento a partir de entonces, fue más valiente, y es a él a quien debemos la traducción latina con que contamos. Hay otros dos, pero son tan deformes y groseros, que sería demasiado honor para sus autores el nombrarlos. Incluso la de Petra, que es infinitamente la mejor, no está muy acabada. Porque, además de que a menudo habla el griego en latín, hay varios momentos en donde se nota que no entendió bien a su autor. No es que quiera acusar a un hombre tan sabio de ignorancia, ni establecer mi reputación sobre las ruinas de la suya. Sé lo que es conseguir en primera instancia al autor original; y admito que, además, su trabajo me sirvió mucho, así como las pequeñas notas de Langbaine y Monsieur Le Fèvre.” N. Boileau, (1743, “Preface”). (La traducción es mía).

<sup>172</sup> Smith A. (1733, “Preface”)

<sup>173</sup> Jonathan Lamb, en *The Cambridge History of Literary Criticism* refiere una edición de 1712, hecha por “Welsted,” que no he tenido la oportunidad de revisar.

<sup>174</sup> Llorens, N. *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, 6, p. 353).



- <sup>175</sup> Mañas, “Introducción” a *El Ciceroniano* (2009, pp. 12-16).
- <sup>176</sup> De esta discusión entre Poliziano y Cortesi y que continuaran Pico della Mirandola y Pietro Bembo surge la metáfora de la abeja, que al fabricar su miel, usa el polen de diferentes flores. En Inglaterra la “Querella” retomará esta imagen, en la anécdota de la abeja y la araña, en *The Battle of the Books*.
- <sup>177</sup> Mañas, Introducción a *El Ciceroniano* (2009, pp. 25-27).
- <sup>178</sup> Mañas, Introducción a *El Ciceroniano* (2009, pp.25-27).
- <sup>179</sup> Espino M.. “El ciceronianismo en la España...” ( 2017, pp. 145-165).
- <sup>180</sup> Ese mismo año, entre 1727-1728, también se publicó *The Dunciad*. Existe la teoría de que *Peri Báthous* sustituyó de último momento a *The Dunciad* en el último tomo de las misceláneas publicadas en 1728 como resultado de la visita de Swift a Inglaterra, con el propósito de publicar *Gulliver’s Travels*.
- <sup>181</sup> Dice Javier Espino sobre el origen del estilo Barroco: “Se produce una metamorfosis de una retórica, la clásica, que busca el equilibrio entre razón y pasión, entre argumentación y ornamentación; a una retórica, la barroca, basada en un lenguaje exclusivamente conceptuoso y adornado, y con gran predominio del “sentimiento” y la “pasión” frente a la “razón” y la “reflexión.” Espino M.. *De la agudeza al gusto...*(2020, p. 44-45).
- <sup>182</sup> Swift, J. *A Tale of a Tub* (1811, *The Conclusion*, p. 232).
- <sup>183</sup> Espino M.. *De la agudeza al gusto...* (2020, p. 90).
- <sup>184</sup> Espino M.. *De la agudeza al gusto...* (Espino Martín [a] (2005, p. 176). 171 Chinchilla Pawling (1996, pp. 93-124).
- <sup>185</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 72).
- <sup>186</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 72).
- <sup>187</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 72).
- <sup>188</sup> En este punto es pertinente recordar que las pruebas pueden ser palpables o artificiales, y de entre las artificiales están las que tiene que ver con el *lógos*, el *éthos* y el *páthos*. Estas pruebas o modos de persuasión no son necesarias si el caso se prueba a sí mismo con la evidencia.
- <sup>189</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 74).
- <sup>190</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 75).
- <sup>191</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 74).
- <sup>192</sup> Espino M.. *De la agudeza al gusto...* (2020, p. 36).
- <sup>193</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, p. 75).
- <sup>194</sup> El objetivo de Oldmixon es la elocución en lenguaje mayormente recto y que busca el tono o estilo elevado.
- <sup>195</sup> Zappen, J., *Aristotelian and Ramist Rhetoric in Hobbes* (1983, II, pp. 76,77).
- <sup>196</sup> Thomas Hobbes tradujo: *The History of the Grecian War* de Tucídides, *Iliads* y *Odysses* de Homero, así como un breviario de la *Retórica* de Aristóteles, y los tratados de lógica y retórica del francés, además de los numerosos tratados de filosofía política y moral de entre los que James Zappen menciona *The Elements of Law y Leviathan* (1983, II p. 69).
- <sup>197</sup> Zappen, J. (1983, IV p. 81).
- <sup>198</sup> Zappen, J. (1983, IV p. 81).
- <sup>199</sup> Llorens, N. *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 348).
- <sup>200</sup> Saint Giros, “Sublime” (2018, p. 1551).
- <sup>201</sup> Saint Giros, “Sublime” (2018, p. 1549).
- <sup>202</sup> Saint Giros, “Sublime” (2018, p. 1550).
- <sup>203</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. I, p. 85).
- <sup>204</sup> Espino M.. “Estética de la recepción e historia de las ideas en el siglo XVIII” (2017, pp. 331-332).
- <sup>205</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (Sect. VI) .
- <sup>206</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. I, p. 86).
- <sup>207</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. I, p. 86).
- <sup>208</sup> El término era un lugar común, y era usado precisamente para referirse al fracaso literario, por ejemplo, Jonathan Swift en *The Author’s Apology* para *A Tale of a Tub* describe a ciertos autores como: “*sunk into waste paper and oblivion.*”
- <sup>209</sup> Oldmixon, *The Arts of Logick and Rhetoric* (1728).
- <sup>210</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. I, p. 86).
- <sup>211</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. I, p. 87).
- <sup>212</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1811, “Introduction,” pp. 66,67).

- <sup>213</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (Sect. IV).
- <sup>214</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch I, p. 85).
- <sup>215</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch I, p. 87).
- <sup>216</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch II, p. 89).
- <sup>217</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch II, p. 88).
- <sup>218</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch II, p. 89).
- <sup>219</sup> (Hor. Ars Poet., v. 330) “prosum: to be useful, be of use, do good, benefit, profit, serve” (Lewis & Short).
- <sup>220</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IV, p. 91).
- <sup>221</sup> Éste es un reclamo a la inclusión de unos pocos autores en el canon. Es una paradoja, pues, siendo los tratados textos didácticos, están necesariamente concebidos para hacer uso de la mayor cantidad de recursos posible para asegurar su máximo aprovechamiento: si bien es una injusticia no incluir más autores modernos, se corre el riesgo de que no sean conocidos por un número tan grande de lectores como aquellos antiguos bien conocidos y que por lo tanto los *exempla* no cumplan su función.
- <sup>222</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IV, p. 92).
- <sup>223</sup> Oldmixon, “Dedication,” a *The Arts of Logic and Rhetoric* (1728, p. vi)
- <sup>224</sup> Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Trad. Julio Palli (1993, X.9 [1180 a 15], p. 405).
- <sup>225</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. IV, p. 92).
- <sup>226</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*. Trad de I. Rodríguez (8.3.6).
- <sup>227</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1811, Sect. V, pp. 141,142).
- <sup>228</sup> Este fragmento es un buen ejemplo de la amplificación, no solo numeral, sino también por acumulación de *misunderstandings* (propio de la sátira como saturación), que está presente en el tratado sobre lo profundo. Martinus yuxtapone un malentendido a otro: no solo la paz y tranquilidad son lo opuesto a lo buscado por lo sublime, sino que esa misma paz, que llega a lo *cool*, entendido como fresco, como cómodo, pero también también como descarado. Pero, sobre todo, lo *cool* se relaciona a lo frío, que Longino señala como resultado de un estilo que, por su exceso de adorno, artificio, o erudición, carece de pasión.
- <sup>229</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IX, pp. 108, 109).
- <sup>230</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. II, p. 89).
- <sup>231</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. I, p. 87).
- <sup>232</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. III, pp. 90-91).
- <sup>233</sup> Sobre la influencia retórica en Nicolas Maquiavelo ver *Rhetoric and Human Consciousness* de Craig Smith (2017).
- <sup>234</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. V, p. 93).
- <sup>235</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. José G. (1979, 8.2, p. 158).
- <sup>236</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1811, “The Conclusion”, p. 230).
- <sup>237</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. V, pp. 92,93).
- <sup>238</sup> Horacio, *Arte poética*, Trad. H. Silvestre (2016, v. 309, p. 564, 565).
- <sup>239</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. V, p. 93).
- <sup>240</sup> “*Serpentes avibus gementur, tigrius agni.*” Horacio, *Arte Poética* (2016, vv 9-13, p. 534, 535).
- <sup>241</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (1811, Sect. V, p140).
- <sup>242</sup> Dice Quintiliano en el Libro VIII, dedicado al estilo, de sus *Instituciones oratorias*: “la primera virtud es carecer de vicios (*prima virtus est vitio carere*)”. Quintiliano, *Intituto oratoria* (1921, 8.3.42, p.232), (La traducción es mía). Desde un punto de vista didáctico pragmático, el principal aporte de *Peri Báthous* es evidenciar los vicios.
- <sup>243</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. José G. (1979, 10.11, p. 169).
- <sup>244</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. VIII, p. 105).
- <sup>245</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch VIII, p. 105).
- <sup>246</sup> Oldmixon, “Dedication” en *The Arts of Logic and Rhetoric* (1728, p. vi).
- <sup>247</sup> Horacio, *Arte poética*, Trad. H. Silvestre (2016, vv. 38-41, p. 537).
- <sup>248</sup> Pope, A., *Essay on Criticism* (1728, vv. 789-792, p. 35).
- <sup>249</sup> ἐμβριθεῖς: dignidad, profundidad, gravedad. Longino, *Sobre lo Sublime* (1979, 6.3, 1979).
- <sup>250</sup> Longino, *Sobre lo Sublime*, Trad. José G. (1979, 6.3, p. 160 ).
- <sup>251</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. II, p. 88).
- <sup>252</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1728, Ch. II, p. 89).
- <sup>253</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IV, p. 92).
- <sup>254</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. XII, p. 122).

- <sup>255</sup> Núria Llorens, al hablar sobre la influencia las traducciones del *Arte poética* y de *Sobre lo Sublime* de Boileau en su artículo sobre el modelo clásico en Shaftesbury, dice sobre los autores barrocos: “comparten una misma aversión por el preciosismo, el estilo florido y el detalle superfluo, por todo aquello que pueda contribuir a ensombrecer la simplicidad, la claridad, y la unidad, cualidades esenciales de la doctrina clásica.” Donde se puede apreciar que el llamado estilo florido, no tanto como intermedio entre grande y humilde, sino como aquel que responde a la función de deleitar, siendo las otras dos el educar y conmovier. Llorens, N. *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 347).
- <sup>256</sup> Aristóteles, *Poética*, Trad. Martínez Manzano (2011, 1448b, p. 28).
- <sup>257</sup> Horacio, *Arte Poética*, Trad. H. Silvestre (2016, II.3, vv. 38-41, p.536).
- <sup>258</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. VII, p. 101).
- <sup>259</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. VI, p. 98).
- <sup>260</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. VI, p. 99).
- <sup>261</sup> Este fragmento responde a la afirmación de Oldmixon en su prefacio a *The Arts of Logick and Rhetoric* donde descalifica los logros de Pope al decir que obras como *An Essay of Criticism* surgen una vez en cada generación, mientras que textos como el de Longino son excepcionales y trascienden los límites del tiempo.
- <sup>262</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. VI, p. 98).
- <sup>263</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. VII, p. 101).
- <sup>264</sup> Farré, L. “Los valores estéticos en la filosofía aristotélica” (1949, 3, p. 1448).
- <sup>265</sup> “*Prima virtus est vitio carere.*” Quintiliano, *Instituiones oratoriae* (8.3. 41).
- <sup>266</sup> Schleiermacher, F., *Sobre los diferentes métodos de traducir* (2000, p. 47).
- <sup>267</sup> Schleiermacher, F., *Sobre los diferentes métodos de traducir* (2000, p. 43).
- <sup>268</sup> Schleiermacher, F., *Sobre los diferentes métodos de traducir* (2000, p. 45).
- <sup>269</sup> Bassnett, S., *Translation Studies* (2005, pp. 76,77).
- <sup>270</sup> Bassnett, S., *Translation Studies* (2005, pp. 68, 69).
- <sup>271</sup> Schleiermacher, F. *Sobre los diferentes métodos de traducir* (2000, p. 45).
- <sup>272</sup> Smith, C. *Rhetoric and Human Consciousness* (2017, Ch. 5 p. 115).
- <sup>273</sup> La cita refiere a “Kurtz von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato, und Aristoteles*, Darmstadt, 1963, pág. 64.”
- <sup>274</sup> Lledó, “Introducción” (1993, p. 6).
- <sup>275</sup> A Dionisio de Halicarnaso se le ha atribuido también el *Peri Hýpsous*. Dice sobre él Fantham: “Fue un rétor de origen griego, asentado en Roma durante el gobierno de Augusto. Hijo a su vez de otro maestro de retórica griega. Una de sus obras más famosas es *Antigüedad romana*, historiografía que trata sobre todo de los orígenes del pueblo romano en un tono conciliatorio con los estados griegos recién absorbidos por el imperio. Plantea el origen griego del pueblo romano, su aprendizaje de los mismos maestros griegos, y adjudica su expansión más al mérito que a la fortuna.” Fantham, E., “Imitation and Evolution: ...Rhetorical imitation in Cicero...” (1978, p. 2).
- <sup>276</sup> Fantham, E., “Imitation and Evolution: ...Rhetorical imitation in Cicero...” (1978, p. 5).
- <sup>277</sup> Cicerón, *Cuestiones académicas*, Trad. J. Pimentel. (1980, 25, pp. 10,11).
- <sup>278</sup> Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 13.2, p. 172).
- <sup>279</sup> Longino *Sobre lo Sublime*, Trad. J. García L. (1979, 14.1,2, p. 173,174).
- <sup>280</sup> Smith, C., *Rhetoric and Human Consciousness* (2017, Ch. 7, p. 209).
- <sup>281</sup> Martín S., “Implicaciones educativas de la Reforma y Contrarreforma...” (2010, p. 223).
- <sup>282</sup> Bassnett, S., *Translation Studies* (2005, p. 65).
- <sup>283</sup> Llorens, N., *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 355).
- <sup>284</sup> Lledó, “Introducción” (1993, p. 94).
- <sup>285</sup> Boileau, N., en *Traite du Sublime* (1711, “Preface”).
- <sup>286</sup> Llorens, N., *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 355).
- <sup>287</sup> Llorens aclara el carácter exacerbado de las afirmaciones de Perrault, sin embargo, no dejan de ser ilustrativas del ambiente en el cual se vivió la controversia. Llorens, N., *Shaftesbury y el modelo clásico* (2002-2003, p. 346).
- <sup>288</sup> Rascommon, *Essay on the Translated Verse* (1728, vv. 29-40, p. 310).
- <sup>289</sup> Lledó, “Introducción” (1993, p. 5).
- <sup>290</sup> Swift, J., *A Tale of a Tub* (Sect VII).
- <sup>291</sup> Swift & Pope. *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch.IX, p. 106).
- <sup>292</sup> Swift & Pope. *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch.IX, p. 108).

- 
- <sup>293</sup> Mañaz, M., "Introducción" a *El Ciceroniano* (2009, p. 44).
- <sup>294</sup> Swift & Pope. *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IX, p. 108).
- <sup>295</sup> Rascommon, *Essay on the Translation of the Verse* (1728, vv. 52-71, p. 311).
- <sup>296</sup> Cicerón, en sus "Cuestiones académicas" insiste en lo inoportuno de la discusión sobre el mundo ideal, pues todo conocimiento parte de que hay una realidad, y que insistir en que es de otro modo anula toda capacidad de conocimiento en el acto, y que, sin embargo, la realidad se comprueba con la experiencia en todo momento, salvo en contadas excepciones.
- <sup>297</sup> Este fenómeno evidencia la manera en que la apreciación cambia con los gustos o los tiempos, hay una referencia a Coleridge en un periodico como digno ejemplo de la poética de lo profundo.
- <sup>298</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 743-751, p. 35).
- <sup>299</sup> Lledó, "Introducción" (1993, p. 5).
- <sup>300</sup> Swift & Pope, *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch. IX, p. 279).
- <sup>301</sup> Pope A. *Essay on Criticism* (1713, vv. 729-736, pp. 34,35).
- <sup>302</sup> Swift & Pope. *The Art of Sinking in Poetry* (1739, Ch IX, p. 108).
- <sup>303</sup> Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (2001, "Introducción," p. 34).
- <sup>304</sup> El fragmento completo lo he tomado de *Translation Studies* de Bassnett dice: "in his Preface to his translations from Early Italian Poets (1861) declared similarly that 'The only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty':" Bassnett, S., *Translation Studies* (2005, p. 75).
- <sup>305</sup> Pope, A. *The Last Will* (1744, p. 11).
- <sup>306</sup> Bassnett, S. *Translation Studies*. (2005, p. 68).
- <sup>307</sup> Cada nivel plantea sus propios paradigmas de traducción, por ejemplo, Bassnett plantea los siguientes niveles de traducción: "In his book on the various methods employed by English translators of Catullus' Poem 64, André Lefevere catalogues seven different strategies: Phonemic translation, literal translation, metrical translation, poetry in prose, rhymed translation, blank verse translation, interpretation." Bassnett, S. *Translation Studies* (2005, p. 87).