



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Modernas

**La historiografía en *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* de
Lodovico Castelvetro**

TESIS
para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Italianas)

Presenta:
Silvia Lechuga Guerrero

Asesor:
Dr. Fernando Ibarra Chávez

Ciudad Universitaria, Ciudad de México 2024





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Este trabajo se llevó a cabo gracias al apoyo del proyecto PAPIME PE402223 “Los epistolarios de Petrarca: traducción y estudios sobre la tradición clásica” (UNAM-DGAPA), cuyos responsables son Fernando Ibarra y Raquel Barragán.

Agradecimientos

Extiendo mi más profundo agradecimiento al Dr. Fernando Chávez Ibarra, cuya guía ha sido invaluable durante todo el complejo proceso de investigación. Mi más sincero agradecimiento también a todas aquellas personas que desempeñaron un papel fundamental en la configuración y el avance de este proyecto. Por último, quiero expresar profunda gratitud a mis seres queridos, cuyo amor inquebrantable, motivación constante y dedicación han sido una fuente constante de apoyo.

Índice

Presentación	9
Capítulo I	
El Contexto de <i>Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta</i> (1570)	
I.1. Contexto general de la Italia quinientista.	14
I.2. Caracterización general del tratamiento de la <i>Poética</i> de Aristóteles en la Italia quinientista	23
I.3. El debate en torno a la estilística historiográfica en la Europa del siglo XVI	31
Capítulo II	
Lodovico Castelvetro y la <i>Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta</i>	
II. 1. Vida y Obra de Lodovico Castelvetro	38
II.2. La historia en <i>Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta</i>	54
Conclusiones	77
Bibliografía	80

Presentación

En años recientes, la crítica ha comenzado a estudiar la obra de Lodovico Castelvetro (Módena, 1505-Chiavenna, 1571) a consecuencia de las particularidades que presenta su pensamiento crítico, su labor como traductor y su posición frente a la heterodoxia. Reconocido por disentir de los planteamientos teóricos más canónicos de la tratadística literaria quinientista, Castelvetro es también considerado como uno de los preceptistas aristotélicos más alejados de las nociones estéticas formuladas por el Estagirita, ya que su comentario a la *Poética*, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, desde su primera redacción (1570), presenta un sistemático rechazo hacia la autoridad del polímata.

Pese a que la poética castelvetriana ha sido examinada desde múltiples perspectivas, sus contenidos son muy vastos y variados, motivo por el que muchas de las nociones teóricas expuestas por el filólogo de Módena siguen suscitando interés. El propósito de la presente investigación es rescatar y estudiar el concepto de historiografía propuesto por Lodovico Castelvetro en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. (1570), tomando como base las siguientes preguntas: ¿Qué es la historia y cómo debe ser escrita? ¿Cuál es su importancia dentro de las artes del discurso? ¿En qué se diferencia el concepto castelvetriano del aristotélico?

Con el fin de facilitar la localización de los contenidos que se tratan en el presente trabajo, haré uso de la segunda edición del comentario de Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Riveduta et ammedata secondo l'originale e la mente dell'autore* (1576), para la introducción de citas, ya que ésta cuenta con una tabla de contenidos, incluida por el editor Pietro De Sedabonis, que reúne y enumera las líneas, los párrafos y los folios en lo que se mencionan los temas a analizar.

En el primer capítulo de la presente investigación abordo brevemente el contexto del comentario de Castelvetro desde la transmisión y el tratamiento de la *Poética* de Aristóteles en Italia, hasta el debate sobre la naturaleza de la historiografía suscitado en el siglo XVI. En el segundo capítulo, presento resumidamente la biografía de Castelvetro, realizo una aproximación sumaria a la metodología, la estructura y los contenidos generales de su comentario a la *Poética*, reviso brevemente la recepción del texto por la crítica y la práctica literaria contemporánea y sus alcances en épocas posteriores y expongo de manera concisa los enfoques teóricos y las propuestas críticas presentadas en años recientes para el estudio de *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*. Por último, analizo el concepto de historia desarrollado por el filólogo de Módena en su célebre comentario.

Antes de entrar en materia, es necesario realizar una aclaración respecto al uso de dos términos clave para la presente investigación. Pese a que en la actualidad los términos “historia” e “historiografía” gozan de una conceptualización y un uso específicos dentro de las ciencias sociales, la historia, previamente a la transformación semántica ocurrida durante la Ilustración tardía,¹ fue considerada desde el Renacimiento como un género literario narrativo estrechamente ligado a la retórica, debido al auge del modelo ciceroniano en el que se postulaba al orador como el único capaz de dar noticia sobre las enseñanzas de la historia (*De Oratore*, II, 36).

Por otra parte, Quirarte Amores señala que hasta mediados del siglo XVI no existía en español una palabra que sirviera para distinguir un relato de acontecimientos ficticios de

¹ Vid. Javier Fernández Sebastián, “Historia, historiografía, historicidad. Conciencia histórica y cambio conceptual”, en Manuel Suárez Cortina, coord., ed., “Europa del sur y América Latina: perspectivas historiográficas”, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. I, (2014), pp. 35-64.

la narración de un hecho histórico, ya que en ambos casos eran designados como “historia”.² A esta primera ambigüedad, se incorporan el planteamiento descriptivo que posee la palabra dentro del término “historia natural”, popularizada gracias a la obra de Plinio el Viejo (*Naturalis Histoeriae*), y la dimensión propagandística y justificativa³ proveniente de la escritura de historias locales con fines políticos.

En el caso italiano, el diccionario de la Crusca en su primera edición (1612), para el lema “storia” ofrece un par de definiciones igualmente polivalentes: “Propriamente diffusa narrazion di cose seguíte” y “Per successo, avvenimento”. Incluso presenta un ejemplo tomado de Giovanni Boccaccio donde queda evidenciado que el término se puede referir tanto a una narración de hechos reales como ficcionales: “Intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole, o storie”.⁴ Con esta definición queda claro que todavía no se hacía una distinción clara entre el hecho histórico y la narración en general, la cual podía incluir la ficción.

El uso ambiguo del término “historia” persistió tras la aparición del género conocido como *ars historica* (que se explorará más extensamente en el presente trabajo) hasta la segunda mitad del siglo XVI. Esta continua ambigüedad perduró a través de las discusiones sobre la naturaleza del deber del historiador, en las que se desarrollaron debates sobre el empleo del artificio retórico o su completa omisión en el discurso histórico.

Caso distinto es el del término historiografía cuya primera referencia en lengua hispana aparece dentro de la obra *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1881) de

² Cfr. Gabriela Quirarte Amores, *Artistas del recuerdo. La inauguración de la novela histórica centroamericana escrita por mujeres*, San Vicente, Publicaciones de la Universidad de Alicante / Avicam Ediciones, 2018.

³ Baltasar Cuart, “Cuatro aspectos de la historiografía renacentista”, en *Stvdia Historica. Historia Moderna*, vol. 13 (1995), pp. 11-14

⁴ Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete. <<http://www.lessicografia.it>> [Consulta: julio, 2023]

Menendez Pelayo.⁵ Hasta este momento la historiografía es considerada como el “estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre la historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias”.⁶

Actualmente, “historiografía” refiere al estudio de los métodos, enfoques e interpretaciones utilizados por los historiadores al escribir y dar forma a la historia. Es esencialmente la historia de la escritura histórica: el examen de cómo se produce, registra y transmite el conocimiento histórico a lo largo del tiempo. La historiografía investiga la evolución de las teorías, metodologías y escuelas de pensamiento históricas. Implica un análisis crítico de obras históricas, considerando factores como los prejuicios del autor, el contexto cultural y el clima sociopolítico en el que se produjo la obra y explora cómo se construyen las narrativas históricas, qué voces se incluyen o excluyen y el impacto de la ideología en la interpretación histórica.⁷

Dada la amplia gama de significados asociados con el término “historia” y la aparición relativamente reciente del término “historiografía”, es imperativo exponer los matices. En el contexto de la investigación en curso, es fundamental subrayar que el término “historiografía” no se utiliza para referirse a una recopilación y análisis crítico de fuentes históricas. En cambio, se utiliza para denotar específicamente el acto de, en consonancia con sus raíces etimológicas, “escribir historia”. Esto implica la representación narrativa de acontecimientos de una época pasada conforme a las convenciones y límites específicos de un género literario distintivo.

⁵ Juan Francisco Mesa-Sanz, “Historia de los términos Historia e Historiografía” en: *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*, Madrid, Dykinson, 2015.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

Mientras que el término “historia” se emplea para referirse a un género literario que “incorpora en los modos de la narración a la retórica”.⁸ Un género que, más allá de la mera recopilación de información fáctica, profundiza en el arte de presentar sucesos de una manera que atraiga y resuene con la audiencia. Esta delimitación sirve como comprensión fundamental, asegurando precisión y claridad al navegar por el intrincado terreno del discurso histórico.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

Capítulo I

El contexto de *Poetica d'Aristotele vulgarizata et sposta*

I.1. El Contexto general de la Italia quinientista

Dentro del complejo panorama político de la Italia quinientista dos sucesos destacan por sus repercusiones en el ambiente académico, cultural y literario: la coronación de Carlos V en Bolonia (1530), hecho con el que culminó la larga disputa entre Francia y España por el control de los territorios italianos; y el nombramiento de Alessandro de' Medici como Duque de Florencia (1531) tras el infructuoso intento de los florentinos por restaurar la república durante el tumulto causado por el “Sacco di Roma” en 1527.⁹

En un contexto histórico marcado por la falta de autonomía, la desunión política y la ausencia de un centro político y cultural prominente, la búsqueda de la centralización lingüística sentó las bases de un intento de autodeterminación cultural.¹⁰ Según Mattia Bianchi, la falta de centralidad lingüística en Italia tuvo origen en la división política y territorial resultado de la presencia de varias cortes, así como de centros culturales, económicos y políticos. Esta fragmentación se ve agravada aún más por la influencia de potencias externas como Francia, España y Austria.¹¹

Frente a este escenario, el influyente legado de la tradición vernácula toscana, que sirvió como ejemplo tangible de lenguaje refinado en toda la Península, jugó un papel

⁹ Carlo Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130-190

¹⁰ Giuseppe Antonelli y Marcello Ravesi, “La Questione della Lingua nel Cinquecento”, en *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. I *Dalle origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 739-748.

¹¹ Mattia Bianchi, *El papel del dialecto en la literatura italiana culta: funciones y casos paradigmáticos*. Salamanca, 2020. Tesis, Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, p. 54

fundamental en el fomento del establecimiento de una lengua literaria compartida.¹² Es importante destacar que, si bien Florencia desempeñó un papel crucial como centro económico y comercial hasta el siglo XV, la capital toscana asumió gradualmente una posición secundaria y marginada en comparación con ciudades importantes como Milán o Venecia. Sin embargo, gracias al notable prestigio de la literatura y a los posteriores esfuerzos de estandarización liderados por Bembo, Florencia logró salvaguardar su posición hegemónica, aunque dentro de un círculo exclusivo de intelectuales y personas cultas.¹³

El fin de la República Florentina y los disturbios en Roma significaron el fracaso de la política de los Medici que pretendió hacer de Florencia y Roma los baluartes de la cultura italiana. En consecuencia, durante la primera mitad del siglo XVI, la Padania —sin exceptuar los dominios españoles de Nápoles y Milán una vez restablecida la paz— emergió como un bastión de las artes y la literatura. Este cambio puede atribuirse, en gran parte, a dos factores cruciales: la importante proximidad geográfica de centros clave de estudio y discusión académica en la región (como Milán, Venecia, Ferrara y Bolonia), que facilitó el intercambio de ideas, opiniones y debates a través de la circulación continua de intelectuales, docentes y estudiantes; y la notable influencia de la industria gráfica veneciana.¹⁴

Parte importante del establecimiento de la codificación lingüística bembista fue el alcance cada vez mayor de la imprenta durante los siglos XV y XVI. Es crucial reconocer que, a diferencia de la producción de libros manuscritos, la industria gráfica opera dentro de las limitaciones de una lógica impulsada por el mercado, por lo que requiere de productos

¹² Carlo Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130-190

¹³ M. Bianchi, *op. cit.*, p.55

¹⁴ Gianmario Anselmi, Luisa Avellini y Ezio Raimondi, “Ferrara, Bologna e la Padania dal 1430 al 1530”, en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana*, vol. 4, *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, tomo II, *Le Marche, l'Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 685-728.

lingüísticamente uniformes que garanticen la comprensibilidad y faciliten la reproducción serial eficiente de los textos.¹⁵

Pese al paulatino establecimiento del toscano como lengua de cultura, los libros tipográficos, como sugieren Giuseppe Antonelli y Marcello Ravesi, presentaron una lengua compuesta basada en el latín, utilizado por los correctores para limitar las variaciones ortográficas y léxicas del vulgar; el florentino literario y el dialecto septentrional, empleado por la mayoría de las personas involucradas en la industria gráfica. Este cambio se atribuye a la clara migración del foco del mercado editorial hacia el norte, especialmente en Venecia.¹⁶

Pese a la innegable influencia del código toscanizante, Bianchi sugiere que, desde sus inicios, la literatura italiana mostró una utilización sistemática de la lengua vernácula y popular con fines humorísticos. No sorprende, por tanto, que junto con el establecimiento de la estricta norma bembiana, los literatos “hayan podido encontrar en los vulgares italianos un camino fértil para cultivar el estilo cómico-paródico”.¹⁷ Esta circunstancia llevó a una experimentación sólida en la representación de personajes de varios géneros, particularmente aquellos asociados con la comedia.¹⁸

Siguiendo la exposición, Bianchi destaca como caso de notable relevancia el dialecto paduano, una de las lenguas vernáculas ampliamente utilizadas para generar experiencias literarias con intenciones cómico-paródicas que, en opinión del autor ya mencionado, sirvió como un medio ideal para ofrecer una crítica humorística de las convenciones de la literatura y del lenguaje artificial arraigado en la tradición bembiana.¹⁹

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ M. Bianchi, *El papel del dialecto en la literatura italiana culta: funciones y casos paradigmáticos*. Salamanca, 2020. Tesis. Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, p.126

¹⁸ *Ibid.*, 109

¹⁹ *Idem.*

Entre 1530 y 1560 el fenómeno de la vulgarización de obras clásicas invadió las prensas y conformó un grueso *corpus* que evidenció la creciente necesidad de ampliar los estrechos márgenes de la reforma lingüística y literaria de Pietro Bembo como consecuencia del rechazo no a la tradición petrarquista toscana, sino a la situación política y social de la Península.²⁰

En la Italia del siglo XVI, la reelaboración de preceptos clásicos y la producción y difusión de textos que trataban sobre arte poética fueron, a palabras de Silvina Vidal, “producto del impacto combinado de la *questione della lingua* y los proyectos enciclopédicos de la academias italianas”.²¹ Estas últimas jugaron un papel de vital importancia, ya que, mediante el uso de la lengua vernácula, difundieron saberes tanto tradicionales como modernos a una audiencia que iba más allá del círculo de las universidades,²² como es el caso de la *Accademia degli infiammati* (1540); en cuyo seno se producen tres importantes obras que sostienen el uso de las lenguas vernáculas en materias como la poesía, la filosofía y la historia: *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo, el *Dialogo delle lingue* (1542) de Sperone Speroni y el *Herculano* (1570) de Benedetto Varchi,²³ la *Accademia veneziana o della fama*; donde se tradujeron y comentaron textos platónicos y aristotélicos publicados por la Imprenta Aldina; la *Accademia Florentina* (1541), enfocada en la vulgarización de textos

²⁰ *Idem.*

²¹ Silvina Vidal, Silvina Vidal, “Los tratados de arte storica en el Renacimiento. Francesco Patrizi y los *Diecidualoghi della historia* (1560)”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, no. 34, (2005), p.3. En este caso, se da el nombre de *questione della lingua* al debate originado en el Cinquecento en torno a las mejoras cualitativas de la lengua vernácula, considerada como una lengua impropia para la cultura y la instrucción en comparación al latín. En esta intensa disputa terminó por imponerse el llamado monolingüismo petrarquesco propuesto por Pietro Bembo, en el que se consideró como modelo de imitación el florentino literario implementado por Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio para la escritura de poesía y prosa, respetivamente. Vid. Mario Pozzi, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET, 1988.

²² C. Dionisotti, “Tradizione classica e volgarizzamenti” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130-190

²³ Mariano Pérez Carrasco, “Escribir filosofía en una lengua sin tradición filosófica. El problema de la lengua en los orígenes de la Modernidad”, en *Revista de Filosofía Unisinos*, vol. 14, no. 2, (2013), pp. 152 - 161.

filosóficos;²⁴ y la *Accademia degli Alterati*, en cuyo caso destaca el interés de su regente, Francesco Bonciani, por la aplicación de la teoría poética aristotélica a las *novelle* realizadas en lengua vulgar, según lo explicita en su *Trattato o Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574).²⁵

Como resultado del impacto causado por la controversia que supuso la *questione della lingua* en el territorio italiano, los textos exegéticos escritos en lengua vernácula que buscaban aproximarse a los contenidos de la *Poética* defendieron la afirmación de la lengua de uso como lengua de cultura, más allá del acto de apropiación de los materiales concernientes a la alta cultura, consecuencia del renovado interés que mostraron las élites intelectuales por el *volgarizzamento*.²⁶ Ejemplo de esto lo hallamos en *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*:

Io ho giudicato che questa fosse opportunità convenevole e da non tralasciare da fare una volta esperienza, il che da niuno infino a qui non pare che sia stato tentato, se fosse possibile che con le voci proprie e naturali di questa lingua si potessero fare vedere e palesare altri concetti della mente nostra che d'amore e di cose leggere e popolari, e si potesse ragionare e tratar d'arti, e di dottrine e di cose gravi e nobili senza bruttare, e contaminar la purità sua con la'mmondizia delle voci barbere, e scholastiche, e senza variare e alterar la simplicità sua con la mistura delle voci greche e latine quando la necessita non ci constringe a far ciò, accioché, riconocendosi la sufficienza e l'valore di questa lingua, ancora non resti priva più lungamente della debita sua lode. (f. 4)²⁷

El intento por renovar la literatura se sirvió tanto de la implementación de diversas pautas estilísticas clasicistas —más allá del uso de la gramática y del léxico de la deformación latina como en épocas anteriores—²⁸ como del desarrollo de una teoría del arte literario que, sin

²⁴ S. Vidal, art. cit.

²⁵ Vid. María José Vega Ramos, "Teoría de la *novella* y neoaristotelismo quinientista", en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 15 (1992), pp. 361-374.

²⁶ Vid. Alison Cornish, *Vernacular Translation in Dante's Italy: Illiterate Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

²⁷ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta. Riveduta et ammedata secondo l'originale e la mente dell'autore*, Basilea, Pietro De Sedabonis, 1576.

²⁸ Carlo Dionisotti, "Tradizione classica e volgarizzamenti" en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967

desatender la tradición medieval y la herencia grecolatina, se adaptó a una nueva época y a una nueva literatura.

Para llevar a cabo esta tarea, los críticos rescataron e interpretaron el contenido y los argumentos de los textos antiguos disponibles para desarrollar y fundamentar su propia teoría a través de una combinación de autoridades cuyos planteamientos teóricos transformaron en criterios y normas para “la admisión o la exclusión de nuevos géneros literarios”²⁹ y de obras contemporáneas. Al respecto, Bernard Weinberg teoriza que “Tanto el teórico como el crítico práctico se sitúan en un punto crucial de la historia de la crítica occidental, ese punto en el que las doctrinas de la antigüedad clásica se transformaron en algo nuevo y diferente, algo que se convirtió en la base de la crítica literaria moderna.”³⁰

El fenómeno de la vernaculización de la literatura permitió la superación de barreras regionales y amplió el desarrollo unitario de la cultura humanista a través del libre ejercicio literario que logró hacer frente a la superioridad política y militar de las potencias extranjeras mediante la imposición de una moda literaria que se extendió por toda Europa gracias a la industria de la imprenta.³¹

La poesía caballeresca de las cortes burguesas de la Italia Septentrional es un ejemplo significativo del intercambio y la confrontación directos entre la antigua y la moderna literatura mediante el uso de la reglamentación de pautas estilísticas propias de la retórica grecolatina y del modelo aristotélico-clasicista.³²

²⁹ Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed., trad. y sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005, p14

³⁰ *Idem.*

³¹ Carlo Dionisotti, “Geografia e storia della letteratura italiana” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 17-50

³² Illiana Mushin, *Evidential and Epistemological Stance. Narrative Retelling*. University of Melburne/ John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2001, p.5.

El contacto entre las cortes de Francia y de Italia Septentrional durante los siglos XII y XIII permitieron el desarrollo de una nutrida producción de textos vernáculos en el área padano-véneta que, a comienzos del siglo siguiente, alcanzó su punto álgido con los textos *Tavola Ritonda* y *Storia di Merlino*. Sumada a la notoriedad de estas obras, la popularidad del ciclo carolingio en la Padania del siglo XIV dio pie a la creación de textos autóctonos en lengua franco-véneta que, a finales del mismo siglo, comenzaron a difundirse en las regiones Toscana y Emiliana lo que contribuyó a la propagación de la literatura caballeresca en la Península debido a la imposición del toscano como lengua literaria.³³

Durante la segunda mitad del Quattrocento el poema caballeresco se alejó del ámbito cortesano y se transformó en una literatura dirigida a un público de nula y mediana cultura; sin embargo, la problematización de la discrepancia entre la oralidad y la escritura de textos como *Morgante* (1483) de Luigi Pulci y *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo reivindicaron y permitieron la renovación del género que alcanzó su cúspide en la corte estense con *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto.³⁴

A medida que se desarrollaba la literatura caballeresca, la intersección de la antigüedad y la modernidad alcanzó un momento crucial con la publicación de *l'Italia liberata dai Goti*' (1547) de Gian Giorgio Trissino. En esta obra, Trissino buscó crear una fiel imitación del modelo homérico empleando los patrones prescritos por el filósofo peripatético. En respuesta a los esfuerzos de Trissino, eruditos y teóricos literarios comenzaron a formular el concepto de *poema eroico*. Esta conceptualización pretendía distinguirla de la literatura caballeresca, particularmente a la luz de la reciente incorporación

³³Javier Gómez-Montero, *Literatura Caballeresca en España e Italia (1483-1542). El Espejo de cavallerias. (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Niemeyer, Tübingen, 1992, p. 52.

³⁴*Idem*.

de modelos homéricos y virgilianos y del resurgimiento de ideas fundamentales de la teoría de Aristóteles.³⁵

Otro factor que influyó en la configuración del concepto de *poema eroico* fue la discusión en curso sobre la naturaleza del discurso histórico. Este debate surgió como consecuencia directa del impacto de las producciones militantes florentinas, centradas principalmente en la historia política local. Además, la dinámica interacción entre las culturas italiana y española jugó un papel significativo, contribuyendo a una notable producción literaria centrada en temas histórico-geográficos, particularmente en respuesta a los viajes de exploración de la época.³⁶

A la luz del nuevo paradigma literario clasicista, la discusión sobre el estatuto de la verdad histórica influyó en la valoración de la ficción literaria y la inventiva, hecho que concentró la discusión de los literatos y de los humanistas alrededor de tres problemáticas esenciales: 1.- La categorización de las artes, debate impulsado por el estudio filológico de las fuentes textuales, 2.- la naturaleza del discurso historiográfico, tema que se tratará con mayor detenimiento más adelante, y 3.- la posición de los distintos géneros literarios dentro del nuevo canon estético clasicista.³⁷

Mientras la comedia se encontraba bajo el agudo escrutinio contrarreformista luego del advenimiento de la *commedia dell'arte* (por su carácter crítico, irónico y satírico) y frente al estatismo de la lírica y el cuento, todavía cerrados en los esquemas del petrarquismo y en la imitación del modelo boccacciano, el poema heroico y la tragedia presentaron una

³⁵ Giorgio Pasquali, *et. al.*, “Epoepa”, en *Enciclopedia italiana*, [en línea], secc. Enciclopedia. 1932. <https://www.treccani.it/enciclopedia/epopea_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [Consulta: julio, 2023]

³⁶ Rosario Romeo. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento prefazione di Rosario Villari*, Bari, Laterza, 1989, p. 5.

³⁷ Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed., trad. y sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005.

incesante experimentación e innovación que fue causada por su resonancia en las audiencias cortesanas. Esta confluencia otorgó protagonismo al poema heroico y la tragedia que buscaron adherirse a los paradigmas clásicos y las normas aristotélicas.³⁸

Sin embargo, en el contexto específico de Italia, la tragedia encuentra su expresión principalmente en formas escritas por considerarse inadecuada para el entretenimiento cortesano. Este impulso hacia la palabra escrita cataliza una ola de experimentación especialmente dirigido a la fusión de géneros y disciplinas. Estas audaces incursiones no solo impulsaron la exploración creativa, sino que también generaron vigorosos debates sobre la clasificación y conceptualización de los géneros dentro del contexto del canon clasicista imperante. A medida que el panorama literario continuó transformándose, la interacción dinámica de estos géneros sirvió como un reflejo vívido de la intrincada danza entre la tradición y la innovación, dando forma a los contornos de la expresión artística dentro de un marco sociocultural más amplio.³⁹

I.2. Caracterización general del tratamiento de la *Poética* de Aristóteles en la Italia quinientista

A lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, la *Poética* de Aristóteles ganó prominencia a través de la traducción latina de Hermann el alemán en 1272 de los *Comentarios* de Averroes. Es crucial enfatizar que los *Comentarios* de Averroes no constituyen una traducción directa de la obra de Aristóteles; más bien, se basan en una traducción siríaca de Hunain Ibn Ishaq, que Al Farabi publicó en el siglo X. Antes de los *Comentarios* de Averroes

³⁸ Romano Luperini, Pietro Cataldi y Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3. *Il Maierismo, il Barocco, l'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1997.

³⁹ *Idem*.

en 935, hubo una traducción anterior de la obra de Aristóteles del siríaco al árabe realizado por Abu Bishir Matta en 940. Sin embargo, vale la pena señalar que estos textos no son las únicas contribuciones a la exploración de la poética de Aristóteles. Otros contribuyentes notables incluyen a Yahyya Ibn Adi (893-924), Al Kindi (801-873), Al Farabi (872-950) y Avicena (980-910).⁴⁰

Es importante destacar que, como observa Luis Xavier López-Farjeat, los árabes, buscando integrar la poética en su medio cultural sin tener en cuenta su contexto original en el teatro griego, no sólo trataron la *Poética* como un tratado lógico, sino que también la interpretaron a través de una lente platónica que consideraba que la poesía tenía una dimensión ética y pedagógica.⁴¹

La interpretación de la *Poética* de Aristóteles procedente del contexto árabe, dejó una huella duradera en su recepción a lo largo de la Edad Media que también influyó en su tratamiento durante el Renacimiento. Según Martínez Manzano y Rodríguez Duplá, la renovada fascinación por Aristóteles surgió de una crítica a la versión escolástica del aristotelismo, que se percibía como un sistema abstracto y dogmático caracterizado por distinciones conceptuales vacías. El rechazo de los comentarios árabes sobre la *Poética* por parte de las sensibilidades emergentes de la época se debió en gran medida a su asimilación a la tradición escolástica.⁴²

⁴⁰ Vid. Alina Mendoza, “La *Poética* de Aristóteles del Renacimiento al inicio del Virreinato”, en *Estudios*, vol. XII, no. 108 (2014), pp. 35-52; Luis Xavier López-Farjeat, “Una posible influencia de Averroes en las referencias a la *Poética* en Tomás de Aquino”, en *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 3, (2005), pp. 51-62; Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, “Introducción” a Aristóteles, *Magna Moralia. Poética*, trad. David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2011.

⁴¹ Luis Xavier López-Farjeat, “Antes de la interpretación avicena de la *Poética* de Aristóteles”, en *Signos Filosóficos*, vol. VII, no. 14 (2005), pp. 35-44.

⁴² Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, “Introducción” a Aristóteles, *Magna Moralia. Poética*, trad. David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2011, s. p.

El humanismo reconfiguró el aristotelismo a través de la incorporación de una nueva perspectiva que abarcó las obras de carácter ético y estético fuera de los márgenes de la lógica, contrario a lo que planteaba el aristotelismo escolástico.⁴³ Al respecto Paul Oskar Kristeller sugirió que podría ser más exacto postular la coexistencia del aristotelismo tradicional de la Edad Media, particularmente en física y lógica, junto con el surgimiento de un nuevo aristotelismo humanista. Esta nueva corriente, anclada en nuevas traducciones, puso un foco central en la ética, la retórica y la poética, presentando una desviación de los límites de las interpretaciones escolásticas anteriores.⁴⁴

La *Poética* se inscribe en la literatura occidental hasta el año de 1278 gracias a la traducción, elaborada directamente del griego, de Guillermo de Moerbeke que presenta una tendencia apartada de la tradición árabe-siriaca aún vigente en los orígenes de la transmisión de dicho texto durante la Baja Edad Media, tal como se observa en la traducción bilingüe (escrita en árabe y en latín) del *Comentario Medio* de Averroes elaborada por Herman el Alemán⁴⁵ en 1256 que, a diferencia del trabajo de Moerbeke, no era de una traducción literal, sino una paráfrasis que distaba del sentido original de la obra aristotélica: *verbum de verbo*.⁴⁶

La traducción realizada por Moerbeke⁴⁷ fue el precedente del afanoso estilo de traducir *ad pedem litterae* presente en la segunda traducción directa del griego elaborada por Giorgio Valla e impresa en Venecia en 1498 por Aldo Manuzio, cuya imprenta también hizo

⁴³ A. Mendoza, art. cit., p. 7.

⁴⁴ Paul Oskar Kristeller, *La filosofía renacentista y la tradición medieval*, trad. Federico Patán López, comp. Michael Mooney, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 180.

⁴⁵ Dicha traducción del *Comentario Medio* de Averroes fue nuevamente publicada en 1418 en Venecia bajo el título de *Determinatio in poetria Aristotelis* y, por segunda vez en 1515. Cfr. Juan Carlos Pérez Arques, “La *Poética* de Aristóteles según las versiones latinas de G. de Moerbeke y G. Valla”, en *The Central European Journal of Social Sciences and Humanities*, vol. 1, no. 52 (2017), pp. 5-22.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Preservada en los códices *Etonensis 129* y el *Toletanus Cap. 47.10*. De acuerdo a Minio-Paluello (*Prefatio*, 1968) *apud*. J. C. Pérez Arques, art. cit., pp. 5-22.

circular en 1508 la compilación de textos sobre retórica titulada *Rhetores Graeci* en la que se incluye la primera edición en griego de la *Poética* y, en 1536,⁴⁸ la reputada edición bilingüe en griego y latín realizada por Alessandro Pazzi de Medicis: *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum, in Latinum conuersa*.

Hasta el año de 1536, según afirma Manuel Mañas Núñez, “la teoría poética que se conoce, no es la de Aristóteles, sino la de Horacio”.⁴⁹ Durante la primera mitad del siglo XVI, la poética se desarrolló siguiendo lemas originados de la *contaminatio* entre el horacianismo y el retoricismo,⁵⁰ debido a que “El Arte poética de Horacio —como la de Aristóteles— supone la culminación y el remate de un proceso: después de Horacio no vuelve a haber ningún poema didáctico romano sobre la poética; pero también marca el punto de partida para los ulteriores ensayos poéticos medievales, renacentistas y neoclásicos”.⁵¹

La percepción de la *Epistula ad Pisones* de Horacio como manual para la escritura de poesía comienza con el comentario de Badio Ascensio (1461-1535),⁵² pero es *De arte poetica* (1527) de Marco Girolamo Vida el escrito que introdujo la potestad de Horacio en la teoría literaria del Renacimiento italiano. Las ideas expuestas por Vida tendrán eco en las obras de Antonio Sebastiano Minturno, *L'Arte poetica* (1564), Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), *Poetices libri VII* (1561) y Vincenzo Maggi, *In Q. Horatii Flacci de Arte Poetica lib. ad Pisones, Interpretatio* (1550), en cuyo apéndice se explicita el intento por conciliar los planteamientos estéticos de Horacio y de Aristóteles:

Pero dado que esas dos partes de este libro, que hemos dicho que existían, casi todas fueron escritas a imitación de la *Poética* de Aristóteles, pensé que no sería inútil si, después de que explicáramos aquellas cosas que pertenecen a la *Poética* de

⁴⁸ Cfr. A. Mendoza, art. cit.

⁴⁹ Manuel Mañas Núñez, “La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como ‘ars poetica’ hasta el Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudio Latinos*, vol. 32, no. 2 (2012), p. 226.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² Mañas Núñez, art. cit., p. 226.

Aristóteles, yo fuera capaz de demostrar que lo que se encuentra en Horacio se encontraban ya en Aristóteles.⁵³

Es preciso entender que el entrecruce sistemático de preceptos horacianos y aristotélicos buscó reinterpretar los distintos planteamientos estético-literarios de ambos autores para hacerlos encajar en el horizonte literario contemporáneo.⁵⁴ En la Europa quinientista, la relectura de las poéticas de la antigüedad clásica intentó dar respuesta a las interrogantes que se planteaban en los numerosos debates que entonces tenían lugar en el panorama literario europeo. Esta circunstancia, en virtud de la reconfiguración de la teoría de los géneros y las formas literarias, impulsó el replanteamiento: la ampliación y la “contaminación” del contenido de las artes poéticas entonces conocidas.

En Italia la implementación de este paradigma es resultado de la percepción de la cultura grecolatina como patrimonio común. Por otra parte, la discusión en torno a la grandeza del pasado literario y a la perfectibilidad de la literatura en lengua vernácula motivó la creación de numerosos textos exegéticos que versaban sobre las nociones estéticas y literarias contenidas en las obras de la antigüedad clásica. Prueba de ello, explica Weinberg, es “el hecho de que se desatara una violenta polémica en torno a la *Divina Comedia* en los años inmediatamente posteriores a 1570” que, desde su perspectiva, “da testimonio de la importancia concedida por los críticos del Cinquecento a la necesidad de encajar una obra como ésta en las teorías literarias que se estaban desarrollando.”⁵⁵

⁵³ “Quoniam vero partes illae duae libelli huius quas esse diximus, totae fere ad Poeticas Aristotelis imitationem conscriptae sunt: non inutile futurum existimavi, si postquam ea, quae ad Aristotelis Poeticam attinebant, explicamus; cuius ratione omnis mihi fuerat susceptus labor; quae hic ab Horatio habentur, in Aristotele”, Vincenzo Maggi, *In Q. Horatii Flacci de Arte Poetica lib. ad Pisonem, Interpretatio*, p. 328, *apud* Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed., trad. y sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005, p. 37. La traducción es mía.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 213-214.

En concomitancia con las necesidades que plateaba la búsqueda de un canon estético apropiado para el nuevo panorama literario, las controversias que tuvieron lugar durante la Contrarreforma suscitaron la recuperación de las tesis expuestas por el Estagirita sobre las posibilidades didácticas del texto literario, las representaciones escénicas⁵⁶ y la plástica. Esto deviene en la difundida consideración de la literatura como un cúmulo de conocimientos éticos y estéticos que evidencia la potencial perfectibilidad del hombre:

La literatura puede mejorar al hombre, como lector o espectador, en dos aspectos fundamentales; en primer lugar mediante la propuesta de ejemplos racionales de conducta, tanto en las fábulas, con sus historias y desenlaces ejemplares, como en los personajes y sus hábitos de conducta, en relación con los premios y castigos que reciben, mediante el asentimiento o el rechazo del público; y en segundo lugar el discurso literario es ejemplo del refinamiento que puede alcanzar el hombre por el uso consciente y artístico de la lengua. Historias y discurso literario podían ser dos medios eficaces en la educación del ciudadano. La formación ética y el refinamiento artístico hacen, sin duda, mejores a los ciudadanos. Los poderes políticos y religiosos verán, desde este presupuesto, a la literatura como un poderoso aliado que resulta útil hasta para mantener el orden social.⁵⁷

Esta característica sentó las bases de un paradigma presente en las poéticas elaboradas durante el siglo XVI en las que se insertó un planteamiento crítico y teórico que versaba sobre la utilidad de la poesía y que respondía a la presión del moralismo estético.

Desde la publicación de la edición aldina de las obras de Aristóteles en 1495, las numerosas traducciones (destacando las realizadas por Nicasio Elebodio en 1571, Bernardo Baldino en 1567 y Antonio Riccoboni en 1579)⁵⁸ y tratados escritos en Italia buscaron esclarecer los tópicos oscuros de la *Poética* a través del tratamiento de temas específicos —

⁵⁶ María del Carmen Bobes Naves, *Teoría de la comedia en la “Poética toscana” de Sebastiano Minturno*, en “Revista de Literatura”, tomo 70, no. 40 (2008), pp. 371-404.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ José Luis Pérez Pastor, *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*. Logroño, 2010. Tesis. Universidad de la Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, p.28

como la caracterización de la naturaleza de los géneros dramáticos,⁵⁹ tópico en cuya exposición y tratamiento destacan: *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1554) de Giambattista Giraldi Cinthio, *La quinta e la sesta division della Poetica* (1562) de Giorgio Trissino,⁶⁰ *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1579) de Antonio Riccoboni y *Discorsi intorno alla tragedia* (1590) de Niccolo Rossi—⁶¹ hasta la interpretación de la totalidad del texto, siendo de estas *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548) de Francesco Robortello la primera en un largo listado de comentarios escritos en latín que versaban sobre el contenido de la *Poética*. A esta seguirán los muy influyentes escritos realizados por Vincenzo Maggi y Bartolomeo Lombardi (1550),⁶² Pietro Vettori (1560) y Giulio Cesare Scaligero (1561), mientras que en lengua vulgar destacan las exégesis de Bernardo Segni (1549), Lodovico Castelvetro (1570) y Alessandro Piccolomini (1572).

Si bien los textos exegéticos que versaban sobre la *Poética* buscaban aproximarse y clarificar los argumentos expuestos por el filósofo peripatético, estos funcionaron como medio de transmisión de diversas ideas y pareceres sobre la naturaleza del texto literario que, generalmente, distaban de las expuestas por el Estagirita, como se aprecia en la categórica

⁵⁹ Luis Sánchez Laílla, “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro”, en *Criticón*, no. 79, (2000), pp. 9-36; M. T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.

⁶⁰ Ana Arcas Espejo, “Influencias de la *Poética* de Aristóteles en los tratadistas del Renacimiento italiano”, en *ActivArte: Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, no. 4, (2011), pp. 17-28.

⁶¹ Antonio García Berrio, “El patrón renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español”, en Eugenio de Bustos Tovar, coord., ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 1, (1982), pp. 573-588.

⁶² *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes* fue preparado y comenzada por Bartolomeo Lombardi en 1541 y fue finalizado y publicado por Vincenzo Maggi en 1550 tras la muerte de Lombardi.

corrección a Aristóteles que expone Francesco Robortello en *In Librum Aristotelis De Arte*

Poetica Explicationes:

Ni siquiera era necesario que Aristóteles se detuviera a señalar que debía tratarse de gentes nobles y linajudas, puesto que, si en la tragedia aparecen personajes regio y heroicos, su tratado no tenía por qué detenerse a señalar algo que se deduce directamente del argumento contrario [...] resulta del todo evidente que los hombres plebeyos y viles no pueden pasar de la felicidad a la calamidad puesto que nunca han disfrutado de la primera.⁶³

Caso no distinto es el de Lodovico Castelvetro, para quien Aristóteles señala de manera errónea la finalidad de la poesía. Este aspecto se tratará en extenso en el siguiente capítulo.

A la par del intenso debate desarrollado en torno a la naturaleza del texto literario, la recuperación de la *Poética* de Aristóteles reavivó un sinnúmero de planteamientos críticos sobre las características del género histórico. Pese a que los antecedentes de dicho debate tienen origen en la antigüedad clásica,⁶⁴ en la temprana modernidad la naturaleza del discurso histórico es problematizada a la luz de distintas interpretaciones que los estudiosos dieron a las nociones planteadas dentro de la teoría estética del Estagirita en relación con el *corpus* crítico textual previamente conocido.

Dentro de la extensa variedad de conceptos abordados por el Estagirita, los vocablos *mímesis* (μίμησις) y *tékhne* (τέχνη) consiguieron posicionarse en el centro de la prolongada controversia en torno a la delimitación teórica y práctica de las artes del discurso: la poesía, la historia y la retórica.

⁶³ Francesco Robortello, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, p. 133, *apud.*, B. Weinberg, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁴ Cfr. Antonio Cortijo Ocaña, *Teoría de la historia y teoría política en Sebastián Morcillo, De historiae institutione dialogus = Diálogo de la enseñanza de la historia, 1557*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000

De forma consecuente a lo anteriormente mencionado, se hará un breve repaso de los aspectos más relevantes de la polémica antes mencionada a fin de introducir el origen de los planteamientos críticos de Lodovico Castelvetro.

I.3. El debate en torno a la estilística historiográfica en la Europa del siglo XVI

Si bien Anthony Grafton atribuye el inicio del debate sobre la naturaleza del discurso histórico a las cortes de Nápoles y Ferrara a mediados del siglo XV,⁶⁵ la contemplación de los aspectos teóricos y estilísticos de la historia ya habían llamado la atención en las discusiones sobre la naturaleza de la poesía y la retórica. Esta búsqueda intelectual obtuvo un mayor impulso a través del extenso *corpus* de escritos exegéticos y prescriptivos producidos por los críticos, particularmente después del redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles. Silvina Vidal explica que:

En el Renacimiento la utilidad de la historia como *magistra vitae* creó la necesidad de buscar un lenguaje apropiado para comunicar sus enseñanzas en forma clara y sencilla. En este sentido la verdad histórica era entendida como una narración verosímil, cuya credibilidad descansaba en una determinada selección de palabras, exposición y estilo. Con el objetivo de encontrar un estilo propio para la narración histórica, las relaciones entre historia, poesía y retórica comenzaron a ocupar una parte cada vez más importante en los debates culturales de la época.⁶⁶

Hacia el *Cinquecento*, la historia, sin desvincularse del enfoque retoricista ciceroniano, comenzó a obtener cierta autonomía que, a mediados del siglo XVI, la llevó a adquirir el carácter de un arte (*ars*), a saber: “una disciplina con un objeto de estudio, un tipo de razonamiento específico y una aplicación práctica que se puede aprender y enseñar mediante reglas y ejemplos”.⁶⁷ En el medio de la cultura retórica humanista, la *ars historica* surgió como un esfuerzo concertado por literatos y preceptistas para brindar estándares académicos y establecer directrices sobre cómo se debía escribir historia.⁶⁸

⁶⁵Anthony Grafton, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

⁶⁶Silvina Vidal, “Los tratados de arte storica en el Renacimiento. Francesco Patrizi y los *Dieci dialoghi della historia*” (1560), en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, no. 34, (2005) p. 1.

⁶⁷Silvina Vidal, *La tradición vernácula de arte histórica en Italia desde sus orígenes a la formación del canon (1550-1660)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (UBA), 2010, p. 46.

⁶⁸*Ibid.* p. 1.

Para Silvina Vidal, la búsqueda de presentar la historia como un cuerpo de conocimiento sistemático y comunicable no es incidental. Los humanistas, impulsados por la influencia transformadora de la literatura, estrechamente vinculado al resurgimiento de la “gloriosa” antigüedad grecorromana, se posicionaron en resonancia con esta era clásica, distinguiéndola del período medieval comparativamente reciente y “oscuro”.⁶⁹

En la búsqueda de forjar un estilo distintivo para la narración histórica, la interacción entre historia, poesía y retórica asumió un papel cada vez más significativo en las discusiones en curso. En este contexto, los intelectuales del Renacimiento profundizaron en los principios de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano y elaboraron, a través de la síntesis de influencias, una teoría integral sobre la composición y el lenguaje de la escritura histórica.⁷⁰

El término *ars*, para los tratadistas, alude tanto a un campo disciplinar autónomo como a un género literario “distinto del panegírico y la poesía que presenta —según determinados criterios estéticos, derivados de la preceptiva retórica clásica— la verdad de lo acontecido de modo convincente para ganarse la confianza del lector y así modificar su conducta positivamente”.⁷¹

Vidal explica que el grado de certeza de dicha disciplina, según lo estipulado inicialmente por los preceptistas, “radica en la formulación, a partir de un estudio cuantitativo de casos singulares, de un juicio universal para predecir (y revertir, con un poco de suerte) el resultado de actos y decisiones que presentan características semejantes”.⁷² Sobre esta línea Cesc Esteve señala que

Durante el Renacimiento, historiadores, anticuarios y críticos coinciden en estimar que la verdad que procura el conocimiento de los orígenes de las cosas es la más

⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ S. Vidal, *op. cit.*, p. 297.

⁷² *Idem.*

valiosa que puede proporcionar la indagación histórica: por ello, es corriente que vinculen y justifiquen el interés por investigar principios y rememorar fundadores con el afán de mejorar la disciplina, con la pretensión de que devenga, de acuerdo con las preocupaciones del siglo, más verdadera y útil, y de que contribuya, así, al progreso de la civilización.⁷³

Bajo esta óptica, la historia se transforma en un saber de carácter universal que versa sobre la repetición (en algunos casos cíclica)⁷⁴ de los hechos de la naturaleza y del hombre, propiedad en la que se asienta la convicción de los alcances formativos de la verdad empírica y el valor utilitario de la historia, de modo que, explica Vidal, “[El] conocimiento de carácter práctico es situado por encima de la especulación [...] propia de la filosofía debido a la efectividad que sus ejemplos empíricos poseen sobre la abstracción filosófica en la instrucción ética de las generaciones futuras, y de la *mimesis* poética, al ser ésta dependiente de la realidad histórica”.⁷⁵

Una vez establecida como género preceptivo, la contemplación teórica del *ars historica* cambió su enfoque hacia la exploración de métodos adecuados para elaborar narrativas históricas. Esta situación llevó a los preceptistas a entablar deliberaciones exhaustivas sobre si respaldar la incorporación intencional del artificio o, por el contrario, abogar por su completa exclusión.⁷⁶

⁷³ Cesc Esteve, “Teorías de la prosa histórica” en, *Criticón*, vol. 120, no. 121, (2014), pp.80-81

⁷⁴ La noción cíclica del tiempo que formó parte de los principios de la preceptiva historiográfica del siglo XVI, tiene su origen en la idea clásica del tiempo como “ciclo cósmico” o anaciclosis (Polibio), concepto base de la práctica historiográfica y la teoría política florentina del primo Cinquecento. Este concepto resulta fundamental en la apreciación histórica de Machiavelli, misma que tendrá eco en la obra de Francesco Patrizi y Dionigi Antanagi. Vid. Jaume Aurell, Catalina Balmaceda, Peter Burke, Felipe Soza, *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y del pensamiento histórico*, Madrid, Akal, 2013; Polibio, *Historias. Libros V-XV*, trad. Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos, 2016.

⁷⁵ Silvina Vidal, *op. cit.*, p.46.

⁷⁶ Cesc Esteve, “Una historia desnuda. Subjetividad, autoría y discurso histórico en la temprana modernidad”, en *Philologia Hispalensis*, vol. 2, no. 33 (2019), pp. 17-30.

El discurso en torno a la escritura histórica durante la temprana modernidad surge de la notable divergencia observada en la caracterización estilística de este género presente desde la antigüedad clásica. Cesc Esteve afirma que

Las respectivas concepciones de la historia de Dionisio de Halicarnaso y Luciano de Samosata, dos de las principales autoridades clásicas del *ars historica*, revelan divergencias relacionadas con el debate sobre la historia desnuda. Dionisio entiende que la escritura histórica, como cualquier otro género literario, tiene como propósito educar y edificar y que debe explotar los recursos de la retórica para la óptima consecución de estos fines. Luciano concede mayor relevancia en la historia al cometido de explicar los hechos de forma objetiva y veraz, asume que el conocimiento inmediato de la materia histórica, en crudo, es posible y que este conocimiento debe restringir y canalizar el uso de los recursos retóricos en la historia, frente a la mayor libertad con la que se emplearía en la oratoria y la poesía, pues los artificios retóricos, en sí mismos y sobre todo en función de sus usos, tendrían potenciales efectos de distorsión y deformación de la verdad [...] también Cicerón advirtió sobre la conflictiva relación entre la retórica y la representación veraz de los hechos históricos.⁷⁷

Los partidarios del ornato retórico fundamentaron su postura en la posibilidad de persuadir y conmover al lector en virtud de su perfectibilidad moral e intelectual, mientras que los detractores del modelo retoricista señalaron que la entidad extralingüística de las acciones narradas por la historia la hacía un saber distinto y desvinculado de la actividad del orador a quien corresponde la invención a través del ornato lingüístico⁷⁸ que, para los prosélitos de la historia “nuda”,⁷⁹ llevaría al historiógrafo a proyectar oscuridad sobre los hechos narrados, dificultar el reconocimiento de causas⁸⁰ y usurpar la tarea del lector de “extraer enseñanzas y llegar a conclusiones valorativas sobre lo relatado”.⁸¹

A mediados del siglo XVI, la convergencia de los debates sobre la esencia de la poesía, el paradigma estilístico óptimo para la escritura histórica y la delimitación teórica de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁸ S. Vidal, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁹ C. Esteve, art. cit., p. 25.

⁸⁰ C. Esteve, *id.*, “Teorías de la prosa histórica...”, p. 124.

⁸¹ C. Esteve, “Una historia desnuda...”, p. 19.

“artes del discurso” culminaron en el desarrollo de una metodología para el análisis comparativo de dichas artes (retórica, poesía e historia). Este método encontró aplicación no sólo entre los escritores especializados en preceptos históricos sino también entre los autores de tratados de poesía. Al respecto, Bernard Weinberg explica que

Lo que de verdad interesa en estas múltiples comparaciones entre la historia y la poesía no es lo relativo a la clasificación sino a la delimitación. El crítico se enfrenta al problema de explicar la naturaleza de un arte. Descubre que es como otro arte en algunos aspectos destacados — el uso del lenguaje, la narración de una acción, el tratamiento de la verdad— y se dispone a buscar otros puntos de acuerdo o de desacuerdo. Cuantos más puntos de este tipo pueda encontrar, más completa será la comparación que pueda hacer entre las artes y por tanto más satisfactoria será la descripción de cada una de ellas.⁸²

Tras la recuperación de la *Poética*, la introducción del principio mimético como rasgo distintivo de la poesía, la inclusión de la verosimilitud como aspecto constitutivo de la estructura del texto literario y el señalamiento del carácter universal de la obra poética, reconfiguraron las tesis en torno a la determinación de las artes e instauraron una diferencia de grado y de tipo (moral, filosófica o fáctica) en el tratamiento de la verdad en éstas.

Los tratadistas presentaron la verosimilitud como un suceso o comportamiento susceptible a la verificación empírica o histórica del que se extrae una verdad intrínseca de carácter moral o filosófico. Francesco Robortello, como frase ilustrativa de esta tendencia, afirma que: “En las mentiras poéticas se admiten falsos principios como verdades, y de éstos se extraen conclusiones verdaderas”.⁸³

Para los preceptistas que defendían el modelo histórico retoricista, la verosimilitud era considerada como parte fundamental del proceso compositivo de la narración que, a partir de los recursos del lenguaje, permitía la concreción de un relato lógico, probatorio y

⁸² B. Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed., trad. y sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005, p. 22.

⁸³ Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte Poetica, explicationes*, “In poëticis mendaciis principia falsa por veris assumuntur atque ex his verae eliciuntur conclusiones”, p. 2. La traducción es mía.

persuasivo que permitiera al lector entender las causas de lo acontecido. Esta noción del principio de verosimilitud sigue la definición de la *narratio probabilis* proporcionada por Cicerón en *De inventione rhetorica* I, 21, 9:

La narración será verosímil si en ella aparecen las características habituales de la vida real; si se respeta el rango propio de los personajes, se explican las causas de los acontecimientos, se señala que aparentemente hubo ocasión para cometer los hechos y se muestra que las circunstancias eran favorables, el tiempo suficiente y el lugar oportuno de los hechos que se narran; si los hechos se ajustan a la índole de los participantes, la opinión pública y los sentimientos de los oyentes.⁸⁴

Los detractores del modelo retoricista se inclinaron por la escritura descriptiva propia de los anales, abrazaron como objetivo de su discurso la exactitud narrativa y la omisión de juicios militantes u oponentes⁸⁵ y abogaron por la supresión de escrituras análogas a la verdad. En *Ragionamento de la eccellentia et perfetione de la historia* (1559), Dionigi Atanagi distingue, como diferencia elemental entre la historia y la poesía, la ausencia de fabulación en el discurso histórico, ya que, a juicio del autor, no corresponde al historiador la elaboración de obras de ingenio, sino la narración de los hechos según su acaecimiento.⁸⁶ Un caso no muy distinto se encuentra en *Della historia dieci dialoghi* (1560) de Francesco Patrizi, quien, respecto a la labor del historiógrafo, apunta que “il ufficio suo è dir il vero et dir il vero è dir ne men, ne più di quanta è la cosa [...] Di nulla poi far molto, è opera dei poeti”. Sin embargo, frente a la divergencia de las tesis expuestas por los preceptistas históricos, Cesc Esteve señala que

los partidarios de una escritura histórica estrictamente descriptiva no dieron lugar a tratados y a teorías neta y enteramente distintas u opuestas a las de los autores con concepciones más tradicionales de la historia. Por lo general, las opiniones de unos y

⁸⁴ Marco Tulio Cicerón, “De inventione rhetorica” *Obras Completas*, tomo I, Anaconda, Buenos Aires, 1946, p. 81

⁸⁵ Cesc Esteve Mestre, “Una historia desnuda, subjetividad, autoría y discurso histórico en la temprana modernidad”, en Elena Cano Turrión y Cipriano López Lorenzo, eds., *Philologia Hispalensis. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol. 33, no. 2 (2019), pp. 17-31.

⁸⁶ Vid. Dionigi Atanagi, *Ragionamento de la Eccellentia et perfetion de la Historia*, [Venezia], Domenico et. Cornelio de’Nicolini, 1559, pp. 4-5.

otros se expresaron en un marco discursivo en el que se asumía que la historia era en esencia un género de escritura con unas reglas retóricas propias. La teoría de la historia desnuda se defendió sobre todo desde dentro de esta tradición, implicó la revisión de algunas ideas clásicas sobre la importancia y los usos de la retórica en la historia y comportó en ciertos aspectos una renovación del *ars historica*, pero no llegó a constituir una corriente de pensamiento radicalmente alternativa.⁸⁷

Al examinar las diversas opiniones expresadas en el debate sintomático en torno a la narración histórica, es posible distinguir un consenso en su caracterización como disciplina activa que profundizaba en el estudio de las acciones humanas dentro de la sociedad. Motivo por el que la naturaleza de la narración histórica exigía un vínculo lógico y cohesivo entre eventos individuales para tejer un relato coherente.⁸⁸ Por otra parte, independientemente de las diferencias de perspectiva, ambas facciones resaltaron los considerables logros didácticos y las distintas cualidades retóricas propias del género.⁸⁹

⁸⁷ Esteve, “Una historia desnuda...”, p. 19.

⁸⁸ Silvina Vidal, “Los tratados de arte storica en el Renacimiento. Francesco Patrizi y los *Dieci dialoghi della historia*” (1560), en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, no. 34, (2005) p. 4

⁸⁹ J. H. M. Salmon, “Precept, Example and Truth: Degory Wheare and the *Ars Historica* en The Historical Imagination”, en Donald R. Kelley y David Harris Sacks, eds., *Early Modern Britain: History, Rhetoric, and Fiction, 1500-1800*, Cambridge, Woodrow Wilson Center Press / Cambridge University Press, 1997, pp. 11-37.

Capítulo II

Lodovico Castelvetro y la Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta

II.1. Vida y obra de Lodovico Castelvetro

“It is not an accident that in recent times Lodovico Castelvetro has attracted perhaps more attention than any other Italian critic of the Renaissance, certainly more than any other who is not both poet and critic”.⁹⁰ Pese a que Allan H. Gilbert emitió la anterior opinión algunas décadas atrás, es innegable que la crítica continúa dirigiendo su atención hacia la obra de Lodovico Castelvetro, específicamente, a sus planteamientos sobre la heterodoxia, las implicaciones del ejercicio de la traducción y del uso de la lengua vernácula —circunstancia de la que se desprende la muy conocida disputa con Annibal Caro—.

Considerando estas circunstancias, ya sea en el caso del texto a tratar, o en otras obras que actualmente constituyen el *corpus* literario del autor de Módena, resulta imperativo contextualizar su producción. Para apreciar mejor los escritos de Lodovico Castelvetro, es esencial una comprensión integral de su vida. A continuación, se ofrecerá un panorama sobre la vida de Lodovico Castelvetro a partir de las biografías realizadas por Antonio Muratori, Girolamo Tiraboschi y H. B. Charlton.⁹¹

Nacido en 1505 en Módena, Lodovico Castelvetro, cursó la carrera de letras y derecho —esta última a petición de su padre— en las universidades de Bolonia, Ferrara, Padua y Siena, donde entró en contacto con la *Accademia degli Intronati* antes de partir a Roma bajo

⁹⁰ Allan H. Gilbert, *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Detroit, Wayne State University Press, 1962, p. 304

⁹¹ H. B Charlton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 1913; Antonio Muratori, “Vita dell'autore”, en *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate, colla Vita dell'autore*, Lione, Tipografia Palatina / Stamperia di Pietro Foppens, 1727; Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli del serenissimo signor Duca di Modena*, tomo I, Modena, Società Tipografica, 1782.

la protección de su tío materno, Giovanni Maria dalla Porta, quien tomó el cargo de embajador de Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, después de ser secretario de Alonso I, duque de Ferrara.

Después de permanecer algún tiempo en la llamada “ciudad de los promontorios”, de acuerdo con lo documentado por Antonio Muratori, Castelvetro parte secretamente de Roma (probablemente como consecuencia del Saco), para después volver a Siena y a Módena. Girolamo Tiraboschi estima que la estancia del joven Lodovico en la ciudad se reduce a un año; su actividad prosigue con tranquilidad en Piacenza, donde se ve obligado a permanecer hasta 1538 a causa de una enfermedad hemorrágica que lo persiguió toda su vida. De acuerdo con Tiraboschi, con motivo de la muerte de su tío, Castelvetro vuelve a Roma entre 1540 y 1542.

Entre 1542 y 1551, durante su estancia en Módena, Castelvetro fue elegido uno de los doce presidentes del Comune. En esta vibrante ciudad forjó una alianza con el humanista Giovanni Grilenzoni, promoviendo conjuntamente el estudio del griego, el latín y las lenguas vernáculas. Sin embargo, el año 1541 marcó un período turbulento en el que la Academia de Módena cayó bajo sospecha de protestantismo y herejía. Esta tumultuosa circunstancia provocó la excomunión de uno de sus miembros, Giovanni Poliziano. La acusación contra la Accademia di Modena persistió durante cuatro años. Posteriormente, Pellegrino degli Erri presentó una acusación grave que resultó en el arresto de Filippo Valentino, un participante activo en las prácticas de la Academia y del movimiento reformista más amplio dentro de la ciudad.

Tiraboschi señala que, en 1553, un año después del viaje que el crítico emprende a Florencia, comienza la disputa contra Annibal Caro, secretario del Cardenal Alessandro Farnese, por la mala crítica emitida a su *canzone*, *Venite all'ombra de'gran gigli d'oro*,

dedicada a los Farnese y a la Casa Real Francesa. Los pormenorizados comentarios del modenés exaltaron las licencias estilísticas del poeta de Macerata y señalaron la inapropiada apelación de Caro a la oralidad en una obra de carácter áulico, aspecto que se constata en el uso de proverbios, máximas, hápax, arcaísmos, neologismos y palabras de origen dialectal. De acuerdo a Stefano Jossa, “Caro was clearly drawing an opposition between his ‘natural’ approach to literature and Castelvetro’s averred ‘naturalism’, which was in reality, in Caro’s view, a preference for intellectualism and sophistication”.⁹²

Cinco años después de iniciada la controversia, la *Accademia dei Bianchi*, opositores de la crítica del filólogo romañol, publicó la *Apologia del Commendatore Annibal Caro Contra Lodovico Castelvetro*. De acuerdo con lo documentado por Tiraboschi, la breve respuesta redactada por Castelvetro fue impresa como parte de la primera edición de la obra apologética en 1558 en Parma. Posteriormente, Caro acusa de herejía a su rival frente a la Santa Inquisición, motivo por el cual, en 1560, Castelvetro se ve obligado a viajar a Roma para buscar la desestimación de la denuncia, pero es confrontado y torturado por el examinador Tommaso da Vigevano so pretexto de haber traducido los *Loci Communes* del reformador alemán Melancthon.

A este respecto, Muratori descarta la autoría de Castelvetro, mientras que Tiraboschi sostiene que el estudioso modenés participó efectivamente en la traducción del opúsculo del reformista. Tiraboschi apoya su argumento señalando el descubrimiento de un códice titulado *Libricciuolo di Phi. M. “Dell’ autorità della Chiesa, e degli Scritti degli Antichi, volgarizzato*

⁹² Stefano Jossa, “Nature Versus Grammar: Annibal Caro’s ‘Apologia’ as a Manifesto for Orality”, en Luca degl’Innocenti, Brian Richardson y Chiara Sbordoni, eds., *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, New York, Routledge, 2016, p. 176.

per Reprigone Rheo con l'aggiunta di alquante chiose, que contiene una traducción de la obra de Melancthon atribuida al filólogo.⁹³

Tras este desafortunado incidente, Castelvetro buscó refugio en Chiavenna, una ciudad lombarda situada en la frontera entre Italia y Suiza, cercana a la ciudad de Trento. Residió allí hasta 1563, año en el que publicó *Giunta fatta al ragionamento degli articoli et de' verbi di messer Pietro Bembo*. Ese mismo año se trasladó a Lyon con su hermano Giammaria, donde residió hasta 1567 para luego marcharse a Ginebra tras el saqueo de su propiedad ocurrido durante los disturbios causados por la disputa entre hugonotes y católicos.

Las repercusiones del saqueo fueron cuantiosas, provocando la pérdida total o parcial de varias de las obras de Castelvetro. Los fragmentos recuperados fueron recopilados y publicados por Lodovico Muratori en 1727 con el título *Opere Varie critiche*. Afortunadamente, una copia de la *Poética* había sido enviada a Módena, preservándola del destino desafortunado que corrieron las demás obras.⁹⁴

Su estancia en Ginebra es incierta, mas se sabe que vuelve a Chiavenna poco después para luego ser recibido en Viena en 1570 por el Emperador Maximiliano II, a quien dedica su famoso comentario a la *Poética* de Aristóteles. Tras la inminente propagación de la peste en Viena, Castelvetro vuelve a Chiavenna donde fallece en 1571 a los sesenta y seis años de edad sin poder concretar su partida a Basilea, donde se publican póstumamente *Correttione d'alcune cose del Dialogo delle lingue di Benedetto Varchi, et vna giunta al primo libro delle Prose di m. Pietro Bembo doue si ragiona della vulgar lingua* (1572), la segunda edición de su comentario a la *Poetica* (1576) y *Le rime del Petrarca brevemente esposte* (1582).

⁹³ Esta obra se encuentra resguardada en la Biblioteca Apostólica Vaticana como parte del manuscrito Vat. Lat. 7755, estudiado por Daria Perocco (1979) y Lorenzo Geri (2007)

⁹⁴ Antonio Muratori, *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate, colla Vita dell'autore*, Lione, Stamperia di Pietro Foppens, 1727.

Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta fue terminada en Viena en 1567 y se publicó en la misma ciudad tres años después. La segunda edición de esta obra se publicó en Basilea en 1576 y, se piensa, fue intervenida por Giovanni Maria Castelvetro para eliminar aquellas frases que pudieran ser desagradables para la ortodoxia católica.

***Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570)**

Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta presenta una división temática de seis capítulos subdivididos en cincuenta y seis partes (*particelle*) en los que se abordan los aspectos más notables de la *Poética*, según el criterio del autor. Las *particelle* se agrupan a su vez en nueve secciones dedicadas a tratar la esencia de la poesía, siete en las que se abordan los orígenes de ésta, veintisiete en las que se realizan aproximaciones sobre la tragedia, cuatro en los que se examinan las características de la épica, cinco sobre el carácter distintivo del poeta y cuatro más en los que se hace mención y tratamiento sobre los géneros poético-literarios.⁹⁵ Las cincuenta y seis *particelle* de *Poetica d'Aristotele* incluyen un comentario detallado (*spositione*), una síntesis (*contenza*), una traducción en lengua vulgar (*vulgarizzamento*) y un fragmento del texto original en griego.

La principal característica de *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* es el evidente distanciamiento que posee respecto a los planteamientos de Aristóteles.⁹⁶ Para Castelvetro la *Poética* es “un raccoglimento di materie poetiche da comporre l'arte” (I, p. 14),⁹⁷ apenas un manual o una “colección de materiales” oscuros cuya función es servir como base para la

⁹⁵ La presentación de la estructura mencionada se basa en la delimitación y organización que propone Josep Solervicens en el estudio: “‘Il diletto della poesia’: Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la *Poética* aristotélica (Barcelona, 1577/1597)”, en Antonio Cortijo Ocana, ed., *Journal of Iberian Studies*, vol. 29 (2015), pp. 360-378.

⁹⁶ Vid. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 35.1, 11.24, 315. 38, 583.1, 691.15.

⁹⁷ Vid., 82. 23.

elaboración de un obra más clara, completa y acabada que ilustre correctamente el arte poético, como lo menciona el propio autor en el fragmento 18.39 de su tratado.

Castelvetro analiza la obra del filósofo peripatético a través de silogismos compuestos por premisas axiomáticas.⁹⁸ Al someter los supuestos aristotélicos a los principios del razonamiento deductivo, Castelvetro busca comprobar la validez lógica de las proposiciones del Estagirita, lo que conduce al filólogo romañol a la constante réplica de los planteamientos que el filósofo realiza sobre el arte y la poesía. Es preciso tener presente que nuestro autor establece los axiomas sobre los que se asienta la inferencia lógica en la experiencia y en las reacciones del espectador. Al respecto, Charlton comenta: “Castelvetro has elaborated his theory *a priori*, he seeks its ultimate sanction by appeal to experience, to the actual psychological effect of the work of art embodying the theory, on the people for whom the art is ordained”.⁹⁹

Como resultado de la implementación de esta metodología, se hace evidente un cambio de enfoque dentro de los textos: del énfasis de Aristóteles en la producción literaria y la capacidad poética al comentario de Castelvetro, que se centra en el tratamiento retórico de los efectos de la obra poética.¹⁰⁰ Colocar al lector y al espectador en el centro de las regulaciones poéticas, en lugar de ser una característica única del escrito de Castelvetro, representa una inclinación constante que se encuentra en varios comentarios a la *Poética* de Aristóteles. Esta tendencia, descrita por Bernard Weinberg como un “abandono progresivo del texto de Aristóteles”,¹⁰¹ puede atribuirse al hecho de que los comentarios exegéticos realizados durante el Cinquecento dieron forma a su propia teoría poética través de la lectura

⁹⁸ Charlton, *op. cit.*, p. 67

⁹⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 177.

y reflexión de ideas y conceptos procedentes de distintas autoridades,¹⁰² divergiendo significativamente de la mera reproducción de los temas tratados por el filósofo peripatético..

Si bien esta propensión no es un rasgo único o característico de la producción crítica de nuestro autor, es importante tener presente que, a diferencia de los comentarios escritos por Francesco Robortello y Giulio Cesare Scaligero, *Poetica d'Aristotele* presenta una innegable resistencia al principio de la *auctoritas* que, de acuerdo a Michel Nasta y Enrico Garavelli, responde al contexto en el que tuvo lugar el desarrollo de la producción crítica de nuestro autor

un Umanesimo che non guarda più ai classici come modelli inarrivabili, dunque con venerazione e insieme nostalgia, ma che, al contrario, li studia e notomizza in funzione del presente, con l'ambizione non troppo nascosta di rifondare la scienza del linguaggio, la teoria dei generi, il metodo critico. È probabile [...] che l'atteggiamento del Castelvetro costituisca l'inevitabile sviluppo della natura dialogica e pluralistica dell'Umanesimo italiano".¹⁰³ Por esta razón no resulta extraño que para autores como Wladyslaw Tatarkiewicz las concepciones de Castelvetro sobre el arte poética "distan bastante del arquetipo quinientista."¹⁰⁴

El ideal humanista de la *elocuentia*¹⁰⁵ estableció como principio el dialogismo retórico, puesto que la práctica del arte del *bene dicendi* "trova la sua ragion d'essere solo là dove venga posta in dubbio l'esistenza di una verità come dato esterno al commercio degli uomini, al loro libero scambio e confronto di opinioni, che non può non avvenire attraverso lo strumento verbale".¹⁰⁶ Este aspecto resultó decisivo en el desarrollo del pensamiento crítico

¹⁰²Anna Siekiera, "La *Poetica vulgarizzata et sposta* per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele", en *Lodovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. Firpo y G. Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-44.

¹⁰³ Enrico Garavelli, "Nelle tenzoni alcuna volta si commenda una sottigliezza falsa più che una verità conosciuta da tutti": Lodovico Castelvetro polemista", en *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, a cura di Enrico Garavelli, presentazione di Giuseppe Frasso, Helsinki, Département des langues romanes de l'Université de Helsinki, 2006, p. 86.

¹⁰⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*, trad. Antonio Moreno, Madrid, Akal, 2004, p. 215.

¹⁰⁵ Acto de hablar con claridad, corrección, ornato y adecuación. El principio retórico de la *elocuentia* toma su definición de la relación dada a este término con los vocablos *elucutio* y *loquor*.

Cfr. Fernando Romo Reito, *La retórica: un paseo por la retórica clásica*, S. L., Montesino, 2005

¹⁰⁶ Renato Barilli, p. 26, *apud*. E. Garavelli, *art. cit.*, p. 86

del modenés, quien argumenta su posición frente al principio de la *auctoritas* a través de un paradójico llamamiento a Aristóteles, quien, a juicio del modenés: “ha per nulla, o per poco l’argomento fondato in autorità”.¹⁰⁷ Sobre esta misma línea dialógico- retoricista se funda el *Parere di M. Castelvetro sopra il sonetto di Pietro Bembo a Benedetto Monte Varchi* (1541), donde el modenés apela a Platón para defender su postura y replicar la autoridad del filólogo veneciano:

Parrà forse ben fatto mandar coloro che mettono avanti l’autorità del Bembo alla verità delle ragioni, ad imprendere da Platone a quali delle due cose più fede si deve prestare. Il che giustamente determina egli sotto specie di Socrate nel ragionamento cognominato il Phedone. E portiamo fermissima opinione che questi cotali, impresa questa platonica giusta sentenza, vorranno più tosto stare dalla parte della verità che favoreggiando alcuna autorità, per adietro da loro anchora stimata molto.¹⁰⁸

De acuerdo con Vittorio Celotto, el comentario realizado por Castelvetro a la *Commedia* incurre en dicha tendencia al servirse del poema dantesco como ejemplo ilustrativo de los aspectos prioritarios de su *ars poetica*.¹⁰⁹ Tanto en el comentario a la obra del florentino como en su traducción a la *Poética* del Estagirita, Castelvetro se centra selectivamente en aquellas partes del texto que, en su opinión, proporcionan información sobre la composición de obras poéticas o contribuyen a formar un juicio integral sobre dichas composiciones.¹¹⁰

Bernard Weinberg reconoce a Castelvetro como uno de los preceptistas más alejados de los planteamientos formulados por el Estagirita en su *Poética*: “En Castelvetro el punto de partida es un desdén profundo hacia el texto de la *Poética* [...] incluye afirmaciones que Aristóteles pensaba rebatir o rechazar más tarde [...] Pero el desdén de Castelvetro llega

¹⁰⁷ Lodovico Castelvetro, “Lettera a Giovanni Battista Bignardi”, Venezia, 10 aprile 1543, en *Lettere*, p. 127, *apud*. E. Garavelli, art. cit., pp. 86.

¹⁰⁸ Lodovico Castelvetro, *Parere di M. Castelvetro sopra il sonetto di Pietro Bembo a Benedetto Monte Varchi*, cc. 2r-19v, *apud*. E. Garavelli, pp. 85-86.

¹⁰⁹ *Vid.* Vittorio Celotto, “Lodovico Castelvetro”, en *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 61-75.

¹¹⁰ *Idem.*

incluso más lejos. No vacila en caracterizar como falsas determinadas ideas de Aristóteles”.¹¹¹ Mientras que para Anna Siekiera, *Poetica d’Aristotele* “rappresenta il risultato di una sfida volta a riprodurre in volgare ogni sfumatura della dottrina aristotelica e, dall’ altra fornisce un solido appoggio per la speculazione di una nuova teoria dell’arte, presentata in forma di *sposizione* non limitata ad Aristotele, ma arricchita dalla propria riflessione intorno alla creazione artistica”.¹¹²

El proceso de reflexión crítica en *Poetica d’Aristotele* se divide en tres momentos esenciales: la reflexión en torno a la estructura de la lengua de origen, la distinción de las prioridades temáticas del texto a traducir conforme a su composición sintáctica y el procedimiento interpretativo del contenido basado en la abundancia de ejemplos. De acuerdo con lo señalado por Alberto Roncaccia, parte de dicho procedimiento se manifiesta de manera constante en la producción de textos críticos del traductor de Módena como se observa en los comentarios elaborados a la obra poética de Dante, Petrarca, Bembo y Caro.¹¹³

Vittorio Celotto afirma que la interpretación de autoridades y de contemporáneos de nuestro autor “muove sempre dal controllo microscopico sulla lettera, dalla glossa particolare volta all’ ellucidazione del singolo lemma o della singola pericope, all’approfondimento dei nuclei semantici fondamentali.”¹¹⁴ El método de Castelvetro centra su atención en los mecanismos internos de la lengua y la gramática, motivo por el que no resulta extraño que el autor haga uso de la estructura del comentario, forma que le permite mostrar sus reflexiones sobre la lengua y la literatura como parte de un método estructurado y unitario.¹¹⁵

¹¹¹ B. Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, ed.; trad.; sel. Javier Rodríguez García, Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005, p. 178.

¹¹² A. Siekiera, art. cit., p. 28.

¹¹³ Alberto Roncaccia, *Il metodo critico di Lodovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.

¹¹⁴ *Idem.* p. 64.

¹¹⁵ V. Celotto, art. cit.

Las inquietudes lingüísticas de Castelvetro son indisolubles del procedimiento metodológico empleado en el análisis de cualquier obra.¹¹⁶ En el caso particular de su comentario a la *Poética*, es posible identificar que dichas inquietudes forman parte de la totalidad de una compleja reflexión crítica que busca, además de brindar mayor claridad y cohesión a la obra del filósofo, explicar interpretativamente los conceptos abordados por el Estagirita, utilizando como herramientas en dicho proceso la gramática y la lógica para desarrollar los planteamientos de una teoría poética propia.

La importancia del análisis lingüístico que caracteriza los comentarios de Castelvetro responde a las cuatro reglas de la traducción implementadas por Leonardo Bruni en su *De interpretatione recta* (1424-1426): respeto filológico, comprensión del texto fuente, competencia lingüística y elegancia estilística.¹¹⁷ Esta preocupación por la “fidelidad” de la traducción es uno de los aspectos centrales de la actividad intelectual del modenés. Claudia Rossignoli recupera la idea esencial de las implicaciones que para Castelvetro tenía el oficio de traductor:

Castelvetro insists, each language is much more than the cumulative sum of its individual linguistic elements: it is a complex and dense system governed by intrinsic qualities, principles and features, unique to the culture it expresses. And within each linguistic system, the relationship between the two components that create communicable meaning, between *res* and *verba*, is constantly deepened and enriched by the conventions, traditions and innovations that each language absorbs throughout its development, which fundamentally condition its texture and substance. For this reason, Castelvetro is quick to admit that translation in general, but especially the kind of ‘total’ translation he is advocating, to face some obvious obstacles, as most of these links and relationships cannot be transferred into another language without loss.¹¹⁸

En su carta *Del Traslatate*, escrita para Gasparo Calori, Castelvetro cuestiona la efectiva reproducción de los matices semánticos y expresivos de una lengua a otra dada la

¹¹⁶ *Ibid*, p.6

¹¹⁷ Michela Canepari, *Lingüística, lingua e traduzione*, vol. I, Padova, Librería universitaria, 2016.

¹¹⁸ Claudia Rossignoli, “‘L’ ufficio dello ‘nterprete’: Castelvetro Translator of Melanchthon”, en *Italian Studies*, vol. 3, no. 68 (2013), pp. 322-323.

imposibilidad que existe entre la separación de aquello que se desea transmitir (*res*) con la forma en que se expresa (*verba*), circunstancia que hace de la traducción un ejercicio artificial en el que la pérdida es inevitable dada la carencia de la naturalidad que caracteriza el surgimiento de un concepto. Como lo explica Stefano Giazzon, la traducción para Castelvetro implica “un proceso complesso e decentrante, poiché in essa sono coinvolte non solo due lingue o meglio due lingue-culture e le compagini testuali —minime unità traduttorie— che materialmente le ritagliano, ma anche i referenti di realtà che le sottendono”.¹¹⁹

Las inquietudes que para el modenés conllevaba la estrecha relación entre la referencia y el lenguaje se reflejan a través de las características que presentan los fragmentos traducidos de su comentario, que, según nos revela Anna Siekiera, reproducen el orden de las palabras de la lengua de origen,¹²⁰ mantienen la precisión lexical, recalcan la estructura sintáctica del griego, buscan recuperar las voces etimológicas en la terminología técnica a través de la implementación de neologismos y grecismos e incluyen el señalamiento de las adiciones hechas al texto original.¹²¹ Estos rasgos evidencian las dificultades traductológicas planteadas por nuestro autor.

Desde la publicación de la primera edición de *Poetica d’Aristotele*, la crítica no permaneció indiferente a las reflexiones teóricas expuestas por su autor. De acuerdo a lo expuesto por Girolamo Tiraboschi, Francesco Buonamici, autor de *Discorsi Poetici in difesa di Aristotele* (1597), Alessandro Piccolomini, redactor del comentario titulado *Annotazione*

¹¹⁹ Stefano Giazzon, “Lodovico Castelvetro e il tradurre”, en *Levia Gravia. Quaderno Annuale di Letteratura Italiana*, no. XI (2009), p. 6.

¹²⁰ De acuerdo con Anna Siekiera, este aspecto fue implementado como una regla básica de la traducción por Piero Vettori. Vid. Anna Siekiera, “La *Poetica vulgarizzata et sposta* per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele”, en *Lodovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. Firpo y G. Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-44.

¹²¹ *Ibid.*, p. 25

nel libro della *Poetica* di Aristotele (1560), y Paolo Beni, creador del *In Aristotelis Poeticam Commentarii* (1613), expusieron sus pareceres respecto a la obra de Castelvetro como parte del contenido de sus respectivos comentarios a la *Poética*.¹²² Otro de los ilustres lectores de la obra de Castelvetro es Torquato Tasso, cuyos comentarios al texto exegético castelvetriano fueron publicados en 1576 bajo el título *Estratti dalla Poetica di Lodovico Castelvetro*.¹²³

Bryan Brazeau indica que la influencia ejercida por Castelvetro en Tasso se observa en *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1594), donde el poeta sorrentino adopta lo referido por el modenés sobre la función de la catarsis y el placer que esta provoca como parte de sus planteamientos sobre los efectos del poema épico en el público (*Discorsi*, p. 544). Brazeau comenta: “Tasso’s reference to finding pleasure in the pain of others, gaining discretion from witnessing imprudence and prosperity from witnessing misfortune seems to refer Castelvetro’s notion of oblique pleasure [...] Castelvetro’s influence on Tasso is most notable in the latter’s description of reaction that a reader of epic should have to the plot”.¹²⁴

El influjo de la poética castelvetriana en la historia de la literatura italiana se extiende a Alessandro Manzoni, quien hace una apelación directa a Castelvetro en el tratado titulado *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione* (1850):

E siccome non è mai affatto inutile il conoscere l’origine degli errori che hanno avuta molta voga, in qualunque materia, così aggiungo che il vero autore del precetto delle due unità fu, secondo ogni apparenza, il Castelvetro. Questo critico, nel suo commento, famoso anch’esso, della *Poetica d’Aristotele*, al primo de’ luoghi citati qui [= 1449b 12-13], non solo prende per precetto generale la menzione d’un fatto particolare, ma ci aggiunge di suo ciò ch’era necessario a farne un precetto, cioè una

¹²² Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli del serenissimo signor Duca di Modena*, tomo I, Modena, Società tipográfica, 1782.

¹²³ Vid. Albert Rabil Jr., “The Significance of “Civic Humanism” in the Interpretation of the Italian Renaissance”, en *Renaissance Humanism. Foundations, Forms and Legacy*, vol. I, ed. Albert Rabil Jr., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 159.

¹²⁴ Bryan Brazeau, *The Reception of Aristotle’s Poetics in the Italian Renaissance and Beyond: New Directions in Criticism*, London, Bloomsbury Publishing, 2020, p. 216.

ragion generale. Ed è quella così anti-poetica, così anti-filosofica, così anti-aristotelica ragione della verosimiglianza relativa allo spettacolo e allo spettatore: ragione che fu poi allegata sempre, come fondamento principale del precetto.¹²⁵

En palabras de Bernard Weinberg: “En la historia de la crítica literaria moderna Lodovico Castelvetro figura como el introductor de las tres unidades pseudo- aristotélicas”.¹²⁶ Pese a que en los años 1534, 1549 y 1550, Giraldi Cinthio, Bernardo Segni y Vincenzo Maggi¹²⁷ habían utilizado como voces técnicas “unidad de tiempo”¹²⁸ y “unidad de lugar”¹²⁹ para preceptuar la ejecución dramática, es en *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta* donde estas se agruparán en una triada dogmática (unidad de tiempo, lugar y acción) que funcionará como norma inherente a la pieza teatral hasta la decadencia del teatro clasicista en Francia y hasta el advenimiento de la Comedia nueva en 1609 en España. Si bien estas reglas se aplicaron y replicaron en el arte teatral y en la dramaturgia indistintamente, Castelvetro las consideraba como variaciones derivadas del género al que perteneciera la obra literaria: la tragedia y la comedia eran los únicos géneros que debían apoyarse en las tres unidades, no así la épica, donde la unidad de tiempo no se reconoce como una necesidad. (Castelvetro, *Pd’A*, 178. 18)

El comentario de Castelvetro, además de ser el detonante en la aplicación de las llamadas “unidades aristotélicas” como normativa de las representaciones teatrales, funcionó como base de la primera traducción castellana de la *Poética* que fue publicada en 1626, en cuya versión previa, preservada en el manuscrito 2624 de la Biblioteca Nacional de Madrid,

¹²⁵ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico*, 1899, pp. 78-79, ns a.23, *apud*. Susanna Villari, “Unità, Storia e invenzione nella tragedia”, en *Europa en su teatro*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 20016, pp. 279-301.

¹²⁶ B. Weinberg, *Estudios de poética...*, p. 177.

¹²⁷ Esperanza Martínez Dengra, “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés”, en Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante, eds., *El texto como encrucijada*, vol. I: estudios franceses y francófonos, La Rioja, Universidad de la Rioja, (2004) pp. 247-260.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Idem*.

el autor, Alonso Ordoñez, esboza un método de exposición semejante al implementado por el modenés, además de incluir algunas paráfrasis de partes extraídas del comentario del filólogo italiano.¹³⁰

El impacto de la poética de Castelvetro en España se manifestó con anterioridad a la traducción de Ordoñez, como queda patente en un manuscrito conservado en el Archivo General de la Corona de Aragón (*Arxiu de la Corona d'Aragó*): Fons de Sant Cugat, ms. 69, ff. 127 v-134r, fechado entre los años 1573-1574, también conocido bajo el título de *Annotations per a entendre alguna cosa de l'arte poetica d'Aristotil* que, como su nombre lo indica, contiene anotaciones fragmentarias e inconexas que recogen una cátedra impartida por el filólogo y helenista valenciano Pere Joan Nunyes, quien realiza la exposición de sus pareceres sobre el arte poético siguiendo los contenidos del comentario de Castelvetro como se muestra a continuación:

El intenté s tratar de les propietats que té la maranya: més envant tracta una propietat qué es que tinga principi, medi i fi. Ara posa altra segona [propietat] que és a más que una tenga principio, medio y fin (i quelles parts han de tenir cert orde) [...] Dice Castelvetro que Aristóteles diu mentira, que és que dice que una cosa petita no es potveure. Lo que diu Aristótil és que no es pot veure distintament. Ho diu Castelvetro: 'hagamos como en la vista de un carbonclo', i si en la maranya petita hi ha una cosa notable que se'ns recordará quant és molt gran.¹³¹

Además de la mención directa a Castelvetro, Joan Nunyes refiere a lo señalado por nuestro autor sobre la importancia de la magnitud y del ordenamiento de la fabula trágica en el fragmento 92v-93r¹³² en el que Castelvetro apunta que una fábula muy corta o muy larga no

¹³⁰ Javier Patiño Loira, "La deuda de un traductor. La poética de Aristóteles de Alonso Ordoñez" en *Revista de Filología Española*, vol. I, no.100, California, University of California Press (2020), pp. 215-243.

¹³¹ Cita de Nunyes extraída del apéndice 91 del estudio realizado por Juan Francisco Alcina Rovira: "El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez", en *Excerpta philologica: Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz Excerpta*, vol. 1, no.1 (1991), pp. 19-34.

¹³² Josep Solervicens, "'Il diletto della poesia' Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la *Poética* aristotélica (Barcelona, 1577/1597)", en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 29, Santa Barbara, University of California: Department of Spanish & Portugues, (2015), pp. 360-378

permetten que el espectador retenga, entienda, distinga y disfrute las partes que componen la fábula.

se la favola sarà grande fuori di modo, non porrà essere ritenuta interamente nella memoria e, se sarà piccola oltremodo, acciò che la comparazione risponda ancora in questa parte, bisogna dire che fatichera la memoria e che per la sua piccolezza non potrà essere compresa dalla memoria, il che è falso, essendo molto più agevol cosa il tenere o il mandare a mente le cose piccole o brevi che le grandi o le lunghe [...]; e le cose piccole oltre il convenevole, per la loro piccolezza faticando l'occhio, non possono essere ben comprese se cosa accidentale non le fa parer grandi, como sono gioie, e tra l'altre *il carbonchio, che paiono maggiori per lo lampo e per conseguente sono comprese dalla vista senza fatica*, medessimamente è così la grandezza della favola, che naturalmente sarebbe difficile da ricordarsi: si può per arte distinguere in certe parti e può raccogliersi in certe parti e ricevere tale ordine che ogni comune memoria ne sarà ricordevole con grandissimo diletto. E tale favola piccola, la quale per la sua piccolezza sarebbe sprezzata e quasi come cosa vile sarebbe dalla memoria gitata via, con alcuna cosa accidentale si nobilita e si rende memorevole, pogniamo con alcuna singolare novità che avesse in se di detto o di fatto (Pd'A 166.5)¹³³

Respecto a la introducción de la frase 'hagamos como en la vista de un carbonclo' en las

Annotations Josep Solervicens señala que

Castelvetro pone en cuestión que un objeto muy pequeño no pueda ser recordado y de ahí deduce que una fábula muy pequeña sí tiene razón de ser, si contiene alguna novedad tan luminosa como el rubí. La observación de Núñez al recoger la anécdota, "lo que diu Aristòtil és que no es pot veure distintament", parece querer marcar distancia con Castelvetro. De hecho, su impugnación está más vinculada al ejemplo que suministra Aristóteles que no al fondo de la cuestión: la extensión mínima de una fábula depende también de la congruencia interna del paso de la felicidad a la adversidad del protagonista. Núñez parece haberse dado cuenta de ello y usa el brillante rubí de Castelvetro, pero al mismo tiempo lo matiza. Es este un modo de proceder que aparece con bastante frecuencia en la obra de Núñez.¹³⁴

La teoría poética de Castelvetro trasciende los confines de la región mediterránea, hecho que destaca su mención en el tratado sobre educación de John Milton, *Of Education* (1644), al recomendar como parte concluyente del proceso educacional: "that sublime art which in Aristotle's poetics, in Horace, and the Italian commentaries of Castelvetro, Tasso, [Jacopo]

¹³³ La cursiva es mia.

¹³⁴ *Ibid*, p. 366.

Mazzoni, and others, teaches what the laws are of a true epic poem, what of a dramatic, what of a lyric, what *decorum* is, which is the grand masterpiece to observe”.¹³⁵

Estudios recientes han aportado nuevas ideas sobre la poética de Aristóteles. Bryan Brazeau en *The Reception of Aristotle’s Poetics in the Italian Renaissance and Beyond: New Directions in Criticism*, sugiere la influencia potencial de la heterodoxia en la reconocida obra de Lodovico Castelvetro, considerándola como algo distinto de un escrito meramente prescriptivo.¹³⁶ De manera similar, Russ Leo identifica evidencia de las tendencias heterodoxas de Castelvetro en sus perspectivas teóricas sobre la caracterización y funcionamiento de la tragedia: “Castelvetro and his earliest censors recognized what many contemporary readers ignore: the extent to which tragedy is a philosophical and theological genre, the extent to which the Reformation itself is a poetic and a critical project”.¹³⁷

Uno de los aspectos actualmente más estudiados de la poética de Castelvetro es la importancia dada a los efectos de la poesía en la audiencia. En *Il piacere obliquo e la meraviglia*, Valeria Merola sostiene que la formulación de Castelvetro sobre la catarsis disiente de los planteamientos críticos contemporáneos al sustraer la utilidad moral obtenida del placer procedente de la catarsis:¹³⁸ “All’ idea della funzione educativa della tragedia, il trattatista sostituisce una prospettiva edonistica, che prevede il godimento dello spettacolo senza fini moralistici”.¹³⁹ Siguiendo el argumento de Merola, Bryan Brazeau menciona que “Castelvetro’s theory of purgation [...] omits all posible aspects of purification of spectators’

¹³⁵ John Milton, *The Prose Works of John Milton*, vol. 3, ed. James Augustus St. John, Bohn Library, London, 1848, p. 474

¹³⁶ Cfr. Bryan Brazeau, *The Reception of Aristotle’s Poetics in the Italian Renaissance and Beyond: New Directions in Criticism*, London, Bloomsbury Publishing, 2020.

¹³⁷ Russ Leo, *Tragedy as Philosophy in the Reformation World*, Oxford, Oxford University press, 2019 82-3, *apud* Bryan Brazeau, *op. cit.*, p. 207.

¹³⁸ Vid. Valeria Merola, *Il piacere obliquo e la meraviglia. Sulla Poetica di Lodovico Castelvetro*, en “Lodovico Castelvetro. Filologia e asceti”, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 305-317.

¹³⁹ Valeria Merola, *Paradigmi edipici. Letture teatrali settecentesche*, Viterbo, Sette Città, 2010, s.p.

souls through their identification with the protagonist”.¹⁴⁰ De acuerdo con Daniel Javitch, esta característica tiene su origen en el interés de Castelvetro por adaptar y reelaborar los preceptos de la *Poética* a las necesidades del público y del poeta contemporáneos, por lo que el énfasis en los efectos de la obra poética en el espectador no resulta mera casualidad, ya que *Poetica d’Aristotele* ofrece “exponents of a progressive classicism [...] committed to the modernization of ancient poetic kinds rather than to their mere duplication”.¹⁴¹

II.2. La historia y la historiografía en *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta*

Como ya se había mencionado, respecto a *Poetica d’Aristotele vulgarizzata et sposta*, Bernard Weinberg menciona que: “el punto de partida es un desdén profundo hacia el texto de la *Poética*”, ya que, para nuestro autor. “La *Poética* no es una obra completa, sino ‘una colección de materiales poéticos a partir de los cuales podría escribirse un tratado’ [...]”.¹⁴² *Poetica d’Aristotele*, al igual que los textos exegéticos contemporáneos, se ofrece, a pesar del título, como una teoría poética propia cuyas ideas resaltan por su desemejanza con las expuestas por el filósofo peripatético. Parte importante de dicho distanciamiento recae en la inclusión de la Historia como parte integral del desarrollo de una teoría poética.

Si bien Castelvetro no trató el tema de la naturaleza del discurso histórico en extenso, los supuestos establecidos en su tratado ofrecen a la disciplina histórica una función primordial en la producción de obras literarias. En el presente capítulo detallaré la función

¹⁴⁰ Brazeau, *op. cit.*, p. 209.

¹⁴¹ Cfr. Daniel Javitch, “The Emergence of Poetic Genre Theory of Sixteenth Century”, en Glyn P. Norton, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. III: The Renaissance, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 139.

¹⁴² *Ibid*, pp. 178-179.

que desempeña la historia (como género literario), su método de escritura y su estilística dentro de la preceptiva literaria de nuestro autor.

Desde la primer *particella* de su tratado, Castelvetro señala y sostiene la íntima afinidad que presentan entre sí la historia y la poesía. Para nuestro autor la semejanza que existe entre ambas artes es tan evidente que

si conveniva prima scrivere l'arte della historia che della poesia, non solamente perche l'historya in tempo fu prima che la poesia, ma perche ancora non si può avere notizia piena della poesia se non s'ha prima noticia piena della historia, dalla quale depende la poesia ed alla quale riguarda e con la quale ha gli'nsegnamenti communi per la maggior parte. (*Pd'A*, 6.2)¹⁴³

El fragmento antes citado evidencia que la caracterización castelvetriana de la historia y su discurso rechaza las determinaciones teóricas presentes en *Poética* 1451a36-b11, donde el célebre polímata asienta la diferencia entre la naturaleza de la obra histórica y la obra poética:

la función específica del poeta no es decir las cosas que ocurrieron sino como podrían ocurrir, esto es, las cosas posibles según verosimilitud y necesidad. En efecto: el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las historias de Heródoto, y no serían menos una historia en verso que en prosa), sino porque el uno dice las cosas que ocurrieron y el otro dice las cosas como podrían ocurrir. Por eso la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular.¹⁴⁴

En *Poética* 1451a36-b11, el carácter universal (*tà kathólou*) de la poesía refiere a la articulación lógica entre el sujeto y el predicado, a la creación del sentido de causalidad de las acciones y a “la unidad que el poeta confiere a la acción narrada o representada.”¹⁴⁵ A palabras de Paul Ricoeur:

la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. [...] La trama engendra tales universales cuando la estructura

¹⁴³ En el presente trabajo los fragmentos citados de la obra responden al formato implementado por B. Weinberg en el que se señala como primer dígito la página del manuscrito y como subsecuente la línea en la que tiene comienzo la cita. Se ha optado por implementar la ortografía correspondiente al italiano estándar.

¹⁴⁴ Aristóteles, *Poética*, ed., trad., intr., ns., Eduardo Sinott, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 66.

¹⁴⁵ Viviana Suñol, *Más allá del Arte: Mimesis en Aristóteles*, La Plata, Universidad de La Plata, 2012, p. 107.

de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos. La conexión interna es el inicio de la universalización. [...] Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico.¹⁴⁶

El motivo por el que en *Poética* 1451a36-b11 Aristóteles restringe la historia al tratamiento de lo particular (*tà kath'hékaston*), recae en el carácter contingente del objeto de estudio del historiador: las acciones humanas que, para María José Martín Velasco, “por su propia naturaleza no son susceptibles de entrar en relación causal unas con otras y por tanto no pueden estar sometidas a necesidad sino que son contingentes [...] se mueven en el ámbito de la razón práctica, de la *φρόνησις* [*phronesis*], en el que la necesidad no tiene cabida pues cada acto humano es siempre producto de una decisión libre y, por tanto, particular”.¹⁴⁷

En contraste con el carácter histórico, para Aristóteles, la universalidad de la poesía depende de su carácter de *téchnē*, un saber productivo, metódico y transmisible que, al igual que la *episteme*, —el conocimiento que compete a la ciencia y a la filosofía— persigue un fin específico e incorpora el seguimiento de reglas precisas y el conocimiento de causas.¹⁴⁸

El Estagirita establece que la diferenciación entre la filosofía, la poesía y la historia versa sobre el tratamiento de lo teórico, lo optativo y lo fáctico, respectivamente. Cuando Aristóteles plantea que “la poesía es más filosófica y más elevada que la historia”, instaura una jerarquía en la que la filosofía se encuentra en el pináculo de los saberes y la historia en sus antípodas. En esta línea, la poesía figura como el intermedio entre el saber teórico y lo estrictamente fáctico. Para Juan David García Bacca,

¹⁴⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Ciudad de México, Siglo XXI, 2004, p. 96.

¹⁴⁷ María J. Martín Velasco, *La Concepción aristotélica de la historia. La investigación historiográfica de Aristoteles y su concepción filosófica de la historia*, Saarbrücken, Academia Española, 2012, p.23.

¹⁴⁸ Cfr. Josemaría Camacho, “Verdad y verosimilitud en la poética: Paz y Aristóteles” en *Tópicos*, no. 23, s.f., p. 33, *apud*. Leopoldo Tillería Aqueveque, “Poética y verosimilitud en Aristóteles”, en *Sincronía Revista de Filosofía, Letras y Humanidades del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara*, no. 77 (2019), s. p.

la Historia se ocupa de lo real de hecho, de exponer las cosas tal como pasaron y como le pasan a lo más contingente que es el individuo, la cosa suelta (ἐκαστον), expósito entitativo a todas las miserias; extremo real a evitar estéticamente. Y por su parte, y por carta de más, la Filosofía tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas eternas, inmutables, necesarias [...] entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la Poética, ha inventado otro, que, sin meterse a discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren estado de pureza. Tal término medio —ametafísico, ahistórico— se llama “interpretación y vivencia optativa del universo.”¹⁴⁹

Dentro del sistema aristotélico la historia no forma parte de las ciencias de carácter especulativo (*theōrētikón*) o productivo (*poiētikón*), puesto que lo propio del discurso histórico es el curso de acontecimientos singulares y no necesarios que, para el filósofo peripatético, no representan un saber.¹⁵⁰ Para Aristóteles, la historia funciona como una base estrictamente empírica del proceso productivo (como puede ocurrir con la elaboración de la trama poética) y de la indagación teórica, según refiere el mismo Aristóteles en *Analíticos*

Segundos 46a17-26:

es propio de la experiencia el suministrar los principios correspondientes a cada cosa; quiero decir, por ejemplo, que la experiencia astronómica [suministra los principios] del saber astronómico (en efecto, una vez captados correctamente los fenómenos, se encontraron las demostraciones astronómicas), de manera semejante también acerca de cualquier otra arte o saber existente; de modo que, si se toma lo que se da en relación con cada cosa, es ya [competencia] nuestra exponer cumplidamente las demostraciones. En efecto, si no se deja de lado en la descripción nada de lo que se da verdaderamente en las cosas, estaremos en condiciones, acerca de todo aquello de lo que hay [demostración], y aquello de lo que no es natural que haya demostración hacerlo evidente.¹⁵¹

El pensar la historia como un principio indagatorio o como una etapa inicial del conocimiento¹⁵² se observa también en *Retórica* 1360a 31-38 (“Y es útil con respecto a las

¹⁴⁹ Juan David García Bacca, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, Ciudad de México, Publicaciones del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. LXI- LXII.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Aristóteles, *Tratados de lógica (Organon) II. Sobre la interpretación, Analíticos primeros, Analíticos segundos.*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1995, p. 51

¹⁵² Martín Velasco, *La concepción aristotélica de la historia. La investigación historiográfica de Aristóteles y su concepción filosófica de la historia*, Saarbrücken, Académica española, 2012, p. 7.

legislaciones el que, quien analiza a partir de las pasadas, conozca cuál forma de gobierno conviene, [...] y en relación a las deliberaciones políticas, las informaciones de quienes escriben en cuanto a los hechos)”¹⁵³ y se mantiene como base conceptual pese a los múltiples cambios semánticos que presenta el término *ιστορία* (historia) dentro del *corpus* aristotélico, ya sea como método de investigación (*HA.* 491a12-28), proceso de constatación de datos (*APr.* 46a24-27),¹⁵⁴ narración que comprende sucesos ocurridos en un periodo de tiempo anterior (*Rh.* 1360a37, *Po.*1459a17-32), relato de carácter fáctico (*Po.* 1451a36-b11) y conocimiento surgido de la experiencia (*Metaph.* 981a1-24).¹⁵⁵

De modo que, para Aristoteles, la historia sirve como punto de partida común para distintos saberes. Implica tareas críticas de observación y verificación que sientan las bases para el conocimiento, comprende el estudio de acontecimientos pasados, los datos singulares a partir de los cuales se pueden derivar generalizaciones sobre el comportamiento humano. Sin embargo, cabe señalar que la tarea de extraer estas generalizaciones ya no cae dentro del dominio de la historia misma, sino que pertenece a otras disciplinas,¹⁵⁶ como ocurre con la política.

La conceptualización aristotélica del vocablo responde, de acuerdo a Martin Velasco, al origen etimológico del mismo.

El termino “historia” procede de *ιστορία*, palabra de origen indoeuropeo relacionada con la raíz **wid- / *weid-*, “ver”, que encontramos en el latin *uideo*, y en aoristo *-ιδ* del verbo *όράω* “ver” en griego. La forma *οίδα* “saber” en griego es también una derivación originaria del perfecto de la misma raíz, de ahí que mantenga siempre el sentido de “saber” como un conocimiento directo, por “haber visto”. Con esta raíz está relacionado el término *ίστωρ*, “el que ha visto”, “el testigo directo». La palabra que designa la “historia” nace, pues, en Grecia con este significado de “indagación”,

¹⁵³Aristóteles, *Retórica*, intr., trad., ns. Arturo Ramírez Trejo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 18.

¹⁵⁴Martín Velasco, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁶ Martín Velasco, *op. cit.*, p. 9.

“investigación”, “averiguación” y en cierto sentido también de “constatación” por la vinculación que el término establece entre el conocimiento y el testimonio directo.¹⁵⁷

A diferencia de la cualidad verificable que se incerta en el concepto de historia desde su raíz etimológica, el término *poiesis*, proveniente del verbo *poiéin* “hacer”, refiere a una producción humana que, en tanto *téchnē*, supone cambio y devenir,¹⁵⁸ lo que hace de ella una actividad generadora y transformadora que, a diferencia de las producciones naturales, encuentra su principio de origen y cambio fuera de sí misma (*Poética*, 1451b, 1-15),¹⁵⁹ característica que otorga al discurso poético la posibilidad de desprenderse de la naturaleza.

Al igual que Aristóteles, Castelvetro establece una distinción teórica entre historia y poesía a través de dicotomías que articulan la esencia de cada disciplina. El filólogo postula que la historia se ocupa de “lo particular”, centrándose en las cualidades no esenciales, la especificidad y la naturaleza distintiva de los acontecimientos. Por el contrario, la poesía, en su opinión, se centra en “lo universal”, abarcando generalidades probables y acontecimientos recurrentes. En este marco, la historia adquiere un carácter descriptivo, mientras que la poesía, por otro lado, asume una cualidad atemporal, al tratar temas recurrentes que trascienden las fronteras temporales.

è da sapere che, come abbiamo ancora detto, che Aristotele non dice chiaramente come abbiamo di considerare questo universale, il che non è altro che quello che è avvenuto a certe persone e può avvenire ancora ad altre e s’universaleggia tanto che non ha cosa particolare per la quale possa essere riconosciuto essere avvenuto più ad una certa persona che ad alcune altre. Si che i termini dell’universale, dentro da qualle è ristretto ed a quali si può avvicinare ma non toccare, sono le riconoscenze che dimostrano l’universale essere particolare più d’una certa persona che di molte. (377.20.)

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 5.

¹⁵⁸ Alberto Diaz Tejera, *Opera Selecta*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p.303.

¹⁵⁹ H. Marcelo Zambrano U., “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística”, en *INDEX. Revista de Arte Contemporáneo – PUCE*, no.7, (2019), pp.40-46.

Sobre la base de esta primera distinción, Castelvetro atribuye, conforme a los elementos esenciales que componen una obra, la materia y la palabra, la *inventio* y el uso del verso a la poesía y lo factico y la prosa a la historia.

si come historia si divide in due parti principali, cioè in materia e in parole, così poesia si divide in due parti principali che sono similmente materia e parole, ma in queste due parti sono differenti tra se historia e poesia che historia non ha la materia che sia apprestata dallo'ingegno dell'historico ma le è apprestata dal contío delle mondane cose o dal volere manifesto o occulto di Dio e ha le parole apprestate dal'historico ma tali quali s'usano ragionando e poesia ha la sua materia trovata ed imaginata dallo'ingegno del poeta e ha le sue parole non tali quiali s'usano ragionando [...] ma le ha composte in misurati versi per l'opera dello'ingegno. (28. 20)

Castelvetro retoma la distinción aristotélica entre ambas artes (“l’arte della historia ha per soggetto le cose avvenute e [...] l’arte della poesia ha per soggetto le cose possibili ad avvenire” 190.22) e indica que la poesía se distingue por su carácter imitativo en el se reflejan la agudeza (*agutezza*), la creatividad (*sottilità*) y la destreza intelectual (*ingegno*) del poeta.

“Poesia è rassomiglianza e la sua maniera generale è rassomiglianza”.¹⁶⁰ Con esta frase, el modenés, en línea con lo expuesto en *Poética* 1450a16-20, presenta la *mímesis* (*rassomiglianza*) como una cualidad constitutiva, circunscrita e inherente a la poesía; sin embargo, el concepto de imitación castelvetriano difiere de las nociones que el Estagirita expone sobre este mismo término.

El planteamiento aristotélico de que el arte imita la naturaleza (*ars imitatur naturam*) parte de la distinción entre *Natura naturans* (principio generador) y *Natura naturata* (“el conjunto de todas cosas naturales”),¹⁶¹ desde la que Aristóteles establece la semejanza que posee el proceso de creación de las artes (*téchnē*) con la espontaneidad de la acción creadora de la naturaleza, juicio que discrepa con la conceptualización renacentista de la imitación

¹⁶⁰ L. Castelvetro, *Pd'A.*, 12.8.

¹⁶¹ Vid. T. Martínez Manzano “Introducción” a Aristóteles, *Magna Moralia. Poética*, trad. David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2011.

basada en el principio de la *imitatio naturae*: “la imitación de una realidad previa a la escritura”¹⁶² para la “re-creación de un modelo.”¹⁶³

Castelvetro, al afirmar que la poesía es “rassomiglianza d’ historia” (89. 12) o “è rassomiglianza d’ una favola simile ad historia,” (35.21) sigue el planteamiento imitativo renacentista de re-crear o re-presentar un modelo.

Para Castelvetro, parte esencial del carácter mimético del discurso poético se basa en la semejanza que este, dentro de su contingencia, presenta con lo narrado por la historia o lo probado por la experiencia. De este modo, el autor, —además de conceder un inflexible estatuto de autoridad a la historia— establece la dependencia y la complementariedad entre ambas artes:

Prima di natura fu la verita che la verisimilitudine e prima di natura fu la cosa, [...] e la cosa rappresentante dipende tutta dalla rappresentata ed in lei riguarda, ne si puo avere conoscenza prima o diritta delle dipendenti e riguardanti cose se ella non s’ha prima delle cose dalle quali dipendono ed alle quali riguardano, è di necessità che habbia prima conoscenza intera e raggionevole della verità e della cosa rappresentata, che della verisimilitudine [...] se si vuole pienamente e dirittamente poter giudicare se la verisimilitudine e la cosa rappresentante hanno o non hanno quello che a loro si conviene e si consanno o non si consanno in tutto o in parte con la verità con la cosa rappresentata. Adunque poi che historia è narrazione secondo la *verità* d’azione humane memorevoli avvenute e poesia è narrazione secondo la verisimilitudine d’azioni humane memorevoli possibili ad avvenire e appresso l’historia è cosa rappresentata e la poesia cosa rappresentante [...] non si dee potere havere perfetta e convenevole notizia della poesia per arte poetica [...] se prima non s’ha notizia compiuta dell’arte historica. (4. 41-5.1)

La estrecha relación que establece el autor entre la historia y la poesía responde a la necesidad de abarcar y cubrir la mayor parte de los aspectos que, para Castelvetro, representan puntos clave en la creación de una obra poética: “elección del tema, distinción

¹⁶² Gabriela Quirarte Amores, *Artistas del recuerdo. La inauguración de la novela histórica centroamericana escrita por mujeres*, San Vicente, Publicaciones de la Universidad de Alicante/ Avicam Ediciones, 2018.

¹⁶³ Cfr. Juan Casas Rigall, “La idea de Agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la sutileza cancioneril”, en *Revista de literatura medieval*, no. 6, (1994), p. 80.

entre fábula central y episodios; disposición de la fábula, digresiones, conclusiones morales de la fábula; uso del *recit* en la tragedia y de escenas dramáticas en la épica; y el problema general de la dicción”.¹⁶⁴

Estos dos principios dependen del orden (*táxis*) canónico de las acciones de la obra (principio, medio y final) y de la correcta extensión o medida (*mégethos*) en el tratamiento de éstas, puesto que la medida, en tanto condición perceptiva, permite apreciar el orden y reconocer las partes de la fábula, según lo indica Aristóteles en *Poética* 1450b 34-1451a 6.¹⁶⁵ Para Castelvetro la intervención del arte histórica permite al poeta crear una obra que respete y cumpla los antedichos principios aristotélicos:

Prendendo la poesia ogni sua luce dalla luce dell’historia [...] ci sarebbe stato dimostrato [...] quali fossero le cose più memorevoli [...] e degne d’haver luogo nell’historia e quali dall’altra parte non fossero memorevoli, ne meritevoli d’esser tocche dall’ historico. E poi ci sarebbe stato detto quali cose si dovessero narrare brevemente e sommariamente e quali distesamente e particolarmente ed appreso, quale ordine e dispositione fosse da seguire in raccontare le cose. E anchora non ci sarebbe stato taciuto quando e dove si dovessero intramettere digressioni e discrizioni di luogo o di persona o d’altra cosa. E poscia si sarebbe determinato se sia permesso all’autore dell’ historia dar giudicio delle cose che egli narra, biasimandole o lodandole e tirarle ad ammaestramento e ad utilità de lettori e del viver cittadino. [...] E ultimamente ci sarebbe stato detto quali maniere di parole si confacessero a certi luoghi e quali no. (5. 28.)

La acusada ausencia de teorización de la belleza que Weinberg atribuye al comentario de Castelvetro, lejos de ser una realidad constatable, como se ha podido observar, representa uno de los aspectos en los que Castelvetro se introduce como seguidor de los planteamientos estéticos heredados por autores humanistas como Leon Battista Alberti, para quien la belleza consiste en el ordenamiento y la medida de las partes de una obra completa:

¹⁶⁴ B. Weinberg *Estudios de poética clasicista*, ed., trad., sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005, p. 207.

¹⁶⁵ Aristóteles, *Poética*, ed., trad., ns., intr., sel. Eduardo Sinott, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

Bellezza è un conserto di tutte le parti accommodate insieme con proportione e discorso in quella cosa in che si ritruovano; di maniera che non vi possa aggiungere, o diminuire o mutare cosa alcuna che non vi stesse peggio.¹⁶⁶

Elementos como el orden, la medida y la completud, para Castelvetro, solo pueden obtenerse en la obra poética a través de la intervención de la disciplina histórica. Ahora bien, es importante tener presente que nuestro autor no aborda dichos elementos únicamente en virtud de la problematización de la belleza, sino del tratamiento del placer como efecto de la poesía. Pese a lo ya mencionado, resulta incorrecto calificar de ausente al tema de la belleza dentro del comentario del modenés, para quien consiste en la “grandezza [la magnitud] e nell’ordine” (160.35).

En su reescritura de la *Poética*, Castelvetro plantea que “Il fine de la poesía, secondo che è stato detto, è il diletto” (549. 6), finalidad que, como ya se ha mencionado se encuentra sujeta al cumplimiento de los principios aristotélicos de la completud (*hōlon*) y la *sústasis*: la “cohesión interna propia de un todo cuyas partes se integran ajustada y armónicamente”,¹⁶⁷ concepto que, en el fragmento 1450a 32-1450b, 22 de *Poética*, alude al correcto entramado de las acciones y a la composición estructural de la fábula.

Otro elemento por el que se distinguen ambas artes, de acuerdo al filólogo y preceptista, es que la poesía se restringe a la representación de la acción humana, mientras que la historia trata tópicos diversos. A palabras del autor: “la poesia non riceve se non azione umana [...] l’historia ha per soggetto e per materia altro che l’azione umana, havendo Aristotele scritta historia degli animali e Teofrasto l’historie delle piante e Plinio l’historia naturale e altri cosí fatte historia”. (37.24) El modenés continúa con la descripción de las

¹⁶⁶ Leon Battista Alberti, “Proemio” a *L’architettura tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli*, Venezia, 1565.

¹⁶⁷ Antonio López Eire, “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”, en *Humanitas*. vol. LILI, (2001), p. 215.

características correspondientes a distintos géneros historiográficos heredados de la tradición clásica: la historia natural, los *prodigia*, registro de temas sobrenaturales que tuvo especial importancia dentro de la cultura latina,¹⁶⁸ los anales, las crónicas y las biografías.:

è da dividere la materia dell'istoria in tre maniere, una delle quali è quella che è sempre d'una forma e sempre fu e sarà, quella stessa a tutti gl'historici in tutti i secoli e trova perpetua nelle non animate e animate [...] La seconda maniera è d'azioni e di cose non animate oppure ancora animate, ma senza ragione che per la rarità loro hanno sembianza di miracolo, como sarebbe l'azione della statua di Mitio [...] La terza maniera è quella della azioni umane [...] e la qualle è materia commune all'istoria e alla poesia con la differenza gia detta, che la historia richiede di cose avvenute e la poesia di cose non avvenute ma possibili ad avvenire. (84-38.11)

Al determinar que la representación de la acción humana constituye la materia primordial de la poesía (121.13), Castelvetro refiere lo expuesto por Aristóteles en *Poética* 1450a, 5,¹⁶⁹ donde el Estagirita define la palabra fábula como la imitación de la acción de manera conjunta a la compostura de hechos caracteres y pensamiento.

El preceptista presenta la palabra *mýthos* (*favola*), en el pasaje 10.6 de su comentario, como la obra poética en su totalidad —“Adunque si dice μύθος [mýthos] in luogo di composizione poética, quasi dica l'opera e la fattura”—. Pese a que, inicialmente, son evidentes las similitudes en la conceptualización del vocablo, es importante tener presente que en la *Poética* el término presenta variaciones.

De acuerdo a Valentín García Yebra, el término *mythos* (fábula) alude al entramado de la acción.¹⁷⁰ Este mismo vocablo es utilizado en *Poética* 1453b 2-3 para designar, específicamente, la trama de la tragedia y las historias que forman parte de la tradición (1454a

¹⁶⁸ Alejandra Guzmán Almagro, “‘Umbra feralis exercitus’: ejércitos fantasma en la historia de Roma”, en *Revista de Estudios Latinos RELat*, Sociedad de Estudios Latinos, (2016), pp. 11-25

¹⁶⁹ “la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres [...] y pensamiento”)

José Domínguez Caparrós, *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, Editorial universitaria Ramón Areces, 2013, p.172

¹⁷⁰ Cfr. Aristóteles, *Poética*, ed., trad., intr. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1985

9-10),¹⁷¹ mientras que en el pasaje 1459a30-b7, la palabra refiere, concretamente, a un conjunto de acontecimientos. Por otra parte, en *Poética* 1460a 28 el Estagirita sustituye el vocablo *mythos* por *logos* para referirse al argumento.¹⁷² Esta sustitución procede de la correspondencia semántica que la palabra *mythos*, “narración” o “relato”, guarda con la voz *lógos*, “discurso”.¹⁷³ “las diversas formas de lo que es dicho”¹⁷⁴

De acuerdo con los principios aristotélicos de orden y completud, Castelvetro critica la utilización de la temporalidad (*kenos khronou*) como un medio para establecer la unidad y el sentido tanto en la historiografía (*historia non lodevole*) como en la poesía y sostiene que la construcción de secuencias lógico-causales es característica de las composiciones historiográficas (*historia lodevole*) y poéticas mejor elaboradas.

è passato in comune usanza che gli storici narrino più e diverse azioni e le porgono altrui per una storia solo d’una azione, ancora che la epopea sia e debba essere simile all’historia non dee pero seguire l’esempio suo in questo, conciosa cosa che questa maniera d’historia non sia lodevole e non habbia ragione che la favoreggi, non essendo sustentata se non da una sola e vulgare usanza. (506.3)

En contraste con la postura quinestista mandataria, Castelvetro reconoce la incorporación de modelos y mecanismos convencionalmente exclusivos de las narrativas ficcionales dentro de las composiciones, señalando una mezcla fortuita de estas dos artes:

Costoro adunque che vogliono che la favola poetica sia intera e tutta, ma che l’ordine delle parti riempienti il tutto che sono principio, mezzo e fine, sia turbato e trasmutato ed in ciò sia differente dall’historico che è ordinato e naturale. La qual cosa non me pare dire Aristotele [...] Ora non possiamo credere che sia differenza tra l’ordine di narrare historicamente e l’ordine di narrare poeticamente, perciocché, se la poesia come cosa rappresentante, come è stato detto, riguarda nell’historia come in cosa rappresentata per qual ragione dee essere diferente da lei nell’ordine? (156.19)

¹⁷¹ Vid. Aristóteles, *Poética*, ed., trad., ns., intr., sel. Eduardo Sinott, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.

¹⁷² Cfr. Claude Calame, “*Mûthos, logos* et histoire. Usages du passé héroïque dans la rhétorique grecque”, en *Homme*, vol. 147, no. 38 (1998), pp. 127-149.

¹⁷³ Cfr. Pierre Vidal Naquet y Jean-Pierre Vernant, “Myth and Tragedy”, en Amélie Oskenberg Roty, ed., *Essays on Aristotle’s Poetics*, ed., Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 33-50.

¹⁷⁴ Jean P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Ed. s.XXI, Madrid 19943, p. 171.

Teniendo en cuenta la utilización predominante del tiempo como elemento cohesivo en el discurso histórico, Castelvetro afirma que las fábulas épicas y trágicas, que se basan en la historiografía para su construcción, están a la altura de los géneros poéticos en los que la creatividad del poeta no necesita la incorporación de la narración histórica. El filólogo sostiene que lograr hábilmente la coherencia, la integridad y la unidad en una narrativa histórica *non lodevole* es un logro digno de elogio debido a su complejidad inherente.

Giudico, non dimeno, che il formatore della favola della tragedia e dell'epopea, presa dall'istoria con nomi reali veri, non sia da essere stimato minore poeta che il formatore della favola contenente tutte le cose e tutti i nomi immaginati, anzi, per ventura, dee essere stimato maggiore. Perciò le cose avvenute, alle quali il predetto formatore riguarda nel costituire la favola della tragedia e dell'epopea non sono tante ne distese in modo che gli sciemino la fatica del trovare, potendo ciascuno immaginarsi simili cose senza molta sottilità d'ingegno [...] pogniamo, che in generale un figliuolo habbia uccisa la madre, la quale avesse ucciso il marito e cacciato lui del regno, godendosi con l'adultero. Ma la difficoltà è nel trovare le vie per le quali il figliuolo sia pervenuto a questa uccisione in modo maraviglioso e non mai più avvenuto. La quale difficoltà è maggiore che non sarebbe il trovare l'azione in generale e le vie particolari e i mezzi per gli quali avesse havuto il suo fine. Conciosia cosa che l'azione generale trovata dal poeta non sia così stabilita che non la possa alterare e mutare se egli tornerà bene e che non possa fare le persone avvedute o sciocche o d'altri costumi secondo che giudica star meglio per le vie che gli parano avanti per far parer bella favola. Il che non puo far colui che prende l'azione delle cose avvenute essendo ristretto dentro da certi termini, da quali non è licito uscire. (214. 20)

Para Castelvetro, la unidad de acción presente en los géneros dramáticos, se encuentra sujeta a las unidades de tiempo y lugar —falsamente atribuidas a Aristóteles—. Estos criterios responden a los efectos que produce en el espectador la puesta en escena. La caracterización que otorga Castelvetro al público asistente a las representaciones dramáticas (*rozzo e ignorante*) lo constriñe a reajustar la norma aristotélica que dicta la unidad de acción, agregando la unidad de tiempo y lugar como estatutos a los que se somete la verosimilitud de la representación buscando aproximarla a la validación de la experiencia, sin desatender la resistencia física del espectador:

Ma così come il luogo stretto è il palco, così il tempo stretto è quello che i veditori possono a suo agio dimorare sedendo in teatro, il quale io non veggo, che possa passare il giro del sole, si come dice Aristotele, cioè hore dodici [...] per le necessita del corpo [...] Ne è possibile a dargli ad intendere che sieno passati più dì e notti quando essi sensibilmente sanno che non sono passate se non poche ore, non potendo lo'nganno in loro havere luogo il quale è tuttavia riconosciuto dal senso. (506. 3.)

La contemplación de la historia asume mayor importancia en el contexto tanto de la tragedia como de las narraciones épicas. El análisis de Susanna Villari arroja luz sobre la interpretación de Castelvetro del adjetivo *σπουδαιος*, empleado por Aristóteles en *Poética* 1449b2-27 para denotar el argumento trágico, vinculándolo al esplendor de las cortes reales (*magnifico*).¹⁷⁵ Este vínculo confiere inherentemente un carácter ilustre a los personajes lo que subraya el imperativo de no desatender el testimonio que transmite la disciplina de los historiadores.

Hora la ragione è manifesta [...] che si puo domandare dimostrazione perche convenga che la favola della tragedia e dell'epopea riceva cosi fatte cose avvenute che sono a lei communi con la verita dell'istoria. Perciò che la favola delle predette poesie non semplicemente dee contenere azione humana ma magnifica ancora e reale seguita che contenga azione avvenuta e certa [...] conciosia cosa che non ci possiamo imaginare un re che non sia stato ne attribuirgli alcuna attione e quantunque sia stato e si sappia che sia stato non possiamo attribuirgli azione che non gli sia avvenuta (188.18.)

A diferencia de la tragedia y la épica, la exigencia de precisión histórica en la comedia es menos estricta, dado que sus personajes no suelen ser ni virtuosos ni ilustres.¹⁷⁶ Sin embargo, sigue siendo imperativo que el poeta cómico no subestime la autoridad histórica al elaborar una fábula cómica que involucre personajes de un tiempo anterior al presente para no faltar al *decorum* (39.28.) y asegurar una representación congruente.

nella commedia [...] s'impongono tutti i nomi immaginati dal poeta a suo seno, conciosia cosa che egli non possa, essendo l' azione privata sogetto della commedia, essere riprovato per falsario della historia [...] Ma dee non dimeno riguardare il poeta in fa ciò all'usanza del luogo e del tempo, dove e quando finge l' azione essere

¹⁷⁵ Susanna Villari, "Unità, Storia e invenzione nella tragedia", en *Europa en su teatro*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2016, p. 294.

¹⁷⁶ *Vid.*, 12. 20, 42. 7, 44. 20.

avvenuta, acciocché i nomi non siano fuori dell' usanza del predetto luogo e tempo. (192.9.)

Si bien el autor de *Poetica d'Aristotele* enfatiza la importancia de inspirarse en la historia en la creación de obras poéticas, también subraya la necesidad del poeta de ejercer moderación al reproducir directamente los hechos históricos relatados por los historiadores.

Hora la materia della poesia dee essere simile alla materia dell' historia e rassomigliarla, ma non dee essere quella stessa, perciocché se fosse quella stessa, non sarebbe simile o la rassomiglierebbe e se non fosse simile o non la rassomigliasse il poeta, quanto alla predetta materia, non si sarebbe punto faticato ne havrebbe mostrata acutezza d'ingegno in trovarla e perciò non meriterebbe lode ed especialmente non mariterebbe quella per la quale esso è reputato essere piuttosto cosa divina che humana, sapendo ordinare una historia imaginata da sé di cose non più state, non men dilettevole ne men verisimile, che faccia il corso delle cose mondane o la providenza infinita di dio manifestata o occulta. (28.20.)

El rechazo de Castelvetro a la inclusión textual del discurso histórico dentro de la poesía se puede atribuir a dos razones subyacentes. En primer lugar, tal acción iría en contra de la esencia mimética de la poesía y revelaría una proeza imaginativa limitada por parte del creador. En segundo lugar, esta elección faltaría al carácter optativo y discrecional de la poesía, ya que, en la creación poética, el énfasis radica en fabricar una apariencia de verdad en lugar de la verdad misma.

non è da maravigliarsi se que' versificatori Empedocle, Lucrezio, Nicandro, Sereno, Girolamo Fracastorio nel suo *Sijilo*, Arato, Manilio, Giovanni Pontano nell' *Urania*, Esiodo, e Virgilio nel *Coltivamento della villa*, non sono ricevuti nel numero de' poeti. Li quali, posto che essi primieri avessero speculando trovata alcuna scienza o arte, e non presa da filosofo niuno né da artista, e palesata in versi, non sarebbero perciò da nominar poeti; perciocché, se speculando avessero trovata la verità di quella scienza o di quella arte, avrebbero trovato quello che era e sarà in perpetuo nella natura delle cose intorno alle quali s'è compresa quella scienza e s'è costituita quell'arte, e usato ufficio di buono filosofo e di buono artista, ma non già di buono poeta, che è di speculando rassomigliare la verità degli accidenti fortunosi degli uomini e di porgere per rassomiglianza diletto agli ascoltatori, lasciando il trovamento della verità nascosa delle cose naturali o accidentali al filosofo ed all'artista, con la loro propria via di dilettere, molto lontana da quella del poeta, o del giovare. (29.19.)

La renuencia de Castelvetro a abrazar ‘la verdad de las cosas’ como una preocupación inherente a la vocación del poeta surge del malestar que provoca en la población general su incapacidad para comprender los debates y temas académicos. Según la perspectiva de nuestro autor, dado que el objetivo final de la poesía es provocar el disfrute, cualquier contenido que no logre gratificar al público, lector u oyente, no es elegible para el ámbito del arte poético. De este modo, Castelvetro establece una jerarquía inversa a la propuesta por Aristóteles, retratando a la historia como una forma práctica e indispensable de conocimiento, al tiempo que posiciona a la poesía como proveedora de placer.

conciosia cosa che la poesia sia stata trovata solamente per dilettere e per ricreare [...] gli animi della rozza moltitudine e del comune popolo, il quale non intende le ragioni ne le divisioni, ne gli argomenti sottili e lontani dall’uso degl’idioti, quali adoperano i filosofi in investigare la verita delle cose e gli artisti in ordinare le arti e non gli’ntendendo conviene, quando altri ne favella, che egli ne senta noia e dispiacere. (29.36)

Si bien el preceptista rechaza la duplicación precisa del discurso historiográfico, reconoce la importancia del testimonio histórico como requisito para persuadir tanto a los lectores como a los espectadores sobre la autenticidad de la narración poética, ya que la audiencia solo puede ser persuadida por a) eventos que podrían ocurrir factiblemente dentro de sus propias experiencias, y b) eventos que han sido transmitidos a través de la tradición.¹⁷⁷

La favola della tragedia presa dall’ historia con parte de nomi diletta tutti gli ascoltatori e veditori e non dimeno pochi sono quelli che sappiano che la azione e parti de nomi sono vere, adunque non è necessaria cosa che l’azione o i nomi siano veri. Egli è da rispondere che tutti non sano se l’azione o i nomi sieno veri o immaginati, ma quelli che non sanno credono che l’azione sia vera e i nomi reali veri e perciò loro porgono diletto e se sapessono che fossono immaginati, sentirebbono dispiacere non altramente che alcuno havendo una gioia e reputandola buona gode ma risapendo che è falsa si contrista e spetialmente se gli è stata venduta per vera¹⁷⁸

¹⁷⁷ B. Weinberg *Estudios de poética clasicista*, ed., trad., sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005.

¹⁷⁸ L. Castelvetro, *op. cit.*, 212.34.

En el caso específico de la obra trágica, cuando el público logra identificarse con lo representado en escena, obtiene, además del placer inherente a toda creación poética, la complacencia del aprendizaje que proporciona el reconocimiento de la rectitud moral propia a través de la catarsis:

Adunque il piacere nascente della compassione e dello spavento, che è veramente piacere, è quello che noi chiamammo piacere oblico; ed è quando noi, sentendo dispiacere della miseria altrui ingiustamente avvenutagli, ci riconosciamo essere buoni poichè le cose ingiuste ci dispiacciono, la quale riconoscenze per l'amore naturale che noi portiamo noi stessi ci è di piacere grandissimo. Al quale piacere s'aggiungne questo altro anchora, che non è miga picciolo che, veggendo noi le tribolazioni fuori di ragione avvenute altrui e possibili ad avvenire a noi e gli altri simili a noi, impariamo tácilmente e di nascosto come siamo soggetti a molte sventure e come non è da porre fidanza nel tranquilo corso delle cose del mondo. Il che ci diletta molto più che se altri come maestro ed apertamente con parole ci'insegnasse questo medesimo (299.19.)

Cabe destacar que, si bien el público requiere de la credibilidad para obtener placer, para el modenés la *meraviglia* es también una condición *sine qua non* para su obtención. A palabras de Castelvetro: “Il fine de la poesía [...] è il diletto e la meraviglia opera diletto, adunque la meraviglia non senza ragione si richiede [...] acciocché la poesia ottenga il debito suo fine”. (599.6.) Para Castelvetro la correcta introducción de la maravilla en la obra poética se encuentra sujeta a criterios empíricos,¹⁷⁹ lógico-consecuentes¹⁸⁰ o deseables. Para otorgar mayor luz sobre este asunto, Bernard Weinberg realiza la siguiente clasificación basada en la contingencia de los sucesos maravillosos según se exhibe en el comentario de Castelvetro.¹⁸¹

¹⁷⁹ B. Weinberg, *op. cit.*, p. 197.

¹⁸⁰ Este criterio responde a las categorías aristotélicas de “necesidad”, definida por Castelvetro como la concordancia lógica del flujo de acciones, y de “probabilidad” que aborda aquéllo que tiene tendencia a ocurrir con mayor frecuencia. De acuerdo a E. Sinott, (apéndice de la página 56) este concepto se encuentra vinculado con el de “lo verosímil”. Recuperaremos la aplicación de este concepto en el comentario de Castelvetro más adelante.

¹⁸¹ B. Weinberg., *op. cit.*, p. 191.
Vid. Poetica d'Aristotele 608. 25.

- I. Acciones posibles, *que han sucedido realmente*
 - A. Naturales
 - 1. De acuerdo con el curso de la naturaleza
 - 2. Contrarias al curso de la naturaleza (p. ej. Sucesos monstruosos o milagros)
 - B. Fortuitas
 - 1. Resultantes de la casualidad o de la fortuna
 - 2. Resultantes de la voluntad del hombre
- II. Acciones posibles, *que aún no han sucedido*
 - A. y B. en el caso anterior.

De acuerdo a Weinberg, la categoría I se refiere a la documentación histórica de acciones específicas que, como se indica en *Poética 1453b 23-25*, juegan un papel fundamental en el desarrollo de narraciones tanto épicas como trágicas.¹⁸² La categoría II abarca lo que Castelvetro identifica como ‘lo universal’, denominado ‘il campo della ‘ncertitudine’; en otras palabras, sucesos que son potenciales o aplicables a distintos casos: “le cose possibili ad avvenire o le cose universali, perche possono avvenire a ciascuno”. (209. 7.)

Sobre la base de la exposición de Castelvetro, Weinberg incorpora la noción de verosimilitud —“adecuación de la acción a las expectativas de la audiencia”—,¹⁸³ como un componente intrínseco de la segunda categoría que permanece sujeto a los conceptos de posibilidad —“potentia nell’azione che nó trova impedimento alcuno per lo quale essa azione sia stata vetata di venire all atto”, (562.29)— y también el de credibilidad —“convenevolezza nell’azione per la quale altri si puo indurre a credere che quella azione si sia condotta al atto”

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ B. Weinberg, *op. cit.*, p. 192

(562. 35)—. Guiado por estos dos criterios, Weinberg esboza tres requisitos que establecen la credibilidad de la narración, incluso en los casos en que lo maravilloso se entreteje esporádicamente en el relato. Las acciones:

- 1.- Deben ser similares a las acciones que han sucedido en la realidad.
- 2.- Deben ser similares a las acciones que tengan la menor posibilidad de suceder, pero que realmente han sucedido.
- 3.- Las partes o de estas acciones tomadas de manera individual han de ser similares a las partes de las acciones llevadas a cabo por diferentes personas en situaciones diferentes.¹⁸⁴

Al respecto Bernard Weinberg comenta: “la credibilidad debe ser asegurada por diversos medios: primero, por el uso, en cierto géneros, de una base histórica para la acción, segundo, por una estrecha relación de las acciones inventadas con las condiciones de las acciones ‘reales’ o ‘verdaderas’”.¹⁸⁵ Basándose en el punto de vista de Weinberg, se vuelve pertinente subrayar que la interrelación entre verosimilitud, posibilidad y credibilidad se encuentra arraigada en la percepción castelvetriana de la verosimilitud como una ‘apariencia de verdad’. Para nuestro autor, tanto la narración histórica como la experiencia vivida son veraces. Así, el fundamento que sustenta los conceptos asociados a la verosimilitud encuentra su solidez en el testimonio auténtico de la tradición, el consenso imperante y los registros históricos

se si crede, che Achille corresse più velocemente che non si corre per gli altri uomini naturalmente, si crede perche s’ha il testimonio dell’historia o della fama. E se si crede che Dedalo volasse o Pegaso, si crede, perche s’ha il testimonio dell’historia o della fama e non per cagione della disposizione che non puo operare questa credibilità. Ma non potrebbe miga alcun poeta formare un altro cavallo che volasse o un’altro uomo che volasse da se senza l’aiuto della testimonianza dell’historia, o della fama [...]

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

perciò che tutti i poeti fanno questo, cioè, che nelle cose miracolose seguitano l'istoria o la fama. (562.15)

Bajo estos parámetros, la maravilla se define como un tipo de probabilidad infrecuente (195.1) que el poeta puede utilizar para provocar asombro, siempre que las circunstancias descritas en la narración poética parezcan razonables al lector o espectador. Por lo tanto, cualquier cosa que carezca de probabilidad o aceptabilidad debería quedar excluida del ámbito de la composición poética.

per cose impossibili si prendano ancora le cose non verisimili e che comunmente non avengano, [...] la qualle non è di necessita impossibile, ma è detta per la poca verisimilitudine e perche non è cosa che sia in commune uso [...] Adunque sono cose impossibili di diverse maniere. Perciò che sono alcune cose impossibili che sono reputate impossibili no pure agli huomini, ma ancora a dio come è impossibile che quello che è stato non sia stato fatto e che, secondo alcuni, un corpo naturale, che ha le sue misure lunghezza, larghezza e profondità, sia in un tempo medesimo in più luoghi e simile altre cose. E sono alcuni cose le quali non sono impossibili a dio, si come sono alcune che noi chiamiamo miracoli e non dimeno si deono e si possono reputare impossibili quando non si sa che dio le voglia fare o non appare ragione perche le debba volere fare. E sono alcune cose le quali sono impossibili agli huomini, come sono quelle le quali si possono e si deono reputare impossibili, ma perche per la poca verisimilitudine paiono impossibili, no avendone di tali comunmente ne apparendoci la cangione che cele dimostri possibili. [...] Hora di queste quattro maniere d'impossibilita, la prima, che habbiamo detta essere di dio e degli huomini, sono del tutto lontane dalla finzione del poeta, ne sono da ricevera a niuno partito del mondo. Ma le seconde maniera d'impossibilita, che habbiamo detta di essere di dio e la quarta, che habbiamo detta essere degli huomini, hanno luogo nella finzione del poeta [...]. (608. 25)

A manera de resumen de la detallada descripción de los criterios de la imposibilidad, se adjunta a continuación un breve listado que busca reproducir de la forma más clara y concisa los aspectos más generales de los cuatro criterios de Castelvetro.

A. Imposibilidad verosímil

1. Sucesos o usanzas poco frecuentes
2. Milagros. Acciones que resultan imposibles para el hombre, pero posibles para Dios

B. Imposibilidad inverosímil

1. Acciones que superan las capacidades humanas
2. Contrahechura de la realidad física

Como se puede apreciar, para nuestro autor, no se puede subestimar la importancia de observar y emular los fenómenos naturales cuando se busca verosimilitud. Castelvetro señala que el poeta debe poner atención en los matices del mundo natural, captando sus complejidades a través de la representación de los patrones y de las sutilezas de la naturaleza para crear una conexión entre el reino ficticio y el mundo real.

Igualmente, es crucial el reconocimiento y la utilización de las convenciones existentes dentro de un género particular. Estas convenciones sirven como una especie de hoja de ruta tanto para los creadores como para el público, estableciendo un conjunto de expectativas que contribuyen a la coherencia y credibilidad de la narrativa, ya que proporcionan un marco familiar dentro del cual se desarrolla la trama.

Por otra parte, para el modenés, la verosimilitud de una narrativa depende, en buena parte, de los relatos históricos. Al incorporarlos, el poeta puede infundir a su narrativa una sensación de precisión y profundidad, haciéndola más inmersiva y convincente para su audiencia. Sin embargo, en la búsqueda de la verosimilitud no se debe descuidar el ámbito de lo maravilloso. Porque incluso en narraciones congruentes y poseedoras de precisión histórica, hay espacio para elementos el asombro y lo extraordinario. Nuestro autor reconoce que lo maravilloso, cuando se integra hábilmente, puede coexistir armoniosamente con el principio de verosimilitud y eleva la narrativa más allá de la mera replicación. (267.68)

En el pensamiento de Castelvetro surge una profunda distinción entre los dominios de la historia y la poesía, cada uno gobernado por distintos objetivos y perspectivas. Mientras que la historia es el arte donde se catalogan meticulosamente las verdades fácticas sobre los

acontecimientos. La poesía, por otro lado, es una práctica que busca evocar el placer a partir de las apariencias y de construcciones imaginativas. Esta delimitación subraya una dualidad fundamental que no solo da forma a la historia y la poesía, sino que también establece una jerarquía única entre ellas.

A partir de esta dicotomía, Castelvetro construye un paradigma en el que el discurso histórico asume una posición de autoridad inexpugnable que se erige sobre la subordinación de lo creíble a lo verdadero y sobre la subyugación de la imitación a la fuente externa de datos empíricos. Castelvetro, al elevar el estatus de la historia como depósito de la verdad, relega, efectivamente, la poesía a la búsqueda general del placer. Sin embargo, es imperativo reconocer que el material histórico funciona como un núcleo esencial del cual procede la representación literaria: el inicio del proceso creativo, tal y como lo anuncia Aristóteles en repetidas ocasiones dentro de su *corpus*.

En *Poetica d'Aristotele* el acto de ficcionalizar es el proceso de dar coherencia a las acciones dentro de las narrativas historiográficas, especialmente cuando esas acciones están envueltas en confusión e incertidumbre (210.14).¹⁸⁶ Para Castelvetro, la poesía, como ámbito de expresión creativa, no puede limitarse a meras narraciones de situaciones conocidas. En cambio, prospera al tejer narraciones en torno a sucesos que se conocen de manera sucinta (211.18),¹⁸⁷ lo que le da al poeta la libertad de demostrar su destreza creativa. (210.14). El acto de ficcionar es así una oportunidad para que el poeta muestre su capacidad de ingenio imaginativo.

¹⁸⁶ “Le cose incerte sono materia del poeta, le quali si deono narrare o far rappresentare come cose certe ed avvenute senza mostrare che sieno imagnate”.

¹⁸⁷ “La favola [...] non si può costituire e non di cose avvenute e conosciute, così richiedono lo stato reale sopra il quale ella è fondata. Le quali cose avvenute non dimeno non deono essere conosciute se non sommariamente, acciocché il poeta possa essercitare e far vedere il suo ingegno e trovare le cose particolari ei mezzi per gli quali quella azione fu condotta al suo termine”.

En resumen, el discurso de Castelvetro abre un portal a la intrincada interacción entre la historia y la poesía. Mientras la historia está anclada en verdades fácticas, la poesía encuentra su esencia en las apariencias. Esta base subraya la autoridad de la historiografía, incluso cuando el material histórico se convierte en el suelo fértil del que brotan las narrativas y como conducto para el realce del carácter mimético del arte lingüístico.

Conclusiones

Castelvetro presenta un evidente distanciamiento respecto a la caracterización práctica y teórica que Aristóteles plantea sobre la historia en la *Poética*. Para el Estagirita la historia es *φρόνησις* [*phronesis*], un saber asistemático surgido de la experiencia, previo al conocimiento teórico que trata sobre lo contingente y lo accidental y que, en su representación escrita, carece de estructura, orden, medida, completud y, principalmente, causalidad, aspecto que, para el filósofo y polimatía, le otorga una naturaleza estrictamente particular que la oponen a cuanto es rigurosamente científico o artístico y cuyo valor radica en su función como base de un proceso productivo o de una indagación teórica.

Para Castelvetro la historia es un conocimiento útil, productivo, metódico y transmisible que versa sobre las cualidades no esenciales de las cosas y que, como narración, es verificable, lógica, causal, estructurada y cualitativa (*P d'A*, 186.24). Dicha caracterización posibilita el concepto de *historia lodevole* que funciona como la base de toda producción literaria excelente.

Castelvetro, siguiendo los principios de la teoría literaria quinientista, colocó en la base de su delimitación teórica la distinción canónica entre “verdad” y “ficción”; mantuvo la entidad ontológica extralingüística de lo que se considera como la materia pertinente a la narración histórica (el pasado) y adoptó la premisa quinientista que situaba la historia entre las artes del discurso; sin embargo, ostenta cierta originalidad al someter los productos del ingenio a la legitimación de la experiencia, al situar el conocimiento práctico por encima de la especulación teórica, (*Pd'A*, 55.13) y al señalar la oportuna introducción de modelos y mecanismos entonces considerados como propios de la narrativa de ficción dentro del discurso historiográfico.

Pese a que parte importante de las ideas desarrolladas por nuestro autor se remontan a los planteamientos esenciales de la preceptiva histórica quinientista (*ars historica*), como la caracterización de la historia como conocimiento transmisible, la peculiaridad que ostenta la determinación teórica del discurso historiográfico propuesta por Castelvetro se evidencia en la reflexión elaborada en torno a los mecanismos de creación de sentido empleados por la narrativa de ficción y el relato histórico. Este es uno de los puntos en los que resalta la pertinencia del estudio de nuestro autor, ya que se posiciona como precedente de las cogitaciones académicas realizadas sobre la naturaleza del texto histórico y su relación con lo “estrictamente” literario.

En la poética de Castelvetro emerge un rasgo sorprendente y distintivo: la decidida afirmación de que la historia es el arte más estrechamente alineado con la poesía. Esta afirmación alcanza su punto máximo en la enfática declaración: “si conveniva prima scribere l’arte della historia che della poesia” (6.2), subrayando su creencia de que el arte de la historia debe preceder al de la poesía. Según Castelvetro, la poesía, en esencia, deriva inspiración y estructura de las ricas narrativas y complejidades temáticas de los relatos históricos.

Esta perspectiva única tiene sus raíces en las preocupaciones de Castelvetro por los aspectos formales de la poesía. Profundizar en su obra revela un compromiso profundamente arraigado con los principios estéticos-compositivos de orden, integridad y causalidad expuestos por el Estagirita en *Poética* que funcionan como la fuerza rectora que da forma al enfoque de Castelvetro hacia la poesía.

Dentro del marco conceptual de Castelvetro, la poesía no es una forma de arte aislada sino un reflejo vibrante de la historia que trasciende la mera imitación para convertirse en un proceso transformador. Desde este punto de vista, la poesía sirve como un medio a través del cual las narrativas históricas no sólo se vuelven a contar, sino que se embellecen a través de

la invención artística impregnando las verdades históricas de profundidad estética. Al definir la poesía como una imitación embellecida de la historia, subraya la capacidad del poeta para dar vida a relatos fácticos a través de la exploración imaginativa

En esencia, la poética de Castelvetro se convierte en una interacción armoniosa entre las narrativas estructuradas de la historia y las expresiones imaginativas de la creación poética. Invita a los lectores a considerar la relación entretejida entre estos dos ámbitos, fomentando una exploración profunda de cómo la poesía, tal como la concibió Castelvetro, sirve como un puente que conecta las verdades del pasado con las posibilidades creativas del presente.

Castelvetro, situado dentro de su época, se esforzó por forjar un marco teórico que pudiera encapsular de manera significativa la trayectoria de una forma de arte. En el contexto específico de Italia, esta forma de arte tuvo una importancia extraordinaria, erigiéndose como piedra angular del legado histórico de la futura nación y un patrimonio compartido que sirvió como bastión contra el dominio externo y la discordia religiosa.

En su búsqueda, Castelvetro se enfrentó a la intrincada interacción de un panorama político marcado por intrincadas alianzas y dinámicas de poder. Se enfrentó a un medio cultural en el que convergieron diversas corrientes intelectuales, dando lugar a un rico tapiz de pensamiento. Además, navegó por un escenario literario plagado de diferentes escuelas de expresión literaria, cada una compitiendo por prominencia e influencia.

En este contexto, el esfuerzo de Castelvetro trascendió el ámbito del discurso artístico, abrazando una vocación superior que resonaba con las aspiraciones de sus contemporáneos. Su *Poetica* buscó no solo definir los contornos de un arte en evolución, sino también contribuir a una narrativa compartida de resiliencia cultural y autodeterminación.

Bibliografía

ACCADEMIA DELLA CRUSCA. *Lessicografia della Crusca in rete.*

<<http://www.lessicografia.it>> [Consulta: julio, 2023]

ALBERTI, León B., “Proemio” a *L’architettura tradotta in lingua Fiorentina da C. Bastoli*, Venezia, 1565.

ALCINA R., Juan F., “El comentario a la Poética de Aristóteles de Pedro Juan Núñez”, en *Excerpta Philologica*, vol. 1, no. 1 (1991), pp. 19-34.

ANSELMINI, Gianmario, Luisa AVELLINI y Ezio RAIMONDI, “Ferrara, Bologna e la Padania dal 1430 al 1530”, en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana*, vol. 4, *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, tomo II, *Le Marche, l’Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 685-728.

ANSELMINI, Gianmario, Luisa AVELLINI y Ezio RAIMONDI, “Bologna pontificia e l’autunno Estense 1530-1630”, en Alberto Asor Rosa, dir., *Letteratura italiana*, vol. 4, *Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori*, tomo II, *Le Marche, l’Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 729-780.

ANTONELLI, Giuseppe y Marcello Ravesi, *La Questione della Lingua nel Cinquecento*, en *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. I *Dalle origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 739-748.

ARCAS E., Ana, “Influencias de la *Poética* de Aristóteles en los tratadistas del Renacimiento italiano”, en *ActivArte: Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, no. 4 (2011), pp. 17-28.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed., trad., intr. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1985.

_____, *Poética*, ed., trad., intr., ns., Eduardo Sinott, Buenos Aires, Colihue, 2004.

- _____, *Retórica*, intr., trad., ns. Arturo Ramírez Trejo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- _____, *Tratados de lógica (Organon) II. Sobre la interpretación, Analíticos primeros, Analíticos segundos.*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1995.
- ATANAGI, Dionigi, *Ragionamento de la Eccellentia et perfettion de la Historia*, Venetia, Do, et. Corn. De' Nicolini, 1559.
- AURELL, Jaume, Catalina Balmaceda, Peter Burke y Felipe Soza, *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y del pensamiento histórico*, Madrid, Akal, 2013.
- BARRAGÁN G., Diego F., *El saber práctico: 'phrónesis': Hermenéutica del quehacer del profesor*, Bogotá, Unisalle, 2015.
- BERNARDO B., Frank, *Heródoto en la historia de la filosofía griega*, Barcelona, Departament de Filología Grega de la Universitat de Barcelona, 2013.
- BIANCHI, Mattia, *El papel del dialecto en la literatura italiana culta: funciones y casos paradigmáticos*, Vicente González Martín, dir. tes., Universidad de Salamanca, Salamanca, 2020
- BOBES N., María C., del, *Teoría de la comedia en la "Poética toscana" de Sebastiano Minturno*, en "Revista de Literatura", tomo 70, no. 40 (2008), pp. 371-404.
- BRAZEAU, Bryan, *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond: New Directions in Criticism*, London, Bloomsbury Publishing, 2020.
- BREISACH, Ernst, *Historiography: Ancient, Medieval, and Modern, Third Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- BRISSON, Luc, *Plato, the Myth Maker*, ed., trad., intr. Gerard Naddaf, London, University of Chicago Press, 2000.

- BROWHLEE, María S., *Cervantes' Persiles and the Travails of Romance*, Toronto, University of Toronto Press, 2019.
- CALAME, Claude, “*Mûthos, logos et histoire. Usages du passé héroïque dans la rhétorique grecque*”, en *Homme*, vol. 147, no. 38 (1998), pp. 127-149.
- CANAVAGGIO, Jean, *Retornos a Cervantes*, New York, IDEAS/IGAS, 2014.
- CANEPARI, Michela, *Lingüística, lingua e traduzione*, vol. I, Padova, Libreria universitaria, 2016.
- CÁRDENAS M, Luz G., *Aristóteles. Retórica, pasiones y persuasión*, Bogotá, San Pablo, 2011.
- CASAS R., Juan, “La idea de Agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la sutileza cancioneril”, en *Revista de Literatura Medieval*, no. 6 (1994), pp. 79-103.
- CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Riveduta et ammedata secondo l'originale e la mente dell'autore*, Basilea, Pietro De Sedabonis, 1576.
- CELOTTO, Vittorio, *Lodovico Castelvetro*, en “Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480”, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 61-75.
- CHARLTON, H. B., *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 1913.
- CICERÓN, Marco Tulio “De inventione rhetorica” *Obras Completas*, tomo I, Anaconda, Buenos Aires, 1946.
- CORNISH, Alison, *Vernacular Translation in Dante's Italy: Illiterate Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

- CORTIJO O., Antonio, *Teoría de la historia y teoría política en Sebastián Morcillo, De historiae institutione dialogus = Diálogo de la enseñanza de la historia, 1557*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000
- CUART, Baltasar, “Cuatro aspectos de la historiografía renacentista”, en *Studia Historica. Historia Moderna*, vol. 13 (1995), pp. 11-13.
- DÍAZ TEJERA, Alberto *Opera Selecta*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- DIONISOTTI, Carlo, “Tradizione classica e volgarizzamenti” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp.130-190.
- _____, “Geografia e storia della letteratura italiana” en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 17-50.
- DOMÍNGUEZ C., José, *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, Ramón Areces, 2013.
- ESTEVE, Cesc, “Teorías de la prosa histórica”, en *Criticón*, vol. 120, no. 121 (2014), pp. 117-133.
- _____, “Una historia desnuda. Subjetividad, autoría y discurso histórico en la temprana modernidad”, en *Philologia Hispalensis*, vol. 2, no. 33 (2019), pp.17-30.
- FANZIO, Vengoa H., *La historia del tiempo presente: Historiografía, problemas y métodos*, Universidad de los Andes/ Ediciones Uniandes, Bogotá, 2010.
- FERNÁNDEZ, Sebastián J., “Historia, historiografía, historicidad. Conciencia histórica y cambio conceptual”, en Manuel Suárez Cortina, coord., *Europa del sur y América Latina: perspectivas historiográficas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 35-64.
- FÖCKING, Marc, Daniel Fliege, “Implicit Anti-Classicism: Imitating and Exhausting Old and New Classicisms in Spiritual Tragedy and Spiritual Petrarchism”, en *A Companion to*

- Anticlassicisms in the Cinquecento*, Boston/Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2013, pp. 105-166.
- FLYVBJERG, Bent, Todd LANDMAN y Sanford SCHRAM, *Real Social Science: Applied Phronesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- GARAVELLI, Enrico, “Nelle tenzoni alcuna volta si commenda una sottigliezza falsa più che una verità conosciuta da tutti’: Lodovico Castelvetro polemista”, en *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*, a cura di Enrico Garavelli, presentazione di Giuseppe Frasso, Helsinki, Département des langues romanes de l’Université de Helsinki, 2006, pp. 83-127.
- GARCÍA B., David, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, pp. VII-CXXVII.
- GARCÍA B., Antonio, “El patrón renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español”, en Eugenio de Bustos Tovar, coord., ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 1, 1982, pp. 573-588.
- GARCÍA L., José Á. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- GERI, Lorenzo, *Castelvetro traduttore di Melantone*, en Lodovico Castelvetro, “Filologia e ascesi”, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 241- 263.
- GIAZZON, Stefano, “Lodovico Castelvetro e il tradurre”, en *Levia Gravia. Quaderno annuale di Letteratura Italiana*, no. XI (2009), pp. 29-44.
- GILBERT, Allan H., *Literary Criticism: Plato to Dryden*, Detroit, Wayne State University Press, 1962.

- GÓMEZ-MONTERO, Javier, *Literatura Caballeresca en España e Italia (1483-1542). El Espejo de cavallerias. (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Niemeyer, Tübingen, 1992.
- GRAFTON, Anthony, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- HERRICK, M. T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.
- JAVITCH, Daniel, “The Emergence of Poetic Genre Theory of Sixteenth Century”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III: The Renaissance, ed. Glyn P. Norton, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- LÓPEZ E., Antonio, “Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles”, en *Humanitas*, vol. LIII, (2001), pp. 183-216.
- LÓPEZ-FARJEAT, Luis X., “Una posible influencia de Averroes en las referencias a la *Poética* en Tomás de Aquino”, en *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, no. 3 (2005), pp. 51-62.
- _____, “Antes de la interpretación avicenia de la *Poética* de Aristóteles”, en *Signos Filosóficos*, vol. VII, no. 14 (2005), pp. 35-44
- LUPERINI, Romano, Pietro Cataldi y Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 3. *Il Maierismo, il Barrocco, l'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1997.
- MAÑAS N., Manuel, “La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como ‘ars poetica’ hasta el Renacimiento”, en *Cuadernos de Filología Clásica: Estudio Latinos*, vol. 32, no. 2 (2012), p. 226.

- MARTÍN V., María J., *La concepción aristotélica de la historia. La investigación historiográfica de Aristóteles y su concepción filosófica de la historia*, Saarbrücken, Académica española, 2012.
- MARTÍNEZ D., Esperanza, “La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés”, en Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante, coords., *El texto como encrucijada*, vol. I: estudios franceses y francófonos, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 247-260.
- MARTÍNEZ M., Teresa y Leonardo Rodríguez Duplá, “Introducción” a Aristóteles, *Magna Moralia. Poética*, trad. David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 2011.
- MENDOZA, Alina, “La *Poética* de Aristóteles del Renacimiento al inicio del Virreinato”, en *Estudios*, vol. XII, no. 108 (2014), pp. 35-52.
- MEROLA, Valeria, *Paradigmi edipici. Letture teatrali settecentesche*, Viterbo, Sette Città, 2010, s.p.
- _____, “Il piacere obliquo e la meraviglia. Sulla Poetica di Lodovico Castelvetro” en *Lodovico Castelvetro. Filologia e asceti*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 305-317.
- MESA-SANZ, Juan F., *Historia de los términos Historia e Historiografía* en: *Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte*, Dykinson, Madrid, 2015.
- MILTON, John., *The Prose Works of John Milton*, vol. 3, ed. James Augustus St. John, Bohn Library, London, 1848.
- MURATORI, Antonio, *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate, colla Vita dell'autore*, Lione, Stamperia di Pietro Foppens, 1727.

- MUSHIN, Illiana, *Evidential and Epistemological Stance. Narrative Retelling*. University of Melburne/ John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2001.
- PASQUALI, Giorgio, *et. al.*, “Epoepa”, en *Enciclopedia italiana*, [en línea], secc. Enciclopedia. 1932.
<https://www.treccani.it/enciclopedia/epopea_%28Enciclopedia-Italiana%29/>
[Consulta: julio, 2023]
- PATÍÑO L., Javier, “La deuda de un traductor. La poética de Aristóteles de Alonso Ordoñez” en *Revista de Filología Española*, vol. I, no.100, California, University of California Press (2020), pp. 215-243.
- PÉREZ A., Juan C., “La *Poética* de Aristóteles según las versiones latinas de G. de Moerbeke y G. Valla”, en *The Central European Journal of Social Sciencies and Humanities*, vol. 1, no. 52 (2017), pp. 5-22.
- PÉREZ C., Mariano, “Escribir filosofía en una lengua sin tradición filosófica. El problema de la lengua en los orígenes de la Modernidad”, en *Revista de Filosofía Unisinos*, vol. 14, no. 2 (2013), pp. 152-161.
- PÉREZ P., José L., *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los siglos de Oro (1568-1698)*, Logroño, 2010. Tesis. Universidad de la Rioja, Facultad de Letras y de la Educación.
- PICÓN C., Javier, “Platón, Aristóteles y la narrativa histórica”, en *Synthesis*, vol. 20 (2013), pp. 53-70.
- POLIBIO, *Historias. Libros V-XV*, trad., ns., Manuel Balasch Recort, Barcelona, Gredos, 2016.
- POZZI, Mario, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, UTET, 1988.

- QUIRARTE A., Gabriela, *Artistas del recuerdo. La inauguración de la novela histórica centroamericana escrita por mujeres*, San Vicente, Publicaciones de la Universidad de Alicante/ Avicam Ediciones, 2018.
- RABIL, Albert, Jr., “The Significance of “Civic Humanism” in the Interpretation of the Italian Renaissance”, en *Renaissance Humanism. Foundations, Forms and Legacy*, vol. I, Humanism and the Disciplines, ed. Albert Rabil Jr., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 141-174.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, Ciudad de México, Siglo Veintiuno, 2004.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1996
- ROBORTELLO, Francesco, *In librum Aristotelis de arte Poetica, explicationes*, Basilea, Per Ioannem Hervagivm Ivniorem, 1555.
- ROMEO, Rosario, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento prefazione di Rosario Villari*, Bari, Laterza, 1989.
- ROMO R., Fernando, *La retórica: un paseo por la retórica clásica*, S. L., Montesino, 2005.
- RONCACCIA, Alberto, *Il metodo critico di Lodovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.
- ROSSIGNOLI, Claudia, ““L’ ufficio dello ‘nterprete’: Castelvetro Translator of Melanchthon”, en *Italian Studies*, vol. 3, no. 68 (2003), pp. 317-339.
- SÁNCHEZ L., Luís, “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro”, en *Criticón*, no. 79 (2000), pp. 9-36.
- SIEKIERA, Anna, “La *Poetica vulgarizzata et sposta* per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele”, en *Lodovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, a cura di M. Firpo y G. Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-44.

- SOLERVICENS, Josep, “‘Il diletto della poesia’: Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la Poética aristotélica (Barcelona, 1577/1597)”, en Antonio Cortijo Ocana, ed., *Journal of Iberian*, vol. 29 (2015), pp. 360-378 .
- SUÑOL, Viviana, *Más allá del Arte: Mimesis en Aristóteles*, pres. David Konstan, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de la Plata, 2012.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700*, Trad. Antonio Moreno, Madrid, Akal, 2004.
- TILLERÍA A., Leopoldo, “Poética y verosimilitud en Aristóteles”, en *Sincronía Revista de Filosofía, Letras y Humanidades del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara*, no. 77, (2019), s.p.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Biblioteca Modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli del serenissimo signor Duca di Modena*, Tomo I, Modena, Società Tipográfica, 1782.
- TIRADO SN. J., Víctor M., *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*, Madrid, Universidad de San Dámaso, 2013.
- VEGA R., María J., “Teoría de la *novella* y neoaristotelismo quinientista”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 15 (1992), pp. 361-374.
- VERNANT, Jean P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Ed. s.XXI, Madrid, 1994.
- VIDAL N., Pierre y Jean-Pierre Vernant, “Myth and Tragedy” in: *Essays on Aristotle’s Poetics*, ed. Amélie Oskenberg Roty, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 33-50.
- VIDAL, Silvina, “Los tratados de arte storica en el Renacimiento. Francesco Patrizi y los *Dieci dialoghi della historia*” (1560), en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, no. 34 (2005), pp. 1-8.

- _____, *La tradición vernácula de arte histórica en Italia desde sus orígenes a la formación del canon (1550-1660)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- VILLARI, Susanna, “Unità, Storia e invenzione nella tragedia”, en *Europa en su teatro*, València, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2016, pp. 279-301.
- VIÑAS P., David, *Historia de la Crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2008.
- WEINBERG, Bernard, *Estudios de poética clasicista*, ed., trad. y sel. Javier Rodríguez García y Pedro Conde Parrado, Madrid, Arca Libros, 2005.
- ZAMBRANO U., H. Marcelo, “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística”, en INDEX. *Revista de Arte Contemporáneo – PUCE*, no.7, (2019), pp.40-46.
- ZAMORA C., José M., “Entre el paseo y el pórtico. Sobre la vida de Aristóteles de Diógenes Laercio 5, 1-35”, en *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, no. 9 (2009), pp. 110-123.