

La doctrina métrica en el *De poeta* de Minturno

Carlos de Miguel Mora
Universidade de Aveiro

Con la presente comunicación pretendemos mostrar la importancia, o quizá sería mejor decir, como veremos, la poca importancia que la cuestión métrica ocupa en uno de los tratados latinos de poética de mayor difusión en el siglo XVI, el *De poeta* de Antonio Sebastiano Minturno. Sobre este autor, muchas veces citado pero en general poco conocido, no estará de más apuntar algunas someras líneas biográficas que ayuden a situarlo:

Nació en los albores del siglo XVI; algunos autores opinan que en 1502¹, aunque Angelo de Santis², con documentación más precisa, maneja como fechas probables 1497 y 1500, siendo esta última la que a todas luces parece más correcta. Su ciudad natal fue Traetto, que se llamaría Minturno a partir de 1879. Su nombre era Antonio Sebastiano, y pertenecía su familia a la pequeña nobleza local, aunque no por ello fuera rica. A juzgar por una inscripción sepulcral en la iglesia de San Francisco de Traetto, reproducida por Calderisi³, perdió a su padre a los cuatro años de edad, y a su madre a los catorce. Al ser hijo único, quedó solo en el mundo y quizá fue eso lo que lo llevó un año más tarde a entrar en la carrera eclesiástica, aunque sin duda no dejó de tener influencia la figura de su tío y tutor, el canónigo Juliano Sebastiano. En 1519 fue a Nápoles para proseguir estudios filosóficos, y allí conoció al ilustre literato Sumonte, que lo introdujo en la Academia Pontaniana, donde trabó amistad con varios humanistas, de entre los cuales el más célebre sería Sannazaro⁴. Durante ese período en la Academia toma el sobrenombre de Minturno, y aunque es difícil precisar la fecha exacta, ya lo tenía con seguridad en 1531. Posteriormente estuvo en Sicilia, al servicio, durante más o menos quince años, del duque de Monteleón. A partir de 1551 lo encontramos impartiendo docencia de teología en la Universidad de Pisa, de donde fue llamado más tarde a la de Roma⁵. En cuanto a su carrera eclesiástica, el 27 de enero de 1559 toma posesión como prelado de la diócesis de Ugento, y después, tras volver del Concilio de Trento, fue transferido a la de Crotona el 3 de julio de 1565. Murió en 1574. Este breve recorrido biográfico nos puede dar las claves para comprender su obra: vivió en pleno Cinquecento italiano, era de familia noble aunque sin grandes recursos, teólogo y eclesiástico, amigo de humanistas letrados, servidor de un grande de Italia, docente universitario, obispo de la contrarreforma.

Gozó de cierto prestigio; de hecho, Tasso lo introdujo como interlocutor principal en su diálogo *Sobre la belleza*. Escribió algunas obras poéticas breves, como

¹ Así lo postula, por ejemplo, Calderisi, R., *Antonio Sebastiano Minturno. Vita e opere*, Aversa 1921, p.7.

² En su artículo «Di Antonio Minturno, umanista del Cinquecento» *Archivio della R. Società romana di storia patria*, 50 (1928) 309-318.

³ *Op. cit.*, pp.11-12.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ *Ibid.*, p.19.

canciones, églogas, salmos..., y un poema mezcla de prosa y verso, *L'Amore innamorato*, al estilo de la *Arcadia* de Sannazaro; pero se lo conoce sobre todo por sus dos poéticas, una en latín, *De poeta*, de 1559 y otra en italiano, *L'arte poetica*, de 1563. Aunque algunos estudiosos han declarado que la segunda es vulgarización de la primera, y otros que es al mismo tiempo una especie de corrección, lo cierto es que un estudio serio comparativo de ambas aún está por hacer. En mi opinión existe una diferencia fundamental entre ambas: la latina está escrita para enseñar a *apreciar* la literatura latina; la italiana para enseñar a *componer* literatura en italiano. Aunque el estudio de ambas obras en simultáneo resultaría muy enriquecedor, por razones de temática y de tiempo nos limitaremos aquí a hablar de la primera.

El *De poeta* aparece publicado, como ya dijimos, en 1559⁶, y junto con *L'arte poetica*, tendría un gran éxito en ese siglo y en el siguiente, contándose entre las poéticas más divulgadas en Italia y en toda Europa⁷. Se trata de una obra dialogada: unos amigos, todos miembros de la Academia Pontaniana, se reúnen en Mergilina, a las afueras de Nápoles, huyendo de la peste que asola dicha ciudad. Allí, a la sombra de un plátano, rememorando los diálogos socráticos, comienzan a disertar sobre el arte poética, exponiendo de forma clara los preceptos de los antiguos, aunque sin teorizar demasiado sobre éstos. La estructura de la obra, dividida en seis libros, es más o menos la siguiente:

-En el libro I se trata de la poesía en general; tras una alabanza hiperbólica de las excelencias de la poesía se habla de sus cualidades, que son la de ser un compendio de todos los demás saberes (*poetica omnium disciplinarum oceanus*⁸) y la imitación como principio fundamental, ya que no es poeta quien no imita; aquí se realiza una defensa de poetas que podría parecer que no imitan, pero de los que se demuestra que sí lo hacen, y se describen las consideraciones que se deben tener en cuenta en la imitación: qué se imita, cómo y con qué forma; estas consideraciones sirven para realizar un listado de los géneros poéticos; acaba el libro con una descripción de la fuerza poética y una definición del poeta como *uir bonus dicendi atque imitandi peritus*, parafraseando las palabras de Catón.

-En el libro II pasa a tratarse del poeta, enlazando así con el final del libro primero, donde ya se había dado el paso de la poesía al poeta; comienza por los conocimientos concretos que sobre las otras materias debe poseer (está claro el paralelismo con el primer libro); pásase entonces a hablar de sus *officia*, que coinciden con los del orador (*ut doceat, ut delectet, ut moueat*⁹, aunque el poeta tiene un objetivo que no comparte con aquél, *ut ad admirationem ducat*), de los géneros poéticos y de la materia poética; a partir de aquí se introduce la exposición de las partes de la poética, que también coinciden con las de la retórica (*inuentio, elocutio, dispositio, pronuntiatio, memoria*¹⁰) y de las partes del poema, las aristotélicas *fabula*,

⁶ *Antonii Sebastiani Minturni de poeta, ad Hectorem Pignatellum Vibonensium Ducem, libri sex*, Venetiis 1559.

⁷ Así lo afirma Croce, B., *Poeti e Scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (vol.II), Bari 1945, p.85. Su opinión sobre los méritos de la doctrina poética allí expuesta es también muy positivo: «*Raccoglieva e integrava sennatamente le dottrine degli antichi, le semplificava, le esponeva con ordine e lucidezza, e non era punto, come altre –poniamo quelle del Castelvetro e del Patrizio- rigirata e tormentata*».

⁸ *De poeta*, p.19.

⁹ *De poeta*, p.102.

¹⁰ *De poeta*, p. 108.

mores, uerba y sententiae, añadiéndose para el teatro *apparatus* y *canticum*¹¹; dentro de este mismo libro, y basándose en esas partes del poema, se describe la épica, que en la terminología de Minturno incluye poema heroico, didáctico y bucólico.

-En el libro III se trata de la tragedia, igualmente según las partes aristotélicas del poema, y de la sátira; la descripción de los caracteres de los personajes sirve para una exposición de los diferentes estados de ánimo; en este libro es donde aparecen por primera vez algunas consideraciones métricas, muy escasas, que se limitan a hablar de los tipos de metros más aconsejables para las partes recitadas y para los coros, poniendo ejemplos de algunos de ellos.

-En el libro IV se trata la comedia, siguiéndose las mismas pautas que para la tragedia; se introducen también algunas explicaciones sobre cómo conseguir el efecto gracioso a través del *ridiculum*, inspiradas en el *De oratore* ciceroniano; al igual que en la tragedia, los apuntes sobre métrica son brevísimos, relegados a las dos últimas páginas del libro.

-En el libro V se habla de toda la poesía menor, lírica, identificada con la mélica, ditirambo, oda, poesía yámbica, elegía, epigrama, sátira, que sorprendentemente también están descritas a partir de las partes aristotélicas del poema y donde de igual modo sorprende que no haya prácticamente ninguna reflexión sobre métrica.

Y así llegamos al libro VI, sobre el que centraremos nuestra atención. Se inicia, como todos los otros (p.434), con un diálogo de los interlocutores que sirve de introducción: allí se incluye una invectiva contra los que condenan el estudio de las letras, unas consideraciones sobre las diferencias entre los poetas y un elogio a Sannazaro y a Bembo. La parte didáctica comienza (p.441) con una exposición sobre las sentencias en poesía, sus características (pp.441-445) y su colocación (pp.445-446). Después comienza a hablar de las propiedades de las letras, qué sensación provocan al oído cada una de ellas; sigue inmediatamente su agrupación por sílabas, muy breve, para pasar a las palabras simples, virtudes y defectos (pp.446-448), con un repaso a todas las figuras (pp.448-464); a continuación, analiza la composición de las palabras, estructura y sílabas, comenzando por explicar los hiatos, volviendo a partir de ahí a la consideración de las propiedades de los sonidos (debiendo escogerse siempre aquéllos que se adapten al contenido) y de cómo se combinan los sonidos dentro del verso (pp.464-478). Sigue una descripción de la fuerza y el efecto de las palabras según su número de sílabas y qué producen en cada posición del verso y del discurso, tanto por la cantidad de sus sílabas como por su categoría (sobre todo se habla de los verbos) (pp.478-487). Páase a hablar de los incisos, los miembros y los períodos (pp.487-489). La composición armoniosa de las palabras lleva a hablar del ritmo (*numerus*). Aquí es donde se introduce la parte métrica (p.489), que acaba diez páginas más adelante (p.509), cuando comienza a tratar las figuras de estilo (*figurae sententiarum*), parte que se asemeja a la descripción taxonómica de la *Retorica ad Herennium* y se extiende hasta casi el final (p.546). Tras esto, vienen dieciséis páginas dedicadas a la adecuación de la forma al contenido y al estilo que debe emplearse en cada ocasión (pp. 546-560). Las últimas siete páginas se centran en los modelos que se debe imitar y en la importancia de la práctica y de la corrección para concebir un buen poema. De este modo, tenemos que de las 134 páginas de uno de los seis libros que componen el tratado, sólo diez son dedicadas a una pequeña exposición de

¹¹ *De poeta*, p.109.

doctrina métrica, excepción hecha de las someras indicaciones que muestran en qué tipo de verso debe ser compuesto cada género poético.

Como vemos, se da en el *De poeta* un tratamiento escaso, somero, insuficiente, de la teoría métrica, y esta brevedad expositiva resulta sorprendente. Es cierto que en su defensa podríamos argumentar que la poética renacentista en general y la de Minturno en particular no puede ser desligada de la oratoria, que sus características son eminentemente retóricas. El problema de la imbricación de ambas ciencias en el Humanismo ha sido ampliamente tratado por los investigadores y yo mismo he hablado de la comparación entre oratoria y poesía en el pensamiento de Minturno¹², así que no me detendré más en este punto. Ya Bernard Weinberg¹³ destacaba el eclecticismo como característica principal del *De poeta*, que le permitía incorporar sin reparo al material poético extraído de la *Poética* aristotélica y del *Ars poetica* horaciana el filosófico procedente de Platón y el retórico llegado de las páginas de la *Retórica* de Aristóteles y de las obras de Cicerón y Quintiliano. A estos autores del arte de la elocuencia añadiría yo la *Retorica ad Herennium*, ya que algunas paráfrasis no dejan lugar a dudas. ¿Puede servir esta conexión que existía entre las dos disciplinas y que la mayoría de los poetólogos quinientistas (como Fracastoro, Pontano, de quien Minturno toma muchas cosas, o Escalígero) no podían desligar para justificar y en cierta medida disculpar el escaso tratamiento de la métrica en este tratado?

Difícilmente, porque a lo largo de toda su obra la idea principal que define tanto la poesía en general como cada uno de sus géneros es la imitación y el verso. Ambas cualidades son necesarias y ambas son exigidas, de manera que el que imita sin emplear el verso o el que versifica sin imitar no debe ser llamado poeta¹⁴; y aún más, la diferencia entre el orador y el poeta no va para Minturno mucho más allá del verso, pues dice lo siguiente en un pasaje del libro II¹⁵:

«Pero si establecemos que el poeta es aquél que trata hermosamente en verso cualquier asunto cuya exposición asume y que el orador es el que realiza eso mismo en prosa, ¿quién pudo dudar que hay entre ellos semejanza tan grande que prácticamente no hay ninguna otra diferencia sino que el poeta está algo más sujeto al ritmo y en cambio goza de mayor libertad en las posibilidades verbales?»¹⁶.

Es decir, que a pesar de tratarse de una obra muy retORIZADA el autor tiene la conciencia de que lo que debe diferenciar al poeta del orador es el verso, lo que vuelve más incongruente el pobre tratamiento de la métrica. Por otro lado, al hablar de los *officia poetae* Minturno se refiere de este modo a la *elocutio*:

¹² «La comparación oratoria/poesía en el *De poeta* de Minturno», *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje a Luis Gil*, Cádiz 1998, pp.

¹³ *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago-Toronto, 1961, p.737.

¹⁴ Cf. *De poeta*, p.26.

¹⁵ Parafraseando un fragmento ciceroniano; concretamente *De oratore*, I, XVI, 70.

¹⁶ *De poeta*, pp.103-104: «*Ac si poetam hunc esse ponamus qui de quacumque re, quam explicandam susceperit, apposite uersibus dicat, oratorem qui soluta oratione illud idem efficiat, quis dubitauerit tantam esse inter eos similitudinem, ut dissimile nihil aliud prope sit quam poeta quidem numeris astrictior paulo est, uerborum autem licentia liberior?*».

«Practicará una buena *elocución* quien ajuste las frases y las palabras idóneas a la materia inventada y los ritmos y pies idóneos a las palabras»¹⁷,

con lo que divide en realidad, en su concepción, la actividad de la *elocutio* en dos grandes apartados: el primero trataría de las palabras, tanto en composición como aisladamente, y el segundo de la métrica. Como ya he explicado, el tratamiento de la *elocutio* no se realizará después, en el sexto libro, de acuerdo con estos dos grandes apartados.

Se debe, pues, concluir que Minturno olvida sus propios preceptos y al llegar al libro seis no realiza una división como la esperada, sino otra de corte retórico. Lo que tenemos aquí es que el *De poeta* no es platónico, como pretendía Toffanin¹⁸, ni aristotélico, como responde a éste Croce¹⁹, ni siquiera ecléctico, como postula Weinberg²⁰, y mucho menos se puede decir, como hace Baldwin²¹ sin que nadie lo desmienta, que el libro sexto trate sobre el estilo. El *De poeta* es ciceroniano²² y el libro sexto es un tratado sobre la *elocutio* basado en presupuestos de Cicerón, aunque incorporando al mismo tiempo otros elementos. En el libro se encuentra una exposición paso por paso de los elementos que según Cicerón componen una buena *elocutio*, es decir: la corrección, la claridad, el ornato (que ocupa la mayor parte del libro) y la conveniencia: ya lo expone Minturno al comienzo del libro, inmediatamente después de la introducción, parafraseando una cita del *De oratore*:

«...illud in primis tenendum est quod Rhetorici doctores praecipiant, ut Latine, ut plane, ut ornate, ut ad id quodcumque exponetur accommodare apteque scribamus»²³,

y lo sigue escrupulosamente. Centrémonos en la parte del ornato, la que nos interesa ahora: ésta se encuentra perfectamente dividida en dos secciones, las palabras consideradas aisladamente y las palabras en composición, con lo que continúa siguiendo los preceptos ciceronianos: «*Ornatus autem uerborum duplex: unus simplicium, alter collocatorum*»²⁴. Su programa teórico está expuesto en una cita casi literal que además le suministra la autoridad necesaria para justificar la aplicación al poeta de estos conceptos retóricos: «*Aunque la materia del discurso poético esté en las palabras, el tratamiento en la colocación de las palabras, sin embargo hay tres partes en cada una de ellas: de las palabras, cuáles son metáforas, cuáles neologismos, cuáles arcaísmos, para no mencionar las otras; de la colocación, la composición, la armonía y lo que se llama propiamente ritmo. En ambas, como dice Cicerón, los poetas son más abundantes y libres, porque recurren a las metáforas con más frecuencia y más audacia, utilizan los arcaísmos con mayor soltura y los neologismos con mayor libertad*»²⁵. Dentro de las simples, como es natural, Minturno

¹⁷ *De poeta*, p. 109: «*eloquetur apposite qui rebus excogitatis sententias uerbaque idonea, uerbis autem numeros pedesque accommodabit*».

¹⁸ Toffanin, G., *Il cinquecento*, Milán 1926, p.481.

¹⁹ *Op. cit.*, p.87.

²⁰ *Op. cit.*, p.737.

²¹ Baldwin, Ch. S., *Renaissance Literary Theory and Practice*, Gloucester 1959, p.167.

²² Cf. mi aportación a este respecto «El *De oratore* de Cicerón como fuente del *De poeta* de Minturno», *Actas do Congresso «A Retórica Greco-latina e a sua Perenidade»* (en prensa).

²³ *De poeta*, p.441. La cita es de *De orat.*, III, X, 37: «*quinam igitur dicendi est modus melior ... quam ut Latine, ut plane, ut ornate, ut ad id quodcumque agetur apte congruenterque dicamus?*».

²⁴ Cf. *Orator*, XXIV, 80.

²⁵ *De poeta*, p.490: «*Cum autem poeticae locutionis materia sit in uerbis, in collocacione uerborum tractatio, ternae autem utriusque partes, uerborum, quae translata, quae noua, quae prisca sunt, ut*

trata los neologismos, arcaísmos y las metáforas, y a partir de ahí todos los tropos, añadiendo a los mencionados por Cicerón los que más tarde incluiría Quintiliano. En cuanto a las palabras compuestas, en el *Orator* vemos que Cicerón trata de las figuras, tanto de palabras como de pensamiento (*Orator*, XXXIX,134-XL,139), y por otro lado trata de la composición en cuanto a la *uoluptas aurium*, es decir, en cuanto a cómo agradan el oído del oyente, que a su vez divide en cualidades de los sonidos y de sus combinaciones (*Orator*, XLIV,149-XLIX,164), simetría (*Orator*, XLIX,164-L,167), y ritmo (*Orator*, L,168-LXXI,238). Pues bien, Minturno guarda este mismo orden, tan sólo variando que primeramente habla de los elementos que producen la *uoluptas aurium* y después de las figuras. En la *compositio uerborum* trata de los elementos hiáticos que deben ser evitados y del choque de consonantes, en la *concinntas* o simetría habla de incisos, períodos y miembros y en el ritmo habla de métrica; después de eso pasa a las figuras. Aquí tenemos la explicación a la poca importancia, a la brevedad, a la ubicación y a las propias características de la parte que Minturno dedica en su tratado a la doctrina métrica.

Y digo a las propias características porque este apartado, considerado aparte de su situación y de su relación con el resto del libro, todo él una adecuación del pensamiento retórico del Arpinate a la ciencia poética, puede parecer extraño, carente de coherencia. En verdad, no encontramos en él nada referido al *ictus*, a la *thesis* o al *arsis*; aunque mencionadas, no encontramos una teoría clara de las cesuras, ni de las abreviaciones y alargamientos de vocales, ni de las sustituciones permitidas o prohibidas, ni de los pies que admiten o rechazan monosílabos. ¿Qué es lo que tenemos, entonces? Minturno habla del ritmo o *numerus* desde una óptica totalmente retórica, como vemos en su definición: «creo que no sólo ha de ser considerado en qué verso se escriben los poemas (...), sino también qué hay además de eso, sea composición, sea simetría, sea ritmo, que excite el oído en un sonido adecuado y rítmico, con un admirable placer del alma»²⁶, con reminiscencias de un fragmento del *Orator*²⁷.

Su exposición en la parte métrica comienza con una distribución de los pies que, no podía ser de otro modo, está tomada del Arpinate²⁸: «el pie (...) se divide en tres, porque es necesario que una parte del pie sea o bien igual a la otra, o bien el doble de la otra, o bien una vez y media mayor. Así es igual el dáctilo, doble el yambo y una vez y media el peán»²⁹. Ahora bien, es evidente, continúa Minturno, que con esta división el espondeo es igual al dáctilo y el troqueo y el tribraco iguales al yambo

caetera praetermittamus, collocationis compositio, concinnitas et qui proprie numerus uocatur; in utroque, ut uere ait Cicero, frequentiores sunt et liberiores poetae, nam et transferunt uerba cum crebrius tum etiam audacius, et priscis libentius utuntur, et liberius nouis». Cf. Orator, LIX, 201-LX, 202: «Est enim in utroque et materia et tractatio: materia in uerbis, tractatio in collocatione uerborum. Ternae autem sunt utriusque partes: uerborum translatum, nouum, priscum –nam de propriis nihil hoc loco dicimus–; collocationis autem eae, quas diximus, compositio, concinnitas, numerus. Sed in utroque frequentiores sunt et liberiores poetae; nam et transferunt uerba cum crebrius tum etiam audacius et priscis libentius utuntur et liberius nouis».

²⁶ *De poeta*, pp.489-490: «non modo animaduertendum puto quo singula poemata uersu scribantur (...) sed etiam quid praeterea sit, siue id est compositio, siue concinnitas, siue numerus, quod apto numerosoque aures excitet sono, miranda cum animi uoluptate».

²⁷ LX, 201: «...collocationis autem eae (partes) quas diximus, compositio, concinnitas, numerus».

²⁸ *Orator*, LVI, 188: «Pes enim, qui adhibetur ad numerus, partitur in tria, ut necesse sit partem pedis aut aequalem esse alteri parti aut altero tanto aut sesqui esse maiorem. Ita fit aequalis dactylus, duplex iambus, sesqui paeon».

²⁹ *De poeta*, p.490. La cita de Minturno es exacta palabra por palabra.

y así sucesivamente. En el ritmo, así pues, se deben buscar otras cosas, de lo contrario Enio sería igual de virtuoso que Virgilio, por ejemplo. Con este hilo de pensamientos Minturno llega a confirmar que: «*lo que hay de rítmico en un poema no se realiza sólo con lo que se llama particularmente ritmo, sino también con la composición y el tipo de palabras*»³⁰, evidente paráfrasis otra vez del *Orator*³¹. Así pues, en la concepción de Minturno, la triple partición del ornato en las palabras compuestas encuentra a su vez un reflejo dentro de una de sus partes, pues en lo que se llama ritmo, como hemos dicho más arriba al exponer la definición de *numerus* que realiza el tratadista italiano, de nuevo hay que considerar el tipo de palabras, la armonía y el ritmo propiamente dicho. La estructura coincide plenamente, como no podía ser de otro modo, con la ciceroniana. De hecho, analizando la teoría retórica de Cicerón, su editor Albert Yon afirma, después de haber dividido la ornamentación en las palabras compuestas en *compositio*, *concinnitas* y *numerus*: «*Il y a trois choses qui peuvent concourir au nombre oratoire et qui sont respectivement: 1) n u m e r u s , le nombre proprement dit (c'est-à-dire le caractère métrique par l'emploi des pieds); 2) c o m p o s i t i o , l'arrangement des mots; 3) g e n u s u e r b o r u m , l'emploi des mots*»³².

Esta tripartición en cierta medida reflejada o repetida no es sin embargo exactamente igual. La *compositio* general en cuanto característica de ornato tiene que ver con la eufonía, o al menos con evitar la cacofonía, mientras que como parte del *numerus* contempla las agrupaciones de sonidos que ayudan a la creación del ritmo. Al mismo tiempo, la *concinnitas* que en un sentido más amplio trata la construcción armoniosa de cláusulas, aplicada al *numerus* se dirige al estudio de las combinaciones repetidas que armonizan los miembros y contribuyen así a la creación del ritmo.

Para aclarar la arquitectura teórica de Minturno, el tratamiento del ornato en cuanto a la *uoluptas aurium* estaría dividido en los siguientes puntos:

1. La *compositio*.
2. La *concinnitas*.
3. El *numerus*, a su vez dividido en los siguientes puntos:
 - 3.1. La *concinnitas* en cuanto al *numerus*.
 - 3.2. El *numerus* propiamente dicho.
 - 3.3. La *compositio* en cuanto al *numerus*.

De esta manera, Minturno prosigue con la afirmación de que no ve inapropiado decir ciertas cosas sobre la armonía que antes no trató, es decir, las que propiamente se refieren al *numerus* (3.1.), por lo que realiza un pequeño listado de figuras como la anáfora, el homoioteleuton, la antítesis, etc., que por sus repeticiones otorgan una armonía al ritmo³³. Esto justifica la introducción de esta serie de figuras dentro de una parte que podríamos llamar de doctrina métrica, o mucho mejor rítmica.

³⁰ *Ibidem*: «*quod est in poemate numerosum non sane hoc tantum qui priuatim numerus dicitur effici, uerum etiam et compositione et genere uerborum*».

³¹ LIV, 181: «*quod dicitur in oratione numerosum, id utrum numero solum efficiatur, an etiam uel compositione quadam uel genere uerborum*».

³² Cicerón, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs. Texte établi et traduit par Albert Yon*, Paris 1964, p.138.

³³ *Cf. De poeta*, pp.491-492.

Después de una advertencia de que en latín se emplea la misma palabra (*numerus*) para designar dos realidades, problema que no tienen los griegos al emplear dos diferentes (*rythmós* y *arithmós*) comienza a definir lo que propiamente se llama ritmo (3.2.), o *numerus* en sentido más estricto (porque, como ya hemos visto, la definición del *numerus* en un sentido más amplio ya había sido hecha unas páginas más atrás). Esta definición del ritmo en sentido estricto está, claro está, tomada de Cicerón, aunque levemente transformada, y dice lo siguiente: «*Ciertamente, como parece seguirse de aquello que expusimos que el ritmo o bien es cierta medida o bien cae bajo medida (pues cae bajo la medida del oído), todo lo que medimos por el juicio de éste, incluso si no es verso, según dice Cicerón, se llama ritmo*»³⁴. La *uoluptas aurium* es el principio fundamental que determina el ritmo, que viene de Cicerón y que ya había sido asumido por Pontano como criterio máximo en la elección de las palabras y del orden de palabras en su diálogo *Actius* (que Minturno conocía perfectamente, como demuestra escogiendo gran número de ejemplos ya empleados por Pontano). Este deleite de los oídos ha de ser aplicado siempre, tanto en todo el verso como en cada una de las partes de las palabras, sea «*en una oración cortada por una interrupción* (es decir, los miembros), *en una entrecortada por una pausa* (los incisos) *o en una concluida por un circuito* (los períodos).³⁵ El léxico está tomado de Cicerón; en concreto, se trata de una cita de las *Partitiones Oratoriae*³⁶. He ahí la explicación a una actitud que puede parecer tan peregrina, como es hablar de períodos, incisos y miembros cuando se está tratando teóricamente de métrica.

Así, con toda esta introducción anterior, comienza a tratar de los pies que componen cada poema. Como al hablar de los géneros comentó brevemente qué tipo de versos y pies se ajustaban bien a cada uno de ellos, no cree Minturno necesario insistir en este punto y pasa a tratar la forma en que los pies se combinan entre sí. Aquí se detiene en una prolija descripción con ejemplos de todos los tipos de combinaciones que se pueden encontrar en el hexámetro dactílico, verso que no había tratado anteriormente quizá porque esperaba hablar de él en este apartado: se pasa revista a todas las posibilidades combinatorias en la alternancia de dactilos y espondeos. No hace lo mismo con otros tipos de versos, pero para dar idea de la abundancia combinatoria pone el ejemplo de los senarios yámbicos, de los que afirma que existen 1125 estructuras métricas diferentes.

A continuación, y de la misma manera que el Arpinate había dicho que en la prosa se encuentran mezclados y confundidos todos los pies, y quizá para defender a la poesía de la acusación, por parte de Cicerón, de ser excesivamente esclava de un metro, de manera que da la impresión de ser algo artificial³⁷, comienza una

³⁴ *De poeta*, pp.492-493: «*Sane (...) cum iis quae sunt exposita consequens esse uideatur ut numerus aut mensio quaedam sit aut certe sub mensionem cadat, cadat autem sub aurium mensuram, quicquid earum iudicio metimur, etiam si abest a uersu, quod ait Cicero, numerus uocatur*». Cf. *Orator*, XX, 67: «*Quicquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a uersu –nam id quidem orationis est uitium– numerus uocatur qui Graece ῥυθμὸς dicitur*».

³⁵ *De poeta*, p.493: «*Siue intermissione distincta, siue concisione interpuncta oratione, siue circumscripse conclusa*».

³⁶ *Part. Orat.*, VI, 19: «*Dilucidum fit usitatis uerbis propriis, dispositis aut circumscriptione conclusa aut intermissione aut concisione uerborum*».

³⁷ *Orator*, LVII, 195: «*Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes, nec enim effugere possemus animaduersionem, si semper isdem uteremur, quia nec numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo uulgi, esse debet oratio –alterum nimis est uinctum, ut de industria factum appareat, alterum nimis dissolutum, ut peruagatum ac ulgare uideatur; ut ab altero non delectere, alterum oderis–*».

demostración de que otros muchos pies, aparte de los dáctilos y los espondeos, pueden ser encontrados en el hexámetro dactílico. Para ello interpreta algunas medidas según le conviene; tan sólo por poner un ejemplo, en el verso virgiliano:

*aedificant, sectaque intexunt abiete costas*³⁸

considera *abiete* como tetrasilábico, en lugar de la interpretación trisilábica tradicional para demostrar la posibilidad de un proceleusmático. La mayor parte de sus ejemplos son del mismo tenor.

Para proseguir, el tratadista italiano preceptúa cómo cada tipo de pie ha de ser empleado para crear un efecto diverso y cómo por encima de todo se debe buscar la variedad³⁹ para que la semejanza no produzca aburrimiento, dando ejemplos de diferentes efectos conseguidos por la elección de determinado pie⁴⁰. Recuerda esto enormemente los preceptos apuntados en el *Orator*⁴¹ al ser tratado cuándo se debe usar la prosa rítmica. Tras esto viene una enumeración con ejemplos de los tipos de cesuras que pueden ser encontradas en el hexámetro⁴².

Después de este punto, Minturno retoma una afirmación suya anterior, la de que lo rítmico no sólo atañe a todo el verso, sino a cualquier parte de las palabras⁴³, y comienza un estudio de cómo las sílabas cambian de cantidad por las consonantes trabantes, por su tonicidad, por la longitud de la palabra, por la aspiración, por las tildes circunflejas que cambian la inflexión de la voz; también habla de las cualidades propias de los sonidos de las letras, poniendo ejemplos de cómo lo que dijeron los poetas, al variar las palabras o tan sólo el orden, puede ver alterado su ritmo aunque conserve la misma estructura métrica por el cambio de sonidos vocálicos, ya que unos suenan más plenos que otros, por la longitud de las palabras, por el número de palabras, ya que la abundancia de acentos enlentece el ritmo... Esta parte, como es natural, era la que faltaba para completar la tríada de aspectos que influyen en el ritmo (3.3). Ya había hablado de la armonía y del ritmo en sí, y después, naturalmente, tenía que venir la composición de las palabras, es decir, las propiedades de los sonidos y de sus agrupaciones.

Para finalizar su exposición sobre el ritmo, Minturno presenta una larga lista de ejemplos que demuestran que en verso se pueden dar una gran multitud de pies ¡para terminar los incisos y los miembros!, dando muestras de troqueos, espondeos, coriambos, molosos, dáctilos, peanes primeros, antibaquios, doriscos, etc⁴⁴. Resulta evidente el deseo de seguir a pies juntillas a su maestro Cicerón, hasta el punto de

³⁸ *Aen.* II, 16.

³⁹ También Pontano había destacado la variedad como cualidad del ritmo en el *Actius*: «*Numerus autem ipse cum primis et mouet et delectat et admirationem gignit. Eius autem prima illa laus est quod uarietatem parit, cuius natura ipsa uidetur fuisse uel in primis studiosa*». Pontano, G., *I Dialoghi. A cura di Carmelo Previtera*, Firenze 1943, p.146.

⁴⁰ *De poeta*, pp.498-500.

⁴¹ LXIV, 215-LXV, 219.

⁴² *De poeta*, pp.500-502.

⁴³ *De poeta*, p.502: «*Numerosum uero illud quod non modo in toto uersu consistere diximus, sed in omni parte uerborum...*».

⁴⁴ *De poeta*, pp. 503-508.

realizar, al igual que él, un listado de los posibles finales de las cláusulas⁴⁵, sólo que el Arpinate estaba teorizando sobre la elocuencia y Minturno expone doctrina poética.

No quisiera terminar esta intervención dejando en mis oyentes la impresión general de que el *De poeta* es una obra que no merece la consideración de poética, sino de retórica. Muy al contrario, dentro del hecho prácticamente innegable de que la poética renacentista era fundamentalmente retórica y de que no se puede establecer una separación tajante entre ambas ciencias, porque por un lado los preceptistas sobre poesía no conseguían desligarse de la larga tradición secular y prestigiosa de los estudios oratorios, y por otro los autores que trataban la elocuencia acudían constantemente a los poetas en su búsqueda de ejemplos, había, sin embargo, algunos aspectos que los tratadistas de poética trataban de manera muy diferente a los retóricos, y era en estas partes donde se reivindicaba su independencia. Dichas materias fueron esquematizadas por el Prof. Sánchez Salor en las siguientes:

1. El tratamiento de los sonidos o letras.
2. El tratamiento de la *concinntitas*.
3. Adiciones en los Comentarios a la *Poética* de Aristóteles⁴⁶.

Dejamos de lado el último elemento en cuanto que únicamente referido a los comentarios, y no propiamente a los tratados teóricos de poética. En cuanto a los otros dos, encontramos que aparecen claramente representados en nuestro autor, y el propio Sánchez Salor así lo indica, al menos en el primer aspecto. En las retóricas se exige normalmente, por un lado, que el orador evite los vicios de lo hiulco, lo áspero y la repetición de letras, y por otro se pide una colocación de las palabras armoniosa que agrade al oído. Las poéticas van más allá: tanto la elección de las palabras por sus sonidos como su disposición armónica deben representar la cosa de que se habla, y por tanto no se puede descartar ni prohibir ninguna combinación porque resulte áspera o no suene bien: su conveniencia dependerá únicamente de su idoneidad para reflejar en la forma el contenido del poema.

Así, vemos que Minturno es consciente de que la combinación de determinados sonidos puede servir para expresar la materia: «*Y estas uniones de letras o sílabas, además del deleite de los oídos con que se excitan los espíritus, poseen a menudo una cierta fuerza para expresar más claramente la materia*»⁴⁷.

También lo es de que de igual forma sirve para este propósito una determinada armonía o elección de palabras: «*Aunque la sucesión de palabras breves ha de ser evitada, sin embargo que se aplique en la materia que sea más solemne (...) ¿Qué decir de la serie de palabras más largas? Aunque no se apruebe su frecuencia, se debe emplear o bien en la materia más liviana o en la que convenga expresar con mayor rapidez*»⁴⁸.

⁴⁵ Cf. *Orator*, LXIV, 215-LXV, 219.

⁴⁶ Sánchez Salor, E., «La Poética, ¿disciplina independiente en el Humanismo renacentista?», *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico I.I*, Cádiz 1993, pp.211-222 (p.212).

⁴⁷ *De poeta*, p.476: «Atque hi quidem literarum syllabarumue concursus praeter aurium uoluptatem, qua animi mouentur, habent saepenumero uim quandam ad rem apertius exprimendam».

⁴⁸ *De poeta*, pp.480-481: «Breuium uocabulorum quanquam uitanda est continuatio, in re tamen quae gravior sit adhibetur (...) Quid longiorum series uerborum? Etsi frequens minime probatur, in re tamen aut leuiore aut quam celerius exprimi oporteat, adiungenda est».

Queda, pues, demostrado que en los elementos del ornato en que las poéticas se diferencian de las retóricas, Minturno da muestras de ser consciente de la especificidad de su materia en oposición a la retórica, lo que evidentemente no implica que no use una disciplina de mayor tradición y podemos decir que más madura que la poética para aplicar a ésta sus enseñanzas.

A modo de resumen, así pues, esquematizaremos las características más destacables de la parte métrica del *De poeta* de Minturno, que pueden ser compendiadas en los siguientes puntos:

1. El tratamiento es breve y centrado en el hexámetro dactílico.
2. Se apoya en la ilustración de las posibilidades combinatorias a través de ejemplos.
3. Está fuertemente retorizada o, si se quiere ser más concreto, impregnada de teoría ciceroniana, lo que configura toda su estructuración.
4. Como consecuencia de lo anterior, es más una reflexión sobre el ritmo que sobre métrica, siendo el principio regente la *uoluptas aurium*.
5. Está perfectamente integrada en la composición de una teoría sobre la *elocutio* que abarca todo el libro seis.
6. A pesar de los puntos anteriores, Minturno mantiene la conciencia de estar componiendo un tratado poético, no retórico.

Sirva esta aportación para recordarnos que en el estudio de las poéticas del renacimiento el investigador camina entre Escila y Caribdis. Puede dejarse engañar por el retoricismo con que están estructuradas y acabar negando la misma existencia de la doctrina poética en este período, o dejarse llevar por la euforia que siempre acompaña los propios estudios y proclamar una independencia con respecto al arte de la elocuencia de la que sin lugar a dudas carece.

Carlos de Miguel Mora
Universidade de Aveiro