

La deuda de un traductor: *La poética de Aristóteles* de Alonso Ordóñez (1624-1626)*

A translator's debt: Alonso Ordóñez's
La poética de Aristóteles (1624-1626)

Javier Patiño Loira
University of California
jpatinoloira@ucla.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9970-5769>

RESUMEN: En 1626 vio la luz la primera traducción castellana impresa de la *Poética* de Aristóteles. Este artículo muestra que su autor, Alonso Ordóñez, no se valió del original griego, sino de las traducciones latinas e italianas publicadas en el siglo XVI por Alessandro Pazzi, Bernardo Segni, Lodovico Castelvetro y Alessandro Piccolomini. El análisis de la obra de Ordóñez y de una versión previa de esta preservada en el manuscrito 2624 de la Biblioteca Nacional de Madrid permite esbozar el método subyacente a una traducción que, perdiendo de vista el original, se nos aparece como un mosaico de trabajos previos.

Palabras clave: Alonso Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alessandro Pazzi, Bernardo Segni, Lodovico Castelvetro, poética, traducción, humanismo.

ABSTRACT: In 1626 Alonso Ordóñez published the first Spanish translation of Aristotle's *Poetics* ever to appear in print. I argue that, rather than the Greek original, Ordóñez took as the source of his work the sixteenth-century Latin and Italian translations by Alessandro Pazzi, Bernardo Segni, Lodovico Castelvetro and Alessandro Piccolomini. The analysis of Ordóñez's work, collated with a previous version preserved in the manuscript *Matritensis* 2624, makes it possible to outline the method and the principles that underpin a translation that, losing sight of the original, appears to us as a mosaic of previous works.

Keywords: Alonso Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alessandro Pazzi, Bernardo Segni, Lodovico Castelvetro, poetics, translation, humanism.

* Este artículo ha sido realizado con la ayuda de un contrato posdoctoral de la Cátedra de Altos Estudios del Español (CAEE) de la Universidad de Salamanca.

Impresa por primera vez en 1498, la *Poética* de Aristóteles tardó medio siglo en convertirse en el foco de interés y controversia que llegaría a encarnar hacia mediados del siglo XVI. Para entonces, había comenzado ya la carrera por su difusión a lo largo y ancho del continente tanto en latín como en italiano, exenta o bien con comentario.

Leída en el original griego por una minoría, las diferentes traducciones de la obra que vieron la luz antes de 1600 familiarizaron a lectores de diversos niveles de formación con problemáticas que iban a alimentar la reflexión acerca de poética durante siglos. Si atendemos a la presencia de ideas procedentes del tratado de Aristóteles en prólogos y obras de estudiosos castellanos y aragoneses desde finales del siglo XVI, podría pensarse que la publicación de *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* por Alonso Ordóñez en 1626 fue poco más que un gesto tardío y casi superfluo, que poco pudo aportar a las contribuciones que habían llegado de Italia en los decenios anteriores. Sin embargo, si se considera que las primeras traducciones al francés por Le Sieur de Norville y André Dacier no aparecen hasta 1671 y 1692 respectivamente, 1626 se vuelve una fecha relativamente temprana. Esto es más cierto si cabe en comparación con el caso del inglés, que tendrá que esperar a que un traductor anónimo versione el trabajo de Dacier en 1705 (Classe, 2000: 79). Por otro lado, conviene tener en cuenta que la popularización de nociones vinculadas a la obra de Aristóteles, tales como “imitación” o “verosimilitud”, en diálogos y tratados de poética a partir de 1580 suele delatar, más que la lectura del tratado de Aristóteles, el manejo de intermediarios como Torquato Tasso o Alonso López Pinciano.

Queda todavía por considerar si la difusión de una traducción castellana contribuyó de modo efectivo a acercar la *Poética* a un grupo de lectores que supuestamente hubieran encontrado inaccesibles, o al menos de una dificultad descorazonadora, las versiones en latín e italiano. En relación a esto, resuena con fuerza cada vez mayor la necesidad de delinear un perfil más preciso para los lectores a quienes se dirigía una traducción de Aristóteles en lengua vernácula como la de Ordóñez (Bianchi, 2012). Se trata de un problema que invita, a su vez, a profundizar en la gradación de niveles de alfabetización, conocimiento de lenguas y, en general, de formación que poseerían los posibles destinatarios de un trabajo como este, una cuestión que introduce distinciones entre diferentes lectores de un producto tan complejo como la *Poética*. Lo que así se plantea sobre los destinatarios podría aplicarse igualmente al perfil de autores como Ordóñez, que ocupan una zona gris, situada a medio camino entre el lector general y el estudioso de poética. Como intentaré demostrar, la complejidad de la labor de mediación y la disparidad de niveles de competencia del traductor, tanto en la lengua como en la materia sobre la que se escribe, determinan de manera central e irremediable el método y el acercamiento de Ordóñez.

Incluida en bibliografías y repertorios desde los días de Nicolás Antonio (1672) y reseñada por Marcelino Menéndez y Pelayo hace casi siglo y medio, la traducción de Ordóñez tiende a flanquear, en los estudios de poética del siglo XVII, una serie de obras que prueban un repunte del interés por el tratado de Aristóteles en la década de 1620. Signo de una tendencia más que foco de interés en sí mismo, en años recientes el libro de Ordóñez ha sido objeto finalmente de una edición¹. En las páginas que siguen, se busca esbozar los contornos que definen el trabajo de Ordóñez y describir el uso que este hace de versiones y comentarios precedentes a la hora de entender y verter al castellano un texto con frecuencia citado por sus contemporáneos, pero raramente conocido, y menos aún entendido.

Tras un bosquejo de la vida de Ordóñez, describiré el manuscrito y el impreso que nos han conservado su traducción del tratado de Aristóteles en dos versiones que difieren en más de un aspecto. A continuación, pasaré a detallar la visión que ofrece Ordóñez de la tradición de estudio sobre la *Poética* en las dos dedicatorias que escribió para la obra. Finalmente, propondré una reconstrucción del proceso de traducción seguido por el autor, aspirando a responder a cuestiones como la lengua desde la que llevó a cabo su versión, el método y los criterios que siguió a la hora de posicionarse respecto a sus predecesores, el propósito perseguido y el público a quien habría dirigido la traducción de 1626.

1. UN TRADUCTOR, DOS VERSIONES

Poco se sabe de las andanzas y el paradero de Alonso Ordóñez Villaquirán, nacido en Zamora en el último tercio del siglo XVI. Su padre fue regidor perpetuo de la ciudad, título con el que aparece mencionado el propio Alonso cuando asiste a cortes en Madrid en 1621 (Fernández Prieto Domínguez y Losada, 1953: 815-816). Omitiendo el apellido Villaquirán, Ordóñez firmará sus obras con el nombre das Seixas y Tobar, que se agrega tras contraer matrimonio con su prima Brianda en una fecha anterior a 1613, y ostentando el título de señor de San Paio de Narla que le viene también por el lado de su esposa, y que explica que lo encontremos activo en Galicia en la década de 1610.

¹ La *poética* de Ordóñez está presente en la mayoría de catálogos de impresos antiguos. Ver Antonio (1672: 31), Salvá y Mallén (1872: 183), Gallardo (1888: 1.018) y Simón Díaz (1994: 259-260). Es interesante, aunque, como después se mostrará, inexacto, el análisis que le dedica Menéndez y Pelayo (1884: 319-321). García Yebra (2010: 49-69) trata el trabajo de Ordóñez en relación a la reedición publicada en 1778 por Casimiro Flórez Canseco. Hay menciones de pasada a Ordóñez en Blanco (2012: 122-124, 132), Cacho Casal (2012: 5), Courcelles (2000: 136), D'Artois (2012: 105) y Sánchez Laílla (2000:15; 2003: 165-166). Para Ordóñez como precursor de Goya y Muniain, que traduce la *Poética* a finales del siglo XVIII, ver Checa Beltrán (2011: 117). Para la edición de la traducción de Ordóñez, ver Pérez Pastor (2010: 167-233).

El testimonio más antiguo de autoría por parte de Ordóñez nos transporta a noviembre de 1611, cuando en ocasión de las exequias de la reina consorte Margarita de Austria, fallecida el día 3 de octubre, de los muros de la iglesia del convento de San Francisco en Santiago de Compostela pendía una tarjeta donde el público asistente pudo leer una elegía en octavas reales atribuida a “Alonso Ordóñez, señor de la cassa das Seijas, fortaleza de San Payo, y sus Tierras”. Esto es, al menos, lo que cuenta la relación que imprime Juan Gómez Tonel a comienzos de 1612 en conmemoración de los festejos (Gómez Tonel, 1612: O8-P7). En septiembre de 1620 encontramos a Ordóñez una vez más en Galicia, integrando una cuadrilla que, en un juego de cañas, asalta un simulacro de la ciudad de Troya en las fiestas costeadas por el conde de Lemos, desterrado a sus tierras de Monforte (Pardo Manuel de Villena, 1911: 299). A la muerte del conde, ocurrida dos años después en 1622, encontramos a Lope de Vega invocando a Ordóñez como candidato a reemplazar a Lemos en el cultivo de la poesía, en un homenaje que incluirá en *Laurel de Apolo* (1630):

Supla tan gran lugar pues le merece,
De don Alonso Ordoñez la eminencia,
Pues con tanta virtud, nobleza, y ciencia
Las Castellanas Musas enriquece;
Y tu Filosofía
Abraça en sus estudios la Poesía,
Prouando, que sin ella
No es pluma la que escriue, sino estrella (Vega Carpio, 1630: 28v).

Si equiparar a Ordóñez con un grande de España puede parecer desproporcionado, el pasaje de Lope confirma, en todo caso, que en la década de 1620 el señor de San Paio gozaba de familiaridad entre los círculos de la corte. Entre el verano y el otoño de 1624, Ordóñez endereza a Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, dos traducciones tan dispares en materia como en lengua de origen. El día 24 de agosto Ordóñez dedica al valido del rey el manuscrito de *La poética de Aristóteles*². Apenas unos meses más tarde, a 18 de diciembre, le presenta *Tratado del gobierno de príncipes*, obra tradicionalmente atribuida a Tomás de Aquino e impresa con colofón de 1624 y fecha de portada de 1625 (Ordóñez das Seyjas y Tobar, 1625). La aprobación de *Tratado*, firmada por fray Diego de Campo, O. S. A., a 20 de octubre de 1623, implica que Ordóñez terminó de preparar su versión más de un año antes de que finalmente se imprimiese. El texto de Aristóteles, por su parte, esperará hasta finales de 1626 para ver la luz, y lo hará con importantes modificaciones y una nueva dedicatoria, enderezada a Manuel de Zúñiga, Fonseca y Acevedo, VI Conde de Monterrey.

² Alonso Ordóñez das Seyjas y Tovar, *La poética de Aristóteles traducida en nuestra lengua castellana*. El manuscrito se conserva hoy en Biblioteca Nacional de España, Ms. 2624.

Allí el traductor, agradecido, acusa recepción, directamente de manos de su mecenas, de un ejemplar de *L'arte poetica* de Sebastiano Minturno (Ordóñez das Seyjas y Tobar, 1626: 3v).

La huella más tardía que conservamos de la actividad de Ordóñez es un soneto intercalado en una larga serie de contribuciones firmadas por poetas de renombre y miembros de la nobleza. El conjunto sirve de prefacio a un discurso publicado en 1629 bajo el título de *Eternidad del rey don Felipe Tercero*, interpretado en ocasiones como un intento por rescatar, en medio de la primera crisis entre Felipe IV y Olivares, la reputación del anterior valido, el duque de Lerma (Castro Egas, 1629: 5v)³. Encontramos aquí confirmación de que poco antes de 1630 Ordóñez todavía se movía en los círculos de Madrid.

La aportación de Ordóñez es pues, principalmente, la de un traductor, un oficio que en la dedicatoria a Olivares de *Tratado del gobierno de los príncipes* se describe como encaminado a producir “un retrato” del original. Ordóñez señala allí que en “un libro de preceptos” como *Tratado*, el traductor huirá de introducir cambios en el lenguaje que puedan significar una alteración en “lo substancial de la doctrina” (Ordóñez, 1625: 5v). El objetivo de quien traduce ha de ser el equilibrio entre dos tendencias de signo contrario. Una de ellas es la destinada a evitar que la traducción, en exceso libre, se vuelva “paráfrasis” o “imitación”, algo que se puede evitar, o al menos mitigar, mediante la conservación de los tecnicismos (“los muchos términos de filosofía”) y la literalidad de las pruebas aducidas en la argumentación, que para el caso mencionado son “autoridades de la sagrada escritura [...] que en ningún caso reciben alteración”. De signo opuesto es la necesidad, que Ordóñez cita a partir del libro *De vera religione* de San Agustín, de moldear el mensaje que se ha de traducir siguiendo la forma propia y natural de cada lengua. De lo contrario, quedará solo un paso para que la virtud de la fidelidad se desfigure en el absurdo de un modo de hablar que, si bien se asemeja al original, resulta forzado en la lengua meta (1625: 5v-6r). Ordóñez esboza así una serie de ideales que delimitan condiciones y objetivos para el trasvase más o menos inmediato de una lengua a otra, pero que difícilmente describen el ejercicio que subyace a *La poética de Aristóteles* de Ordóñez, que se presenta a un ojo atento como mosaico de mediaciones diferentes, a menudo contradictorias entre sí.

El manuscrito de *La poética de Aristóteles traducida en nuestra lengua castellana* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 2624, en adelante *M*) consta de setenta y siete hojas con foliación en la parte superior. El papel de los folios 76

³ Para el significado político y cultural del volumen, ver Feros (2000: 266) y Peraita Huerta (2005: *passim*). No hay, de momento, evidencia adicional que conecte la sustitución de Olivares por Monterrey como dedicatorio de la versión impresa de *La poética de Aristóteles* y la participación posterior de Ordóñez en *Eternidad*.

y 77 se ha roto en varios lugares, perdiéndose con ello una parte del texto. El manuscrito no es autógrafa, pero Ordóñez ha firmado la dedicatoria y ha revisado el texto de principio a fin, corrigiendo errores en multitud de ocasiones. El impreso de 1626 (en adelante, *I*) se titula *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*. Tras ocho hojas sin foliar que contienen los preliminares y la dedicatoria a Monterrey comienza la traducción en sí, que ocupa ochenta hojas con foliación así mismo en la parte superior.

Pasaría siglo y medio antes de que Casimiro Flórez Canseco reimprimiese, en versión ligeramente enmendada, la traducción de Ordóñez. Esta, por entonces “rarísima, y apenas conocida”, seguía siendo, sin embargo, la única disponible en castellano del tratado de Aristóteles (Flórez Canseco, 1778: 5v)⁴. El editor suplió pasajes que Ordóñez había dejado sin traducir, modificando otros que consideró poco satisfactorios y alterando el orden del tratado según la propuesta esbozada en 1610 por Daniel Heinsio y justificada por este en el breve tratado *Ordo Aristotelis*, también publicado por Flórez Canseco. El resultado vio la luz en 1778, en un volumen engrosado por una serie de añadidos que incluían el texto griego de Aristóteles, la versión latina de Heinsio y las notas de este. Completaba el impreso una serie de notas a pie de página de un contemporáneo del editor, Charles Batteux (1771). La traducción de Ordóñez reemergía así en el panorama de finales del siglo XVIII, convertida en el centro, cuestionado pero aún no reemplazado, de un complejo aparato de autoridades. Veinte años más tarde, Joseph Goya y Muniain publicaría una traducción que aspiraba, por fin, a volver obsoleto el trabajo de Ordóñez (García Yebra, 2010: 73-91). Sin embargo, esto no impediría que, en un momento incierto entre 1916 y 1939, Antonio Zozaya imprimiera un volumen titulado *Poética de Aristóteles traducida directamente del griego en 1626 por el licenciado Don Alonso Ordóñez*. Ocupaba el volumen XCI de una serie de clásicos a precio asequible conocida como Biblioteca Económica Filosófica, y encarnaba la pervivencia de la obra de Ordóñez en pleno siglo XX (Pérez Pastor, 2010: 175).

Como punto de partida, cabe señalar que lo que a un lector del siglo XVIII como Flórez Canseco le parecían extrañezas difícilmente explicables en la traducción de Ordóñez era a menudo el resultado de instrumentos y presupuestos de trabajo radicalmente diferentes a la hora de concebir las figuras del estudio y del traductor.

A partir de 1580, el libro de *Poética* de Aristóteles había dejado una huella más o menos notoria en Castilla y Aragón, visible en prefacios, diálogos y manuales. Si bien es cierto que don Gabriel, correspondiente ficticio en *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, afirma a la altura de 1596 que la obra

⁴ Para un estudio de la edición de Flórez Canseco en relación a la traducción de Ordóñez, ver García Yebra (2010: 49-60).

no había llegado todavía a su noticia (López Pinciano, 1998: 108), no hay que olvidar que tanto el tratado en sí, que circulaba a lo largo y ancho del continente en ediciones provenientes de Venecia y Florencia, como la tradición de estudios sobre él, que se venía desplegando en Italia desde mediados del siglo XVI, desempeñan un papel central en *Ejemplar poético* (1606-1609) de Juan de la Cueva, *Tablas poéticas* del licenciado Francisco Cascales (que podemos datar en 1604, aunque no se den a la imprenta hasta 1617), y en ciertos aspectos de las anotaciones a la obra de Garcilaso que publica Fernando de Herrera en 1580.

La traducción de Ordóñez se sitúa algo más tarde, dentro de lo que se ha llegado a denominar, en referencia a los años 1623-1633, “década aristotélica”. Se siguen entonces en Castilla varios proyectos de traducción y comentario del libro de *Poética* que demuestran cierto interés por un estudio cercano y más exhaustivo del tratado (Blanco, 2012: 122 y *passim*). El período en cuestión se abriría simbólicamente con la firma, en verano de 1623, del manuscrito de una traducción titulada *Poética de Aristóteles, traducida de latín, ilustrada y comentada*, que habría de permanecer inédita⁵. Juan Pablo Mártir Rizo se presentaba allí como primer traductor al castellano del tratado. El añadido, en forma de epílogo, de una traducción de *Ordo Aristotelis* de Heinsio funcionaba como pista falsa para sugerir al lector que la versión de Heinsio del libro de *Poética* era el latín que, según el título, habría servido de base a la traducción de Rizo. Sin embargo, el manuscrito no contenía en realidad el tratado de Aristóteles, sino un plagio, ligeramente alterado, del tratado de *Poetica* publicado en 1588 en italiano por Giason Denores, profesor en la universidad de Padua (Nowicki, 1973: *passim*). De haberse impreso, es posible imaginar que el manuscrito de Rizo tal vez habría contribuido a impulsar en España la tendencia propugnada por Denores, acuciante en ciertos entornos en la segunda mitad del siglo XVI, que aspiraba a reducir todas las disciplinas a “arte” y “método”.

Descartado el trabajo de Mártir Rizo, Ordóñez resulta haber sido el primero en traducir el libro de *Poética* de Aristóteles⁶. Sería también el único en entregarlo a la imprenta hasta que Goya y Muniain lo hiciera a finales del siglo XVIII. Cuatro años después de Ordóñez, el helenista valenciano Vicente Mariner firmaba, a 12 de abril de 1630, una nueva traducción del tratado, realizada directamente del griego⁷. Mariner es también el autor de sendos epigramas en

⁵ Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles, traducida de latín, ilustrada y comentada*. Biblioteca Nacional de España, Ms. 602. El manuscrito ha sido editado modernamente (ver Mártir Rizo, 1965).

⁶ En el siglo XVIII, Luis José Velázquez difundió el rumor, hoy desacreditado, de que Juan Páez de Castro había preparado una traducción, todavía sin localizar, de la *Poética* (Velázquez de Velasco, 2013: 197).

⁷ Vicente Mariner, *El libro de la poética de Aristóteles vertido a la verdad de la letra del texto griego*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9809, 505-81. En el manuscrito, el tratado está

latín que figuran entre los preliminares de las traducciones de Ordóñez de *Tratado del gobierno de príncipes* y *La poética de Aristóteles*, lo que apunta a una relación personal entre ambos, que se une al interés que comparten por el libro de *Poética*.

El último episodio de la llamada “década aristotélica” llega con la publicación, en 1633, de *Nueva idea de la tragedia antigua* de Jusepe Antonio González de Salas (2003), editada modernamente por Luis Sánchez Laílla. Editor de Petronio y de la lírica de Francisco de Quevedo, Salas proponía un tratado de poética enfocado en la tragedia, que funcionaba por momentos como paráfrasis y comentario (aumentado por medio de diversos autores) del libro de Aristóteles, que el autor confiesa haber seguido a partir de la traducción latina de Heinsio.

A pesar de que Mariner intenta una confrontación directa, dentro de lo posible, con el texto en griego de Aristóteles, y de que Salas entra en el universo de este apoyándose en fuentes a menudo provenientes del norte de Europa, se trata de casos escasamente representativos de la actitud general hacia la *Poética* en España. Por lo general, la tradición de traductores y comentaristas italianos del tratado del siglo XVI funcionó, hasta bien entrado el siglo XVII, como llave de acceso a las ideas de Aristóteles en España. En casos como el del plagio de Rizo, los mediadores italianos llegaron a ser, incluso, el punto de llegada⁸. En la obra de Ordóñez, como veremos a continuación, los traductores y comentaristas del siglo anterior desempeñan un papel complejo y no siempre fácil de discernir, como intermediarios entre el traductor y el tratado de Aristóteles. Es sintomático, por ello, que las dedicatorias que Ordóñez dirigió a Olivares y más tarde a Monterrey ofrezcan un panorama de los estudios de poética precedentes.

2. ORDÓÑEZ, HISTORIADOR DE LOS ESTUDIOS DE POÉTICA

Ordóñez comienza por situar el tratado que tiene entre manos dentro de la producción de Aristóteles. En una disquisición inspirada en el comentario publicado en 1570 por Lodovico Castelvetro, Ordóñez relata que, junto a un libro de *Poética*, del filósofo nos han llegado dos obras, *De los poetas* y *Del arte de los poetas* (*M*, 2r), sin que sea posible afirmar cuál es de entre ellas la que se ha conservado (Castelvetro, 1570: 1r-2v). A decir verdad, añade el traductor, ni siquiera sabemos si lo que tenemos es un texto íntegro o mutilado (*I*, 2r).

precedido de traducciones de Mariner de los tres libros de *Retórica* de Aristóteles y del tratado pseudo-aristotélico *Rhetorica ad Alexandrum*. El orden y la agrupación de las obras sugieren el uso, por parte del traductor, de la edición en griego publicada en Venecia por Giovan Francesco Trincavelli (1536, reimpresa en 1546).

⁸ Para un estudio detallado de la reflexión sobre poética en Italia durante el siglo XVI, ver Weinberg (1961: *passim*).

Ordóñez demuestra tener noticia de la paráfrasis de Averroes, compuesta en el siglo XII y traducida al latín por Hermannus Alemannus en el año 1256. La traducción de Alemannus circulaba impresa desde 1481 (Averroes, 1481), y desde el siglo XVI las prensas habían difundido dos nuevas versiones de la paráfrasis realizadas a partir del hebreo. Las dedicatorias que abren *M* e *I* aportan visiones discrepantes sobre la obra de Averroes. En la primera leemos que, a pesar de que este “parafraseó [a Aristóteles] en su arábigo [...] fue en muchas cosas muy diverso de la mente del autor” (2r). Ordóñez parece hacerse eco de las dificultades de Averroes para encontrar un sentido claro a la noción de lo dramático, en la ausencia de un equivalente dentro de la poesía que le era familiar. Esto le habría llevado a transformar la tragedia y la comedia en, respectivamente, cantos de alabanza y vituperio, superponiendo nociones de poética a las dos variantes que presentaba en retórica el género epidíctico o demostrativo⁹. Sorprende que Ordóñez hubiera de ofrecer, dos años más tarde, una opinión encomiástica de la obra de Averroes, de quien viene a decir que “parafraseó [a Aristóteles] excelentemente, y con particularidades en los exemplos de su doctrina, que muestran cuán bien la había penetrado” (*I*, 2v). Ante un cambio de opinión tan radical, cabría preguntarse qué fue lo que desencadenó que Averroes ganara en reputación ante Ordóñez entre 1624 y 1626. La respuesta parece estar en las valoraciones sobre Averroes que Ordóñez encontró en los estudiosos de poética que estaba consultando durante la preparación de cada una de las versiones. En el desprecio que se respira en *M* resuenan ecos de la dedicatoria de Alessandro Pazzi a Niccoló Leonico Tomeo que encabezaba la traducción latina preparada en Roma por aquel en torno a 1524, y publicada póstumamente en 1536. Pazzi afirmaba allí que el trabajo de Averroes no lograba aportar ninguna claridad al texto de Aristóteles, si bien atribuía la culpa de esto al responsable de la traducción de Aristóteles al árabe usada por Averroes (Pazzi, 1536: Aiiiir). En cuanto a la solución de *I*, a Ordóñez no le debieron faltar ocasiones de dar con pareceres más generosos con el filósofo de Córdoba. Lodovico Castelvetro lo enumeraba en 1570 entre los estudiosos de la *Poética* como “il gran commentatore aristotelico” (Castelvetro, 1570: Aiiiv), mientras que, en 1575, Alessandro Piccolomini se decantaba en cierta ocasión por una opinión de Averroes, aduciendo que este había tenido siempre “gran autoridad” sobre él (Piccolomini, 1575: 61 y 64)¹⁰. Si bien nada de esto resulta concluyente, el

⁹ Para la transformación que experimentan las ideas sobre poética de Aristóteles en la paráfrasis de Averroes y en la tradición relacionada, ver Serra (2002), Hardison (1997), Kelly (1979) y Weinberg (1961: 352-361). Para la influencia de Averroes en la reflexión sobre poética del siglo XVI, ver Wels (2009: 22-42).

¹⁰ Antonio Riccoboni llama a Averroes “maximus philosophus” en un apéndice a la traducción del libro de *Poética* de Aristóteles, que sin embargo, como se indicará más adelante, Ordóñez parece no haber consultado (Riccoboni, 1579: 383).

cambio de opinión que se trasluce en Ordóñez entre 1624 y 1626 coincide con el diagnóstico, que mostraré más adelante, según el cual la influencia de Pazzi (así como la de Bernardo Segni), primordial a la hora de preparar el manuscrito, cede prioridad a las de Castelvetro y Piccolomini en las revisiones que conducen a *I*. Por otro lado, la oscilación que muestra Ordóñez en relación a Averroes está en línea con una cierta ambigüedad, predominante entre los estudiosos del siglo XVI, a la hora de evaluar una figura que pierde peso progresivamente ante un nuevo acercamiento filológico al texto de Aristóteles, entre autores que, cuando recurren a testimonios externos al filósofo, prefieren buscarlos entre los antiguos griegos y romanos, especialmente los primeros¹¹.

La influencia de Pazzi en el modo en que la dedicatoria de *M* se pronuncia acerca de ciertos autores recibe confirmación cuando Ordóñez evoca la traducción latina de Giorgio Valla, publicada en 1498 como parte de un volumen misceláneo que representó, históricamente, la primera incursión en la imprenta de la *Poética* (Valla, 1498). El hito se vio empañado por el hecho de que, lamentablemente (como escribe Ordóñez) Valla tradujo “con portemptos de errores” (*M*, 2r), una formulación que calcaba el reproche formulado por Pazzi (“multis [...] portentis scatet”), su sucesor en la tarea de traducir al latín el tratado (Pazzi, 1536: Aiiiiir)¹². De modo algo enigmático, *I* sustituye la mención a Valla por una referencia decididamente hostil a Giglio Gregorio Giraldi, quien “erró tanto” al traducir el libro al latín “que es cortesía no memorarle” (2v). La referencia resulta disparatada, y esto no solo porque Giraldi nunca tradujo la *Poética*, sino porque, además, los fragmentos de esta que versionó parcialmente en *Historia poetarum tam graecorum quam latinorum* verían la luz en 1545 y no antes de la traducción de Pazzi, como Ordóñez parece indicar. De tales inconsistencias es posible inferir que, frente a las fuentes que Ordóñez realmente manejó (como es el caso, entre otros, de la traducción de Pazzi, los comentarios de Castelvetro y Piccolomini, el tratado de Tasso o los diálogos de López Pinciano), hay una serie de obras que debió conocer solamente de modo indirecto.

Se podría identificar una primera muestra del desinterés de Ordóñez hacia el texto griego original de la *Poética* en el hecho de que su cronología haga caso omiso de las diferentes ediciones y revisiones de este. No se menciona ni la edición *princeps* de Aldo Manuzio, incluida en una publicación en dos volúmenes de *Rhetores Graeci* aparecidos en 1508 y que se convertiría de inmediato en *textus receptus*, ni las propuestas alternativas y posteriores de Guglielmo

¹¹ La ambigüedad de los estudiosos del siglo XVI frente a Averroes se refleja en el comentario pionero de Francesco Robortello. Este critica la traducción latina de Alemannus de la paráfrasis de Averroes, a quien, a su vez, considera indigno de alabanza pero tampoco merecedor de vituperio (Robortello, 1548: 5v). Se trata de una actitud que, por otro lado, hace aun más llamativo que Robortello recurra a Averroes sin cesar.

¹² Ver Weinberg (1961: 361-366) para un estudio de las limitaciones de la traducción de Valla.

Pazzi, Giovan Francesco Trincavelli, Robortello, Maggi o Vettori. Más atención le dedica a la tradición de ediciones con comentario iniciada en 1548 por Robortello, a quien *M* llama erróneamente “florentín” (2v) y a quien se debe “la primera, y mayor ilustración de esta materia” (*I*, 2v-3r). Señalando el magisterio de este, Ordóñez indica que sus continuadores latinos e italianos tomaron necesariamente como “nerbio de su dotrina los preceptos deste tratado” (*M*, 2v). Entre los primeros, solo *I* menciona la obra publicada en 1550 por Vincenzo Maggi, que elabora y completa el trabajo previamente iniciado por Bartolomeo Lombardi (3r), mientras que tanto *M* como *I* dan cuenta del estudio publicado por Pietro Vettori en 1560 (*M*, 2v; *I*, 3r). No parece que Ordóñez llegara a utilizar el comentario publicado en 1579 por Antonio Riccoboni. De entre quienes comentaron el tratado en italiano se mencionan las aportaciones de Bernardo Segni (*M*, 2v; *I*, 3r), Castelvetro y Piccolomini (*M*, 2v; *I*, 3r), publicadas respectivamente en 1549, 1570 y 1575¹³. Un hecho que conviene señalar, por la relevancia que más tarde habrá de revestir en el análisis de la traducción, es que Castelvetro y Piccolomini, mencionados solo de pasada en *M*, reciben un trato algo más detallado en la dedicatoria de 1626. *I* califica a Castelvetro de “estimadísimo de los italianos” y concede que, si bien Piccolomini parte de la ventaja de trabajar sobre una tradición ya establecida de comentaristas, no por ello se debe pasar por alto su juicio particularmente acertado a la hora de decantarse por la interpretación más ajustada¹⁴.

De entre los tratados de poética inspirados por el libro de Aristóteles, Ordóñez menciona *Poetices libri septem* (1561) de Giulio Cesare Scaligero y los discursos de Torquato Tasso (1587 y 1594), a quien reconviene por haber antepuesto el poema épico a la tragedia, contra la opinión de Aristóteles (*M*, 2v; *I*, 3r-5v). Un lugar de excepción en ambas dedicatorias le cabe a Antonio Minturno, autor de los tratados *De poeta* (1559) y, muy especialmente, *L'arte poetica* (1563), que, como se ha mencionado anteriormente, Ordóñez señala haber recibido de manos del conde de Monterrey. En la dedicatoria de *M*, *L'arte poetica* obtiene primacía dentro de la disciplina (2v). En *I*, el elogio se desarrolla más por extenso, y se da a entender que, sin ser una traducción, en *L'arte poetica* “(aunque no confessados) se hallan, o traducidos, o en sustancia, todos los preceptos de Aristóteles, con tan gallarda y docta disposición, que para quien desee ser enseñado, yo le tengo por el primero”. Ensalzando la reordenación que aplica Minturno al tratado de Aristóteles con el fin de someterlo a un orden presentado como lógico y consecuente, Ordóñez aprueba en cierto modo la tendencia que culminará con la reducción a “método” de la

¹³ El comentario de Segni de 1549 se reeditó en 1551. Ordóñez se refiere a Vettori y Piccolomini principalmente como comentaristas, aunque las traducciones de ambos aparecerían también en edición exenta, en 1564 y 1572 respectivamente.

¹⁴ Para un estudio comparativo de los comentaristas del tratado de Aristóteles, ver Kappl (2006).

Poética propuesta por Denores en 1588 y plagiada por Rizo en 1623. En otra línea de argumentación, Ordóñez atribuye el especial interés que reviste *L'arte poetica* de Minturno a la conformidad existente entre la poesía en castellano y la poesía en italiano, frente al caso del latín, lo que parece apuntar a cuestiones de métrica que poco tienen que ver con la obra de Aristóteles que Ordóñez pretende contextualizar (*I*, 3v-4r).

Curiosamente, *M* enumera una serie de obras que *I* pasa en silencio, como el tratado en verso *De poeta*, de Marco Girolamo Vida (1527), o el diálogo *Naugerius sive de Poetica* de Girolamo Fracastoro, publicado póstumamente en 1555. Todavía más extraña es la alusión de *M* a trabajos relativamente oscuros, como *Discorso del furore poetico* (1581) de Girolamo Frachetta, o la intervención de Orazio Lombardelli en el debate entre los partidarios de Tasso y los de Lodovico Ariosto, aparecida en 1561 con el título de *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la Gierusalemme liberata di Torquato Tasso* (*M*, 2v-3r). La familiaridad de Ordóñez con la producción de obras sobre poética en Italia lo habría acreditado ante lectores más o menos informados, si bien el balance de menciones y omisiones habría podido parecer aleatoria a los ojos de un estudioso que estuviera al corriente de los debates del país vecino y entendiera con cierta profundidad el diálogo que unas y otras contribuciones establecían entre sí.

Fuera de Italia, *M* cita la introducción a *La Franciade* de Pierre Ronsard, epopeya publicada parcialmente en 1572. Solo la dedicatoria de *I*, aludiendo a *Philosophía antigua poética* (1596) de López Pinciano, llega a mencionar a un representante de la reflexión sobre poética en España (*M*, 4v-5r). Es también en *I* donde Ordóñez registra una serie de opiniones que dice haber oído pronunciar al poeta Francisco López de Zárate (*I*, 5v), en una reivindicación de la preferencia de Aristóteles por la tragedia frente a la épica, secundada por Zárate en contra de la opinión, en este punto antiaristotélica, de Pinciano y de Tasso (*I*, 4v-5v).

La lectura comparada de las dos dedicatorias podría llevar a pensar que los elogios a Minturno y Piccolomini, y en menor medida a Pazzi, reflejan una mayor dependencia de estos en la traducción de Ordóñez. Sería igualmente tentador descartar de antemano a una serie de autores que se citan solamente de pasada, como Segni o Vettori. Fue probablemente tal exceso de credulidad hacia la introducción de *I* lo que llevó a Theodore S. Beardsley Jr. (1970) a sugerir hace ya medio siglo que Ordóñez había tomado a Pazzi y a Minturno, con quien encontraba “paralelos convincentes” en el orden seguido, como base a la hora de traducir. El de Beardsley Jr., que añadía, además, que las partes quinta y sexta de *I* eran antes paráfrasis que traducción (Beardsley Jr., 1970: 79), es, sin embargo, un juicio que difícilmente se sostiene en relación a Minturno. Este, como autor de un tratado que para nada respeta la linealidad de una traducción (a pesar de que toma como punto de partida un sustrato radicado en

Aristóteles), parece haber resultado escasamente útil para Ordóñez. Contrariamente a lo que afirma Beardsley Jr., el orden de *I* es estrictamente el de Aristóteles, y las partes quinta y sexta de la traducción de Ordóñez no son menos fieles al original de lo que lo es el resto. Como me propongo demostrar en lo que sigue, solo mediante un análisis detallado de la traducción será posible distinguir cuánto (y qué parte) de lo que Ordóñez nos ha transmitido en las dos dedicatorias se corresponde con la práctica real de su trabajo de mediación como traductor.

3. EL ESCRITORIO DEL TRADUCTOR: *M E I* A LA LUZ DE LA TRADICIÓN

Más de un siglo ha transcurrido desde que Marcelino Menéndez y Pelayo comparara desfavorablemente la traducción de Ordóñez en relación a la de Mariner. Ordóñez habría usado de excesiva libertad, desviándose a menudo del sentido de la obra. A modo de paliativo, Menéndez y Pelayo rechazaba que Ordóñez hubiera traducido a Aristóteles a partir de una traducción latina, refutando una opinión que él mismo atribuía al bibliógrafo Nicolás Antonio (Menéndez y Pelayo, 1884: 319-321). Un siglo antes de Menéndez y Pelayo, el editor Flórez Canseco parecía dar igualmente por hecho que Ordóñez traducía desde el griego al comentar ciertas desviaciones y omisiones en relación con el texto de base, si bien nunca lo afirma explícitamente (Flórez Canseco, 1778: 6v-8v). En fechas más recientes, el trabajo de Ordóñez ha venido perfilándose ante la crítica como una tarea de traducción, si no impecable, por lo menos seria y concienzuda, llevada a cabo a partir de la lengua original (Blanco, 2012: 123-124).

Lo cierto es que Ordóñez pasa en silencio la lengua de partida que habría servido como arranque para la traducción de *M e I*, sea por prudencia o bien por considerarlo irrelevante para su propósito. La cuestión sí se menciona en el impreso de 1626, pero no por boca de Ordóñez, sino del jesuita Gerardo Montano. Este, aprobando la impresión de la obra, califica la traducción de “muy conforme a su original griego” (*I*, 8r), en una expresión que, por otra parte, se refiere al resultado más que al proceso. Solo la reimpresión de Zozaya indica ya desde el título que el trabajo de Ordóñez es una versión “directamente del griego”, algo que la edición de Flórez Canseco, que Zozaya reproduce con modificaciones, había dejado en el aire.

Se ha mencionado ya que Ordóñez nunca se refiere a ediciones del texto griego de Aristóteles. Me propongo demostrar que, con toda probabilidad, este no desempeñó papel alguno en el proceso de “traducción” que conduce a *M* y después a *I*. Daré ejemplos, para ello, del uso que hizo Ordóñez de traducciones previas de la *Poética* al latín y, muy especialmente, al italiano, y sugeriré que, en el marco definido por la reutilización de unas y otras, queda poco espa-

cio, o ninguno, para el uso del original griego (que, en otro orden de cosas, parece que Ordóñez ni siquiera habría sido capaz de entender con un grado de competencia satisfactorio).

En primer lugar, si la partición en veintiún capítulos de *M* no coincide en absoluto con la división en seis partes (subdivididas a su vez en capítulos) que presenta *I*, esto es así porque corresponden, respectivamente, a la organización empleada por Segni y por Castelvetro en el siglo XVI. Tras el primer capítulo, sin título en *M* y en Segni, encontramos una correspondencia casi absoluta entre la partición y los títulos de Segni y los del manuscrito de la traducción de Ordóñez. Valga como muestra lo que sigue:

Capítulo	<i>M</i>	Segni
2	De las causas por donde a procedido la poesía	Delle cagioni, che hanno generato la poesia
3	De la imitación cómica	Della imitatione comica
4	De la diferencia del poema trágico y del heroico	Della differenza del poema heroico et trágico

La correspondencia se mantiene hasta el final, a excepción de los capítulos 6 y 7, en los que *M* se aparta de Segni debido a una alteración en el orden que la traducción de 1624 lleva a cabo respecto al tratado de Aristóteles, pero que desaparece en el impreso. El cambio afecta a la disquisición acerca de cómo se ha de entender la unidad de la fábula. Mientras que Aristóteles aborda este asunto cuando trata de la fábula entendida como “parte de cualidad” de la tragedia, *M* introduce el pasaje *antes* de la enumeración de las partes en cuestión, y, por ello, antes de haber tratado de la fábula en profundidad. A consecuencia de esto, la disputa sobre la unidad de la fábula se aísla de aspectos íntimamente relacionados con ella, como el tamaño de la fábula o la contraposición entre fábula unitaria y episódica¹⁵. La reordenación de *M* resulta, pues, difícil de justificar, ya que separa los diferentes aspectos de la problemática inherente a la unidad que aparentemente pretende focalizar. Al contrario de lo que ocurre con la mayoría de decisiones de Ordóñez, me ha sido imposible localizar un precedente para esta, que no coincide con la reorganización propuesta por Heinsio ni refleja tampoco el trato de la materia de Aristóteles que se encuentra en el tratado de Minturno.

¹⁵ Concretamente, la reordenación hace que el pasaje que empieza “Vna se diçe ser la fábula” y termina “el que trata siempre de la ymitación imita las açiones” (*M*, 17v-20v) esté descolocado, siendo el lugar que le corresponde en el orden del tratado el final del folio 26r, precediendo la frase “y si bien el poeta”.

Ordóñez descartaría este cambio de orden en el impreso de 1626, que también renuncia a la división de capítulos de Segni a favor de la partición, más compleja y detallada, propuesta por Castelvetro. Igual que ocurría en *M* respecto a Segni, Ordóñez traduce también los títulos de Castelvetro. Conviene apuntar, sin embargo, que la adaptación en este caso es menos literal, con Ordóñez decantándose en algunas ocasiones por una paráfrasis¹⁶. La primera parte, “En que se trata, qué cosa es la poesía en general, y en especial” (“Nella quale si dice, che cosa sia poesia in generale, & in ispetiale”), comienza con los siguientes capítulos:

Capítulo	<i>I</i>	Castelvetro
1	Contiene la proposición	Titolo e propositione
2	Que el género en que convienen las poesías, es en ser imitación, y cómo las primeras especies son diferentes entre sí por el instrumento, materia y modo	Come maniera generale di poesia è rasomiglianza, & come le prime spetie sono tra se differenti per istormento, per materia, & per modo
3	Exemplo de otras artes, en que la imitación se haze por materia, modo, y instrumento	Essempio d’arti, nelle quali la rassomiglianza si fa per materia, per modo & per istormento

La decisión de adoptar una división de la *Poética* y títulos de capítulo provenientes de estudios con más de medio siglo de antigüedad no es accidental. Las primeras ediciones del texto, tanto en griego como en latín (incluyendo a Pazzi), ofrecían al lector un texto continuado, carente de interrupciones o guías de contenido. En una obra percibida por los contemporáneos de Ordóñez como enigmática, opaca y en gran medida inaccesible, adoptar una ordenación equivalía a decantarse por una interpretación del texto y una manera de leerlo, a menudo opuesta en más de una circunstancia a intervenciones alternativas¹⁷. Piccolomini había retomado la división en partes propuesta por Maggi un cuar-

¹⁶ Ordóñez conserva términos que juzga consolidados en castellano, como “el decoro” a la hora de traducir lo que Castelvetro llama “il dicevole”, lo conveniente, lo adecuado (*I*, 42r). En ocasiones, Ordóñez deja sin traducir segmentos enteros de los títulos de Castelvetro, a menudo prolijamente descriptivos. La única discrepancia en la división del tratado tiene lugar cuando *I* reúne, en el capítulo 9 de la tercera parte, lo que en Castelvetro aparece como “particelle” 9 y 10, haciendo que la numeración deje de coincidir en lo restante de la tercera parte.

¹⁷ De críptico y oscuro calificaba Giambattista Giraldi Cinzio en 1541 el libro de *Poética* (Javitch, 2008: 55). Entre las causas de la oscuridad de la obra, Denores señalaba en 1588 la corrupción del texto en su transmisión a través de los siglos, el hecho de que este fuera más un conjunto de notas de clase que una obra preparada para publicación, y el que Aristóteles hubiera ejemplificado sus ideas por medio de obras que, no habiendo sobrevivido, habían perdido su función aclaratoria (Denores, 1588: +3r).

to de siglo antes (Piccolomini, 1575: 2r), y, como ya señalaba Flórez Canseco, González de Salas anunciaba de modo explícito que habría de seguir la reordenación de Heinsio (Flórez Canseco, 1778: 8v)¹⁸.

Parece plausible afirmar, como hipótesis de trabajo, que entre la finalización de *M* (hacia finales de 1624) y los últimos retoques a *I* (que datan, como muy tarde, de comienzos del verano de 1626) Ordóñez se desplazó desde la órbita de influencia de Segni hacia la de Castelvetro. Cabría así preguntarse si la traducción de Segni proporcionó a *M* algo más que una división y los títulos de capítulo. Tras una comparación detallada, que ilustraré a continuación, la respuesta se revela afirmativa: es indudable que Ordóñez preparó el manuscrito de 1624 con la versión de Segni sobre la mesa.

Antes de entrar en materia, surge la duda de por qué Segni, a quien Ordóñez cita de pasada y sin sombra de elogio o interés en las dedicatorias a *M* e *I*, habría proporcionado la división, los títulos, y, en gran medida, el texto de base para la traducción de *M*. La idea de que el traductor haya querido ocultar su fuente principal no es implausible, pero no encaja con la alabanza que, como veremos, dedica a otros autores que jugarán un papel casi igual de importante en *M* y en *I*. A Ordóñez le sobran motivos para interesarse por Segni. Frente a los gruesos e imponentes volúmenes en folio de los comentarios en latín de Robortello y Maggi, y a los ejemplares en cuarto de Castelvetro y Piccolomini, engrosados por medio de glosas intercaladas entre parte y parte hasta alcanzar varios centenares de hojas, el volumen de Segni presentaba al lector de comienzos del siglo XVII un compendio breve y manejable. A su vez, Segni se distinguía de la versión, también breve, de Pazzi por ofrecer un texto partido en capítulos, demarcados por títulos que permitían navegar los contenidos con mayor agilidad, y acompañado de un comentario, siempre conciso, que habría funcionado a modo de introducción a la lectura sin convertirse en un farrago. La naturaleza breve y portátil del trabajo de Segni, publicado en volumen único con los tres libros de *Retórica*, parece haberlo transformado en un medio de acceso habitual a la *Poética* de Aristóteles, que, después de seducir a López Pinciano, hacía lo propio con Ordóñez¹⁹.

¹⁸ Para el uso de Heinsio por parte de González de Salas, ver Sánchez Laílla (2003: I, 165-172).

¹⁹ Se tiende a asumir que la reflexión sobre poética llevada a cabo en Italia habría ejercido peso en Castilla y Aragón a través de los grandes comentarios que van de Robortello a Piccolomini (e incluso Riccoboni). Sin embargo, parece posible afirmar hoy que la brevedad del trabajo de Segni le permitió, en ciertas ocasiones, tener un impacto mayor. *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, considerada generalmente como el tratado más influyente en castellano en el aristotelismo de los siglos XVI y XVII, define reconocimiento o anagnórisis como “una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra” (1596: 181). Mientras que Pazzi (1536: 13r), Castelvetro (1570: 132v) o Piccolomini (1575: 168), y el impreso de Ordóñez de 1626 definían esta noción como el conocimiento de un personaje en términos de amistad o enemistad, era precisamente Segni (1549: 303) quien

A pesar de esto, no es fácil encontrar en *M* un capítulo que se presente como traducción “únicamente” de Segni. El manuscrito de Ordóñez refleja, en una mayoría de casos, la consulta en paralelo de Segni y de la traducción latina de Pazzi. Esto se puede ver en el siguiente pasaje acerca de las causas que originaron la poesía:

<i>M</i>	Segni	Pazzi
Una es la imitación, que nace <i>juntamente con qual quiera hombre desde niño</i> y por ella son los hombres diferentes de los otros animales. Lo uno, porque son aptísimos para imitar y lo otro porque <i>imitando adquieren las primeras disciplinas</i> (9v)	Vna è l'imitatione, che <i>con ciascuno huom' insieme nasce infin' da fanciullo</i> , & per la quale essi huomini son' dagli altri animali differenti; per esser, dico, attissimi ad imitare: & per farsi in loro le prime cognitioni per via della imitatione (283)	Nam & insitum est à natura hominibus à pueris imitari: & differunt à caeteris animalibus, tum quod aptissimum ad imitationem sunt, tum quòd <i>primas disciplinas imitando acquirunt</i> (7v)

Si bien el discurso comienza como traducción literal de Segni, el gerundio “imitando” usado en la cláusula que cierra el ejemplo (frente a la preposición “per via di” que usa Segni), así como la elección de vocabulario de “adquirir” (frente a “farsi”) y el término “disciplina” (frente a “cognizione”), delatan cierto alejamiento de Segni a favor de un calco de la versión al latín de Pazzi. Si bien Segni tiende a ofrecer a Ordóñez giros de frase propios de una lengua romance y más cercanos, por ello, al castellano, Pazzi asume validez igual, y a menudo mayor, como autoridad en caso de discrepancias de sentido. El pasaje siguiente, que discute cuál es el objeto de imitación de la comedia, es ejemplar del método de escritura de *M*, que toma, dependiendo de la ocasión, soluciones de Segni o de Pazzi:

Traducción de <i>M</i>	Traducción de Segni	Traducción de Pazzi
La comedia, según diximos, es <i>una imitación de los peores</i> , pero no en <i>el sumo grado de los vicios aunque lo ridículo procede de lo torpe</i> , porque lo ridículo, es	Ma la commedia (come noi habbiam' detto) è una imitation di cose cattive; ma non già, che habbino <i>il sommo grado</i> della cattività: ma è una imitatione di quella parte ridi-	Comoedia autem est (ut diximus) <i>peiorum quidem imitatio</i> , non tamen secundum omne vitij genus: <i>quamquam ridiculum a turpi proficiscitur</i> . Ridiculum enim aliquo

había dado la definición que adopta López Pinciano en 1596, y que Ordóñez usaría también en *M* (29r). Segni se nos aparece, así, como candidato más que plausible, aunque sin duda no el único, para explicar cómo accedió al tratado de Aristóteles el autor de *Philosophía antigua poética*.

<p><i>una falta y torpeça sin dolor y sin que deshaga la naturaleza en que está, como es un rostro feo y torçido que sin dolor del que le tiene es ridículo (14r)</i></p>	<p>cula, che contien' la bruttezza. Conciosia che il ridiculo sia un' difetto, & una vergogna senza dolore; & che non corrompa la natura di chi l'ha: siccome è un' volto brutto, & contraffatto, il quale senza dolore di chi l'ha è ridiculo (288)</p>	<p>pacto <i>peccatum est, & turpitudine sine dolore, minimeque noxia: perinde ac ridicula statim appareat deformis facies, distorta sine dolore (9r)</i></p>
---	--	--

La comparación entre el pasaje de *M* y las traducciones de Segni y Pazzi desvela un mosaico de calcos, donde “el sumo grado”, “la naturaleza en que está” y “que sin dolor del que le tiene es ridículo” parecen traducciones demasiado idiosincráticas para tener otro origen que Segni, a quien Ordóñez, sin embargo, abandona para seguir a Pazzi en ciertas elecciones de vocabulario y (lo que es más importante en cuanto toma partido en una controversia que había originado cierto debate entre los comentaristas) al notar que la fábula de la comedia imita a personas y no cosas, corrigiendo así la versión de Segni. Si bien nada impide conjeturar que Ordóñez haya considerado el original griego mientras comparaba y juzgaba diferentes traducciones de un pasaje, el respeto que suele mostrar hacia la literalidad del texto de Segni y Pazzi hace más plausible afirmar que se limitó a confrontar entre sí diferentes versiones en latín e italiano, prefiriendo unas a otras según el caso mediante criterios de verosimilitud y coherencia.

Al tomar a Segni como modelo, Ordóñez traducía a un autor que había versionado, a su vez, a partir de traducciones previas, en un movimiento que parece plegarse una y otra vez sobre sí mismo. La traducción de Segni era parte de un proyecto de divulgación de Aristóteles en lengua vernácula que incluía también otras obras: *Retórica*, *Ética a Nicómaco* y *Política*. El autor, que había hecho lo imposible por imprimir el conjunto de sus traducciones bajo el sello de la Accademia Fiorentina y el patronazgo de Cosimo I de' Medici entre 1549 y 1550, había conocido a Pazzi en Venecia entre 1526 y 1528. Si bien en los cuatro años que pasó estudiando a Aristóteles a partir de 1545 Segni habría ganado una cierta competencia a la hora de juzgar la fidelidad de una traducción al original en griego, se puede concluir que el volumen que tanto servicio prestó a Ordóñez partió principalmente de fuentes en latín, especialmente el comentario de Robortello, que Segni parece haber seguido allí donde aquel se alejaba de Pazzi (Bionda, 2001, 2002, y especialmente 2014). Si el caso de Segni, que en la portada a las traducciones de *Retórica* y *Poética* anuncia explícitamente obras que se vierten “del griego”, no es comparable con el de Ordóñez, es sin embargo ilustrativo de un proceso de “traducción” que ocurre principalmente como juicio y composición a partir de versiones previas de autores mejor versados en la lengua de origen.

En cuanto a la traducción de Pazzi, conviene recordar que, tras aparecer exenta en 1536 y ver la luz en reimpressiones sucesivas, habría de renacer a la fama una vez incorporada en los comentarios de Robortello y de Maggi, quienes lo transcribieron sin alteraciones, guardándose para la glosa el derecho a discrepar de las soluciones aportadas por el traductor. Llegados aquí, cabría preguntarse si lo que Ordóñez utilizó a la hora de preparar *M* fue la traducción de Pazzi en sí o más bien el comentario de Robortello, el de Maggi, o una combinación de ambos. Aunque resulta casi imposible dar una respuesta definitiva, ciertos indicios llevarían a pensar que el libro que Ordóñez mantuvo abierto sobre su mesa de trabajo era una edición de Pazzi sin comentario. Apunta en esta dirección la huella que la dedicatoria de Pazzi (que no se imprime en los comentarios de Robortello y Maggi) ha dejado en la de *M*, que permitiría asegurar que Ordóñez empleó un volumen con la traducción de Pazzi sin comentario al menos en algún momento del proceso de composición. Más complicado es afirmar si este le sirvió también a la hora de “traducir”, aunque todo apunta a que así fue. En varias ocasiones, en efecto, Ordóñez traduce con Pazzi a pesar de que Robortello, Maggi, o ambos demuestran en la glosa correspondiente que la versión de Pazzi es errónea. Un ejemplo servirá para ilustrar este punto. En conexión con la diferencia que hay entre tipos o especies de poesía según imiten “a los mejores” (la tragedia) o “a los peores” (la comedia), leemos en *M* que esto también opone “la poessía de los dithirámbicos y *mimos*” (7v; la cursiva es mía). Ordóñez renuncia a traducir, con Segni, “la poesia delle leggi” (Segni, 1549: 278-279), que vierte el griego “νόμοι”, prefiriendo, con Pazzi, la lectura “mimos” (Pazzi, 1536: 7r). Ahora bien, tanto Robortello (1548: 22) como Maggi (1550: 64), que imprimen “mimos” al dar la traducción latina de Pazzi, advierten de inmediato, en el comentario, que se trata de una lectura equivocada. Si esto no concluye de modo determinante que Ordóñez no usara a Robortello y Maggi (y el segundo de estos autores, como hemos dicho, no se menciona hasta la dedicatoria de *I*), indica, por lo menos, que no se detuvo a leer la glosa que seguía a la traducción de estos, lo cual resulta sorprendente ante un término que con toda seguridad resultaba enigmático y que habría debido conducir al traductor a interesarse por la interpretación de los comentaristas. Por supuesto, se podría sugerir también que la enmienda de Robortello y Maggi no le pareció convincente. Más allá de la evidencia de que Ordóñez tuvo que usar la edición exenta de Pazzi para tener conocimiento de la dedicatoria de este, es difícil descartar que tuviera acceso a su traducción *también* en las obras de ambos comentaristas. Todo parece indicar que la lectura que Ordóñez pudo haber hecho de los comentarios del siglo XVI fue parcial. En efecto, si bien ignoramos si Ordóñez leyó más allá de los preliminares de Robortello, o si tuvo acceso a Maggi, sí tenemos evidencia de que leyó parte de las glosas de Castelvetro y Piccolomini antes de imprimir la traducción en 1626. Y sin embargo,

tampoco en *I* enmienda “mimos” por “leyes” (*I*, 3r), a pesar de que tanto Castelvetro como Piccolomini eligen la segunda lectura. Que Ordóñez hubiera seguido el criterio de Pazzi en contra de todo el resto de modo premeditado, y especialmente de autores que parece valorar enormemente, como Castelvetro y Piccolomini, parece poco probable.

Una cuestión relacionada sería si Ordóñez leyó, además de la traducción de Segni, la glosa breve y generalmente concisa que la acompaña. Una prueba única pero relativamente convincente hace pensar que así fue. La traducción de *M* requiere que los poetas sean “hombres ingeniosos, o que estén llenos de furor diuino” (43v), y sin embargo el adjetivo “divino” está ausente de todas las traducciones y comentarios que Ordóñez tuvo a mano, y, por supuesto, no aparece en Aristóteles. Con “ingegnosi [...] ripieni di furore” (319), Segni presenta la versión más cercana a *M*, y es en el comentario que da de este pasaje donde Ordóñez parece haber encontrado la aclaración de que los poetas componen empujados “dal furor’ diuerno”, en lo que parece ser un error, subsanado en la reedición de 1551 por “dal furor’ diuino” (Segni, 1549: 320; 1551: 189r).

En definitiva, con una cierta matización (que introduciré más adelante), se puede concluir que Ordóñez trabajó en *M* a partir de las traducciones de Segni y Pazzi.

A pesar de que *I*, preparada desde el verano de 1624 y entregada a la imprenta en 1626, tuvo probablemente una génesis más compleja, es indudable que en lo sustancial se trata de una reelaboración de *M*, independientemente de la disparidad que presenta en cuanto a su división y títulos de capítulo. A menudo, la traducción de *I* altera solamente una oración o una frase respecto a *M*, y hay casos, aunque escasos, en los que no existe ninguna variación. Las novedades de *I* revelan, por lo general, la nueva confianza que Ordóñez ha pasado a tributar a los comentarios de Castelvetro y Piccolomini. La dedicatoria de *I* transformaba a Castelvetro en “estimadísimo de los italianos”, y, como hemos visto, Ordóñez pasa a inspirarse en él para la división en partes y los títulos. Además, para *I* Ordóñez toma de Castelvetro la traducción de una serie de términos clave, y por esta vía llega a desembocar en interpretaciones poco convencionales del pensamiento de Aristóteles. Sin embargo, es Piccolomini quien adopta un papel preeminente y constante en la reescritura parcial de numerosos lugares de *M*.

El ejemplo citado a continuación es ilustrativo de cómo un pasaje que en *M* versiona fielmente a Segni se modifica aquí y allá a partir de soluciones procedentes de Piccolomini. Introduciendo las partes de cantidad de la tragedia, se lee:

Segni	<i>M</i>	<i>I</i>	Piccolomini
Et quanto alle parti della tragedia, <i>che si debbono vsare come sue parte specifiche</i> , se n'è detto innanzi; & quanto alle sue parti quantitative, nelle quali ella si diuide separatamente, tali sono Prologo, Episodio, <i>Esito</i> , Corico [...] Et proprie son quelle, che appartengono alla scena, & i commi (304-05)	En quanto a las partes de la tragedia <i>que se deuen vsar como sus partes específicas</i> , agora havemos tratado pero según la cantidad en que separadamente se diuide son estas. Prólogo, Episodio, <i>Éxito</i> , Chórico [...] y propias, son las que pertenecen al teatro y los <i>commos</i> (30v)	En quanto a las partes de la tragedia, <i>de las quales devemos vsar, como de forma y calidad suya</i> , ora avemos tratado. Pero según la cantidad en que separadamente se diuide, son estas, Prólogo, Episodio, <i>Éxito</i> , Córico: [...] y propias de algunas son las que pertenecen al teatro, y <i>los comos, ò miserables lamentaciones</i> (29r)	Le parti dunque della tragedia, <i>delle quali, come di qualità, & forme di quella, ci haviam da servire</i> , già primieramente haviam assegnato. Quelle poi, che sono secondo la quantità, & in cui, com' in suoi distinti, & separati membri diuise la tragedia, queste sono; il Prologo, l'Episodio, l'Esodo [ò vogliam dir l'vscita], & il Choro [o ver' il canto del Choro] [...] Ma ad alcune s'aggiungono, com' appropriate parti, le cose, che dalla scena nascono, & li Commi [<i>o gli vogliam dire miserabili lamentationi</i>] (175-76)

El pasaje en cursiva, que en *M* seguía fielmente a Segni, se modela en *I* a partir de Piccolomini. Este también inspira la explicación acerca del término “comos”, glosado como “miserables lamentaciones” en un añadido que está ausente del resto de traducciones que Ordóñez habría podido consultar, y que no aparecía en *M*.

La traducción de Castelvetro, sintácticamente más difícil de asimilar, apenas deja marcas en la textura de la traducción. Su huella, por lo general, es más profunda. Castelvetro sugiere a Ordóñez la introducción de nuevas ideas y modos de aproximarse al sentido del tratado. Castelvetro, por ejemplo, permite explicar por qué Ordóñez añadió la advertencia, inexistente en el resto de traducciones, de que la recomendación de Aristóteles de que se introduzcan hombres mejores de los que hay en realidad (tal y como los pintaba Zeuxis) representa en cierto modo una imposibilidad:

Segni	<i>M</i>	<i>I</i>	Castelvetro
Et di tal maniera debbono essere gli huomini, che nella poesia sono indotti, quali furono gli dipinti da Zeusi (348)	Y deven ser los hombres que se introduçen en la poessia quales fueron los que pintava Çeusis (73v)	Y aunque es imposible ser tales se deven fingir los hombres, que se introduzen en la poesia, quales fueron los que pintava Zeuxis (74v-75r)	Et (<i>impossibile è</i>) che gli huomini sieno tale, quali Zeussi dipingeva (365v)

El ejemplo que sigue, donde se antepone la composición de la fábula a la representación de costumbres de los personajes, permite observar cómo en el paso de *M* a *I* se conserva a menudo la preeminencia de Segni, alterada puntualmente por soluciones con origen en Castelvetro y Piccolomini:

Segni	<i>M</i>	<i>I</i>	Castelvetro	Piccolomini
È adunche il principio, & quasi l'anima della tragedia la favola stessa; & nel secondo luogo sono i costumi: doue in ciò apparisce anchora, ch'ellè simile alla dipintura. Perchè se quivi alcuno dipingerà con bellissimi colori vna immagine in varii luoghi, non porgerà perquesto tanto diletto à chi la riguardi; quanto harebbe porto chi l'auesse tinta distintamente à punto col bianco (292)	Es, pues, la fábula el principio, y como la alma de la tragedia, y en el segundo lugar son las costumbres, en lo qual también se muestra ser semejante a la pintura porque si alguno pintase una tabla <i>en varias partes</i> con vellissimas colores, no deleytara tanto <i>como si pintase una ymagen solamente con lo blanco</i> (22v)	Es pues la fábula el principio, y como el alma de la tragedia; y en el segundo lugar son las costumbres, en lo qual también muestra ser semejante a la pintura, porque si alguno pintasse una tabla <i>en varias partes</i> , con bellissimas colores <i>puestas confusamente</i> , no deleytara tanto <i>como si pintasse solamente con puras líneas imágenes y figuras en blanco</i> (18r)	Adunque principio & come anima è la favola della tragedia. Et la seconda cosa sono i costumi. Percioché cosa simile avviene anchora nella pittura poiché così non diletterebbe altri havendo <i>distesi</i> bellissimi colori <i>confusamente</i> (come farebbe) se di chiaro & di scuro avesse figurata una imagine (74v)	Il primo adunque luogo nella tragedia, come fondamento, & anima di quella, tiene la favola; & il secondo tengono i costumi; essendo in questo la cosa simile all'arte del dipingere. Poisciachè s'alcuno tingesse il muro, o tauola di bellissimi, & vaghissimi colori, posti quivi, come che sparsi à caso; certamente non così diletterebbe, come farebbe colui, che <i>con pure linee dissegnasse immagini, & figure in bianco</i> (117-18)

Ordóñez reescribe el pasaje de *I* partiendo del esqueleto de la traducción de Segni, que daba forma a *M*. Mediante la traducción de “χύδιον” por “confusamente”, Castelvetro contribuye a la reelaboración propuesta en *I* con una inter-

pretación (la de esparcir colores sin forma) que modifica el término de comparación que Aristóteles había contrapuesto a un dibujo hecho con líneas y sin color. Por otro lado, mientras que Castelvetro entendía este último en términos algo imprecisos, Piccolomini describe una modalidad en donde las líneas delimitan figuras en blanco, lo cual sugirió a Ordóñez una alternativa capaz de añadir mayor precisión y detalle a la analogía entre pintura y poesía en la traducción de *I*.

Las novedades que introduce la lectura de Castelvetro y Piccolomini en *I* conllevan, en ocasiones, tomas de posición en la manera de entender el arte de la poética. En el pasaje donde Aristóteles opone poesía e historia, la traducción de Ordóñez afirma lo siguiente:

Segni	<i>M</i>	<i>I</i>	Castelvetro
Onde auuiene, che la poesia ha più del filosofo, & più <i>del virtuoso</i> , che non ha l'istoria (299)	De adonde es, que la poessia tiene más de lo philósopho y <i>de lo virtuoso</i> que la historia (19r-v)	De donde es, que la poesia tiene más de lo filósofo, y <i>de agudeza</i> que la historia (23v)	Laonde anchora la poesia è cosa più da philosophante, & <i>da assottigliato negli studi</i> , che non è l'istoria (102r)

Si la deuda de *M* con Segni al traducir que la poesía tiene más “de lo virtuoso que la historia” es indudable, la conexión entre el impreso de Ordóñez y la versión de Castelvetro ilustra un uso de las fuentes más complejo y que podría pasar desapercibido a simple vista. Para sorpresa de los lectores, Ordóñez emplea “agudeza” en la traducción de *I*, allí donde Aristóteles usaba el comparativo de “σπουδαῖος” (‘serio’). Los términos “σπουδαῖος” y “φαῦλος” sirven a Aristóteles, en varios pasajes del tratado, para caracterizar, respectivamente, a los personajes de la tragedia y la comedia (García Yebra, 2010: 130-131, 144). Con el término aplicado a la poética (por oposición a la historia), el conjunto de traductores vierte el comparativo “σπουδαιότερον”, de modo muy semejante, por ‘más serio’, ‘más grave’, ‘más noble’, ‘más elevado’ e incluso ‘mejor’. La excepción, que Ordóñez parece haber seguido, es Castelvetro. Este elige diferenciar la poética según la sutileza o agudeza de ingenio que requiere, calificando al poeta de “assottigliato negli studi”, y ahondando, en la glosa que sigue, en el vínculo entre poesía e ingenio (102r-121r). “Agudo” y “sutil” funcionan en la época como sinónimos, como recordaba Baltasar Gracián al escribir, en 1648: “es la agudeza pasto del alma [...] Es la sutileza alimento del espíritu” (Gracián, 2004: 17-18)²⁰. Castelvetro, que hablará también más abajo

²⁰ “Agudeza” y “sutileza” son metáforas equivalentes, que imaginan el ingenio como un instrumento que penetra en el interior de las cosas si es agudo (‘afilado’) y sutil (‘delgado’, ‘fino’, del latín SUBTILIS).

de “ingegno acuto” (118v), explicaba en su comentario que el historiador no necesita el tipo de “sottilità d’ingegno” que sirve al poeta para “especular” acerca de eventos que sean simultáneamente posibles y maravillosos, “creando” lo que nadie ha imaginado antes para así poder “hacer ver su ingenio”²¹. En otro pasaje de la *Poética* y siguiendo a Segni (1549: 336), Ordóñez había calificado como “de agudo ingenio” (*M*, 60r; *I*, 59v) al poeta que halla metáforas y se revela capaz de especular acerca de la semejanza y proporción entre las cosas, en un proceso que tanto Aristóteles como los comentaristas del siglo XVI a los que Ordóñez había leído percibían como análogo a la creación de tramas de eventos, en tanto que uno y otro proceso funcionan como formas de “invención” donde se pone a prueba la valía del ingenio.

La introducción de la noción de agudeza de ingenio en un pasaje de la *Poética*, allí donde todos los traductores, a excepción de Castelvetro, apuntaban en una dirección diferente (si no opuesta), permite caracterizar la reelaboración que conduce de *M* hasta *I* como un proceso impredecible, matizado y, en ocasiones, complejo. Por un lado, parece evidente que, a medida que Ordóñez se adentraba en la revisión del manuscrito, no solo estudiaba las traducciones de Castelvetro y Piccolomini, sino que también, como parece que había hecho con Segni en la fase previa de preparación de *M*, leía parte de las glosas de estos, al menos allí donde las versiones presentaban discrepancias o complicaciones, que a menudo rondaban lo insalvable. Un análisis de *I* hace posible distinguir cadenas de asociaciones que conectan diferentes momentos de los comentarios que Ordóñez tuvo a su disposición, y que cristalizan en traducciones que resultaría difícil reducir a criterios de fidelidad a un testimonio único²². Si bien el grado de complejidad de ejemplos como el que se acaba de mencionar es raro, no dejan de traslucir un grado de comprensión de las ideas en juego en el tratado de Aristóteles que va más allá de una labor de calco y repetición. Además, el ejemplo de la agudeza nos muestra que la traducción de Ordóñez apuesta en ocasiones por posturas arriesgadas, que están en cierto modo a la vanguardia de las corrientes de interpretación del tratado. Esto transforma el trabajo de traducción a partir de un repertorio de traducciones previas (a primera vista, una labor de epígono) en el acto consciente de alguien capaz de posicionarse con determinación en los debates de poética más candentes a comienzos del siglo XVII.

Es probable que Ordóñez comenzase a familiarizarse con los comentarios de Castelvetro y Piccolomini antes incluso de haber terminado de preparar *M*. Esto

²¹ Para el papel que juega Castelvetro en la difusión de un vínculo entre poesía y agudeza, así como para la reivindicación de lo agudo y lo sutil en la historiografía del siglo XVII, ver Patiño Loira (2016).

²² Un caso es el análisis del ejemplo mencionado sobre la agudeza de ingenio, que plantea la cuestión de si Ordóñez podría estar reactivando opiniones sobre la agudeza del poeta que Castelvetro expone en pasajes espacialmente alejados del que nos ocupa (ver Castelvetro, 1570: 37v-38r).

es lo que se desprende de la discusión acerca de cuál de entre las obras que Aristóteles escribió sobre poética podría ser el tratado que tenemos entre manos (*M*, 2r), un debate que, como se dijo antes, Ordóñez encontró probablemente en Castelvetro (1570: 1r-2v). Esto, además, fortalece la hipótesis de que Ordóñez leyó también parcialmente el comentario, y no solo la traducción de este. Igualmente débil pero sugerente es la huella que Piccolomini ha dejado en *M*. En efecto, cuando Ordóñez define la tragedia como “imitación de una acción entera, perfecta y de un todo que tenga grandeza” (*M*, 24r), el traductor descarta el calificativo de “virtuosa” que abría la definición de Segni (1549: 290). Ni este ni Pazzi, para quien la tragedia es imitación “actionis perfectae, totiusque magnitudinem quidem aliquam habentis” (1536: 11r) incluyen el adjetivo “entera”, que aparece como una glosa al término “perfecta” en la definición de Piccolomini: la tragedia sería “imitation d’vna attione, che sia perfetta (*o vogliam dir’ intiera*), cioè vn tutto, che habbia qualche grandezza” (1575: 124; la cursiva es mía). La glosa “*o vogliam dir’ intiera*” de Piccolomini, de ser cierto el vínculo, parece haber revestido cierto valor para Ordóñez, que titula el capítulo 7 de *M* “Cómo sea entera la fábula y de su grandeza” (*M*, 24r), frente al equivalente de Segni (de quien, por una vez, se desvía), “Quando la favola è una” (1549: 298). Se trata de uno de los ejemplos, escasos pero relevantes, de la influencia de Castelvetro y Piccolomini en la primera versión de la traducción.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A finales de agosto de 1624 Ordóñez dedicó a Olivares el manuscrito de una traducción del libro de *Poética* de Aristóteles, realizada a partir de la versión al italiano de Bernardo Segni (1549) y complementada con el trabajo en latín de Alessandro Pazzi (1536). En un momento indeterminado del proceso, Ordóñez se habría familiarizado con las traducciones al italiano con comentario de Lodovico Castelvetro (1570) y Alessandro Piccolomini (1575), llegando a reescribir la traducción de 1624 mediante una compleja serie de transformaciones, reconocibles fácilmente en el impreso que verá la luz en el año 1626 con dedicatoria al conde de Monterrey, y que ponía por primera vez en circulación en castellano el tratado de Aristóteles. Ordóñez indica allí que su traducción viene a colmar una laguna en el repertorio de la literatura y de “las disciplinas” en castellano, que viven una edad de oro, aun en ausencia de la obra que, según explica en alusión al tratado de Aristóteles, habría debido servir de fundamento para el resto (*M*, 3r; *I*, 6r).

Ordóñez no describe su trabajo en términos de fidelidad, y (se trate o no de modestia) el caso es que rehúye reclamar para sí los elogios de buen juicio y acierto que dedica a las contribuciones que le han servido de apoyo. Ordóñez

solo reclama el mérito que le corresponde, a saber, que el público podrá por fin leer el tratado de Aristóteles sin necesidad de pasar por el griego, el latín o el italiano.

Los resultados que arroja el análisis de la traducción de Ordóñez resuenan poderosamente con las conclusiones de Simone Bionda acerca de si se debería considerar a Segni “un traductor de los traductores”²³. Por un lado, las diferencias entre este y Ordóñez vuelven la comparación inexacta. Aunque Segni toma como puntos de partida a Pazzi y a Robortello, un conocimiento progresivamente refinado del griego hace posible para él, en cierto grado, un ejercicio de contraste con el original (Bionda, 2014: *passim*). No parece que este haya sido el caso de la traducción de Ordóñez, que no contiene, hasta donde es posible constatar, ninguna solución que no sea explicable como calco de alguna, o varias, de entre las versiones en latín e italiano que habría tenido sobre su escritorio. En contraste con la traducción llevada a cabo por su contemporáneo y amigo Mariner, poblada de soluciones idiosincráticas e incluso inexplicables, casi siempre sin equivalente en las versiones latinas e italianas, y que parecen apuntar a una traducción directa del griego, el mosaico de calcos fácilmente asignables a traducciones precedentes que nos presenta la versión de Ordóñez resulta todavía más notorio. Se trata de la diferencia entre una traducción emprendida cara a cara con el original y un trabajo de composición a partir de retazos de intermediarios, sin que esto (es importante constatarlo) implique ningún juicio respecto a la calidad final del resultado de cada uno.

Igual que Segni, Ordóñez se muestra cómodo en el papel de mediador, facilitando el acceso a Aristóteles a aquellos que no leen griego ni latín, y que prefieren evitar el paso por el italiano. El catálogo de autores que Ordóñez enumera en las dos dedicatorias no solamente evoca a los intermediarios (nunca explícitamente confesados) de la traducción que él mismo ofrece al público, sino que también funciona como una especie de bibliografía comentada que, revelando la deuda del trabajo de Ordóñez para con la tradición de estudios de poética del siglo XVI en Italia, orienta al lector hacia materiales que hagan posible, más allá del volumen que tiene entre las manos, una profundización en la complejidad del tratado de Aristóteles.

BIBLIOGRAFÍA

Antonio, Nicolás (1672): *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum*, Roma, Nicolò Angelo Tinassi, vol. I.

²³ La pregunta se origina en un artículo de Roberto Ridolfi, quien, ya en 1962, retomando la expresión de un motejo de Ugo Foscolo a Vincenzo Monti, se planteaba la cuestión en relación a Segni (Bionda, 2014: 77).

- Averroes (1481): *Declaratio compendiosa per viam divisionis Alfarabii super libris rethoricorum Aristotilis*, Venetiis, Philippus Petri.
- Beardsley Jr., Theodore S. (1970): *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh, PA, Duquesne University Press.
- Bianchi, Luca (2012): “Volgarizzare Aristotele: per chi?”, *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, LIX, 2, pp. 480-495.
- Bionda, Simone (2001): “La poetica di Aristotele volgarizzata: Bernardo Segni e le sue fonti”, *Aevum*, LXXV, 3, pp. 679-694.
- Bionda, Simone (2002): “Aristotele in Accademia. Bernardo Segni e il volgarizzamento della «Retorica»”, *Medioevo e Rinascimento*, XVI, pp. 241-265.
- Bionda, Simone (2014): “Un “traduttore dei traduttori”? Bernardo Segni dalla *Retorica* alla *Poetica*”, en David A. Lines y Eugenio Refini (eds.), “*Aristotele fatto volgare*”. *Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 77-97.
- Blanco, Mercedes (2012): “Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 1, pp. 121-144, <<https://doi.org/10.4000/mcv.4329>>.
- Cacho Casal, Rodrigo (2012): “Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro”, *Criticón*, CXV, pp. 5-10.
- Castelvetro, Lodovico (1570): *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer.
- Castro Egas, Ana de (1629): *Eternidad del rey don Felipe Tercero Nuestro Señor, el Piadoso*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- Checa Beltrán, José (2011): “El arte poética de Aristóteles, en la traducción de José Goya y Muñiain (1798)”, en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Bern/New York, Peter Lang, pp. 117-122.
- Classe, Olive (ed.) (2000): *Encyclopedia of Literary Translation Into English. Vol. 1: A-L*, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Courcelles, Dominique de (2000): “Des Artes poétiques dans l'Espagne du XVII^e siècle: la belle échappée de la parole poétique”, *Nouvelle Revue du XVII^e Siècle*, XVIII, 1, pp. 131-155.
- D'Artois, Florence (2012): “La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 1, pp. 95-119, <<https://doi.org/10.4000/mcv.4316>>.
- Denores, Giason (1588): *Poetica di Iason Denores nella qual per via di definitione, & divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist.*, Padova, Paolo Meietto.
- Fernández Prieto Domínguez y Losada, Enrique (1953): *Nobleza de Zamora*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, CSIC.
- Feros, Antonio (2000): *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Flórez Canseco, Casimiro (ed.) (1778): *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por don Alonso Ordóñez das Sexjas y Tobar, Señor de San Payo*, Madrid, Don Antonio de Sancha.
- Gallardo, Bartolomé José (1888): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, vol. 4.
- García Yebra, Valentín (ed.) (2010): *Poética de Aristóteles. Edición Trilingüe*, Madrid, Editorial Gredos.
- Gómez Tonel, Juan (1612): *Relación de las exequias que hizo la Real Audiencia del Reyno de Galicia, a la Magestad de la Reyna D. Margarita de Austria...*, Santiago de Compostela, Juan Pacheco.
- González de Salas, Jusepe Antonio (2003): *Nueva idea de la tragedia antigua*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Kassel, Reichenberger.

- Gracián, Baltasar (2004): *Agudeza y arte de ingenio*, Jorge M. Ayala, Ceferino Peralta y José M.^a Andreu (eds.), Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza/Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Hardison, O. B. (1997): “Aristotle and Averroes”, en *Poetics and Praxis, Understanding and Imagination. The Collected Essays of O. B. Hardison Jr.*, Athens/London, The University of Georgia Press, pp. 21-36.
- Javitch, Daniel (2008): “The assimilation of Aristotle’s *Poetics* in sixteenth-century Italy”, en Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 3, pp. 53-65.
- Kapfl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin/New York, W. de Gruyter.
- Kelly, Henry Ansgar (1979): “Aristotle-Averroes-Alemannus on Tragedy: The Influence of the “Poetics” on the Latin Middle Ages”, *Viator*, X, pp. 161-209, <<https://doi.org/10.1484/j.viator.2.301525>>.
- López Pinciano, Alonso (1998): *Obras completas. Filosofía antigua poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, vol. 1.
- Maggi, Vincenzo (1550): *In Aristotelis librum de poetica communes explicationes ...*, Venetiis, In Officina Erasmiana Vincentii Valgrisi.
- Mártir Rizo, Juan Pablo (1965): *Poética de Aristóteles traducida del latín*, Köln y Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1884): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, vol. 2.2.
- Nowicki, Jurgen (1973): “Juan Pablo Mártir Rizo: Plagiator des Giason Denores und Verteidiger Vergils”, en Horst Baader y Erich Loos (eds.), *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, pp. 357-393.
- Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alonso (1624): *La poética de Aristóteles traducida en nuestra lengua castellana*. Biblioteca Nacional de España, Ms. 2624.
- Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alonso (1625): *Tratado del gobierno de los príncipes del angélico doctor Santo Tomás de Aquino. Traducido en nuestra lengua castellana por don Alonso Ordóñez das Seyjas y Tobar, señor de Sampayo, &c. Al excelentísimo señor Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares*, Madrid, Juan González.
- Ordóñez das Seyjas y Tovar, Alonso (1626): *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.
- Pardo Manuel de Villena, Alfonso (1911): “Fiestas que hicieron los Condes de Lemos en la villa de Monforte...”, en *Un mecenas español del siglo XVII. El conde de Lemos*, Madrid, Francisco Beltrán, pp. 295-307.
- Patiño Loira, Javier (2016): ““Glosar la intención”: Baltasar Gracián, el secreto de estado y la agudeza en el historiador”, *Memoria y civilización*, XIX, pp. 271-291, <<https://doi.org/10.15581/001.19.271-291>>.
- Pazzi, Alessandro (1536): *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, Patricium Florentinum, in Latinum conversa*, [Venetiis], [In aedibus haeredum Aldi, et Andreae Asulani Soceri].
- Peraita Huerta, Carmen (2005): “Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio”, *La Perinola*, IX, pp. 151-170.
- Pérez Pastor, José Luis (2010): *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- Piccolomini, Alessandro (1575): *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotele; con la tradutione del medesimo libro, in lingua volgare*, Venezia, Giovanni Guarisco & compagni.
- Riccoboni, Antonio (1579): *Aristotelis Ars rhetorica ab Antonio Riccobono Rhodigino ... latine conversa. Aristotelis Ars poetica ab eodem in latinam linguam versa*, Venezia, Paolo Meietto.

- Robortello, Francesco (1548): *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, In Officina Laurentii Torrentini.
- Salvá y Mallén, Pedro (1872): *Catálogo de la Biblioteca de Salva escrito por Pedro Salvá y Mallén*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, vol. 1.
- Sánchez Laílla, Luis (2000): “«Dice Aristóteles»: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro”, *Criticón*, LXXIX, pp. 9-36.
- Sánchez Laílla, Luis (2003): “La ciencia literaria”, en Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Kassel, Reichenberger, vol. 1, pp. 161-187.
- Segni, Bernardo (1549): *Rettorica, et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, Firenze, Appresso Lorenzo Torrentino impressor' ducale.
- Segni, Bernardo (1551): *Rettorica, et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina*, Vinegia, Bartholomeo detto l'Imperador, & Francesco suo genero.
- Serra, Giuseppe (2002): *Da “tragedia” e “commedia” a “lode” e “biasimo”*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.
- Simón Díaz, José (1994): *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 16.
- Valla, Giorgio (1498): *Georgio Valla Placentino interprete. Hoc in volumine hec continentur: Nicephori Logica...*, Venetiis, Simone Bevilacqua.
- Vega Carpio, Félix Lope de (1630): *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González.
- Velázquez de Velasco, Luis José (2013): *Orígenes de la poesía castellana*, Jesús Alejandro Rodríguez Ayllón (ed.), Málaga, Universidad de Málaga.
- Weinberg, Bernard (1961): *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., [Chicago], University of Chicago Press.
- Wels, Volkhard (2009): *Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit*, Berlin/New York, W. de Gruyter.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2017

Fecha de aceptación: 8 de enero de 2018