Ætatis cujusque notandi sunt tibi [1] mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, et annis [2].

---

que donec es un pleonasmo: bastaba el segundo, pero no designaria con igual precision y fuerza la idea de aguardar hasta el fin. Para traducir bien la frase debe juntarse el *usque* con el *donec* no dando correspondencia al primero.)

1. *Notandi sunt tibi*, debes tener en cuenta. (Muy frecuentemente ponen los escritores latinos, y singularmente los poetas, en dativo la persona agente con los verbos pasivos. Esta construccion se observa más particularmente cuando el verbo se expresa por los tiempos de obligacion como en esta frase. Así *notandi sunt* TIBI vale lo mismo que *notandi sunt* A TE.)

2. *Decor dandus* est *mobilibus naturis, et annis;* deben pintarse con su propio colorido lo mismo los jóvenes que los ancianos. (Algunos comentadores quieren que el *mobilibus* afecte igualmente á *naturis* que á *annis;* y se fundan en que conforme va mudando el hombre de edad, va, por decirlo así, mudando tambien de naturaleza. Por más que esta observacion sea exacta, no me satisface la interpretacion. Horacio no era hombre que empleaba *ripios* ó palabras supérfluas; y es evidente que si hubiera querido decir lo que se pretende, sobraria el *annis* ó estaria de más el *naturis*. La intencion del poeta no pudo ser esa: con el *naturis mobilibus* quiso designar sin duda el primer tercio de la vida, cuando la razon no se halla aun madura; y dijo *naturis mobilibus* con esa maestría con que sabe él calificar, porque es muy natural esa flexibilidad de los jóvenes. Salustio vino á decir lo mismo: *Animi corum*, molles et ætate fluxi, *haud difficulter dolis capiebantur*. Con el *annis* quiso significar la edad más adelantada. Así es que en este verso comprendió la vida del hombre en dos períodos; y luego los va subdividiendo en otros más pequeños, para señalar á cada uno su carácter y costumbres propias.

El Sr. Búrgos, siguiendo las ediciones de Bentlei, Cuningam, Sanadon, y Daru, leyó *maturis* en vez de *naturis*: «las expresiones de *annis mobilibus* y *annis maturis*, dice, sobre ofrecer una idea clarísima, presentan una antítesis, figura de que, como he observado en varias ocasiones, gustaba Horacio muchísimo. Así no he titubeado en preferir esta leccion á la de *mobilibus naturis*, de la cual no puede darse una explicacion satisfactoria.» Yo entiendo, salva la autoridad de este juicioso escritor, que no hay necesidad de introducir esa variante para explicar satisfactoriamente el texto. Es cierto que la esencia de las cosas es inmutable, pero *naturis* no designa la esencia, sino las aficiones que cambian con la edad, como lo dice más adelante Horacio: *amata relinquere pernix... conversis*

Reddere qui voces jam scit puer [1], et pede certo
Signat humum, gestit paribus colludere, et iram
Colligit ac ponit temere, et mutatur in horas. 160
Imberbis juvenis, tandem custode remoto [2],
Gaudet equis canibusque, et aprici gramine campi;
Cereus in vitium flecti [3], monitoribus asper,
Utilium tardus provisor, prodigus æris.
Sublimis, cupidusque, et amata relinquere pernix. 165

---

studiis, etc. Ni se opone á esto la nota del antiguo escoliador del códice vigorniense citada por el Sr. Búrgos; á saber, *aliud enim puerum decet, aliud adolescentem, aliud maturum senem;* pues esta es puntualmente la interpretacion que yo he dado al pasaje. Por lo demás, la antítesis se conserva lo mismo en una y otra leccion, pues *annis* no necesita de epíteto para contraponerse al *naturis mobilibus;* aquella palabra designa por sí sola *la edad de la reflexion*, como cuando decimos en castellano: «guardémosle el respeto debido á sus años; no en los años están todos los engaños,» etc.

1. *Puer qui scit jam reddere voces...* El niño que ya sabe hablar, y fija en el suelo su segura planta, se desvive por jugar con otros niños, se enoja y desenoja sin motivo, y á cada instante muda de aficiones. (Nótese el colorido poético de este pasaje, á pesar de ser tan sencillas las ideas que expresa. *Reddere voces*, no *loqui; pede certo*, no *firmo; signat humum*, no *incedit; gestit colludere*, no *cupit; iram colligit*, no *iratur; iram ponit*, no *mitescit*. «El estilo poético, dice oportunamente el caballero de Jaucourt, debe no solo herir, arrastrar, pintar, conmover, sino hasta *ennoblecer lo que parece no poder admitir nobleza*.» (Nótese igualmente la valentía del *gestit* para expresar el ardiente deseo de los niños; la precision del *colludere* para indicar la compañía; la propiedad del *temere* para significar lo inmotivado de los cambios repentinos que se advierten en el humor de los niños.)

2. *Tandem custode remoto*, cuando ya logró verse libre de su ayo. (El *tandem* es muy expresivo, y determina maravillosamente la idea del afan con que desea el jóven divertirse con holgura sin que la presencia del ayo venga á coartar su libertad.)

3. *Cereus in vitium flecti...* Es blando cual la cera para doblegarse al vicio, oye con ceño adusto los consejos, prevé demasiado tarde lo que le tiene cuenta, es pródigo, altivo, antojadizo, y muy fácil en enfadarse de aquello mismo que con ánsia apetecia. (Aunque Horacio hubiera estado lidiando con los jovencitos toda la vida no hubiera pintado su carácter con más propiedad y exactitud. *Pernix relinquere* es un grecismo, en lugar de *ad relinquendum*.)

Conversis studiis [1], ætas animusque virilis
Quærit opes et amicitias, inservit honori;
Commisisse cavet quòd mox mutare laboret.
Multa senem circumveniunt incommoda; vel quòd
Quærit [2], et inventis miser abstinet, ac timet uti, 170
Vel quod res omnes [3] timidè gelidèque ministrat;
Dilator, spe longus [4], iners, avidusque futuri.

---

1. *Conversis studiis...* La edad viril supone ya otras aficiones: el hombre es entonces vividor, procura ganar amigos, aspira á los honores, y se guarda muy bien de hacer cosas que después tenga que enmendar arrepentido. (Nótese la delicada antítesis del *utilium tardus provisor* del jóven, con el *commisisse cavet* del hombre de razon madura: el *prodigus æris* del uno, con el *quærit opes* del otro. Nótese tambien lo expresivo del *laboret* para indicar los esfuerzos que cuesta al amor propio la enmienda de una falta.)

2. *Vel quod quærit...* Ya por su ánsia de acumular riquezas de que luego teme hacer uso, una vez adquiridas, etc. (Los viejos, dice Aristóteles, suelen ser avaros, porque saben por experiencia cuánto cuesta adquirir, y cuán fácilmente se pierde lo adquirido. A cuyo propósito dice Ciceron: *Quidquam potest esse absurdius, quàm quò minus viæ restat eò plus viatici quærere?)*

3. *Vel quod res omnes...* Ya porque en cuanto hace se muestra receloso, irresoluto. (El Sr. Martinez de la Rosa quiso asociar el pensamiento contenido en este verso al del anterior, y tradujo:

..... y lo preciso
Da con helada y encogida mano.

El Sr. Búrgos dice:

Tímido es para todo, irresoluto.

Esta version me agrada más que la anterior. Creo no obstante que la palabra *receloso* hubiera expresado con más precision que *timido* la mente de Horacio. *Senes,* dice Ciceron, *plerumque contemni se putant, despici et illudi.*)

4. *Dilator, spe longus,* apático, de largas esperanzas. (El Sr. Martinez de la Rosa traduce el *spe longus,* EN ESPERAR TARDÍO; y el Sr. Búrgos, *de pocas esperanzas.* No recuerdo haber visto tomada en ese sentido la frase de que se trata en ningun clásico latino; y á pesar de las razones que aduce el último para justificar su version, yo no veo otra diferencia entre *senex longus spe* y *senex longa spe,* que la que se advierte entre *vir maximus animo* y *vir maximo animo;* diferencia que para el caso presente es casi nula, reducida como está á modificar ligeramente la idea sin alterar su fondo, en razon á que en el primer modo se toma como principal lo que en el segundo figura como accesorio. Si pues *longa spe* designa la idea que hemos tra-

Difficilis, querulus [1], laudator temporis acti
Se puero [2], censor castigatorque minorum [3].
Multa ferunt anni venientes [4] commoda secum, 175
Multa recedentes adimunt. Ne forte seniles
Mandentur juveni partes, pueroque viriles,
Semper in adjunctis [5], ævoque morabimur aptis.
XIII. Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.

---

ducido, tambien el *spe longus.* Esto parece además muy conforme al carácter de los ancianos, que no renuncian fácilmente á sus esperanzas. *Nemo tam senex,* dice Ciceron, *qui annum vivere non speret;* lo cual está en consonancia con su avaricia; no gastan, porque temen ha de faltarles, y esto más bien prueba una esperanza de vivir bien arraigada, que no la falta de ella. ¿A cuántos ancianos no oimos decir con harta frecuencia, que aun esperan enterrar á muchos jóvenes?

Avidus futuri, codicia el largo porvenir que aguarda. Así traduce tambien el Sr. Búrgos, y esto viene en apoyo de lo que se ha dicho en la nota anterior.)

1. *Difficilis, querulus,* regañon, quejumbroso. (Moratin debió sin duda tener muy presentes estos preceptos de Horacio al pintar el carácter de Muñoz y D. Roque en la comedia *El viejo y la niña.)*

2. *Laudator temporis acti se puero,* alabador del tiempo en que era mozo. (No hay un viejo, por punto general, que no recuerde con entusiasmo los tiempos de su mocedad. El mundo andaba mejor entonces, la sociedad tenia más atractivo, más valor las tropas, más puntual cumplimiento las leyes. *O tempora! o mores!)*

3. *Censor, castigatorque minorum,* siempre censurando y regañando á los jóvenes.

4. *Multa ferunt anni venientes...* La edad nos trae los placeres de la vida, y la edad vuelve á arrebatárnoslos. (Hasta que empieza á declinar la vida, *anni venientes,* nos trae, dice el poeta, muchos beneficios, vigor, placeres, esperanzas, etc.; pero cuando empieza á declinar, *anni recedentes,* va progresivamente privándonos de todas estas ventajas.)

5. *Semper in adjunctis...* Nos fijarémos bien en las cosas anejas á cada edad, y propias de ella. (Es decir, para evitar que el jóven hable como el viejo, ó al contrario, procurarémos dar á cada edad el carácter y circunstancias que le corresponden.)

XIII. De dos modos, dice Horacio, pueden tomar conocimiento de una accion los espectadores; ó presenciándola, ú oyéndola referir. Lo primero causa una impresion más fuerte, porque lo que ve-

Segniùs irritant animos [1] demissa per aurem, 180
Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ [2]
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
Digna geri [3] promes in scenam; multaque tolles

---

mos nos conmueve más que lo que oimos; pero hay cosas, añade, que no han de aparecer en la escena, y las cuales solo debe conocer el público mediante una relacion oportuna. Solo debe traerse de este modo, dice juiciosamente Sanchez, apoyado en este precepto, lo que sería *repugnante* ó *inverosimil* en el teatro. Como ejemplos de lo primero, cita nuestro poeta el horrible espectáculo de Medea haciendo pedazos á sus propios hijos, y el nefando banquete de Atreo, de que hablamos en otro lugar, sirviendo las entrañas de sus sobrinos á Tiestes, su hermano, y padre de las víctimas. Aduce para impugnar lo segundo la trasformacion de Progne en golondrina, y la de Cadmo en serpiente. Pero entiéndase que, si en los preceptos anteriores habló Horacio de lo que pide el decoro de la edad, en este trata de lo que reclama imperiosamente el decoro del escenario con relacion á los espectadores; y que por consiguiente no son los únicos censurables aquellos hechos en que la *repugnancia* ó la *inverosimilitud* rayan tan altas como en los ejemplos citados, sino otros muchos que aunque no lleguen á un grado tan subido, ofenden sin embargo á los espectadores, ó parecen esceder los límites de la naturaleza. ¡Cuántas acciones de esta clase tendríamos que denunciar en muchos de nuestros dramas, especialmente en los de la escuela llamada romántica! Asesinatos, envenenamientos, patíbulos, cementerios, raptos impúdicos y otras atrocidades monstruosas, que lejos de producir el saludable terror trágico, hacen que la razon se subleve, y que se mire el espectáculo con disgusto y repugnancia; si ya no contribuyen á endurecer nuestro corazon exprimiendo, por decirlo así, gota á gota nuestra sensibilidad. Y qué dirémos de aquellas escenas estupendas, donde los vivos conferencian con los muertos, donde se hacen confesiones sacramentales en alta voz, donde se ven frailes que conspiran, monjas que salen de casa como si no hubiera clausura, guerreros que á pesar de ella entran y salen del convento con la misma facilidad que pudieran hacerlo en el cuartel? Dirémos lo que Horacio: *Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi.)*

1. *Segniùs irritant animos*, hacen una impresion menos fuerte.

2. *Et quæ ipse sibi tradit spectator*, y de lo cual se da cuenta á sí mismo el espectador. (Es claro, porque lo ve, á diferencia de lo que aprende por la relacion de los actores.)

3. *Intus digna geri*, lo que debe suceder adentro. (Es decir, lo que no debe tener lugar en el escenario, sino que se supone sucedido en otra parte, y luego lo cuentan los actores. *Intus* señala el lugar de la accion fuera del teatro.)

Ex oculis, quæ mox narret facundia præsens [1].
Nec pueros coram populo Medea [2] trucidet, 185
Aut humana palàm coquat exta nefarius Atreus [3],
Aut in avem Progne [4] vertatur, Cadmus [5] in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic incredulus odi [6].
XIV. Neve minor, neu sit quinto productior actu

---

1. *Quæ mox narret facundia præsens*, que luego cuente á los espectadores un elocuente actor. (Dice *præsens* por contraposicion al *intus* de más arriba.)

2. *Medea.* (Ya hemos hablado de esta sangrienta catástrofe en la nota al verso 123.)

3. *Atreus.* (Véase la nota al verso 91 donde se habló de este banquete abominable.)

4. *Progne.* (Hé aquí lo que dice la fábula: Progne, hija de Pandion, y esposa de Tereo, rey de Tracia, degolló á su hijo Itis, dándosele después á comer en la mesa á su marido, el cual la quiso atravesar de una estocada, y fué convertida en golondrina.)

5. *Cadmus.* (Cadmo, hijo de Agenor, después de haber corrido muchas tierras por mandato de su padre en busca de su hermana Europa, siendo ya muy viejo, fué convertido en dragon. Otros dicen que le vino este castigo por haber dado muerte á un dragon que le estaba consagrado á Marte. Dice muy bien Horacio: cosas tan inverosímiles, no solo se hacen increibles, sino que repugnan. La *verosimilitud*, dice Marmontel, consiste en fingir conforme á nuestro modo de concebir. De lo contrario será nulo su efecto, porque lo que no puede concebirse tampoco puede creerse.)

6. *Incredulus odi*, no solo no lo creo, sino que me incomoda.

XIV. Más bien que como un precepto debe mirarse como un prudente consejo á los poetas dramáticos de su tiempo lo que en este lugar dice Horacio. Para que un poema agrade, para que el pueblo pida su repeticion, no basta que sea bueno en sí mismo, es menester tambien que se acomode á la costumbre establecida, que en los tiempos de nuestro poeta era sin duda la de que el drama se dividiera precisamente en cinco actos. Desgraciadamente es demasiado cierto que los poetas, sin que por eso merezcan aplauso, han tenido que contemporizar más de una vez con el gusto de la época á despecho de su buen juicio. «El célebre Garrick, dice Moratin en sus anotaciones á la traduccion de *Hamlet*, tentó una vez representar esta famosa tragedia de Shakespeare suprimiendo en ella lo más repugnante y absurdo; pero aunque tuvo en su favor la aprobacion de los hombres de juicio, el concurso abandonaba su teatro, y acudia á deleitarse con *Hamlet* tal cual salió de las manos de Shakespeare, que se representaba al mismo tiempo en el de Covent-Gar-

Fabula, quæ posci vult, et spectata reponi [1]. 190
XV. Nec Deus [2] intersit, nisi dignus vindice nodus

---

den. Nuestro *Lope de Vega* no desconocia ciertamente las reglas del arte, pero tuvo que acomodarse al gusto de su siglo como él mismo confiesa:

El vulgo es necio; y pues lo paga, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.

Por lo demás este precepto de Horacio, como dice Sanchez, es arbitrario. «No hay regla fundada en la naturaleza que fije un número igual de actos en todos los dramas. La accion es quien debe determinarlos. De consiguiente serán tantos cuantos fueren los cuadros de la accion ó sus grados principales, ó bien los intervalos necesarios para que sea ejecutada con verosimilitud.» Debe darse á la accion, dice tambien Marmontel, su extension justa, y seguir la ley de la naturaleza, que es preferible á la del arte.)

1. *Reponi*, representarse otra vez. (*Volverse á poner* en escena.)

XV. 2. *Nec Deus...* Y no intervenga en la accion una divinidad, á no ser que tan difícil sea el nudo, que de otro modo no pueda llegarse al desenlace. (*Nodus dignus vindice* DEO, nudo digno de ser desatado por un dios, que pida ser desatado por un dios; es decir, un enredo que no pueda deshacerse por los medios humanos, siendo por tanto necesario un poder sobrenatural. *Vindex*, dice Manucio, *est qui liberat, et* A DIFFICILI RE, *quasi nudo soluto,* VINDICAT. En las composiciones dramáticas de los antiguos era muy frecuente la aparicion de algun númen que venia, por decirlo así, á cortar por lo sano, sacando al poeta del atolladero en que se habia metido. A esto llamaban *máquina*, porque la divinidad *machina in scenam cœlo demitti videbatur*, dice el citado escritor. Por eso recomienda Horacio en este precepto que se economice semejante recurso. Y en verdad que cuando se emplea fuera de la ocasion en que él no le condena, arguye pobreza de ingenio, y el poeta en el hecho mismo se declara vencido. Esto no es deshacer el nudo, sino cortarle, como dice el Sr. Martinez de la Rosa. Compárese con lo que aquí enseña Horacio lo que dijo más arriba: *Nec desilies imitator in arctum, unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex*. El avanzar demasiado lejos no es solo censurable en la imitacion, sino tambien en las concepciones propias. Aristóteles no queria se hiciese uso de la *máquina* sino en la parte que está fuera del drama, y que los hombres no pueden saber. Por lo demás, «nuestras costumbres, religion, combates y filosofía, dice Sanchez, son muy diferentes de los que tenian los antiguos; de consiguiente debemos desechar su máquina, fundada en la mitología y opuesta á nuestros pincipios. No creemos en hadas ni encantamientos, que en otro tiempo formaron el maravilloso de algunos modernos. Las furias, los espíritus

XVI. Inciderit; nec quarta [1] loqui persona laboret.
XVII. Actoris partes chorus [2] officiumque virile

---

infernales, las virtudes y vicios alegóricamente personificados, ya en vez de causarnos agrado, nos fastidian. Hacer intervenir á Dios ó á sus santos seria mezclar ridículamente lo sagrado con lo profano.» No se crea, sin embargo, que es inútil para nosotros el precepto de Horacio si le damos la debida latitud. Con arreglo á esta ley debe procurar el poeta dirigir la fábula con tal arte, combinar los incidentes y circunstancias todas con tan exquisito tino, que el desenlace le salga, por decirlo así, al encuentro con sorpresa de los espectadores, y que se presente franco y natural sin tener que apelar á medios violentos ó inverosímiles. Quizá es esta una de las mayores dificultades del arte; pero *quò dificilius, hoc præclarius*.)

XVI. 1. *Nec quarta...* Y no haya empeño de hacer hablar á una cuarta persona. (Es decir, procúrese que no pasen de tres, á ser posible, los personajes que tomen parte en el diálogo. Algunos críticos han juzgado equivocadamente que Horacio condena en este precepto el que tomen parte en el diálogo más de tres personas; lo cual, á ser así, ni se fundaria en la autoridad, pues vemos establecido lo contrario en muchas producciones dramáticas de los tiempos antiguos recibidas con aplauso, ni menos en la naturaleza ó buen sentido, pues el mayor ó menor número de actores que toman parte en la escena depende de la accion misma y de las circunstancias necesarias para su desenvolvimiento. Obsérvese que el poeta no dice *nec quarta persona loquatur*, sino *nec quarta persona laboret loqui*. No condena de consiguiente que sean cuatro ó más los interlocutores, solo aconseja que á ser posible no pasen de tres, lo cual es muy conforme con la razon y la prudencia, más ventajoso para el poeta, más cómodo para los espectadores. Aquel hallará menor dificultad en hacer hablar á dos ó tres personas, que á un número más crecido, donde tendria que combinar la narracion dramática con tal esmero, que ni los unos hablaran más de lo justo, ni los otros parecieran unas estátuas; y estos podrán seguir el curso de la accion más fácilmente sin necesidad de prestar una fijeza tal que los canse y los fatigue.)

XVII. 2. *Chorus deffendat partes, officiumque virile actoris*, el coro deberá ponerse de parte del protagonista defendiéndole en sus heróicos esfuerzos. (Vamos á explicar esta frase, que tanto tormento ha dado á los comentadores. *Chorus deffendat partes actoris*, significa á la letra: *defienda el coro la causa del actor;* esto es, *del protagonista* ó personaje principal de la tragedia, á quien evidentemente alude el *actoris*, tomada esta palabra en sentido antonomástico; sin que para justificar esta idea sea preciso leer *auctoris*, como algunos pretenden, y como de hecho se lee en otras ver-

siones. Que es como si dijera: el coro, defendiendo la causa del infortunado, procure sostener con sus cantares el sentimiento de compasion que inspira la desgracia, para que no se desvanezca de otra suerte el efecto que con tanto ahinco busca el poeta trágico: consejo prudentísimo, pues de ese modo no se enfriarán las almas, no se calmarán por completo los movimientos de la pasion, y al llegar á otro acto, seguirémos el curso de la accion con el mismo calor y efervescencia, sin que el interés que nos inspiraba el infortunio se haya debilitado por la interrupcion, como sucede ordinariamente en nuestros teatros, donde los aires de una música viva, alegre y extemporánea, vienen á malograr los efectos que produjo la escena más patética. Pasemos á la segunda parte de la frase: *Chorus deffendat officium virile actoris*, el coro (á la letra) defienda los esfuerzos varoniles del actor. Es decir, que sostenga al protagonista en los heróicos esfuerzos que hace luchando con la fatalidad de su destino; *que le defienda*, esto es, que no atribuya á sus vicios ó excesos la desgracia que le persigue, porque entonces nadie tomaria un verdadero interés por él, sino á una fuerza superior é inevitable, contra la cual, aunque en vano, lucha heróicamente. Por eso llama *varonil* al modo de conducirse del protagonista; *officium virile*, esto es, *officium viro dignum*. «Cuando un hombre virtuoso, ó más virtuoso que vicioso, dice Sanchez, es víctima de su deber ó de su debilidad, ó de la prevencion de un padre, ó del furor de un hermano, ó de la traicion de un amigo, ó de una desgracia inevitable; cuando *la inocencia y la virtud* sufren las más crueles pruebas del infortunio; cuando una madre como *Merope* se ve en la dura alternativa de elegir ó la muerte de su hijo, ó la mano del asesino de su esposo; cuando el amor y el deber luchan en una misma persona, como en Jimena; cuando el hombre es el instrumento de su desgracia y *la virtud* se ve perseguida por el crímen... Esto, esto es lo que nos turba, lo que nos aterra y nos hace derramar lágrimas.» Aristóteles llamaba al coro *ocioso curador*, que no presta á las personas á quienes asiste sino su buena voluntad. Y á qué personas asiste? es decir, á quienes favorece? A los personajes trágicos, esto es, al protagonista. Aristóteles, de consiguiente, reconoce el mismo oficio del coro, aunque no le crea necesario é indispensable, como de hecho no lo es, puesto que se ha suprimido en la tragedia moderna. Cuanto más medito este pasaje de Horacio, más y más me convenzo de que la interpretacion que se ha dado es la que explica la mente del poeta. El Sr. Martinez de la Rosa traduce:

El papel de un actor haga en el drama
El coro.....

El Sr. Búrgos dice por su parte:

De un interlocutor el papel haga
El coro.....

Esta version que realmente no difiere de la anterior en el fondo, es en mi pobre opinion insostenible. *Deffendere partes alicujus*, no significa *hacer el papel de otro*, ó sustituirle en algun cargo ó empleo; sino *declararse partidario suyo, ponerse de su lado, defender su causa*. Para traducir como quieren los dos eminente literatos citados arriba, hay que violentar el sentido, y faltar á la propiedad de las palabras. *Alii Sullanis, alii Cinnanis favebant partibus*, dice Salustio en un sentido muy semejante, para significar *que unos se declararon partidarios de Syla*, y *otros de Cina*. La idea en cuestion la hubiera expresado Horacio con el verbo *agere, tenere, suscipere* ú otro equivalente. *Cæsaris partes tenere*, es frase de Tácito; *Partes alicujus suscipere*, de Ciceron; *Primas in comœdia* (nótese bien) *partes agere*, de Terencio. Pero ¿á qué aducir autoridades extrañas cuando podemos citar á Horacio mismo? En la Epístola XVIII del Lib. I., verso 14 dice:

..... Vel *partes* mimum *tractare* secundas:

tractare, no *deffendere*. Si alguna vez empleó el último verbo para designar el sentido que quiere darse á la frase que analizamos, no fué con el complemento *partes*, sino con otro que da á la idea diferente sesgo, como en la Sátira X del Lib. I., verso 12.

Defendente vicem modò rhetoris, atque poetæ.

Pero *defendere vicem rhetoris*, no es *hacer el papel de orador*, sino mostrarse tal. Un solo pasaje encuentro, donde emplea el complemento *partes* con el verbo *tutari* muy parecido á *defendere*. En la Epíst. I. del Lib. II., verso 170, dice:

..... Adspice, Plautus
Quo pacto *partes tutetur* amantis ephebi:

Que tradujo el Sr. Búrgos:

Y ¡cuán mal no *sostiene* Plauto mismo
Los *caracléres* del amante tierno, etc.

Pero una cosa es *hacer el papel de otro*, sustituirle en algun cargo ó empleo, y otra *sostener el carácter* del personaje. Lo primero es oficio del cómico; lo segundo deber del poeta. Y todavía si se analiza esta frase, hallarémos que *tutari partes*, bien que metafóricamente se aplique al sostenimiento del carácter, en su significacion primordial viene á tener el mismo sentido que se ha dado al *defendere partes* del texto. En efecto, Horacio aquí censura á Plauto de que *no sale por el honor de sus personajes*; es decir, que su carácter no es sostenido, y de consiguiente son unos séres informes, irregulares, y que honran poco á su autor. Defenderia su causa y la de aquellos, cuando por sus esfuerzos fueran lo que debian ser.

Ille bonis [1] faveatque, et consilietur amicè,

Pero dejando aparte estas observaciones fundadas en la rigurosa propiedad de las palabras, ¿no es evidente que si la interpretacion dada por los dos distinguidos escritores fuera conforme á la intencion del poeta, sobraria el *officium virile?* qué nueva idea añadiria esto al *partes actoris,* supuesta aquella version? Dirémos que hay un ripio de palabras? Los que conocen á Horacio saben que esto seria una blasfemia. Sin duda hubieron de tocar uno y otro con esta dificultad gravísima, y se contentaron con traducir el *partes actoris,* sin verter el *officium virile.* Es verdad que el señor Búrgos le explica luego en sus comentarios diciendo que equivale á *unius viri,* pero es lo cierto que no le tradujo; y si ese *unus vir* se refiere al actor, como no puede menos *(officium virile actoris),* repito que sobra uno de los dos: la segunda idea está envuelta en la primera. Por lo demás, no veo cómo podria el ilustre crítico fundar aquella equivalencia por el solo hecho de que el llamado *corifeo* desempeñara el papel de un actor. El Sr. Martinez de la Rosa dice tambien en sus anotaciones, que le llama *officium virile,* porque el *corifeo* desempeñaba el papel *de un actor, de un hombre.* ¿Pero habia necesidad del *virile* para saber que el *actor* era *un hombre?* No habia dicho ya el poeta *defendat partes actoris?* Además, el coro no representaba precisamente á un hombre, sino *una persona moral,* y en esta persona moral entraban hombres y mujeres. Repito lo que dije arriba: cuanto más medito sobre este pasaje, más y más me confirmo en que la mente del poeta no puede ser otra que la que se ha manifestado.

Quod non proposito... Que no sea conducente al objeto y guarde con él la debida conexion. *(Proposito:* ¿y cuál es este propósito? *defendere partes actoris.* Este y los seis versos siguientes confirman más y más lo que se ha dicho en la nota anterior.)

1. *Ille bonis...* Muéstrese propicio á los virtuosos ayudándolos con benévolos consejos. (Ahora bien, si el *proposito* de más arriba aludiera á la accion del drama en general, y no al protagonista en particular, como quieren los dos ya citados traductores de Horacio, ¿habria consecuencia entre lo que manda aquí el poeta, y lo que previno más arriba? Allí dijo: «nada cante el coro, *quod non proposito conducat, et hæreat aptè.*» Y ¿á qué propósito podia conducir, qué tiene que ver con la accion el amparar y proteger á los virtuosos, con lo demás que sigue recomendando aquí? Eso sería una cosa muy buena para la moral, pero extemporánea, inconducente á la accion del drama. Es sin embargo oportunísima desde el momento en que se refiere al personaje trágico, al protagonista, en cuyo favor quiere el poeta sostener el interés de los espectadores.)

Et regat iratos [1], et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensæ brevis [2]; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis [3];
Ille tegat commissa [4], deosque precetur, et oret, 200

---

1. *Et regat iratos.....* Temple la cólera de los furiosos, póngase de parte de los que miran el crímen con horror.

2. *Dapes mensæ brevis,* los manjares de una mesa frugal. (Nótese la delicada antítesis entre *dapes y mansæ brevis. Dapes* significa las más veces los manjares que cubren la mesa de los reyes, de los príncipes, de los grandes personajes. La idea que el poeta se ha propuesto enunciar contraponiendo las dos palabras, es que para el hombre frugal son tan sabrosos y delicados los manjares de una humilde mesa, como los más exquisitos que se presentan en los más suntuosos banquetes.)

3. *Et apertis otia portis,* y la paz que abre las puertas á la prosperidad pública. (La paz abre en efecto las puertas al tráfico y comercio, á las artes, á la industria, á las ciencias y bellas letras. Esta me parece que es la mente de Horacio, aunque creo que no atribuye este bien exclusivamente *á la paz,* sino tambien *á la justicia y á las leyes,* de las cuales es aquella una consecuencia natural. La idea de *apertis portis* no afecta únicamente al *otia,* sino tambien al *justitiam* y *leges;* así como el epíteto *salubrem* puede aplicarse sin ninguna violencia á los tres, con lo que el sentido queda sumamente claro. Otros dicen que alude á las puertas de las ciudades, que se abren en tiempo de paz, así como se cierran en tiempo de guerra. Algunos son de sentir que se refiere por igual motivo á las del templo de Jano. Ambas interpretaciones son á mi ver poco verosímiles, á no ser que supongamos que Horacio dijo solo una vulgaridad; á saber, que con la paz se abren las puertas de las ciudades, que con la paz se abre el templo de Jano. Si ese fuera el único beneficio de la paz, no mereceria acaso encarecerse tanto. No en vano el poeta dejó sin complemento el *portis* para dar á su idea toda la posible latitud. No dijo *portis urbium,* por ejemplo, sino simplemente *portis,* porque el manantial de la prosperidad pública se comunica por muy distintos canales. Por lo demás, en la frase que analizamos hay una *hipálage.* Dice *apertis otia portis,* en lugar de *portas apertas otio, justitia, legibus.*)

4. *Ille tegat commissa...* Recomiende la prudencia en guardar los secretos que se nos fien. (Explicando este pasaje el Sr. Búrgos, dice así: «Como el coro no se separaba de la escena, era un confidente necesario, y por consiguiente debia callar y ser circunspecto; pero para conservar la verosimilitud, debian los poetas componer el coro de manera, que tuviese interés en callar lo que oia, sin faltar á sus obligaciones. Los clásicos griegos pecaron alguna vez

contra este precepto.» Respeto como el que más las opiniones del ilustre crítico cuyas palabras acabo de citar; pero confieso ingénuamente que no comprendo cómo en su clarísimo entendimiento pudo dar tal interpretacion á este pasaje. Antes de hacerme cargo de ella, indicaré ligeramente lo que era el coro de la tragedia antigua, para que se comprenda mejor lo que me propongo decir.

El coro fué el cimiento sobre que se fundó la tragedia antigua. Empezó por ser lo principal en ella, ó mejor dicho, lo único; y concluyó por ser lo accesorio: hé aquí cómo. La tragedia primitiva de los griegos no era otra cosa que un himno en honor de Baco, á quien sacrificaban un macho de cabrío en ciertas fiestas que así en las ciudades como en las aldeas celebraban todos los otoños. Este himno se cantaba ó por todo el concurso, ó por bandas que alternaban entre sí; y hé aquí ya la *tragedia,* pues esta voz griega significa *el himno del macho de cabrío.* Vino el poeta Tespis, y para amenizar la funcion introdujo una persona que recitara alguna composicion en verso alternando con el canto. Agradó la novedad, y el poeta Esquilo añadió otra persona que formase diálogo con la primera, siendo objeto de sus discursos algunas historias conocidas, y formó un teatro que adornó con decoraciones. Desde entonces los cantos del coro empezaron á ser alusivos á la accion representada por los actores, y como esta interesaba más que aquel, se dió en mirarle ya como una cosa secundaria. Los personajes fueron poco á poco aumentándose segun lo exigia el desenvolvimiento de la accion que se ponia en escena. El coro sufrió varias modificaciones, pero se conservó en la tragedia antigua para dar un ligero esparcimiento al ánimo de los espectadores, alternando con los cuadros del drama. Debo añadir que el coro le componian varias personas que representaban el pueblo, ó la familia, amigos y allegados del personaje principal de la tragedia, esto es, del protagonista.

Supuesta la exactitud de la reseña que antecede, ¿por qué dijo el Sr. Búrgos que el coro era *un confidente necesario*, y que por eso *debia callar*? ¿Qué habia de callar? ¿Se le confiaba algun secreto? ¿A qué, ni para qué? Añade que para conservar la verosimilitud debian componerle los poetas de manera *que tuviese interés en callar lo que oia.* ¿Y qué oía el coro, que no oyesen los espectadores? Y por otra parte, ¿en qué se opone á la ley de la verosimilitud el que publicase el coro lo que hubiese podido oir separadamente? ¿No confiesa el mismo Sr. Búrgos que la parte que tomaba aquel en la accion era, por decirlo así, la del público, y que por lo mismo no debia dar sino buenos ejemplos, ni profesar sino sanos principios? No nos cansemos: los secretos de que habla aquí Horacio, no son secretos comunicados al coro: lo que dice el poeta es que el coro debe recomendar

la virtud de la prudencia en órden á guardar los secretos que se nos confian. Dijo *tegat commissa*, en lugar de *ita se gerat, ut commissa tegantur;* como dijo más arriba *amet peccare timentes,* en lugar de *faciat ut peccare timentes amentur.* Horacio encarga al coro que haciendo suya la causa del infortunado, sostenga en su favor el espíritu público; pero ni quiere que para eso divague, ni tampoco que usurpe sus funciones á los actores; sino que para conseguir su objeto, se limite á cantar las cosas que tengan un parentesco más inmediato con la situacion determinada de su protegido; y al efecto cita, no ya como las únicas que deban ocupar al coro, porque eso depende de la accion misma y de los incidentes que la acompañen, sino como por vía de ejemplo, la persuasion y la benevolencia, la templanza, la frugalidad, la justicia, el respeto á la ley, la paz, y la prudente reserva.)

Ut redeat miseris.... Que lleguen á feliz término los desgraciados, y alcance el castigo merecido á los perversos. («No es absolutamente indispensable, dice Marmontel, que la catástrofe sea funesta, porque antes de verificarse ya experimentamos el terror y la compasion.... Por más violenta que sea la impresion que causa el desenredo, se desvanece bien presto. Pero cuando la catástrofe es feliz para los buenos y desgraciada para los malos, el espectador entra en sí mismo, y dice: Dios es justo; proteje la inocencia, y tarde ó temprano confunde al culpable.» Si alguna duda pudiera quedar en órden á la interpretacion que venimos dando á todo este pasaje de Horacio, los dos últimos versos acabarian de desvanecerla.)

1. *Tibia non....* La flauta primitiva no era, como la de nuestros dias, rival del clarin, ni tenia guarnecidas sus junturas de metal precioso. (*Orichalcum* era una composicion ó mezcla de varios metales preciosos. Empieza á bosquejar Horacio el lujo que paulatinamente se fué introduciendo en el teatro hasta cambiar enteramente su fisonomía. En este pasaje traza el poeta á grandes rasgos lo que era la escena romana en los tiempos primitivos, y la metamorfosis que sufrió con el tiempo. En una época, dice, en que era muy reducido el número de espectadores, y estos de costumbres sencillas, honrados y probos, no eran necesarios grandes esfuerzos ni mucho aparato para entretener y divertir honestamente al público; bastaba un canto fácil y una flauta sencilla que le acompañase. Pero extendió Roma sus conquistas, aumentóse la poblacion, fueron tomando vuelo los placeres y regocijos, y la música y poesía adquirieron una licencia que antes no habian tenido. La plebe de las ciudades y los rústicos campesinos se mezclaban en el teatro con las gentes cultas y de fina educacion: las aficiones eran diferentes, los gustos desiguales; era preciso complacerles á todos,

Æmula, sed tenuis, simplexque, foramine pauco [1],
Adspirare, et adesse choris erat utilis [2], atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu. 205
Quò sanè populus numerabilis, ut pote parvus,
Et frugi, castusque, verecundusque coibat.
Postquam cœpit agros extendere victor, et urbem
Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari Genius [3] festis impunè diebus, 210
Accessit numerisque [4] modisque licentia major.

---

y hé aquí cómo tomó un nuevo rumbo la poesía. Se aumentó la música para hacerse mas perceptible; se aumentó tambien el lujo de los trajes, el esplendor de las decoraciones, y encumbró su estilo el drama hasta el punto de hacerse tan enigmático como las respuestas dadas por los sacerdotes del oráculo de Delfos.)

1. *Foramine pauco*, de pocos agujeros. (La flauta primitiva tenia, segun Varron, cuatro agujeros. No falta quien dice que solo tenia tres. Al principio era de una sola pieza hecha de boj ó de hueso; después se compuso de varias piezas unidas entre sí, *orichalco vincta*, y se fueron aumentando los agujeros.)

2. *Erat utilis adspirare...* Bastaba para acompañar al coro con sus ecos.

3. *Vinoque diurno placari Genius...* Y cuando el pueblo empezó á entregarse libremente á los placeres y regocijos en los dias festivos... (A la letra: «y cuando empezaron á aplacar al dios Genio en las festividades bebiendo sin freno todo el dia...» El dios Genio era entre los antiguos el númen tutelar que presidia al nacimiento de cada uno: era como el Santo del natalicio entre nosotros. En tales dias se entregaban á la alegría de los banquetes, de donde la frase *Genio indulgere*, regalarse. Esta alegría del vino y de la mesa es la que ha querido significar el poeta. Por lo demás, al dios Genio no sacrificaban víctimas como á otros, para no privar de la vida á ningun ser precisamente en el dia mismo que la recibieran ellos. Flores y vino eran las únicas ofrendas que le hacian, segun lo indica Horacio mismo en la Epíst. I. del lib. 2, verso 144.

Tellurem porco, Silvanum lacte piabant,
Floribus et vino Genium, memorem brevis ævi.)

4. *Accessit numerisque.....* Se dió más licencia á la música y poesía. (Qué clase de *licencia* es la de que aquí nos habla Horacio? *Aldo Manucio* se inclina á creer que alude á la infinita variedad de metros que se introdujeron en las comedias y tragedias. Si tal interpretacion fuera exacta, no veo yo con toda claridad cómo podrian explicarse los dos versos siguientes. Más bien parece que quiso significar ciertas rusticidades que se permitieron para halagar al vulgo,

Indoctus quid enim saperet, liberque laborum
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?
Sic priscæ motumque, et luxuriem addidit arti
Tibicen, traxitque vagus [1] per pulpita vestem; 215
Sic etiam fidibus [2] voces crevere severis,
Et tulit eloquium [3] insolitum facundia præceps;

---

el excesivo lujo, y sobre todo, el demasiado fuerte colorido con que se pintaban ciertas situaciones con perjuicio de la moral. Así entiendo que se explica muy bien la antítesis del *indoctus, rusticus*, con el *urbano;* la del *turpis* con el *honesto:* así se comprende el *motum* y *luxuriem* del siguiente verso.)

1. *Traxitque vagus....* Y arrastró por las tablas ricas vestiduras. (Es decir, hasta el flautista, que primitivamente se dejó ver en la escena con un sencillo traje, se resintió del lujo que vino á introducirse. Los flautistas salian á las tablas con un precioso manto de cola llamado entre los griegos *syrma*, que solo usaron antes los actores trágicos. *Pulpita*, entre los antiguos, era el lugar donde se representaba.)

2. *Sic etiam fidibus....* Así tambien se aumentaron las cuerdas de la grave lira. (A la letra: «así se aumentaron tambien las voces (de la lira) aumentándose las graves cuerdas.» En efecto, como el lujo habia sido causa de la trasformacion que experimentó la flauta en la comedia multiplicando sus sonidos, del propio modo vino en la tragedia á dar más amplitud á la lira aumentando sus cuerdas; pues al principio solo tuvo tres, luego siete, y últimamente diez.)

3. *Et tulit eloquium....* Y la elocucion remontó temerariamente su estilo con inusitado vuelo. (Por qué dijo *facundia præceps?* Aldo Manucio dice que porque dió un rápido vuelo á la elocucion; *quia celerrimè pertulit eloquentiam*. Pero esto, lejos de ser un mal, seria un bien que de seguro no censuraria Horacio. Desprez opina que quiso señalar los versos *magniloqui, turgidi, rapidè fluentes, ut torrens*. Pero los versos pueden muy bien ser *rapidè fluentes, ut torrens*, sin ser *magniloqui* ni *turgidi*, de lo cual pudiéramos presentar muchísimas muestras, señaladamente de Virgilio, si este fuera el lugar oportuno. Minelio opina que la llamó *præceps*, como si dijera: *immoderata et* celeriter fluens, *quæ brevi attulit novum eloquentiæ genus*. Comprendo lo de *immoderata*, cuya palabra sola hubiera acaso explicado la mente del poeta, pero lo que luego añade da á entender que el citado comentador aludió, no al fondo ni esencia de la elocucion, sino á lo repentinamente que pasó de un género á otro, lo cual es incomprensible, puesto que el cambio se verificó muy paulatinamente, como se infiere del pasaje mismo. Yo creo que Horacio tomó el *præceps* en su significacion genuina, bien que en sentido metafórico; *se precipitó la elocuencia*, queriendo dar á