

## Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro  
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

## Jáuregui traductor

Martha Elena Venier  
(Colegio de México)

**Abstract** Though well known as translator, Jáuregui has not enjoyed much attention from critics except, perhaps, on his largest translations (*Aminta* and *Farsalia*). Nevertheless, his short works deserve attention because it is possible to see the poet closely at work, particularly in the small details. The odes analyzed below allow the reader to compare the translations from Greek into Latin and Spanish (anonymous *Dido*), and how Horace I, III can be rendered into the author's language with certain freedom but also originality.

**Keywords** Jáuregui. Translator. *Aminta*. *Farsalia*. *Rimas*.

Son bien conocidas, por razones distintas, dos traducciones amplias de Jáuregui, el *Aminta*, de Tasso, y la *Guerra civil*, de Lucano. Sobre las dos ediciones de la primera (1607 y 1618) siempre bien recibida por los lectores contemporáneos, escribió J.G. Fucilla un estudio comparativo meticuloso; aunque de tono menor que el original, concluye: «Jáuregui sondeó hasta los últimos límites que le ofrecía el genio de la lengua española la posibilidad de ofrecer una imagen fiel del poema italiano, que transmitiera, junto con su contenido, las vibraciones mismas del alma musical de Torquato Tasso» (1962, p. 518). La segunda no tuvo buena acogida, porque sus amplificaciones desfiguran el original. De comprobarlo y demostrarlo se ocupa V.J. Herrero Llorente, en «Jáuregui intérprete de Lucano»: «no puede decirse que vertiera a Lucano; no pasó de hacer una versión parafrástica, y en todo caso se podrá hablar de una *Farsalia de Jáuregui* basada en la *Farsalia* de Lucano» (1964, p. 390). Luego procede a comparar buena cantidad de octavas, para mostrar las anomalías en cada una. Todo es innegable, pero el lector hubiera preferido algo más didáctico, quizá difícil de demostrar; por ejemplo, qué movió a Jáuregui, después de su primer ejercicio medido, que incluyó en la *Rimas*, a excederse en la versión definitiva. Quizá, como observa Vives sobre una traducción de Hermolao Barbaro, «por el ansia de hacer alarde de sí mismo, se dejó ir demasiado lejos» (1948a, p. 334b, carta II). No son las únicas traducciones; hay varias de composiciones latinas breves. En la versión de Clásicos Castellanos, Inmaculada Ferrer añadió un par de páginas bastante medidas sobre las traducciones de Jáuregui, siempre en tono menor: a veces dice, «remonta

---

### Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-84 | Submission 2015-07-13 | Acceptance 2016-05-02  
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

el vuelo a demasiada altura» (Jáuregui 1973a, p. LXIX), y además, «las traducciones clásicas no se distinguen precisamente por su belleza; ni siquiera, en algún caso, por su perfección técnica o fidelidad al texto» (p. LXX); la editora alude a dos epigramas de Marcial, 1 y 28 de *Spectaculis* (Jáuregui 1973a, pp. 64-66, rimas XXII y XXIII), el primero en liras, el segundo en octavas, pero no menciona el epigrama de Dido ni la oda tercera, libro primero de Horacio (Jáuregui 1973a, pp. 62-63 y 67-70, rimas XXI y XXV), que habrían merecido comentario.

El epigrama de Dido no tiene la misma numeración en las fuentes que lo recogen: es CXI en las rimas de Clásicos Castellanos, XC en la *Patrología Latina* (Migne 1844-1855, 19: col. 855b-c), y se atribuye a Ausonio; en la edición francesa de la *Antología griega* (Aubretón 2002, IV, 9, 24), se lo califica como 'pseudo Ausonio'; no se incluye en la versión de Gredos, porque, según el editor Antonio Alvar, es atribución del siglo quince - hecha o fraguada por Giovanni Merula junto con el mil veces repetido *colige, virgo, rosas*. Por lo menos eso se intuye en la lectura de este párrafo:

En dos casos, la *Septem sapientium sententiae* y el de *Rosis nascentibus*, la atribución venía de lejos - como los concernientes a los epigramas famosos de la edición de Venecia, 1496, publicados por Merula - burló el docto italiano, tal vez sin quererlo, con tales invenciones de bella factura a muchos poetas poco avisados; ninguna importancia tiene el hecho, pues fueran o no tales poemas de Ausonio, eso creyeron y de ellos nacieron vetas de graciosa poesía. (Ausonio 1990, pp. 178 ss.)

El texto griego (*Antología palatina*, XVI, 151; *Antología de Planudes*, IV, 9, 24) se encuentra en las versiones francesa e inglesa de la *Antología griega* (Aubretón 2002; Paton 1918) con una sola variante en el tercer pentámetro, ἤλυθεν en la primera y ἤλυθον en la segunda, que altera la frase de tercera a primera persona, pero no el sentido del verso: «él no vino» y «yo no vine».

El epigrama griego que aquí transcribo, compuesto en dístico elegíaco, no es complejo: establece el hecho simple de que Dido no conoció a Eneas; de ahí la queja, discreta, dirigida más a la musas que a Virgilio, pero todos los que tratan el tema ven en esa queja una especie de reclamo y oposición:

#### ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

- 1 Ἀρχέτυπον Διδοῦς ἐρικυδέος, ὃ ξένε, λεύσσεις,  
εἰκόνα θεσπεσίῳ κάλλει λαμπομένην·  
Τοίη καὶ γενόμην, ἀλλ' οὐ νόον οἶον ἀκούεις,  
ἔσχον ἐπ' εὐφήμοις δόξαν ἐνεγκαμένη·
- 5 Οὐδὲ γὰρ Αἰνεΐαν ποτ' ἐσέδρακον, οὐδὲ χρόνοισι  
Τροίης περθομένης ἤλυθον (ἤλυθεν?) ἐς Λιβύην·

Ἀλλὰ βίας φεύγουσα Ἰαρβαίων ὑμεναίων  
 πῆξα κατὰ κραδῆς φάσγανον ἀμφίτομον.  
 Πιερίδες, τί μοι αἰνὸν ἐφωπλίσσασθε Μάρωνα;  
 10 οἷα καθ' ἡμετέρης ψεύσατο σωφροσύνης [παρθενίης].  
 (Aubreton 2002, XVI, 151; Paton 1918, IV, 9, 24)

La traducción literal va como sigue:

*Anónimo*

1 Contemplas, oh peregrino, el arquetipo de la famosa Dido,  
 imagen brillante con belleza celestial;  
 tal llegué a ser, pero no tuve la mente según oyes,  
 habiendo obtenido fama por cosas buenas,  
 5 puesto que no vi a Eneas en el tiempo  
 de la destrucción de Troya ni vine (vino) a Libia.  
 Pero huyendo de la violencia de los himeneos de Iabras  
 fijé una espada de doble filo en el corazón.  
 Oh Musas, ¿por qué armaron al casto Virgilio en mi contra?  
 10 Cuánto mintió contra nuestra virtud.<sup>1</sup>

La versión de Ausonio que tal vez compuso G. Merula:

*In Didonis imagine ex graeco*

1 Illa ego sum Dido, vultu, quem conspicis, hospes,  
 Assimilata modis pulchraque mirificis.  
 Talis eram; sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens.  
 Vita nec incestis feta cupidinibus.  
 5 Namque nec Aeneas vidit me Troius unquam,  
 Nec Lybiam advenit classibus Iliacis;  
 Sed furias fugiens atque arma procacis Hiabae  
 Servavi, fateor, morte pudicitiam;  
 Pectore transfixo costas quod perculit ensis,  
 10 Non furor aut laeso crudus amore dolor:  
 Sic cecidisse iuvat. vixi sine vulnere famae,  
 Vita uirum positis moenibus oppetii.  
 (Peiper 1886, p. 420)

En las imitaciones o traducciones que tengo a mano, aparece, en el segundo verso, la acusación que aquí se encuentra en el tercero, transgrediendo

<sup>1</sup> La variante entre corchetes en la versión griega, «παρθενίης», es obvia: 'virginidad'.

el original, que incluye el reclamo al final, para también confirma el error de Virgilio: Antonio Ferreira en «A hum retrato de Dido» (versión muy cercana al original) dice: «A mão do pintor devo nova vida | Maro me debe a honra diffamada» (1865, p. 114), y Lope de Vega: «Yo soy la casta Dido celebrada | y no la que Virgilio infama en vano» (1993, p. 445). La versión que llegó a imitadores y traductores es ésta, con una amplificación en los seis versos del final, que tradujo Jáuregui.

XC. *In Didus imaginem*

- 1 Illo ego sum Dido vultu, quem conspicias, hospes,  
Assimilata modis pulchraque mirificis,  
Talis eram: sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens:  
Vita nec incestis laeta cupidinibus.
- 5 Namque nec Aeneas vidit me Troius umquam,  
Nec Libyam advenit classibus Iliacis.  
Sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae,  
Servavi, fateor, morte pudicitiam,  
Pectore transfixo: castus quod perculit ensis,
- 10 Non furor, aut laeso crudus amore dolor.  
Sic cecidisse juvat: vixi sine vulnere famae.  
Ulta virum, positis moenibus, oppetii.  
Invida, cur in me stimulasti, Musa, Maronem,  
Fingeret ut nostrae damna pudicitiae?
- 15 Vos magis historicis, lectores, credite de me,  
Quam qui furta deum concubitusque canunt  
Falsidici vates: temerant qui carmine verum:  
Humanisque deos assimilant vitiis.  
(Migne, 19: col. 835b-c; en adelante, *PL* remite a este poema)

Una traducción bastante literal dice:

- 1 Éste que contemplas, huésped, es el rostro de Dido  
muy semejante a su maravillosa belleza.  
Así era mi mente, mas no como la inventa Marón:  
la vida no se alegraba con deseos incestuosos.
- 5 Ni su troyano Eneas me vio jamás,  
ni vino a Libia con su flota ilíaca.  
Sino que huí de la furia y arma del procaz Iabras;  
Conservé la pureza con la muerte,  
al travesar el pecho que golpeó la casta espada,
- 10 no el furor o el dolor crudo del amor herido.  
Así valió haber caído: viví sin daño de mi fama.  
Después de vengar al varón y construir las murallas, perecí.

¿Por qué Musa maliciosa inspiraste a Marón en contra de mí,  
 a que creara daños contra mi pudor?  
 15 Vosotros, lectores, creed de mí a los historiadores,  
 que los que cantan hurtos y coito de los dioses,  
 los poetas que falsean, quienes contaminan lo verdadero con el  
 canto,  
 hacen semejantes a los dioses con los vicios humanos.

El epigrama que dio lugar a la secuela es, probablemente, tardío, con matices, no muy acentuados, de criterio moral desprendido del cristianismo, razón quizá, para que se haya ubicado en el período primitivo y atribuido a Ausonio. Hay una tríada de versos en la séptima heroida, que tiene barruntos del posible origen de la queja: los dioses, dice Dido, siempre le han sido adversos, ha perdido nombre y fama, pureza de alma y cuerpo (Ovidio 1950, pp. 40-47). Hasta ahí en la epístola.

La característica de buena parte de la gran cantidad de traducciones de esos siglos es la paráfrasis y amplificación.<sup>2</sup> Hay razones de peso. En la historia larga de la traducción, importaba más, por cuestiones didácticas o informativas, la lengua de llegada que la de partida, porque la transferencia no sólo se hacía de una a otra lengua, sino de una cultura a otra, de modo que la traducción era, por fuerza, algo distinto al original, a veces hasta la transgresión.<sup>3</sup> Esto se advierte en los ejercicios de Jáuregui: transcribir el contenido con los matices necesarios para informar al lector de los individuos o del tema y sus circunstancias. Puesto que el epigrama es amplificación de una amplificación, se trata de analizar cómo y hacia dónde lleva.

Los dos primeros versos, «Illo ego sum Dido vultu, quem conspicias hospes, | assimilata modis pulchraque mirifiquis», se convierten en «Güésped que mi semblante | miras en esculpido | trasunto y semejante | cuya labor, cuya belleza espanta, | yo soy aquella memorable Dido, a quien la fama canta» (Jáuregui 1973a, pp. 62-63, rima XXI, vv. 1-6; en adelante, *rima xxi*).

Aunque los criterios sobre amplificación varían - no son iguales los de Quintiliano o Vives - uno de sus principios elementales es aumentar, como aconseja Vinsauf en su *Poetria nova*, mediante la redundancia, decir, con

2 Basta leer el comentario al ejercicio de traducción que intentó Acuña. Dice Antonio Vilanova, editor de *Varias poesías*, que ha prescindido «únicamente de la traducción fragmentaria e incompleta de los tres primeros cantos del *Orlando innamorato* de Boiardo [...]. Teniendo en cuenta el valor secundario de esa traducción poética en octavas, que no añade el menor timbre de gloria a la producción lírica de don Hernando de Acuña [...] no hemos vacilado en sacrificar su mediocre interés y su rareza para hacer posible la presente edición» (Acuña 1954, pp. 11-12).

3 Véase, por ejemplo, Daniel Russell, «Introduction: the Renaissance», en *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance* (2001, pp. 29-36). Sobre la transgresión, en el mismo libro, O. Zhiri, «Leo Africanus, translated and betrayed» (pp. 161-175).

otras palabras lo ya dicho, pero no parezca tal (2000). Suponer que se trata de una escultura añade un dato del que carece el original, más «trasunto y semejante», referido al 'esculpido', para el que acumula datos en el verso siguiente, «cuya labor, cuya belleza espanta».

«Talis eram: sed non, Maron quem mihi finxit, erat mens» (*PL*, v. 3). Con dos palabras, Jáuregui elabora un endecasílabo, «Tal fue mi aspecto, como ves, al vivo» (*rima xxi*, v. 7), y tres con el resto del verso: «pero mi mente y proceder esquivo | no fue cual finge y pinta fabuloso | Marón latino, ni sus versos creas» (vv. 8-10). A éstos hay que sumar los pares «mente y proceder», «finge y pinta».

Recurre al mismo estilo en los versos siguientes; convierte «vita nec incestis laeta cupidinibus» (*PL*, v. 4), en «Do mi vivir describe alegre, ufano | con amor lascivo» (*rima xxi*, vv. 11-12), lo que le permite una causal, «que su teucro Eneas | me vio jamás, ni al término africano | con flota vino ni bajel troyano» (vv. 13-15). La amplificación se complica; de la adjetivación con escasas variantes, «alegre, ufano», resuelve el metro insertando «teucro», gentilicio con matiz legendario, la costa de Libia se convierte en «término africano» más el par «flota, bajel», este último gratuito, que le ayuda para acomodar el pareado. Los cinco versos del epigrama suman quince en su versión y sirven como exordio a la segunda parte, que describe el destino de Dido: su suicidio, para huir de Jabras, conservar su pureza, consumir su venganza, fundar su ciudad, rematar una historia de vida. Quizá la alteración más peculiar de esta parte, es el añadido de Siqueo, que en la versión latina dice simplemente «virum», tipo de amplificación que correspondería a la que Quintiliano clasifica cercana al énfasis, porque no es varón cualquiera, sino marido de Dido, manera de insistir en lo que se sabe, pero no se menciona.

Pero los versos «Invida, cur in me stimulasti, musa, Maronem, | fingeret ut nostrae damna pudicitiae?» (*PL*, vv. 13-14) ofrecen a Jáuregui la oportunidad de amplificar, sin restricciones, con el apóstrofe: «¿Por qué a mi honor y su luciente llama | ingrata fuiste, ¡oh Musa!, estimulando la voz de tu poeta, | que así ofendió mi celo casto y puro, | siguiendo su ligera fantasía?» (*rima xxi*, vv. 32-36). M.R. Lida ubica los últimos versos del epigrama («Vos magis historicis, lectores, credite me», *PL*, v. 15) en el verismo de la literatura, que convierte la verdad de la historia y la poesía en cuestión de grado y se prolonga desde la Edad Media hasta la edad de oro (1974, pp. 62 ss.).

La oda de Horacio es, en los primeros versos, una despedida a Virgilio, que parte a Grecia. Cualquier traducción ortodoxa empieza con la invocación «Sic te diva potens Cypri, | sic fratres Helenae, lucida sidera» (*Odas*, I, iii, 1-2), pero Jáuregui opta por la nave y no le falta razón. Al invertir los ocho primeros versos compuso dos estrofas sin traicionar o menguar su contenido. La invocación ortodoxa del verso latino se transforma en su versión en invocación a la nave, protagonista del viaje, para que contra todos

los vientos, obstáculos y peligros del mar, devuelva a Virgilio: «Nave, que por entrego | al gran Virgilio debes» (Jáuregui 1973a, pp. 67-70, rima XXV, vv. 1-2; en adelante, *rima xxv*) son los versos quinto y sexto de la oda horaciana («navis quae tibi creditum debes Virgilium»). Desde el verso décimo entrega, con escasos desvíos, la primera parte: «Así la blanca mano | de la espumosa hija | del mar, y las estrellas radiantes de Cástor y su hermano | te amparen, y te rija | el padre de los vientos arrogantes | de cuyo reino helado | sólo respire el Céfiro templado» (*rima xxv*, vv. 9-16). El resto de la oda, que es un reconocimiento, mediante ejemplos mitológicos, a la audacia del hombre y a su reto constante a los obstáculos, se cubre sin dificultades.

Hacia dónde se orienta Jáuregui con sus traducciones. En el *Discurso poético*, reflexiones sobre las realidades y posibilidades del arte, sin excesos, no alude a la traducción; clasifica a los poetas de tibios, temerarios, excesivos, frívolos (Jáuregui 1978), y en la introducción a sus rimas, con matices horacianos de la epístola a Floro, dice, «muchos de los que presumen, veremos de ordinario que se abalanzan en sus composiciones con lo primero que se les viene a la boca, y sin ver el camino que siguen ni el fin que los aguarda, van a parar donde casualmente los lleva el ímpetu de la lengua» (1973a, p. 5, líns. 14-20). Cierra su introducción a las *Rimas* justificando lo que el lector encontrará en el conjunto:

Raro será el escritor que, dondequiera que le asalten sus versos, le hallen siempre en cuanto al sentido de las cosas, despierto y aprovechado, y en tenor de las palabras apacible, galante y agradecido, según la calidad de la materia; y si el asunto es humilde o mediano, la misma perseverancia se reconozca en el estilo y método que le perteneciére. (p. 7, líns. 20-27)

Quizá manera de curarse en salud, pero también reflexión sensata sobre lo que puede encontrarse en esos versos.

Sobre la traducción, en la dedicatoria del *Aminta*, advierte que, admirador de Tasso, no quiere traicionarlo, pero «no sé si lo consiente la gran dificultad de interpretar, trabajo del que salen casi todos desgraciadamente» (Jáuregui 1973b, p. 72, líns. 11-13). Al entrar en más detalles, dice que ha trabajado esta obra con «no poca diligencia, procurando ablandar sus asperezas, de manera que no muestre la versión haber sacado de sus quicios el lenguaje castellano» (pp. 72-73). Si no llegó a sus manos el conciso manual de Étienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540), por las razones que expone en ese par de páginas, conocía de manera intuitiva los puntos básicos del oficio: estar bien familiarizado con la materia, con la lengua original y en la que vertía el texto, no traducir palabra por palabra. Jáuregui escogió para su versión del epigrama el madrigal, tipo de composición que le daba más libertad en texto, metro y rima; a propósito de ésta, dice en la dedicatoria del *Aminta*, «sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia

y queda el lector con desabrido paladar, como si en eso consistiese toda la sustancia de la poesía» (Jáuregui 1973b, p. 73, líns. 9-12). El metro del madrigal acoge temas diversos, incluso piezas de tipo epigramático; la rima no es estricta, porque permite versos sueltos y acepta el pareado; ambos abundan en la traducción. En la oda usa la canción, metro más estricto, pero también flexible.

Para hablar de estos trabajos, sin la trascendencia del *Aminta*, *Farsalia* o lo que la crítica le reconoce digno, es necesario ubicarse en el contenido y la imagen que detentan en español. Vives reflexiona en el *Arte de hablar* sobre la diversidad y abundancia de las lenguas, porque «no existe ninguna tan copiosa y varia que tenga exacta correspondencia con las figuras y giros aun de las más desvalidas y pobres» (1948b, 803a-b; III, xii). A veces, opina, una palabra necesitará dos, se podrá añadir alguna o quitarla, «discretas libertades», a manera de conservar el equilibrio y la equivalencia y no caer en «barbarismos o solecismos por el afán pueril de reproducir el sentido del original con otras tantas palabras» (1948b, 803b; III, xii). Por ese rumbo, sin salir de estas dos composiciones, se orientan las versiones de Jáuregui. García Yebra, buen conocedor del oficio, resume bien la trayectoria de Jáuregui, las altas y bajas de sus tareas, logros y fracasos (1994, pp. 141-144).

## Bibliografía

- Acuña, Hernando de (1954). *Varias poesías*. Edición comentada y traducción de Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones bibliófilas 15.
- Aubretón, Robert (éd.) (2002). *Anthologie grecque*, vol. 3, *Anthologie de Planude*. Paris: Les Belles lettres. Collection des universités de France, Série grecque 277.
- Ausonio, Décimo Magno (1990). *Obras*, vol. 1. Trad. Antonio Alvar Ezquerro. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 146.
- Dolet, Étienne (1540). *La manière de bien traduire d'une langue en autre. D'avantage de la punctuation de la langue françoise, plus des accents d'ycelle* [en red]. Lyon: E. Dolet. URL [https://archive.org/details/fre\\_b1886846](https://archive.org/details/fre_b1886846) (2014-12-14).
- Ferreira, Antonio (1865). *Obras completas*. 2 vols. Notas y estudio introductorio de J. Conego y C. Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro: Garnier.
- Fucilla, Joseph G. (1961). «Las dos ediciones de la *Aminta* de Jáuregui». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 505-518.
- García Yebra, Valentín (1994). *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Gredos. Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, 387.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973a). *Obras*, vol. 1, *Rimas*. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.



- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973b). *Obras*, vol. 2, *Orfeo. Amita*. Edición, prólogo y notas de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1978). *Discurso poético: Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*. Edición de Melchora Romanos. Madrid: Nacional Alfar. Colección de Poesía 35.
- Herrero Llorente, Víctor José (1964). «Jáuregui intérprete de Lucano». *Helmática: Revista de filología clásica y hebrea*, 15 (46-48), pp. 389-410.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1974). *Dido en la literatura española: Su retrato y su defensa*. London: Támesis. Colección Támesis. Serie A: Monografías, 37.
- Migne, Jacques-Paul (ed.) (1844-1855). *Patrologia latina* (título completo: *Patrologiae cursus completus: sive bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico ad usque Innocentii III tempora floruerunt. Series Latina, in qua prodeunt Patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae, a Tertulliano ad Gregorium Magnum*), 221 vols., vol. 19, *Poetarum: Juvenci, Optatiani, Sedulii, Severi Rhetoris, Faltoniae, Ausonii*.
- Ovidio Nasón, Publio (1950). *Heroidas*. Trad. de Antonio Alatorre. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana. Obras completas de Ovidio.
- Paton, W.R. (ed.) (1918). *The Greek Anthology*, vol. 5. London: Heinemann. The Loeb Classical Library, 86.
- Peiper, Rudolf (ed.) (1886). *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*. Leipzig: Teubner.
- Russell, Daniel (2001). «Introduction: the Renaissance». In: Blumenfeld-Kosinski, Renate et al. (eds.), *The politics of translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Vega, Lope de (1993). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, vol.1, *Primera parte: Doscientos sonetos*. Edición comentada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha. Ediciones críticas.
- De Vinsauf, Geoffroi (2000). *La poética nueva*. Trad. de Carolina Ponce. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Bitácora de Retórica, 8.
- Vives, Juan Luis (1948a). «Pedagogía pueril». En: *Obras completas*, vol. 2. Trad. de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, pp. 317-335.
- Vives, Juan Luis (1948b). «Arte de hablar». En: *Obras completas*, vol. 2. Trad. de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, pp. 689-806.
- Zhiri, O. (2001). «Leo Africanus, Translated and Betrayed». In: Blumenfeld-Kosinski, Renate et al. (eds.), *The Politics of Translation in the Middle Ages and the Renaissance*. Ottawa: University of Ottawa Press.

