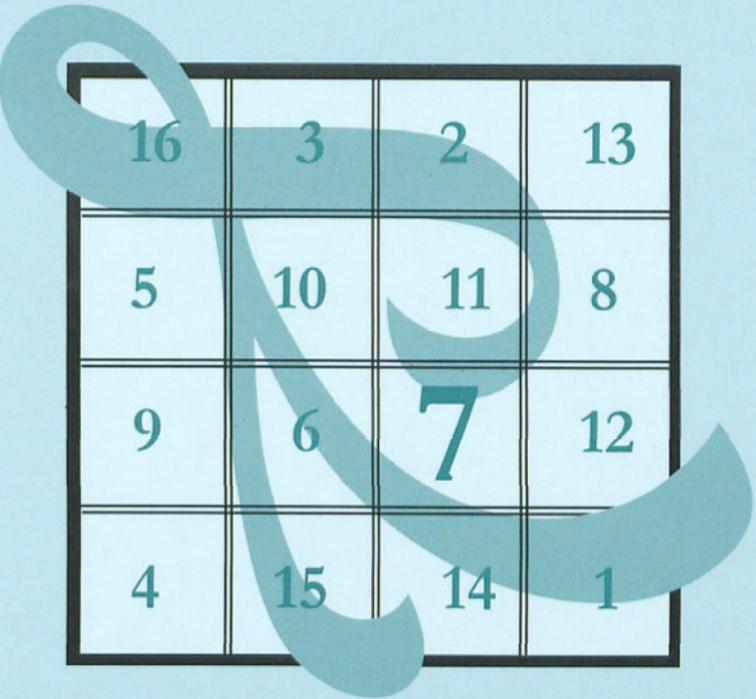


**U**na idea de maravillosísima  
hermosura. Poética y  
Retórica ante la Lírica  
en el siglo XVI.



16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Amelia Fernández  
Rodríguez



Colección de Estudios

*Una idea de maravillosísima  
hermosura. Poética y Retórica  
ante la Lírica en el Siglo XVI*

M<sup>a</sup> Amelia Fernández





© 2003 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

Ediciones Universidad Autónoma de Madrid  
Servicio de Publicaciones de la UAM  
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. Ctra. de Colmenar, Km. 15  
Edificio Rectorado, 2ª Entreplanta  
28049 Madrid  
Tel. 913974233  
<http://www.uam.es/servicios/otros/publicaciones>  
[servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

Dibujo portada:

Diseño colección:

I.S.B.N.: 84-7477-879-4

Depósito Legal: M-46.136-2003

Impreso en: Solana e Hijos, A. G., S.A.-San Alfonso, 26 (La Fortuna) - MADRID

Impreso en España

*A mis Padres*



## ÍNDICE

Páginas preliminares .....	7
CAPÍTULO 1º. <i>Las Anotaciones a la poesía de Garcilaso. Genio, ingenio, arte y el 'intenso apetito' por la inmortalidad</i> .....	11
CAPÍTULO 2º. <i>El otro propósito de las Anotaciones. La naturaleza del comentario. La crítica íntima en lo externo</i> .....	29
CAPÍTULO 3º. <i>La génesis de los tres genera dicendi. Dos concepciones del lenguaje y de la retórica. El Peri ideôn de Hermógenes</i> .....	51
CAPÍTULO 4º. <i>Las dificultades en la aplicación de la tríada clásica. Los problemas planteados por la Lírca</i> .....	73
CAPÍTULO 5º. <i>De las formas de la oración a la idea interior artística. El encuentro entre el Peri ideôn de Hermógenes y el Orator de Cicerón</i> .....	89
CAPÍTULO 6º. <i>La crítica en torno al estilo desde el Peri ideôn de Hermógenes</i> .....	109
CAPÍTULO 7º. <i>Una forma o idea de maravillosísima hermosura. La idea interior artística. La idea imaginada en la poesía de Garcilaso</i> .....	137
Páginas finales .....	159
Referencias bibliográficas .....	165



## Páginas preliminares

La conciencia renacentista de vivir un mundo nuevo no es tan sólo un lugar común. Es más, la invitación a reflexionar sobre este punto arroja una luz nueva sobre el problema de los géneros. El interés por lo nuevo, por la originalidad, por la revisión del pasado nos entrega un mundo seducido por el progreso y por la luz frente a las tinieblas de la edad anterior. Uno de los juicios quizá más sorprendentes es que las obras medievales eran bárbaras en la medida en que no seguían unos patrones. Eran distintas, fragmentadas, únicas. Lógicamente los patrones para el pensamiento renacentista estaban en los autores clásicos. Influyó también en esta apreciación el conocimiento fragmentario de la literatura medieval, una fragmentación debida, en primer lugar, a la forma de transmisión de los textos.

En los umbrales del Siglo XVI la Retórica seguía ocupando un lugar privilegiado frente a la Poética. Desde su comienzo la Retórica había experimentado un crecimiento ordenado del que dan prueba las muchas referencias a su existencia y la importancia que le fue concedida. Otra prueba de no menor peso es el número de obras que nos han llegado frente a la escasez de manuales o tratados sobre Poética. La primera razón obvia de esta descompensación es que la Retórica se ocupaba de una actividad prestigiada socialmente, incardinada en la formación de los círculos sociales más influyentes. Además la Poética mostró desde muy pronto un carácter especulador por lo que ocupaba un espacio filosófico. Para entendernos, si la Poética era lo más cercano a lo que conocemos por una teoría de la literatura, la Retórica había desplegado una verdadera teoría del lenguaje literario. Está claro que éste no fue su objetivo inicial, muy al contrario. La retórica buscaba la capacidad para hallar según fuera conveniente los medios para la persuasión. Ahora bien el ingente material desplegado servía también para otras modalidades de la lengua no utilizadas “rectamente”, *recte*. Un ejemplo clave es la aplicación de las figuras retóricas para el análisis de textos literarios. La figura se concibe como aquel giro extraño que sorprende, convence y persuade. En términos literarios la figura se convierte en un signo del hablar “extranjero” del poeta.

La Retórica también halló otras excusas para invadir el terreno que en buena lógica pertenecía a la Poética. Por un lado las coincidencias estaban en la propia formación del Orador, adiestrado en el buen uso del lenguaje a través de los modelos, en este

caso literarios. La retórica muy pronto invadió el terreno de la Poética ejercitando al aprendiz de orador no sólo en los mejores ejemplos literarios sino animándole a través de los *progymnasmata* a que construyera narraciones ficticias, es decir, literarias. En suma, lo que diferencia a Retórica y a Poética es que la primera desarrolló muy pronto un sistema completísimo para el análisis y la producción de textos, así como una reflexión paralela que discurría por el análisis de los propios límites de la disciplina así como por los efectos persuasivos.

El siglo XVI se abre con el descubrimiento y la transmisión acelerada por la imprenta de tratados hasta entonces poco conocidos o desconocidos por completo en la tradición occidental. De hecho el siglo XVI asiste a una doble consideración de la retórica, o bien se intenta recuperarla y con ella su antiguo esplendor, o bien queda fragmentada, perdida durante siglos, y desautorizada como modelo comunicativo para los nuevos tiempos. El primero de los intentos es sin duda el más interesante pero resultó ser el menos prometedor. La retórica no sólo se erige en el arte de persuadir, también en el de argumentar y en el de convencer. Considerada como eje de la Antigüedad Clásica, la retórica se convierte ante ojos inteligentes como el eje sobre el que debería girar la nueva edad de Oro, el Renacimiento. Se trata de luchar contra la barbarie medieval que ha convertido la retórica en un mero mecanismo de análisis, en especial por figuras. Se trata de devolverla a su preciada dignidad, como instrumento que condense la capacidad humana para pensar y expresar lo pensado.

La segunda posibilidad, menos interesante, fue la que triunfó sin embargo. El Siglo XVI es un Siglo preocupado por la división y la definición de las ciencias. Si se considera la ciencia una manera de ver el mundo no es extraño que una nueva visión, o la convicción de una nueva visión, desemboque casi necesariamente en una reordenación en este caso científica. La retórica, nacida al calor de una civilización muy determinada, encuentra pocos lugares para acomodarse en una civilización completamente distinta por más que desee parecerse a la primera. Todo saber fiado exclusivamente en la capacidad retórica es sospechoso. Los dominios de la Retórica se dividen entre la Lógica y la Dialéctica, en lo que a *inventio* y *dispositio* se refiere. El impulso de una cultura naciente, de naturaleza escrita, frente a una cultura predominantemente oral provoca el segundo pequeño desastre. Ni la memoria, ni la pronunciación o acción son ya pertinentes. Queda sólo el campo elocutivo, y sólo una parte de ese campo, aquel instalado en el "ornato".

Sin embargo queda al menos una tercera posibilidad que no disloca el tratamiento de la retórica en dos impulsos tan dramáticos. El redescubrimiento, teñido de auto-complacencia, del mundo renacentista, también nos muestra un interés por la retórica, en la lectura de los clásicos, desconocido por la Edad Media. La atención a la Retórica en el Siglo XVI es importantísima, mucho mayor de lo que los estudios tradicionales permiten suponer. No en vano la retórica se había convertido en una ciencia del texto,

y textos, precisamente era lo que se leía, se editaba, se comentaba o se escribía. La atención prestada a la Retórica es singular y si nos parece escasa se debe sobre todo a la dificultad de encontrar buenas ediciones y traducciones de los textos escritos.

Fruto de esta renovada atención es la adaptación de la retórica al estudio teórico sobre los géneros. Uno de los campos que más atención mereció fue el de los retóricos *genera dicendi*. Las razones para esta atención privativa son varias. En primer lugar hubo razones históricas. La teoría sobre los géneros de dicción se acoplaba también a la de los distintos registros de las lenguas vulgares. Una lengua alcanzaba su poder en la medida en que en ella no sólo se podía expresar cualquier idea o concepto, sino además de maneras distintas, adoptando géneros distintos. Es el punto crucial del cambio, el momento en que los géneros se convierten en cifras del estilo. Obsérvese, además, el impulso dinámico que adquiere así el material retórico. Ya no hablamos de una cantera de términos para analizar un texto, sino de una intención que crea y se materializa en un texto que, ahora así, puede ser analizado con tranquilidad. En este sentido la Lírica ocupó un lugar fundamental desde el primer momento, como locución artificiosa, como expresión lingüística en primera persona y como refrendo último de que la lengua había alcanzado en determinados poetas modélicos su más elevada cima. Fue este principio el que preside la lectura que en pleno siglo XVI realiza Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* de la poesía de Garcilaso.

Es cierto que las *Anotaciones* de Herrera han sido consideradas el documento más importante para la Poética del siglo XVI en España. Mucho ha sido el trabajo volcado en esclarecerlas y, aun así, todavía queda mucho por hacer. El estudio que presentamos parte de una pregunta básica; qué lee Herrera en la poesía de Garcilaso y a partir de aquí la previsión inicial se desborda en la medida en que deseamos dar una respuesta. Lo primero es determinar la concepción del estilo que opera en la Poética subyacente a los comentarios y siempre que entendamos por “estilo” no el carácter personal que imprime en la expresión literaria sus más íntimas inquietudes. El estilo que Herrera vislumbra en la poesía de Garcilaso es distinto, porque es distinto el tiempo y distinta la ambición o el “intenso apetito”.

El lector encontrará en este trabajo además de referencias, que espero le sean útiles, el mismo camino que ha recorrido mi investigación. Leerá a pie de página las notas profusas en datos que he creído imprescindible incluir. La complejidad de la investigación, la abundancia de bibliografía sobre el tema es el reflejo necesario de un momento histórico, el humanista, que crea una complicada urdimbre, o selva, de textos. Ahora bien, también el lector comenzará leyendo la misma dificultad con la que yo misma me topé, la propia naturaleza del comentario y lo que es más importante desde mi punto de vista la ausencia en la teoría de la época de una definición de la Lírica y de los medios críticos para apreciarla. Esto se revela en la dificultad primera de los ex-

pertos en Herrera para determinar qué concepto de estilo opera en la mentalidad herreriana para analizar la poesía de Garcilaso.

A partir de aquí es preciso investigar cuál fue el problema y cuáles las soluciones, y no sólo las halladas por Herrera que llegó a *una idea de maravillosísima hermosura*. En el fondo este trabajo es la confirmación de que cualquier previsión al iniciar una investigación necesariamente se desborda si llega hasta las últimas consecuencias y así ha sido en este caso. Así lo verá el lector en los capítulos centrales y espero que participe de la satisfacción de hallar al menos un camino para llegar a la complejidad de las *Anotaciones* y en general de la *Poética*, de la disciplina entregada al dominio literario, ya plena en el Renacimiento y de su confluencia e invasión de la *Retórica*. La vuelta a las *Anotaciones* de Herrera será, el lector lo comprobará, mucho más confiada aunque encontrará también preguntas que quedan sin contestar. Hubiera sido iniciar de nuevo otro camino que espero sea andado en un futuro.

## Capítulo 1º

### **Las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso. Genio, ingenio, arte y el “intenso apetito” por la inmortalidad.**

A la poesía del “príncipe de los poetas castellanos” aplica Fernando de Herrera unas *Anotaciones* nacidas de un espíritu entusiasta y voluntarioso, apenas sí a cincuenta años de la muerte de Garcilaso. La vida de los dos poetas está separada por casi treinta años, cuando muere Garcilaso Herrera es un recién nacido y la distancia temporal es más importante por los acontecimientos convulsos que confirieron al siglo XVI la semblanza de una nueva era en todos los órdenes. Las *Anotaciones*, además, es la primera obra extensa presentada por Herrera al juicio público tras un breve ensayo histórico *La Relación de la Guerra de Chipre* publicado en su juventud. Las *Anotaciones* constituyen un acontecimiento para el círculo culto de la floreciente Sevilla al que Herrera pertenece y por el que se define. Al comentario de Herrera concurre lo más granado de la intelectualidad sevillana, es en definitiva el mundo recreado con nostalgia por Pacheco en el siglo siguiente:

Todos los humanistas y poetas sevillanos concurren a esta obra del maestro: los Medinas, los Girones, los Mosquera de Figueroa, los Pachecos; unos con traducciones exquisitas de pasajes de los clásicos, otros con versos latinos de insuperable pureza, dignos de la escuela de Policiano o de Fracastoro<sup>1</sup>.

---

1. M. Ménendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 4ª ed., 2 vols, t. I, p. 733, ed. or., 1883. Para una biografía de cada uno de los personajes más relevantes del entorno sevillano de Herrera y una antología de los textos más importantes, véase G. Chiappini, *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985. Sin duda sobre la llamada “escuela sevillana” un trabajo que sigue vigente es el elaborado por H. Bonneville, “Sur la poésie à Séville au Siècle d’Or,” *Bulletin Hispanique*, LXVI, 1964, pp. 311-348, trad. esp. B. López Bueno, *Archivo Hispalense*, LV, 1972, pp. 79-112. Para un análisis crítico del concepto teórico de “escuela sevillana” véase B. López Bueno, “Jano vs Proteo. Sobre la historiografía de la poesía barroca”, *Templada Lira. Cinco Estudios sobre Poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 135-160, pp. 142-160 y también de B. López Bueno, en este caso sobre la poesía andaluza, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987. También interesantes son las apreciaciones de A. Prieto en el apartado dedicado a “Las *Anotaciones* de Herrera y la escuela poética sevillana”, *La poesía española del Siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, t. II, pp. 597-601.

Las *Anotaciones* representan además la proclama literaria de los saberes acumulados por un poeta que aspira a algo más, a ser hombre de letras. Así adquirió Herrera nombre y gloria al igual que los muchos que consiguieron poder y fortuna atraídos por la ciudad del quinientos, convertida en “una especie de El Dorado”, en una nueva Roma. La razón es sencilla. Sevilla se erigía frente a Toledo, y después Madrid, en la capital “oficiosa”, en la bisagra imprescindible entre la España peninsular y la España transoceánica y desde luego se convirtió en la capital del mundo conocido y del recién descubierto. Sevilla experimentó durante el siglo XVI un pujante crecimiento sólo comparable al flujo de riquezas que inundaba su ciudad y que atraía a todos los que quisieran hacer fortuna. El número de sus habitantes sólo quedaba por debajo de las ciudades europeas más populosas como París, Londres o Nápoles, hasta convertirse en la ciudad con mayor flujo de riquezas de la Península. A la Casa de Contratación de Sevilla llegaban las cuantiosas riquezas procedentes de América. A sus calles los aventureros que contaban cosas del otro mundo. En Sevilla se organizaban las campañas imperiales dirigidas contra el imperio turco. Como recogía uno de los mejores cronistas de Sevilla, Ortiz de Zúñiga:

Había llegado Sevilla a la mayor opulencia de vecindad, de comercio y de riqueza, que todo desde su conquista, llena de numerosísimo pueblo... así, se fundaron opulentos mayorazgos; así, sustentaban lucidas tropas de escuderos hidalgos, los caballeros muy ricos...<sup>2</sup>

El pulso de la ciudad alcanza también al Fernando de Herrera que la vive en sus momentos de mayor esplendor<sup>3</sup>. Las *Anotaciones* son un intento igualmente ambicioso. Con ellas aspira Herrera a mostrar y enseñar todo cuanto es preciso para alcanzar la gloria poética. El modelo elegido es Garcilaso proclamado, a pocas décadas de la muerte, príncipe de los poetas castellanos. El sevillano Herrera lo convierte, además, en príncipe de los poetas españoles. El referente de la pujante Andalucía ya no es el reino de Castilla, del que lentamente ha ido distinguiéndose y que siempre miró la región del sur con prevención por la presencia árabe. Aparejado al intento herreriano está la dignificación del español, no castellano, como lengua de cultura y en definitiva la compañera del imperio que Herrera ve todos los días desplegarse en su ciudad. La empresa que Herrera acomete en sus *Anotaciones* es a su juicio también desmedida y ambiciosa. Herrera se disculpa de la posible confusión de estas anotaciones, provocadas en todo caso por la novedad:

---

2. Apud., M. Babío Wall, *Aproximación etnográfica del puerto y río de Sevilla en el siglo XVI*, Granada, Editorial Don Quijote, 199, p. 15.

3. Véase M. T. Ruestes Sisó, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989, quien recuerda oportunamente que todo este esplendor también se refleja en una “intensa actividad impresora”, p. 28 y la bibliografía que recoge a este respecto en n. 24, p. 28.

Y permítaseme esta licencia, que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros ejemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión y osadía para ello<sup>4</sup>.

Si bien un lugar común y cada vez más frecuente durante el siglo XVI, el tópico no carece de verdad en estas afirmaciones<sup>5</sup>. Frente a la intensa labor comentadora en Italia aplicada en todo el siglo XVI a obras en lengua vulgar, especialmente de Petrarca, en España se produce un curioso fenómeno. La *Glosa sobre las Trecentas del famoso poeta Juan de Mena* elaborada por Hernán Núñez en 1490 no tiene otro sucesor hasta decenas de años después cuando el Brocense publica en 1574 su comentario a la obra de otro poeta en lengua castellana, ni más ni menos que el príncipe de los poetas castellanos, Garcilaso. A este comentario le habría de seguir el que realiza Fernando de Herrera<sup>6</sup>. Las *Anotaciones* herrerianas ofrecen además un cambio significativo, incluso original, pretenden proponer y explicar a Garcilaso "... como la base de una poética culta castellana"<sup>7</sup>. Las *Anotaciones* están escritas con un afán didáctico que corrija errores. La bulliciosa Sevilla no sólo rebosa de buscadores de fortuna, también es rica y generosa en poetas de verbo fácil.

La crítica literaria es crítica de banderías donde proliferan además de críticos, critiquillos y criticones, llegando incluso a convertirse sus discrepancias no sólo en una mera cuestión de letras, sino también en amenazas cruzadas más propias de maleantes que de líricos cisnes del Betis<sup>8</sup>. En este ambiente se gestan las *Anotaciones* de Fernan-

4. Fernando de Herrera, "Comentarios de Fernando de Herrera" en A. Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras Completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. 'revisada y adicionada', pp. 307-594, ed. or., Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 93. Citaremos por esta edición ya que nos ha sido imposible utilizar la magnífica edición de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, elaborada por Inoria Pepe y José María Reyes para la editorial Cátedra por la coincidencia de fechas.

5. Véase J. A. Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 2ª ed., ed. or., 1965.

6. Para un estudio sistemático de los tres comentarios a poetas en lengua vulgar véase el trabajo que dedica K. Kohut a esta cuestión en la monografía editada por A. Buck sobre el comentario en el Renacimiento. Nos referimos a K. Kohut, "Der Kommentar zu literarischen Texten als Quelle der Literaturtheorie im spanischen Humanismus. Die Kommentare zu Juan de Mena und Garcilaso de la Vega", en A. Buck, y O. Herding, eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung I., pp. 191-208. Para los antecedentes medievales españoles de comentarios de autores clásicos es interesante el trabajo de C. Codoñer, "Comentaristas de Garcilaso", en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, pp. 185-200, pp. 191-195.

7. J. F. Alcina Rovira, "Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 2, 1983, pp. 340-354, p. 350. Véase también O. H. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963-1966, 4 vols., t. III., pp. 21-22.

8. Véase el animado panorama que retrata S. B. Vranich, "Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)", *Papeles de Son Armadans*, XCII, 74-276, 1979, pp. 29-55, reimpr., en *Ensayos sevillanos sobre el Siglo de Oro*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1981, pp. 13-28, pp. 13-28. Para otra no menos animada descripción véase D. Alonso, "Para la historia temprana del conceptismo: Un manuscrito sevillano de justas en honor a Santos (de 1584 a 1600)", *Archivo Hispalense*, 109, 1961, pp. 1-33, reimpr., *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, v. II, 2, pp. 75-117.

do de Herrera, escrupuloso casi por obligación del ambiente en la “idolatría de la forma”<sup>9</sup> y con una resistencia más que comprensible a ser llamado “poeta”. A pesar de todo y frente al animado ambiente sevillano Herrera defiende sus privilegios y los defiende mostrando el artificio del gran poeta en lengua vulgar, de Garcilaso de la Vega. No hemos de olvidar que la postura del hombre de letras durante el siglo XVI es ante todo “un’esigenza, una rivendicazione”<sup>10</sup>. A pesar del continuo esfuerzo didáctico en el comentario a Garcilaso, las *Anotaciones* están dirigidas “a los que saben” (en opinión de Herrera, muy pocos)<sup>11</sup>.

Pero el *ars* que Herrera expone en sus *Anotaciones* no se limita al conocido tópico del poeta sabio que frecuentemente se le ha aplicado. Herrera no cifra el conocimiento del arte poético en la erudición<sup>12</sup>, por más que los excursos eruditos de las anotaciones se asemejen a una enciclopedia y parezcan guiar la evaluación de la poesía garcilasiana. En el recuento de las habilidades y conocimientos del poeta sabio, es posible hallar dos definiciones. Como ha observado A. García Berrio es posible distinguir en algunos comentaristas del *Ars* de Horacio al menos dos requisitos. En primer lugar el que cumple al conocimiento del contenido bajo el tópico horaciano de las *Socraticae chartae*. Por otra parte *poeta sabio* es también aquel que domina los recursos artísticos.<sup>13</sup>

Esta segunda acepción es precisamente la que guía las anotaciones elaboradas por un Herrera maravillado —literalmente— por el artificio que regula la poesía de Garcilaso. De nuevo desde el magisterio de la *Poética* de Aristóteles observa Herrera que los errores en razón del *arte poética* son sin comparación más graves que los que obedecen a una culpa liviana, por accidente, provocados por el desconocimiento de ciencias afines:

Pone Aristóteles en la *Poética* dos pecados o errores de los poetas, uno propio de la arte, otro por accidente. El primero es cuando no se acierta en la razón de la arte poética, éste es más grave; porque falta en la imitación y en el conocimiento de todas las cosas que

9. Como ha observado M. Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, op. cit.: “Herrera, por excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular y exclusiva de hombre de letras: era un gran crítico, un idólatra de la forma”, t. I, p. 734.

10. Como observa P. Floriani a propósito de Pietro Bembo, en su *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 20.

11. A. Bianchini, *The 'Anotaciones' of Fernando de Herrera: An Aesthetics for the new poetry*, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1973, p. 134.

12. A. Marasso, “La oscuridad poética de Fernando de Herrera”, *Nosotros*, LXXIV, 1939, pp. 127-135, quien cifra en el exceso de erudición la difícil comprensión de la poesía herreriana. Los conocimientos de Herrera han quedado demostrados en el trabajo de P. Ruiz Pérez y A. Rojas Pérez, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

13. En palabras de A. García Berrio: “... en segundo lugar, por arte se entendía también —y paradójicamente para un lector moderno fue ésta la aceptación más restringida— la serie de recursos aprendibles con que el poeta hace realidad su concepción de la obra artística”, en *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, v. I, p. 242 y en general el apartado dedicado a “El tópico del poeta-sabio en la teoría poética del Renacimiento”, pp. 300-310.

tocan a la arte, en lo cual no se concede perdón alguno, por ser ignorancia del mismo estudio... Por accidente es culpa liviana, por ser en cosas ajenas al arte. Sucede este defecto en ignorancia de otra disciplina, como entre otras en geografía y astrología<sup>14</sup>.

En este sentido la defensa del *ars* logrado por el ingenio garcilasiano en las *Anotaciones* no es ni mucho menos inocente, ni pertenece a una inquietud de la época. Herrera concede a este juicio el fundamento crítico de su comentario y hemos de decir que de su propio ejercicio poético. Es el ingenio de Garcilaso lo que le permite no sólo lograr aciertos poéticos indudables, sino incluso avistar una teoría que en la época de Herrera, según opinión propia, había llegado a su cima. Los errores en todo caso son disculpables porque, en pura lógica, Garcilaso a pesar de todo no participó del conocimiento suficiente en su momento histórico.

Es preciso entonces determinar el sentido que Herrera otorga al ingenio en sus *Anotaciones*. El ingenio aparece definido al menos tres veces. La preocupación de Herrera por el ingenio nos permite contemplar uno de los elementos fundamentales de la Poética desplegada en las *Anotaciones*, al fin y al cabo estamos hablando de la inspiración, en términos modernos y es más, a nuestro parecer, se erige a la vez en la motivación más profunda de la lectura herreriana. En primer lugar observaremos la anotación que Herrera reserva al término *genio* y a los *ingenios divinos*:

Genio. Es una virtud específica, o propiedad particular de cada uno que vive. No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico. Es el que se ofrece a los ingenios divinos, y se mete dentro para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. Y sucede muchas veces que resfriándose después aquel calor celeste en los escritores, ellos mismos o admiren, o no conozcan sus mismas cosas, y algunas veces no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas de él. Esto es lo que toca a la significación de este lugar<sup>15</sup>.

De esta cita hemos de resaltar al menos dos cuestiones. En primer lugar la descripción que ofrece Herrera del genio asimilándola con el *genio* platónico y sin referencia alguna al *furor*. En segundo lugar la relación que establece Herrera entre el *entendimiento agente* de Aristóteles y el *genio* platónico. La descripción del genio platónico se corresponde a la más habitual del furor, es lo que denominó J. Huarte de San Juan *ingenium excellens cum mania* elaborando un celebre pasaje del *Ion* platónico<sup>16</sup>. Antes de analizar la asociación que realiza Herrera y su trascendencia debemos atender al contexto histórico en el que fijar esta alusión implícita al furor. Para ello es preciso

14. *Anotaciones*, ed. cit., H-830.

15. *Anotaciones*, ed. cit., H-629. A. Bianchini ha intentado cifrar en la cita anterior una filiación neoplatónica de la poética que se desprende de las *Anotaciones*, *op. cit.*, p. 144.

16. Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 202, en su magnífica edición G. Serés señala la procedencia de esta cita, Platón, *Ion*, 533 e — 534 a-b, n. 54, p. 202. Para la definición de "ingenio" véase el primer capítulo de la edición renovada de 1594, "Donde se declara qué cosa es ingenio y cuántas diferencias se halla de él en la especie humana", *Examen de ingenios*, ed. cit., pp. 185-209.

observar con cierto detenimiento la polémica entablada en torno al *ingenium* frente al *ars*, una de las tres dualidades mayores del *Ars poetica* horaciana.

La verdadera dualidad era la del *ingenium* frente al *ars* desde una larga tradición retórica. La solución horaciana es la del eclecticismo a diferencia de la lectura posterior de los comentadores renacentistas. Tal y como observa A. García Berrio:

La dualidad ingenio-arte quedaba planteada en Horacio de este modo como una fervorosa disyuntiva, que venía a enmascarar en el fondo una doble adhesión a ambos principios como doble causa eficiente del hecho literario. La historia de los comentarios renacentistas en este punto será, en sus casos más importantes, la de la polémica entre los defensores de una y otra de las ramas de la disyuntiva<sup>17</sup>.

No sólo los comentadores insisten sobre una oposición que no es tal. No observaron, en la mayoría de los casos, el giro irónico con el que Horacio despreciaba a los poetas furiosos como personajes estafalarios y oportunistas. Muy al contrario los lectores del *Ars* en el siglo XVI incorporan además un tercer término, el del *furor*, que ha de ser deslindado cuidadosamente del *ingenium*. La imposición de una lectura ajena por completo al texto resulta en realidad de la “creciente novedad y vigencia en la época del tópico del poeta furioso.” El *ingenium* es por lo general definido como la cualidad natural o talento para encontrar. Desde la tradición retórica el término quedaba especializado para el hallazgo de los *loci* pertenecientes a la *inventio*. El furor sin embargo es inspiración ajena a los dictados de cualquier razón.

La distinción cuidadosa entre los términos *ingenium* y *furor* delata en el fondo una inquietud ni mucho menos justificada desde el planteamiento teórico del *Ars poetica*. Revela en todo caso una radicalización creciente que busca no tanto cuestionar el *ingenium*, como cuestionar la premisa de que el conocimiento del arte sea suficiente para adquirir la gloria poética. La creciente importancia concedida al furor, como inspiración ajena al conocimiento de las reglas del arte, es el precedente inmediato de la inspiración de talante romántico y por lo tanto uno de los elementos en “formación de la teoría literaria moderna.” El furor rehabilitado desde el Neoplatonismo es uno de los avisos de que los tiempos están cambiando y orientándose hacia una concepción de la creación poética que supo aprovechar y leer el movimiento romántico. La melancolía de los grandes hombres, ingenios divinos, es *melancholia generosa* en la academia florentina de principios de siglo según la elaboración de Ficino, de tal forma que el oscuro mito de Saturno, devorador nocturno, se convierte en la cualidad del genio, traspasado de locura y de tristeza pero también de la luminosidad que da lo distinto<sup>18</sup>.

17. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tónica horaciana en Europa*, op. cit., p. 240.

18. Una conclusión que se desprende del capítulo que R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, dedican a la “Melancholia generosa”, en su trabajo sobre *Saturn and Melancholy*, Paris, Gallimard, ed. or. 1964, trad. esp., M. L. Balseiro, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el*

El afán de los comentaristas horacianos por rebajar la fuerza transgresora del furor se aplica en reinterpretarlo desde la clave aristotélica, afín a una explicación fisiológica tan común por otro lado en el Renacimiento y como hemos visto presente en Herrera a través de su alusión a los humores<sup>19</sup>. El peligro que entraña además esta concepción del furor lleva a zanjar cualquier sospecha desde argumentos religiosos. De hecho la defensa del furor platónico, de la inspiración divina, se vio sometida a numerosas tensiones zanjadas de forma explícita o implícita por obligación. Como dijo en 1581 G. Frachetta en su *Del furore poetico*:

... & per obediencia anchora del Santo Ufficio, faccio a sapere, che se si chiama il Furore poetico in questo libro cosa Divina, ciò si fa secondo l'openion di Platone, & d'Aristotile, & non secondo la verità<sup>20</sup>.

El texto de Frachetta es sin duda una demostración gráfica de las tensiones que el antiguo concepto platónico había generado. Pero sobre todo es también muestra de la atracción irresistible hacia este concepto experimentada en los nuevos tiempos. En las *Anotaciones* Herrera no habla en ningún momento de furor, un verdadero tecnicismo cuyas implicaciones teóricas sujetas a la polémica eran perfectamente identificables. A pesar de la frecuente aparición del término *furore* en la poesía herreriana no nos remite a esta especialización del término<sup>21</sup>. En las *Anotaciones* Herrera cae en la tentación dejando entrever uno de los principios básicos de la ciencia Poética que aplica en su lectura de la poesía de Garcilaso. La referencia estricta al furor y a su condición de raptó irracional deja paso al enlace entre las dos autoridades, la de Platón y Aristóteles. Herrera relaciona el *genio* platónico con el *intellectus activus* aristotélico al comienzo de la definición de *genio* que recordamos al lector: *Genio. Es una virtud específica, o propiedad particular de cada uno que vive. No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico*<sup>22</sup>.

El argumento es antiguo como ha observado P. Dronke a propósito de la lírica medieval<sup>23</sup>. El entendimiento agente aristotélico experimentó a lo largo de la Edad Media una relectura continua que aspiró en todo momento a conciliar la doctrina católica con

arte, Madrid, Alianza Editorial, 1991. La glorificación de la melancolía y de Saturno en el neoplatonismo florentino y el nacimiento de la idea moderna de genio", pp. 239-267.

19. Para la fusión de la autoridad aristotélica con el "furor" platónico, véase R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pp. 254-255. Para el tratamiento fisiológico es interesante la primera parte del trabajo citado.

20. Apud. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópic horaciana en Europa*, *op. cit.*, p. 283.

21. A. D. Kossoff en su fundamental *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966, recoge al menos siete acepciones del término en la poesía herreriana en las que priva el arrebatamiento pasional, a excepción de un caso de *Rimas inéditas* en que el furor es "diuino furor ingenioso", XVIII, 4. En el análisis que hemos realizado en las *Anotaciones* a través de un recuento informático no hemos hallado ninguna mención al furor como inspiración.

22. *Anotaciones*, ed. cit., H-629.

23. Véase P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 2 vols, ed. or., 1965 y el capítulo II dedicado a "The Background of Ideas", t. I, pp. 57-97.

las enigmáticas palabras del *De anima* aristotélico<sup>24</sup>. Como se leerá a continuación Herrera ha recogido en su anotación sobre el Genio los principales lugares reservados a la definición de ese *agens intellectus*, entendimiento agente —en uno de los pasajes más oscuros del *De anima* (III, 5)<sup>25</sup>— que permite al ser humano apreciar la fuerza irradiante de la divinidad y del mundo de las ideas, que está en realidad en su interior como testigo de su pertenencia anterior al mundo ideal y que le permite crear. Esta fuerza fue llamada *intelecto agente*, *intelecto activo*, y también, *ángel*, *inteligencia e ingenio*, y siguiendo el texto aristotélico fue definida como la visión de una imagen, más que como la comprensión de un concepto<sup>26</sup>.

La anotación posterior que Herrera dispensa al ingenio es en este sentido significativa porque nos informa de que da cabida a todas estas connotaciones. Incluso reserva al *ingenium* un lugar especial subrayándolo desde la tabla final de las *Anotaciones* bajo el siguiente epígrafe “Ingenio que sea”<sup>27</sup>, y que describe en los siguientes términos:

Ingenio. Es aquella fuerza y potencia natural y aprehensión fácil y nativa en nosotros, por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas y a la noticia sutil de las cosas altas. Procede del buen temperamento del ánimo y del cuerpo. Significa propiamente aquella virtud del ánimo y natural habilidad, nacida con nosotros mismos y no adquirida con arte o industria. Llamam los griegos y latinos ingenio a la naturaleza de cualquier cosa<sup>28</sup>.

Los términos de esta definición aluden a la cualidad esencial (natural) del ser humano, su juicio discreto y su habilidad. A través del ingenio se alcanza ‘la noticia sutil de las cosas altas’, en un ejercicio en el que priva la inteligencia y no tanto “el calor celeste” nacido del raptó. Herrera en realidad vuelve a aplicar la definición del entendimiento agente aristotélico pero esta vez sin la mención expresa al genio platónico. Es preciso sin embargo advertir que Herrera en realidad no distingue claramente entre *genio* e *ingenio*. A ambos les une su naturaleza como capacidad natural nacida en el interior del ser humano. A los dos les une el subrayado final, el ingenio como naturaleza de cualquier cosa, como ser interior que habita en los seres humanos también. La

24. Un tratamiento monográfico de esta cuestión puede consultarse en el trabajo de M. V. Wedin, *Mind and imagination in Aristotle*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

25. Véase P. Dronke, *op. cit.*, p. 72.

26. P. Dronke, *op. cit.*, t. I, pp. 70-71. Son también interesantes los textos recogidos por P. Dronke sobre esta cuestión, véase pp. 71-73. Para una interpretación filosófica de los atributos concedidos al entendimiento agente, véase M. V. Wedin, *op. cit.*, pp. 181-195. J. Huarte de San Juan por ejemplo acoge en su *Examen de ingenios* las dos potencias del ser humano en un primer acercamiento a la definición del *ingenio*. Los “filósofos naturales” “hallaron que había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante de sustancias espirituales, Dios y los ángeles.” J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. cit., p. 187. G. Serés ve en esta cita una alusión al ‘hombre como puente entre la bestia y el ángel’, n. 7, p. 187, nota en la que recoge además una abundante bibliografía de los lugares que también hacen referencia a la “potencia generativa espiritual de Huarte”

27. *Anotaciones*, ed. cit., “Tabla”, *Ingenio que sea*, 581.

28. *Anotaciones*, ed. cit., H-628.

única diferencia radica en una distinción de grado. El *genio* por su asimilación implícita al furor platónico es irracional. El *ingenio* explicado en términos de la tradición retórica es ante todo capacidad de hallazgo de esa noticia sutil y de visión de las cosas altas. Es también la “fuerza del alma” en una tercera definición del *ingenium* que Herrera incluye en sus *Anotaciones* y que citamos más adelante. En realidad la traducción a términos católicos se realiza desde una elaboración neoplatónica que toma del *De anima* aristotélico sus mejores sugerencias<sup>29</sup>.

Si en el *De anima* de Aristóteles el *intellectus activus* es el componente natural al ser humano que le permite intuir y aspirar al mundo de las Ideas, esas Ideas serán identificadas en la tradición católica como la misma Divinidad<sup>30</sup>. De ahí que como ha observado P. Dronke por ejemplo la *donna angelicata* sea la metáfora elegida para el *intellectus activus* aristotélico, como mensajera e inspiradora a su vista de la Divinidad. La línea en la que se inscribe la propuesta herreriana ofrece en realidad una explicación más participativa y activa de la inspiración poética. A través de la relación establecida con el *intelecto activo* participante de la visión de las ideas, en la elaboración neoplatónica, o de la divinidad, permite a Herrera una elaboración del antiguo mito del furor en términos mucho más dinámicos. La declaración en este punto de Herrera no es única, como otros autores intenta ofrecer una “inteligente interpretación del furor”, que aporte dinamismo, voluntariedad y consciencia frente al quietismo del poeta poseído y auxiliado por la fuerza divina. Herrera destila en su observación varias fuentes, siempre atento a la Poética. La conexión que realiza entre el genio platónico y el entendimiento agente aristotélico no es nueva. A Herrera le servirá para contemplar la esencia de la inspiración, atenta a la Idea de excelencia y hermosura y avistadora además de nuevos caminos. Todo ello pertenecerá de forma estricta al terreno de la teoría estética y en segundo lugar literaria. Ahora nos adentraremos en una tercera definición de ingenio en la que Herrera ensaya un paso más allá, esta vez hacia los lejanos dominios de la inmortalidad.

El ingenio a su vez es definido en otra ocasión a propósito de la elegía I que Garcilaso dedica a la muerte y al recuerdo del Duque de Alba. Esta otra definición, menos técnica en apariencia, alude al valor fundamental de la concepción herreriana de la poesía e ilustra indirectamente la finalidad última de sus *Anotaciones*. El ingenio al que se refiere a Herrera es sinónimo ya de la inmortalidad, es la “fuerza de nuestra alma”.

29. Th. Whittaker, *The Neo-Platonists. A Study in the History of Hellenism*, Hildesheim, Olms, ed. or., 1928, reimpr. de la 2ª ed., 1987, 4ª ed., pp. 41-43 para la elaboración de esta teoría a partir de Plotino. Su influjo en la literatura medieval puede consultarse en P. Dronke, *op. cit.*, pp. 73-74 y para la dimensión filosófica de esta asociación, véase M. V. Wedin, *op. cit.*, p. 178.

30. P. Dronke, *op. cit.*, p. 75. Para una ejemplificación de esta “idea” literaria como vínculo entre el amor humano y el amor divino, véase sobre todo el capítulo tercero que el autor dedica a “The Ideas and the Poets: Illustrations”, *op. cit.*, pp. 98-162.

Herrera comenta el pronombre “yo”<sup>31</sup>, la primera persona desde la que Garcilaso proclama continuar la memoria del joven Duque de Alba a través del verso:

yo te prometo, amigo, que entre tanto  
que el sol al mundo alumbra, y que la oscura  
noche cubra la tierra con su manto

se cantará de ti por todo el mundo;  
que en cuanto se discurre, nunca visto  
de tus años jamás otro segundo  
será desde el Antártico a Calisto<sup>32</sup>.

El comentario herreriano a estos versos está también subrayado desde la *Tabla* elaborada para Herrera como índice adelantado de sus propios intereses. Bajo el epígrafe de “Deseo de inmortalidad” incluye Herrera una elaboración peculiar de la materia, este deseo es a su parecer, según deja indicado en la *Tabla*, más que deseo, es “intenso apetito”<sup>33</sup> que pasa a describir con la siguiente anotación que a pesar de su extensión reproducimos por su importancia:

*Yo. El ingenio humano, que es la fuerza de nuestra alma, como se conozca inmortal, desea también que su mismo cuerpo, compañero y aposento suyo, en cuanto fuere posible, goce de aquella misma felicidad. Por eso edifica pirámides, y lo cierra en ellas, para que, no pudiendo igualar los espacios todos y universos términos de los tiempos, sobrepuje muy grande y extendida parte de ellos; y esta apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria y a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama y en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más han guardado con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas. Esta segunda vida, que mal grado del tiempo no reconoce la oscuridad y silencio del olvido, promete el príncipe de los poetas españoles a don Bernaldino<sup>34</sup>.*

El comentario no es ocioso. Herrera aplica esta anotación al pronombre *yo*, expresión del afán poético garcilasiano por que perdure la memoria del Duque de Alba y por extensión, así lo entiende Herrera, el propio creador, la propia poesía. El ingenio

31. Para un comentario de este pasaje fundamental de las *Anotaciones*, véase A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, op. cit., pp. 616-617.

32. Citaremos los textos garcilasianos por la edición de E. L. Rivers, Garcilaso de la Vega, *Obras Completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981, Aunque este grave caso haya tocado, El. I, vv. 298-307, ed. cit. El subrayado es nuestro.

33. *Anotaciones*, ed. cit., “Tabla”, “Deseo de inmortalidad, 337; — intenso apetito, 557.

34. *Anotaciones*, ed. cit., H-350. Herrera capta en la poesía de Garcilaso esa “interioridad del yo” que detectó J. A. Maravall en el análisis de la figura garcilasiana y que resume en las siguientes palabras refiriéndose a la poesía de Garcilaso; “... presenta una versión activa del yo, lo que es muy diferente de una pasiva interiorización de la experiencia vivida.”, J. A. Maravall, “Garcilaso: Entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista”, en García de la Concha, V., ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, pp. 7-47, p. 12 y en general el apartado que dedica a “La interioridad del yo”, pp. 11-14.

es ya la fuerza de nuestra alma que se conoce inmortal y desea para sí y sus obras también la inmortalidad, a pesar de la “oscuridad y silencio del olvido”<sup>35</sup>. Así lo lee Herrera porque se trata de una necesidad humana, de un intenso apetito, de una “apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella”. Pero sobre todo de una facultad que construye ordenadamente, que sabe de los secretos del *ars* y de la perfección para alcanzar la gloria. El *ingenium* y en realidad también el “genio” cobran así una dimensión aún más profunda, su significación primera que Herrera traslada a la obra de arte, a su propia creación poética y también al conocimiento de la Poética, la ciencia que regula su perfección. Otra de las definiciones de *ingenium* según Huarte de San Juan es la de captar precisamente la naturaleza del sujeto cuya ciencia se aprende:

Y esto baste en cuanto al nombre *ingenio*, el cual descende de este verbo *ingenero*, que quiere decir engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera que represente al vivo la naturaleza del sujeto cuya es la ciencia que se aprende<sup>36</sup>.

El conocimiento y aplicación del *ars* son fruto del ingenio y aparecen vinculados con el deseo y el ansia por la inmortalidad nacidos de forma consustancial con el ser humano, como aspiración primera de su propia alma. Este “intenso apetito” se proyecta en poesía y como señala Argote de Molina, sevillano también y coetáneo de Herrera, ese deseo es de raíz antropológica y traducido por tanto en los cantos populares de todos los pueblos:

La qual manera de cantar las historias publicas y la memoria de los siglos passados, pudiera dezir que la heredamos de los Godos, de los quales fue costumbre, como escriue Ablauio y Iuan Vpsalense, celebrar sus hazañas e cantares, si no entendiera que esta fue costumbre de todas las gentes, y tales deúan ser las Rapsodias de los Griegos, los Areytos de los Yndios, las Zambras de los Moros, y los Cantares de los Etiopes, los quales oy dia vemos que se juntan los dias de fiesta con sus atabalejos y vihuelas roncadas a cantar las alabanças de sus passados<sup>37</sup>.

La idea de la inmortalidad que procura la obra poética es antigua y tópica sin duda en el Renacimiento. Como consecuencia está esa obsesión por la obra perfecta que dislocó además sin remedio la obra poética herreriana en continua corrección y pere-

35. Para el origen y trayectoria de este tópico en la Edad Media y con calas en el Renacimiento véase E. R. Curtius, “La poesía como inmortalización”, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke, 1948, trad., cast., M. F. Alatorre y A. Alatorre, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981, 2 vols., pp. 669-671, t. II. La primera aparición documental de este tópico se remonta al siglo V. a. C., se atribuye a Theognis y enlaza la inmortalidad de la amada con su glorificación a través de la poesía, puede consultarse en D. A. Russell y M. Winterbottom, eds., *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations*, Oxford University Press, 1988, p. 3, ed. or., 1972.

36. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. cit., p. 194.

37. Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana* [1575], ed., E. F. Tiscornia, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, p. 3. Para una ilustración interesante de estas aportaciones sigue vigente la panorámica ofrecida por E. F. Tiscornia en la “Introducción”, pp. 9-24, y en las notas que acompañan a la edición citada.

cida en un misterioso naufragio. Horacio afirmaba en su *Ars Poetica* que no le cabe al poeta la mediocridad sino la gloria en versos justamente famosos como los siguientes:

... mediocribus esse poetis  
non homines, non di, non concessere  
columnae<sup>38</sup>.

Garcilaso a juicio de Herrera la ha atisbado por su propio ingenio pero no ha llegado a la consumación. Herrera no sólo descubre el artificio de la poesía garcilasiana, sino que se declara poseedor del artificio. El artificio no sólo consiste en la posesión de conocimientos eruditos, es ante todo la posesión del arte. La obra otorga igual gloria al comentado que a quien lo rescata y eterniza para la memoria, el propio Fernando de Herrera, quien en su lectura de la poesía de Garcilaso expone los principios del *ars*. *Ingenium* y *ars* no se contraponen, al contrario armonizan así su fuerza como medida de la inmortalidad a la que aspira por propia naturaleza el ser humano, arrastrado y poseído esta vez por el empuje de su propia alma hacia la permanencia, hacia la eternidad por su participación en lo divino. Herrera *admira* la poesía de Garcilaso, la contempla y la declara como veremos, pero aspira a su vez a participar en la maravilla.

Dos obras publicadas después de las *Anotaciones* afirman el intenso apetito de Herrera por la eternidad y la gloria, así como los límites y las zozobras de la inquietud por no lograrla. En 1582, dos años después de la publicación de las *Anotaciones*, Herrera entrega a la imprenta su tercera obra que no se queda sólo en proyecto. Con el título de *Algunas Obras* ofrece una selección de poesías que Herrera condensa en un pequeño volumen, de tirada reducida, como regalo de bodas para el Marqués de Tarifa<sup>39</sup>. La importancia de esta breve antología radica por un lado en ser la única versión que sin lugar a dudas nos muestra la poesía herreriana tal y como Herrera la escribió. La edición posterior a cargo de Francisco Pacheco en 1619, veintitrés años después de la muerte del poeta, ha generado una fecunda polémica que a pesar de las últimas aportaciones está lejos de ser resuelta<sup>40</sup>. Francisco Pacheco despejó las tinieblas que

38. Horacio, *Epistola ad Pisones*, vv. 372-373, citaremos por la edición de A. González, Madrid, Taurus, 1992.

39. *ALGUNAS OBRAS / DE FERNANDO / DE / HERRERA, / Al Ilustriss. S. D. Fernando Enríquez de / Ribera Marques de Tarifa. / ... / En Sevilla en casa de Andrea Pescioni, / Año de. M.D.LXXXII. Citaremos por la edición de J. M. Blecua, ed., Fernando de Herrera, Obra poética. Edición crítica, Madrid, Anejo XXXII del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 vols., complementándola a su vez con la realizada por C. Cuevas, ed., Fernando de Herrera, Poesía castellana original completa, Madrid, Cátedra 1985. Para los avatares de la publicación de *Algunas Obras*, véase entre todas las aportaciones bibliográficas la realizada por A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Paris, Honore Champion Editeur, 1908, pp. 175-178.*

40. *VERSOS DE / FERNANDO / DE HERRERA. / EMENDADOS I DIVIDIDOS POR EL / EN TRES LIBROS. / A DON GASPARD DE GVZMAN, / Conde de Olivares, Gentilbombre de la Camara del Prín- / cipe nuestro Señor, Alcaide de los Alcazares Reales de Sevilla, i Comendador de Bivoras en la / Orden de Calatrava. / Año 1619. / CON PRIVILEGIO. / Impresso en Sevilla, Por Gabriel Ramos Vejarano. Tal y como hemos advertido citaremos por la edición de J. M. Blecua, ed., Fernando de Herrera, Obra poética. Edición crítica, ed. cit. complementándola a su vez, cuando sea preciso, con la realizada por C. Cuevas, ed., Fernando de Herrera, Poesía castellana original completa, Madrid, Cátedra 1985. B. Morros ha resumido las principales tendencias en el*

rodeaban la vida de "El divino" para la posteridad. El mismo afán guió la edición póstuma de los borradores legados por Herrera. En este caso la fortuna no acompañó precisamente al diligente Pacheco. La mano correctora, ansiosa por cumplir lo que faltaba, y el mismo estado precario de los numerosos borradores con que debió encontrarse, dejaron para los que sucedieren la lectura de una obra poética fracturada y amenazada siempre por la sospecha de que Francisco Pacheco arregló y corrigió según el dictado de los nuevos tiempos, marcados ya por el gusto barroco, en especial gongorino. La cercanía en el tiempo con la elaboración de las *Anotaciones* ofrece la interesante oportunidad de analizar el posible influjo entre teoría y práctica creativa. De hecho *Algunas Obras* se convierte en una especie de ejemplario, un subrayado a dos años de distancia de la proclamación teórica espigada en las *Anotaciones*, y sobre todo un pulso más hacia la superación de la poesía garcilasiana.

Otro documento valioso para medir el alcance e intención de las *Anotaciones* es la *Respuesta* que Herrera (bajo el artificio literario de un supuesto amigo) elaboró para defenderse del ataque del poderoso Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco bajo el pseudónimo de Prete Jacopín. A manos de Herrera llegaron unas ácidas *Observaciones* a las que respondió con poca fortuna. Como señaló M. Menéndez Pelayo la polémica derivó pronto en un aluvión de personalidades y groserías de las que Herrera se llevó la peor parte<sup>41</sup>.

El afán de Herrera por defenderse le permite a la vez deshacer aquellas ambigüedades y aclarar aquellos puntos oscuros que habían provocado la ira del Prete. Disponemos en este caso de una magnífica edición cuidada por J. Montero y por la que citaremos<sup>42</sup>. Pacheco copió con mano diligente tanto el feroz ataque dirigido contra las *Anotaciones* como la *Respuesta* debida a la mano de Herrera. El objetivo primero de este feroz alegato parece claro, enfrentar y aislar a Herrera del círculo sevillano. A. Coster es el primero en señalar la habilidad del Prete para separar a Herrera de sus ilustres amigos, Francisco Pacheco, Diego Girón y Francisco de Medina, a tenor de declaraciones como la siguiente:

I prométoos cierto que, cuando veo las necedades que avéis dicho, me maravillo mucho que Francisco Pacheco, Diego Girón i Francisco de Medina, de cuyas letras ai por acá

---

análisis de las variantes que arroja *Versos* con respecto a *Algunas Obras* en "Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera," *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1985, II, pp. 147-168, p. 147.

41. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. I., p. 737.

42. J. Montero, ed., *La Controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987. Para las *Observaciones de Prete Jacopín*, véase pp. 107-184 y para la *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín* elaborada por Herrera, véase pp. 185-284. Muy interesante además para todos los particulares en torno a la *Controversia* es el extenso y documentado "Estudio preliminar" con el que J. Montero prologa su edición, pp. 17-103. En especial es interesante el apartado que dedica a "La identidad del Prete", pp. 27-29 en el que expone sólidos argumentos para la atribución a Juan Fernández de Velasco.

mucha satisfacción, se ayan puesto a loar tan de veras, como se ve por sus versos latinos, este vuestro libro, perdiendo el trabajo i tiempo en obra semejante<sup>43</sup>.

A. Coster señala además que el éxito de este panfleto se acrecienta por la posición privilegiada del Prete, Condestable de Castilla<sup>44</sup>. La primera consecuencia es que el propio Herrera ha de asumir la responsabilidad de su defensa escondiendo su identidad bajo el artificio de un supuesto amigo, en principio porque resulta un buen recurso para dotar de objetividad a su *Respuesta*, pero más que probablemente por no hallar a quien saliera en su ayuda<sup>45</sup>. Existe además una tercera posibilidad apuntada por A. Prieto. Herrera considera al Prete como un discípulo, amigo del Brocense, e inventa a otro discípulo que le defienda en su *Respuesta*<sup>46</sup>.

Los efectos del ataque que el Prete dirigió contra las *Anotaciones* perduraron sin embargo más allá de la amargura que Herrera deja ver en su *Respuesta*. La última obra corregida de la mano de Fernando de Herrera es la *Vida de Tomás Moro* en la que de nuevo Herrera expresa su pesadumbre. La obra aparece publicada en Sevilla, en 1592, diez años después, y es interesante por cuanto Herrera se entrega a una biografía en la que proyecta más de una inquietud personal<sup>47</sup>. A los cincuenta y ocho años, cuatro antes de su muerte, "siente Herrera un último deseo de hablar en voz alta."<sup>48</sup> El impecable diseño histórico que vertebraba la *Relación de la Guerra de Chipre* se halla distorsionado por quiebras profundas y por un "desequilibrio" constante que desfigura la historia contada<sup>49</sup>.

El tono enfático de esta denodada defensa de la virtud<sup>50</sup> y de la independencia de juicio llevó a A. Coster a pensar que se trataba de un sermón elaborado para una audiencia<sup>51</sup>. Este extremo fue corregido por F. López Estrada quien observó en la desatada defensa herreriana los excesos y las profundidades de un discurso moral por lo demás profundamente sentido<sup>52</sup>. En general la crítica ha observado en esta obra el reflejo de la situación anímica de Herrera, cercano a la muerte y atacado por el círculo

43. Juan Fernández de Velasco, *Observaciones de Prete Jacopín*, ed. cit., obs. 46 (y última), 4-9. A. Coster, *op. cit.*, pp. 168-169; véase también O. Macrí, "Revisión crítica de la "Controversia" herreriana", *Revista de Filología Española*, XLII, 1958-1959, pp. 211-227 quien observa en los últimos años de la vida de Herrera "... un enfriamiento y desvanecimiento de las amistades del poeta bajo la instancia de los círculos representados por Jacopín, vocero de astutas e interesantes lisonjas con el fin de aislar al dictador sevillano de los Pacheco y Medina", p. 223.

44. A. Coster, *op. cit.*, p. 170.

45. Véase J. Montero, "La invención del amigo en la *Respuesta*", *intr. cit.*, pp. 46-48, p. 47.

46. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, *op. cit.*, p. 626.

47. Según informa F. López Estrada en su fundamental "Estudio y edición del "Tomás Moro" de Fernando de Herrera", *Archivo Hispalense*, 1950, 39-40-41, XII, pp. 9-56, "Estudio", pp. 9-32. fue impresa por Alonso de la Barrera, en Sevilla, año de 1592, y dedicada a don Rodrigo Castro, Cardenal y Arzobispo de Sevilla, p. 29. Para otras ediciones de la obra que gozó de un cierto favor del público, véase p. 30.

48. F. López Estrada, *art. cit.*, p. 11.

49. F. López Estrada, *art. cit.*, p. 12.

50. F. López Estrada, *art. cit.*, p. 18.

51. A. Coster, *op. cit.*, p. 363.

52. F. López Estrada, *art. cit.*, pp. 25-26.

que antes le había llamado “El divino.” De hecho la virtud que Herrera alaba es la del Tomás Moro que no sólo distingue la obligación que se debe a lo divino frente a lo humano<sup>53</sup> y para Herrera

... es también aquel que sigue el camino que estima justo, por encima de los juicios de las gentes<sup>54</sup>.

Las razones de la hostilidad y de la necesidad de esta defensa (del juicio propio, en el fondo) se han situado en el efecto demoledor causado por el ataque del Prete Jacopín. Doce años después de las *Observaciones* Herrera en su *Vida de Tomás Moro* parece responder de nuevo al ataque que siempre consideró injusto en palabras como las siguientes:

Mas porque suele suceder, que à las cosas, hechas con generosidad i ecelencia de valor, ose caluniar la invidia de onbres perdidos, i quiera quitar mucha parte de su merecimiento, entiendan todos, los que obligan las obras ajenas a la medida de su censura, que se à de juzgar con grande animo de las cosas grandes, porque de otra suerte parecera vicio dellas, lo que es nuestro<sup>55</sup>.

Las *Anotaciones* son el fruto de un espíritu entusiasta, de esas obras “hechas con generosidad i ecelencia de valor” como se lee en la cita. El comentario a la poesía de Garcilaso es muy distinto a la proclamación patética de la virtud a solas de la *Vida de Tomás Moro*, y desde luego al recurso de asumir bajo el artificio literario de un supuesto amigo la propia *Respuesta*. En las *Anotaciones* persigue Herrera la propia gloria a la sombra de la gloria de Garcilaso, con un “intenso apetito” por la inmortalidad ajena y ante todo propia. Lo que no pudo prever Herrera es que a sus *Anotaciones* se fijara la “mala sombra” de las observaciones del Prete y lo que siguió. Si en algo gozó de fortuna la sátira acre del Prete fue en dejar, para su peculiar posteridad, una lectura burlesca como un incómodo envés que acompaña siempre a la seriedad solemne de las *Anotaciones*. De hecho Francisco Pacheco no sólo fue la mano que dejó para la posteridad certeza escrita de las *Observaciones* y de la *Respuesta* herreriana. Además Francisco Pacheco incluyó en el “retrato” mismo de Fernando de Herrera la escueta noticia que une en el tiempo y para siempre las *Anotaciones* y la feroz crítica a la que fueron sometidas<sup>56</sup>.

Es interesante observar el juego de la memoria que marca la vida de Herrera. Por un lado el intenso esfuerzo ante el terror a ser devorado por la “tiniebla de gran olvi-

53. “Moro se nos presenta como un ejemplo intachable de este cuidado por sí y de esta clara distinción de las cosas que atañen a lo humano, y las que hay que defender como divinas”, F. López Estrada, *art. cit.*, p. 22.

54. F. López Estrada, *ibid.*

55. *Vida de Tomás Moro*, ed. cit., p. 45.

56. “Las obras que escribió [Herrera] son las “Anotaciones sobre Garcilasso”, contra ellas salió una apología, agra de la candidez de su ánimo, a que respondió doctamente”, Francisco Pacheco, *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* (circa. 1599), transcr., M. de los S. García Felguera, Madrid, Turner, 1983, p. 177.

do”, ese intenso apetito que explica la altura concedida a la creación y a la gloria, a la propia vida. La publicación exigente de su obra y su dedicación plena nos permite imaginar a un Fernando de Herrera volcado en la construcción de un sólido edificio, a la manera de un panteón que desafíe los tiempos. Nada queda al arbitrio del azar a excepción del valedor póstumo que no parece solicitar Herrera. La imagen proyectada para la posteridad por Francisco Pacheco participa de zonas de luz y de sombra. A Francisco Pacheco debemos los únicos datos que alumbran la vida de Fernando de Herrera. A Pacheco debemos también, sin él mismo pretenderlo, las zonas de sombra que oscurecen la valoración posterior de “El Divino”. Por un lado Pacheco fue el diligente corrector de la obra poética póstuma del sevillano. Los problemas textuales que arroja su edición de *Versos* están lejos de ser resueltos. La escrupulosa selección y edición de *Algunas obras* se disloca ante la lectura de *Versos*, un confuso poemario en el que Pacheco acumula borradores y corrige seguramente en más de una ocasión.

No obstante, sin Pacheco nos sería imposible al menos discutir cuáles fueron las tendencias anteriores o posteriores de la poesía herreriana. En todo caso, y sin embargo, hubiera sido de agradecer que quedara tan sólo el diseño impecable dibujado por *Algunas obras*, al menos por lo que a la posteridad de Herrera se refiere. Pacheco no se contentó sólo con esto. Su pugna por evitar el olvido de las edades le llevó a copiar con mano diligente el feroz alegato surgido tras la publicación de las *Anotaciones*. Si Herrera dedicó diez años largos de esfuerzo a sus *Anotaciones* como monumento a su propio saber y a la poesía de Garcilaso, el breve opúsculo del Prete desarticuló con burla e ironía certeras el edificio. De tal manera que hoy es imposible leer la vehemente magnificencia de las *Anotaciones* sin olvidar a cada paso la puntillosa ironía del Prete. Al menos y en esto la copia diligente de Pacheco también nos dejó la *Respuesta* elaborada por Herrera bajo el artificio literario de “un amigo”. Sin embargo el dolor y la rabia presiden esa *Respuesta* a la desesperada y estos sentimientos acaban por restarle autoridad. Está elaborada como una defensa meticulosa al principio contra cada uno de los ataques, pero pronto desmaya y se limita a breves notas, que muestran el cansancio y la impotencia, porque las *Anotaciones* no serán ya lo mismo después del ataque<sup>57</sup>. La *Respuesta* entonces adquiere su grandeza en el discurso final. Herrera deja de toparse contra las *observaciones* del Prete y dirige su mirada alrededor al expresar así su más íntimo deseo:

... i quiero hablar un poco en seso con quien me entienda<sup>58</sup>.

Herrera fía en el juicio de la posteridad, de los “juezes desapasionados”, el balance final de la grandeza de sus *Anotaciones*, creadas en realidad por un hombre al que

57. Véase J. Montero, *intr. cit.*, p. 63. La impotencia de Herrera se transparenta a lo largo de la *Respuesta*, en el discurso final acaba admitiendo lo siguiente: “Mas al fin vos aveis hecho una obra alabada del mundo, i provechosa para los maldizientes; que estan ocupados en mumurar las obras ajenas”, *ed. cit.*, p. 244, 10-12.

58. Fernando de Herrera, *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, ed. cit., p. 245, 41.

le es lícito por su condición cometer errores, como el propio Herrera reconoce<sup>59</sup>. La última ironía del destino de Herrera es en gran parte la labor contradictoria del memorialista que le tocó en suerte. Pacheco procuró una imagen idealizada de Herrera en su *Libro de retratos* como el divino, laureado, con una existencia en olor de santidad e incluso amante cortés con el consentimiento del marido. Al presentar el volúmen de *Versos* lo que Pacheco ofrece a la “Nacion osada”, es la poesía en

... la forma verdadera  
qu'imaginè, d'el culto i gran Herrera<sup>60</sup>.

Sin embargo el Herrera que ahora poseemos dista mucho de este retrato ideal, y también esto se lo debemos a Pacheco. Puede decirse que el mérito mayor del pintor Pacheco fue el dejarnos a un hombre de carne y hueso, que se sale del retrato: Un “yo” titubeante y ansioso, muy distinto a aquel glorioso “yo” comentado por Herrera en las *Anotaciones* poseído por el intenso apetito de la gloria póstuma y regalado por ella en la perfección de la obra realizada. Herrera se nos muestra sin embargo como un hombre que escribió una y otra vez el mismo poema hasta desfigurarse por completo la voz suspendida e intemporal de *Algunas obras*. Es entonces el poeta inseguro, el que aspira a la perfección pero que se ciega una y otra vez contra los mismos muros, que son los suyos. Con independencia de la perspectiva romántica que juzga la poesía de Herrera en función de la autenticidad de sus sentimientos, es cierto que la espontaneidad amorosa, si es que la hubo, se halla desmentida en parte desde el ejercicio escrupuloso de corrección. No es extraño que la crítica se detenga en ocasiones a juzgar el valor de la poesía herreriana desde la verdad de sus sentimientos.

También nos transmite Pacheco al hombre asolado por la rabia e incluso la soberbia de ver su magna obra, sus *Anotaciones*, hundida por una auténtica carga de profundidad, tan burlesca y soez como atinada, a ratos. Y es también la impotencia de saber que cualquier *Respuesta* es ya imposible, porque el ataque del Prete ha privado a las *anotaciones* de su carácter absoluto e incontestable, reservado al ambicioso “yo” que construye su propia gloria. Herrera es también el hombre que cercano a la muerte compone su peculiar *de profundis* sobre el *Tomás Moro* que se vio obligado a ser, pero que supo siempre que no sería. Todo lo deja contado Herrera. Es esa “dimensión personal” de Fernando de Herrera la que le distingue en definitiva de otros autores del siglo XVI y lo que le acerca a grandes figuras barrocas como Góngora o Quevedo. Y esto no tanto por los datos en torno a su vida, que son los que quiso Pacheco, sino por el vínculo íntimo escenificado en su obra entre la ambición y el fracaso.

59. F. Pacheco en su *Arte de la pintura* vuelve a considerar las palabras del Herrera vencido en su *Respuesta*, véase F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. cit., p. 305.

60. Según la edición ya citada de J. M. Bleuca, *Goza, ó Nacion osada, el don fecundo*, s. 197, vv 2-3.

Es quizá por esta razón por la que la lectura de la posteridad es en la mayoría de los casos polémica. Desde luego faltan aquellos “jueces desapasionados” que reclamaba Herrera al final de su *Respuesta*. Tanto se escribe para atacar o desautorizar a Herrera, como para defenderle hasta el límite de la mera apología. Incluso se discute si fue o no real su amor por la Condesa de Gelves, la Luz, para valorar desde ahí su poesía. Es difícil encontrar una figura más polémica en nuestra literatura del siglo XVI. En suma es difícil mantener la ecuanimidad ante un hombre que ha perdido la autoridad a través de su propia obra. Tampoco en este caso se le perdona ningún error como el mismo pretendió que se considerara, a manera de disculpa. Herrera no acierta, tampoco se equivoca, Herrera triunfa o fracasa con rotundidad. En el panteón de autores ilustres del siglo XVI la figura de Herrera se desplaza constantemente. Esto es tanto como decir que ante Herrera cabe casi todo menos la indiferencia. Desde nuestro punto de vista aquí radica precisamente la grandeza que quizá el propio Herrera nunca hubiera comprendido.

Hemos de tener en cuenta ante todo que después del ataque del Prete perdurará el dolor de quien entregó con solicitud desconocida a la imprenta la consagración definitiva del gran poeta y de su propio nombre. Todo está dispuesto “à juzgar con grande animo de las cosas grandes” con el deseo y el esfuerzo además de que no se cumpla lo que dejó escrito el propio Fernando de Herrera en su *Tomás Moro*:

... porque de otra suerte parecera vicio dellas, lo que es nuestro<sup>61</sup>.

---

61. *Vida de Tomás Moro*, ed. cit., p. 45.

## Capítulo 2º

### El otro propósito de las *Anotaciones*.

#### La naturaleza del comentario.

#### *La crítica íntima en lo externo*

Entre los muchos proyectos anunciados por Herrera se halla la elaboración de una *Poética* que o bien nunca fue realizada, o bien se ha perdido como otros muchos de los proyectos anunciados por el propio Herrera. No obstante, nos quedan las observaciones teóricas preparadas para la poesía de Garcilaso, al menos como vislumbre de la *Poética* que se ha perdido sin remedio. Es posible, al menos como hipótesis, que la *Poética* proyectada participara de una topicidad extrema y atemporal, exigida ante todo por la práctica común y por la obediencia a un sistema tópico de exposición de los preceptos. En lugar de esta posibilidad contamos con las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso. Herrera se emplea en la técnica del comentario lo que le permite al menos una ocasión para la digresión y la elaboración personal, a partir de la excusa propuesta por un texto. A. Bianchini cree que Herrera elige el desorden de las *Anotaciones* inspirado por el furor platónico y en una búsqueda infatigable del ideal de Belleza<sup>1</sup>. Es imposible saber a ciencia cierta si Herrera optó por esta posibilidad conscientemente, y sobre todo guiado por los motivos que supone A. Bianchini. Sin embargo es indudable que la propia naturaleza de un comentario permitía a Herrera una relativa libertad frente al rígido esquema de un *Ars Poetica*.

Por otra parte la elección herreriana de la poesía de Garcilaso le permite una reflexión sobre la Lírica. Para comprender el primer esfuerzo y el primer obstáculo del intento herreriano, es preciso observar la “indeterminación como género de la poesía Lírica”, en la *Poética* del siglo XVI, frente a la práctica<sup>2</sup>. La fervorosa recuperación de la *Poética* de Aristóteles condicionó sin duda la reflexión teórica en especial sobre el

---

1. A. Bianchini, “Fernando de Herrera’s *Anotaciones*: A new look at its sources and the significance of his poetics”, *Romanische Forschungen*, 88, 1976, pp. 27-42, pp. 27-28.

2. Véase el interesante apartado que A. García Berrio dedica a esta cuestión bajo el mismo título, “La indeterminación como género de la poesía lírica”, *Formación de la teoría literaria moderna (I). La tópica boraciana en Europa*, op. cit., pp. 94-100, p. 94.

género dramático. Quedaba pendiente el tratamiento de la Lírica. El reto por lo tanto era aún mayor para los tiempos de consolidación de la ciencia poética. En el caso de Herrera no se trataba tanto de ajustarse a la doctrina de la autoridad, como de encontrar la autoridad desde la que comentar y sobre todo valorar un texto lírico.

Y además hay un riesgo añadido. Las *Anotaciones* se enfrentan, por principio, al pulso activo de la creación poética. Herrera aplica los principios doctrinales más relevantes de su época para la valoración de un texto. Herrera acomete el análisis de la poesía de Garcilaso en pleno siglo XVI. Es “the Age of Criticism” en la acertada y ya clásica fórmula de B. Hathaway. Es por otra parte el momento cumbre de la reflexión sobre Poética y Retórica, consolidada tras el empuje inicial del primer humanismo. Si por algo se caracteriza el siglo XVI, especialmente en Italia, es por el empeño en la elaboración de una teoría literaria. Como primer resultado de este afán se advierte una serie de tensiones, entre las más significativas la difícil conciliación de autoridades contrapuestas, como la aristotélica y la horaciana en materias de Poética.

Por otra parte la salida de las propias opiniones, aun a costa de las autoridades y de sus textos, provoca numerosas “inhibiciones críticas”. Se trata en la mayoría de los casos de una lectura entorpecida y sofocada por las tensiones impuestas a un sistema teórico ajeno pero cuya topicidad se reverencia. Una lectura que en definitiva apenas si filtra la floreciente práctica poética coetánea, pero cuyas carencias y sus porfías, en puntos en apariencia insignificantes, revelan lógicamente una nueva conciencia y un nuevo criterio. La tensión se transmite también a la labor crítica que no busca la explicación del texto sino los límites y la confirmación de los puntos teóricos aplicados. Uno de los mejores conocedores del arte renacentista, E. Wind, consideraba la lectura de los textos del siglo XVI como una “enrarecida forma de tortura mental” por propia experiencia más que probada<sup>3</sup>. En términos menos explícitos pero más ecuanímenes B. Weinberg apuntaba la dificultad fundamental, la distancia en el tiempo de otros hábitos mentales y en definitiva del valor distinto concedido al peso de la autoridad y de la propia opinión<sup>4</sup>.

La consideración crítica de las *Anotaciones* herrerianas ha pasado por la tortura que exige un ejercicio de comprensión no siempre fácil. En las explicaciones teóricas

3. E. Wind, *Art and Anarchy. The Reith Lectures*, London, Faber and Faber, 1963, 2ª ed., ed. or., 1960; trad. esp., S. Masó, Madrid, Taurus, 1967, p. 113. Así lo demuestra en uno de sus más importantes trabajos sobre el Renacimiento. Nos referimos a *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Penguin Books, 1960, London, Faber and Faber, 1968, trad. esp., J. Fernández de Castro y J. Bayón, Barcelona, Barral Editores, 1972, en especial el capítulo dedicado al “Lenguaje de los misterios”, *op. cit.*, pp. 11-26, pp. 16-17.

4. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, 2ª ed., 2 vols., ed. or., 1961, p. 70. Para las líneas generales que B. Weinberg observa en la metodología teórica y crítica, véase el segundo capítulo, “The Methodology of the theorists”, pp. 38-70. Observaciones interesantes a este respecto se hallan en el monumental trabajo de R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical. Imagery and Twentieth-Century Critics*, Chicago — London, The University of Chicago Press, 1968, 8ª ed., ed. or., 1947. La autora procede a un desmontaje sistemático de los prejuicios de la crítica del siglo XX frente a la compleja lectura del material renacentista.

que elabora Herrera se entrecruzan autoridades traídas casi siempre a oscuro propósito sin una organización lógica, al menos aparente. La voluntad por conciliar en un mismo sistema autoridades radicalmente divergentes provoca esa confusión. El panorama que las *Anotaciones* despliegan ante nuestros ojos es muy semejante. El lenguaje técnico elegido (e impuesto por necesidad) es casi siempre el de naturaleza retórica y el concomitante con la gramática, con todas las vacilaciones que siglos de tradición habían impuesto a la terminología, pero también con un difícil ejercicio de equilibrio en su aplicación a la Poética.

Como veremos además el peso teórico de los principios que expone Herrera en las *Anotaciones* abruma cualquier interpretación crítica, cualquier análisis. Teoría y ejercicio crítico se entrecruzan, desmintiendo el segundo la férrea disposición del primero que a pesar de todo le complementa. De ahí esa impresión, más que justificada, de la bibliografía posterior que señala en las *Anotaciones* herrerianas un exceso digresivo bajo el que queda sepultada la poesía de Garcilaso. Es difícil, por no decir a veces imposible, averiguar lo que intenta explicar Herrera de la poesía garcilasiana a lo largo de más de ochocientas anotaciones. Unos comentarios que incluyen explicaciones peregrinas o excursos críticos complicados, no tanto por su profundidad sino por un abusivo sincretismo de varias fuentes sin un hilo argumental preciso. Pero hemos de contar en todo caso con la intención última de lo que Herrera pretende; aclarar y evaluar la poesía de Garcilaso.

La riqueza de las *Anotaciones* herrerianas no radica tanto en los aciertos interpretativos sobre la poesía de Garcilaso como en el esfuerzo continuo por aplicar la teoría leída al comentario de un texto lírico. Desde esta perspectiva lo más valioso de los comentarios herrerianos es su propia complicación, su vacilación constante, los obstáculos con los que tropieza, el aparente sinsentido de muchas de sus observaciones y sobre todo los lugares a los que acude para elaborar su particular evaluación de la poesía garcilasiana. Hemos de contar además con las circunstancias históricas difíciles en las que vive Herrera, instalado en plena Contrarreforma y con la prevención lógica ante la presión que ejercen tiempos muy difíciles.

Desde la propia Poética también existían otras trabas de no menor importancia. La labor del crítico se encontraba en su tiempo con un obstáculo añadido a la del teórico. Es más complicada porque ha de hallar la base teórica desde la que analizar un texto, y además a través del texto intentar explicar y justificar la teoría que aplica. La labor es ardua por la naturaleza misma de la teoría desde la que extraer principios válidos de lectura. Pero sobre todo el trabajo se complica por la naturaleza misma de la crítica que difiere de los términos actuales.

La crítica que realiza Herrera, como no podía ser menos en el siglo XVI, es una crítica “dogmática”, no “estimativa”, como veremos más adelante. En realidad Herrera analiza la poesía de Garcilaso desde su acercamiento o lejanía de la doctrina. La teoría

ideal a la que Herrera ordena la poesía garcilasiana es una teoría que por otro lado se halla en formación, en una formación especialmente tormentosa, pero que sin embargo ejerce su presión tópica. A través de esa tradición Herrera procura explicarse y explicar un texto. En este sentido Herrera moviliza todo lo que está a su alcance, de ahí esa impresión de sincretismo juzgada a veces de falta de criterio. Lo más valioso de las *Anotaciones* radica en su "transitividad", en un eclecticismo obligado que elige ideas de diversa procedencia sin otro criterio que la pertinencia para el propósito que le guía constantemente, la ilustración de la poesía de Garcilaso y del arte que la regula<sup>5</sup>.

La crítica que realiza Herrera se basa en unos principios teóricos elegidos de entre la teoría de su siglo y aplicados en puntos concretos de la poesía garcilasiana. Herrera no cuestiona los principios teóricos que expone, en contadas ocasiones los amplía, pero no es lo habitual. No es un pensador original o al menos polémico como Pietro Bembo, el Brocense o J. C. Escalígero a pesar de la topicidad del sistema en el que operaban. Lo que sí podemos adelantar es que Herrera es, en todo caso, un teórico muy sensible a aquellos puntos del sistema más atractivos para explicar el texto lírico; no sólo los puntos más atractivos también los pertinentes. Es precisamente esta carencia y esta desorientación la que permite entrever valiosas noticias de quien se afana por hallar aquellos resquicios de la teoría que le sean útiles.

La crítica que se ha dedicado al estudio de las *Anotaciones* no ha considerado la carencia básica con la que se enfrenta Herrera; la indeterminación como género de la Lírica en la Poética del siglo XVI. Sólo W. C. Atkinson prestó especial atención a este problema y a su solución en las *Anotaciones*. W. C. Atkinson supone, a nuestro juicio de forma exagerada, que si Herrera no escribió la Poética proyectada, después de las *Anotaciones*, fue sobre todo por haberse sabido incapaz de resolver el problema planteado por la indeterminación como género de la Lírica<sup>6</sup>. A partir de aquí W. C. Atkinson realiza una crítica severa contra las *Anotaciones*.

Por ahora baste decir que si Herrera fracasa es en lo que W. C. Atkinson busca; una comprensión de la *Poética* de Aristóteles que incluyera en la reflexión filosófica general del tratado una expansión hacia los dominios de la Lírica, algo en principio difícil, incluso imposible, durante el siglo XVI.

Por otra parte la falta de precisión teórica del comentario de Herrera no debe suponerse en principio sólo falta de doctrina o de conocimientos. Una lectura sumaria de las *Anotaciones* provoca la impresión inmediata, no siempre acertada, de que Herrera se aprovecha de varias fuentes que suma sin orden ni concierto. La razón fundamental de considerar las anotaciones como un desarrollo teórico independiente del

5. B. Brancaforte, "Valor y límites de las "Anotaciones" de Fernando de Herrera", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX 1976, pp. 113-129, p. 128.

6. W. C. Atkinson, "On Aristotle and the Concept of Lyric Poetry in Early Spanish Criticism", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, t. VI, pp. 189-213, p. 201.

texto se basa en la aparente independencia entre comentario y el texto comentado. En definitiva el problema que afecta a la consideración crítica de las *Anotaciones* es el de la originalidad o no de la teoría herreriana con respecto al entorno teórico, la ciencia Poética. Según el balance de U. di Benedetto:

Hay investigadores que lo consideran [a Herrera] un teórico demasiado avanzado para su época y poco comprendido por sus coetáneos. Otros le niegan originalidad por ser las *Anotaciones* una colección de teorías de otros tratadistas<sup>7</sup>.

Las dos posturas señaladas por U. di Benedetto resumen bien en todo caso la desorientación en torno a las *Anotaciones*, ni mucho menos general. A pesar de la disparidad absoluta de criterios, la dificultad central se halla en la valoración del contexto teórico del que se nutren las *Anotaciones*, que además (como ya hemos observado) es especialmente conflictivo.

Suponer en las *Anotaciones* una originalidad radical es ignorar en definitiva la naturaleza esencial de la que participan. Herrera explica y comenta la poesía de Garcilaso desde un sistema teórico que busca preceptos desde la autoridad clásica, en especial. En este sistema busca Herrera las premisas desde las que dotar de valor la poesía del “príncipe de los poetas”. Por otra parte abocar las *Anotaciones* a un ejercicio constante de plagio del contexto teórico es tanto como olvidar que las *anotaciones* son un comentario, no un *Ars poetica*. Esto equivale en definitiva a no considerar la dialéctica establecida entre el texto comentado y el comentador. Concentrarse exclusivamente en localizar plagios implica otra consecuencia no menos importante. Se ignora, en definitiva, los problemas concretos que planteaba la propia Poética durante el siglo XVI. Una atención demasiado volcada en el plagio implica una visión parcial y cerrada de la Poética. Desde esta perspectiva la Poética se considera como una colección de lugares susceptibles de plagio y no como un sistema de preceptos con su peculiar dinámica de interrogantes, soluciones y fracasos.

El problema del plagio como medida de valor de las *Anotaciones* herrerianas no deja de ser sin embargo un problema secundario, cuya importancia depende en gran medida del esclarecimiento de la lectura crítica, no tanto de la exposición teórica, que realiza Herrera. U. di Benedetto señala además algo que es igualmente válido por su pertinencia y por quien lo afirma, uno de los más inteligentes especialistas que se han acercado a la obra herreriana, porque a pesar de las divergencias en las posturas encontradas:

Un hecho es indiscutible; Herrera fue el primer crítico español en aplicar estas teorías en la explicación de un texto poético con una conciencia crítico-literaria hasta entonces desconocida<sup>8</sup>.

7. U. di Benedetto, “Introducción” a su ed., Fernando de Herrera, *Lírica y poética*, Barcelona, Publicaciones del frente de afirmación hispanista, 1986, pp. 7-91, p. 15.

8. U. di Benedetto, *intr. cit.*, p. 15. La aportación de U. di Benedetto es breve pero intensa, por su propia calidad pero en especial por la influencia que ha ejercido en Estados Unidos y en investigadores como A. Bianchini y T. R. Dutton. Nos referiremos con frecuencia a su artículo “Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”, *Filología Moderna*, IV, 25-26, 1966-1967, pp. 21-46.

La principal dificultad planteada por las *Anotaciones* es la de averiguar qué lee Herrera, o pretende leer, en la poesía de Garcilaso. Contamos en primer lugar con una premisa que es preciso explorar, la de la propia naturaleza de la lectura que elige la forma de un comentario, de unas anotaciones. Juan Luis Vives reservaba en su *De ratione dicendi* un capítulo especial para diseñar las exigencias y limitaciones de “enarrationes et commentarii.”<sup>9</sup> La recuperación del mundo clásico estaba necesariamente precedida por un ejercicio de comprensión y comentario, y por lo general también de abuso y de lectura distorsionada por las propias opiniones. La opinión de Vives publicada en 1522 explora un procedimiento fundamental en la metodología humanística del siglo XVI, del que participa también el género de comentario elegido por Herrera en sus *Anotaciones* para ilustrar la poesía garcilasiana<sup>10</sup>.

La reflexión teórica que ofrece Vives en este capítulo se distingue por su inteligencia y por su excepcionalidad a la vista de la práctica más común. Vives distingue al menos tres tipos de comentario, aquel al que llama *glossa* o explicación de una palabra concreta; aquel otro preparatorio para ejercicios escolares o *scholium*; y finalmente el *commentarius* que ocupa en el apartado el tratamiento más extenso, debido sobre todo a la complejidad que le otorga Vives<sup>11</sup>. Los *commentarii* han de ser subdivididos a su vez en dos tipos según la complejidad de la materia comentada. El que más preocupa a Vives es el comentario que denomina *in aliud* porque exige más pericia y más cautela a quien lo acomete. En primer lugar J. L. Vives aduce la dificultad del texto que ha de ser comentado, en segundo lugar este comentario puede elaborarse a partir de una materia propuesta. En palabras de Vives:

... *commentarii* a commentando nuncupantur, quod est disserere, hi sunt duorum generum, vel *simplices*, vel *in aliud*; *in aliud* sunt, quum sensus auctoris cuiuspiam inquiritur, atque explicatur, qui sunt breves et contracti, diffunduntur vero, si de proposita materia disputatur, et quid adferre queat commentator experitur, ...<sup>12</sup>

9. Así titulado “Enarrationes et commentarii,” en *De ratione dicendi*, libro III, cap. XI, pp. 230-232, citaremos por “De ratione dicendi,” [1522] *Opera Omnia*, ed. por G. Mayans Siscar, Valencia, B. Monfort, 1782, t. II, pp. 93-237.

10. Véase A. Buck, “Einführung”, en A. Buck y O. Herding, eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung I., pp. 7-21, p. 7. También interesante es el trabajo de C. Codoñer, ya citado, en que se ofrece un esbozo del desarrollo del género de comentario desde Quintiliano hasta el siglo XVI así como en un trabajo posterior de la autora, “El modelo filológico de las ‘Anotaciones’”, en López Bueno, B., ed., *Las ‘Anotaciones’ de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36.

11. J. L. Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., pp. 230-231. Subrayado en el original.

12. J. L. Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., p. 231. La taxonomía elaborada por Vives posee rasgos comunes con la establecida para los comentaristas bíblicos en la Edad Media. Wilhem von Altona distingue entre *commentator*, *scriptor* y *auctor*: “... *commentator* enim est, qui scribit sua et aliena, sed principaliter aliena, et sua tamquam annexa; *scriptor*, qui scribit tantum aliena, addendo tamen de dictis aliorum ad ea; *auctor*, qui scribit sua principaliter et aliena tamquam annexa.” Apud., M. Lentzen, “Cristoforo Landino Dante-Kommentar”, en A. Buck y O. Herding, eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, pp. 167-191, n. 44, p. 184.

A los comentarios simples dedica sin embargo J. L. Vives unas pocas líneas en las que resalta la adecuación requerida:

... alterum commentariorum genus esse diximus simplex, in quibus breviter annotantur admonendae memoriae nonnulla; id fit vel a dicturis, vel a colligentibus quae mox digerant, et extendant; hoc quisque conficit, prout valet memoria, atque exercitio, alii perbreves, et quasi notis quibusdam, alii pleniores<sup>13</sup>.

De hecho la comparación del ejercicio lector de Herrera con el del Brocense, publicado seis años antes, es la constatación de que ambos han elegido procedimientos diferentes para un mismo fin, el análisis de la poesía de Garcilaso<sup>14</sup>. Las *Anotaciones* de Herrera son en realidad un comentario *in aliud* como veremos más adelante. Las *anotaciones y enmiendas* del Brocense se aproximan sin embargo a la categoría definida por Vives como comentario simple, es decir aquel que tiende al esclarecimiento ante todo del texto, siempre de forma breve y concisa, buscando, sobre todo, que sean fácilmente memorizables, según el cometido que les concedió el propio Brocense, como ejercicio preparatorio para la lectura de la poesía de Garcilaso<sup>15</sup>. También se acercan en su condición de ejercicio para la propia elaboración futura realizada por los alumnos. El Brocense descubre la rica cantera garcilasiana ante los ojos de sus alumnos desde la importancia básica concedida para la *imitatio*. Pero la poesía de Garcilaso no es el lugar para elaborar una teoría sobre la *imitatio* o ilustrar al alumno, o al lector posterior, de preceptos relativos a la Poética. Herrera sin embargo considera legítimo el que un comentario a la poesía de Garcilaso recoja estos aspectos, como veremos en este capítulo. En ajustada descripción de E. Asensio el comentario del Brocense es un "libro de faltriquera, sobrio de notas, que logró sucesivas reimpressiones hasta 16128"<sup>16</sup>. El de Herrera sin embargo es una exposición de conocimientos sobre Poética que utiliza como ejemplario la poesía de Garcilaso.

La mayor preocupación de Vives en su taxonomía del comentario se centra en el peligro que encierra la posibilidad de divagar en el caso del comentario dirigido a otro propósito. La complejidad del comentario *in aliud* radica ante todo en el peligro de convertirse en una lectura difusa, que desoiga al texto por su invitación a una elaboración personal, o incluso a una exhibición indiscriminada del propio saber. De hecho Vives advierte a su lector ideal del peligro de un exceso de divagación, que puede degenerar en el olvido de la naturaleza subsidiaria del comentario con respecto de la

13. J. L. Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., p. 232.

14. *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega con anotaciones y enmiendas...*, Salamanca, Pedro Lasso, 1574, para lo relativo a la publicación y ediciones de las anotaciones y enmiendas del Brocense es indispensable el artículo de E. Asensio, "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, Madrid, 1984, v. I, pp. 13-24, en especial pp. 13-14.

15. Para los avatares de la elaboración de las anotaciones del Brocense, véase A. Gallego Morell, *intr. cit.*, p. 20.

16. E. Asensio, "El Brocense contra Fernando de Herrera...", *art. cit.*, n. 2, p. 13.

obra comentada. Esta es la diferencia fundamental con la obra nacida de la propia reflexión, tal y como señala Vives dirigiéndose al lector

... iam vero quantumcumque fusos commentarios habeas in animo, componere, memineris semper esse commentarios, nec adeo in eis licitum esse evagari; atque in libero tuo opere, dum enim in alium scribis, illi est ubique subserviendum, alioqui non in aliud, vel ad aliud erunt commentarii, sed praeter aliud<sup>17</sup>.

Por más que las recomendaciones de J. L. Vives nos resulten atractivas y en último término juiciosas, lo cierto es que el comentario *in aliud* se prestaba ante todo a la divagación. Quizá sea por esta razón por la que J. L. Vives extrema sus recomendaciones al tocar este punto. Pero hemos de tener en cuenta sobre todo la reverencia tópica ante las autoridades clásicas, y en correspondencia las tentaciones a las que el propio Vives aludía en las palabras que entresacamos de la cita anterior,

... iam vero quantumcumque fusos commentarios habeas in animo, componere, memineris semper esse commentarios,...<sup>18</sup>

Precisamente este comentario clasificado por Vives como comentario *in aliud* era el que permitía la tendencia a la divagación residente en el ánimo que olvida con presteza la naturaleza misma de lo que ha de ser sólo un comentario. La afición al comentario "in aliud" se había convertido en un mecanismo liberador para la salida de las propias opiniones. La propia naturaleza del comentario permitía ante todo una elaboración personal, aunque sólo fuera por la elección en último término de los ejemplos comentados. La dificultad básica radica en todo caso en la propia realidad a la que se aplican las reflexiones de Vives. El autor muestra una inteligencia y una perspicacia que no son comunes en su momento. Hemos de tener en cuenta que Vives distingue ante todo entre lo que es una obra nacida de la propia reflexión y un comentario que pretende esclarecer la reflexión contenida en una obra. El problema se plantea cuando no se atiende al objetivo básico que pretende el comentario. A partir de aquí no existen limitaciones. La presión tópica ejercida por autores cuyas obras se pretende comentar, la propia conciencia de que el texto es una autoridad que ha de ser esclarecida deja paso a una recuperación que, aunque se pretende purista, toma el texto como un pretexto para justificar las propias opiniones.

La elección del comentario permite la expansión de desarrollos no siempre contemplados desde el texto que se pretende esclarecer. En especial y por lo que respecta al comentario literario de autores clásicos, la finalidad está en mostrar las pautas de imitación, lo que sin duda exige de entrada la aplicación de un criterio singular por parte del comentador. Si esto es así en la mayoría de los casos, el campo ofrecido en el comentario a autores en lengua vulgar ofrece aún mayores posibilidades. El comen-

17. J. L. Vives, *De ratione dicendi*, ed. cit., p. 232.

18. *Ibid.*

tario estaba alentado de entrada por un afán reivindicador que se prestaba en más de un ejemplo a la elaboración personal<sup>19</sup>.

No es extraño por tanto que las “querellas” lingüísticas se constituyeran en realidad en una vía de reflexión sobre la poesía Lírica. El ejemplo de Petrarca fragmentado una y otra vez en composiciones literarias permitía acudir a la producción petrarquista como ejemplo primero del valor de la lengua vulgar. Como ha observado G. Ferroni las tentativas por definir una lengua perfecta y apta para el uso literario no podían olvidar la floreciente producción petrarquista en lengua vulgar, máxime cuando el punto de partida obligado en las polémicas eran las *Prose* de Bembo<sup>20</sup>. Sobre todo Petrarca desde la codificación bembiana era considerado como un clásico cuyo ejemplo tener en cuenta. En el caso de Fernando de Herrera y su elección del poeta Garcilaso el principio de autoridad, como modelo de obediencia debida, se quiebra por la cercanía en el tiempo y por la propia condición de Herrera como poeta que además se expresa en la misma lengua. Como veremos más adelante Herrera defiende y ante todo intenta demostrar el valor del español como lengua plena y dotada para la expresión artística. Garcilaso es así contemplado como el prestigioso antecedente.

No ocurre lo mismo en el caso del Brocense. El Brocense trata a Garcilaso como un auténtico clásico en un ejercicio purista de restablecer la poesía del autor como modelo de imitación, y sobre todo con el afán de mostrar y recobrar el prodigio garcilasiano en su exacto momento histórico. El Brocense anota y enmienda en su más puro sentido el texto garcilasiano. En el caso de Herrera el objetivo no se fija en la elaboración del ideal poético para imitar representado por la poesía de Garcilaso, ni siquiera pretende anotar y enmendar el texto. El objetivo prioritario es la exposición de la Poética a la que se acerca o de la que se aleja el modelo elegido. Mientras el Brocense comenta la poesía de Garcilaso, Herrera se emplea en desvelar la Poética<sup>21</sup>, imponiendo, incluso, al texto garcilasiano una ordenación por agrupaciones métricas que le permita, a su vez, insertar los comentarios pertinentes<sup>22</sup>.

El mirar más allá de la propia poesía provoca que la distancia entre el comentario del anotador y el texto comentado se diluya, tal y como ha observado A. Buck a propósito del comentario de Herrera en el que prima ante todo la reflexión sobre la Poética. De esta forma el comentador se sitúa al mismo nivel de decisión que el comentado, y se produce así la completa divergencia entre el comentario y el texto comentado, un fenómeno que

19. Véase A. Buck, “Einführung”, en A. Buck y O. Herding, eds., *op. cit.*, pp. 16-17.

20. G. Ferroni, “La teoria della lirica: Difficoltà e Tendenze”, en G. Ferroni y A. Quondam, *La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 11-208, p. 16.

21. Como ha observado A. Prieto la diferencia fundamental entre las dos lecturas radica en que “... las *Anotaciones* de Herrera responden primordialmente a una teoría poética, mientras que las del Brocense obedecen a un criterio editor del texto”, A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, *op. cit.*, p. 607.

22. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, *op. cit.*, p. 604.

A. Buck ejemplifica sobre las *Anotaciones* de Herrera, y que apunta además como un proceso que se cumple en otros comentarios<sup>23</sup>. La elección del comentario como medio desde el que teorizar sobre la poesía de Garcilaso posee además perspectivas valiosas de análisis. Por más que la imposición del texto comentado esté presente, también es cierto que el comentador se expone a un ejercicio de análisis. El análisis es en último término personal aunque sólo sea por la elección de determinados puntos que han de ser esclarecidos en detrimento de otros, sin el auxilio además de la estructura ordenada de una Poética que sirva de segura referencia. Lo que condiciona en definitiva a las *Anotaciones* de Fernando de Herrera es que son, ante todo, una apología apasionada del español como lengua de arte y cultura, además de un programa poético que elimine excesos y corrija errores. En este sentido puede afirmarse que el comentario de Herrera es en realidad un alegato al que rige por consiguiente una postura arriesgada y en último término muy personal de defensa y de ataque. Sólo así puede medirse el valor de las *Anotaciones* que distan de ser un comentario de la poesía de Garcilaso. Como ha observado A. Prieto:

En primer lugar, y con el ejemplo de Garcilaso, las *Anotaciones* mantienen una defensa de la lengua española que está en la órbita de las defensas del *vulgar* esgrimidas en el Renacimiento<sup>24</sup>.

De hecho Herrera escoge la forma de comentario *in aliud* conscientemente. En las siguientes palabras del propio Herrera en su *Respuesta* se leerá que el comentador ha elegido de entre las posibles una forma concreta de comentario, por más que a algunos (el Prete) les parezca incorrecta. No sólo eso, sabe perfectamente el camino que sigue, aunque a algunos, además, les pueda resultar intrincado:

I sepan, ya que la desgracia de F. d. H. lo metio en cuidado de ilustrar a G.L., que si no escogio el modo de anotar, que a ellos pareciera mejor; que no anduvo tan ciego en ello, que no viesse bien el camino, que llevaba, i que no iba mui errado por el<sup>25</sup>.

Herrera acometía una lectura de la poesía garcilasiana más ambiciosa, dirigida a otro propósito como comentario claramente *in aliud* (*de materia proposita*). Por más que nos parezca extraño a la vista de las *Anotaciones*, hay algo de cierto en la afirmación anterior. No fue tan ciego Herrera por el camino hacia ese *aliud* que perseguía. A continuación de esta cita que hemos traído Herrera se defiende argumentando que ha seguido las convenciones del género de comentario nombrando a las figuras más relevantes, Mureto, Lambino, Bruto y Josefo Escalígero<sup>26</sup>. Las anotaciones de estos re-

23. A. Buck, "Einführung", en A. Buck y O. Herding, eds., *op. cit.*, p. 19.

24. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, *op. cit.*, p. 613 y el apartado que dedica a esta cuestión de "La lengua y la creación en las *Anotaciones*", pp. 613-619.

25. Fernando de Herrera, *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, ed. cit., p. 199, 143-147.

26. "Pero devistes temer, que se os respondiesse, que así eran los de los ombres que sabian, i asi lo pedian la intencion i el argumento. I a la verdad F.d.H. pretendio imitar a M. A. Mureto, D. Lambino, J. M. Bruto, E. Vineto, i Josefo Escalígero, i otros semejantes, que escrivieron de aquella manera en las obras de los antiguos.", *Respuesta*, ed. cit., p. 193, 58-63.

nombrados autores responden al comentario simple y a los *scholia* de los que hablaba J. L. Vives. Las notas son breves, algunas más extensas, ilustradoras siempre de la herencia de autores clásicos y de las correcciones impuestas al texto.

Como el mismo Herrera señala existe una segunda intención que disloca necesariamente la lectura ceñida del texto. Herrera propone la poesía de Garcilaso como la prueba de que el español ha alcanzado el rango de lengua artística a la que incluso así es preciso dotar de una Poética<sup>27</sup>. Herrera, a renglón seguido de la cita anterior, afirma que ha sobrepasado los límites del simple comentario para proponerse un *aliud* perfectamente definido:

I procurando no ser uno de los muchos, que an declarado las obras de nuestros Poetas, metio todas las velas en mayor piélagó, i atendió juntamente a ilustrar i poner en el lugar devido la dinidad, hermosura i ecelencia de nuestra lengua; i comparar con los versos de G. L. los de los escritores más celebrados de la antigüedad<sup>28</sup>.

Herrera expone así en la *Respuesta* el objetivo básico de sus *Anotaciones* suponiendo, con cierta candidez, que el problema central de la desviada lectura del Prete es producto de la incomprensión del género adoptado. La respuesta sin embargo se halla en la lectura de las mismas *Anotaciones*. Herrera deja así una declaración explícita del objetivo básico perseguido en las *Anotaciones*. El atrevimiento hereriano recrea además un tópico que procede directamente de la *Institutio* de Quintiliano. Herrera propone el atrevimiento de aventurarse en mares más vastos. De la misma manera en el último libro de la *Institutio* juzga Quintiliano la empresa antes acometida por Cicerón cuando se propone la tarea final de adiestrar al perfecto orador. En este último libro ocupa un lugar preferente el tratado de los *genera dicendi* como veremos en el capítulo siguiente. Quintiliano juzga así el intento ciceroniano:

M. Tullium, qui tamen ipse, quamvis tanta atque ita instructa nave hoc mare ingressus, contrahit vela inhibetque remos et de ipso demum genere dicendi, quo sit usus perfectus orator, satis habet dicere<sup>29</sup>.

Herrera desea así para sus *Anotaciones* y apoyado en este tópico una empresa mayor ligada exclusivamente con la dignidad, hermosura y alteza del español adquirida además de valor por la filiación clásica de los versos garcilasianos. La unión entre las "querelle" lingüísticas y su necesaria ejemplificación a través de la Lírica vulgar aseguraba, como hemos observado antes, un campo seguro en el que desarrollar la argu-

27. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, op. cit., pp. 613-614.

28. *Respuesta*, ed. cit., pp. 193-194, 64-69.

29. Citaremos por la edición de E. H. Butler, Marco Fabio Quintiliano, *The Institutio Oratoria of Quintilian in four volumes*, Cambridge Mass. —London, Harvard University Press—William Heinemann Ltd., 1966, 4ª reimpr., ed. or., 1921, The Loeb Classical Library, L. XII, Pr., 4-5. El tópico por otra parte fue localizado por E. R. Curtius como una de las "metáforas náuticas" para designar la empresa de realizar una obra, véase E. R. Curtius, op. cit., t. I, pp. 189-193.

mentación<sup>30</sup>. El modelo del que partir es Garcilaso, príncipe de los poetas españoles, no sólo de los castellanos. Herrera acomete la tarea de ofrecer al español una poética culta, al español, no al castellano, empresa muy peligrosa para un andaluz que desafía sin quererlo el viejo orden. Herrera fija en la poesía garcilasiana el modelo que ha de ser seguido y superado a través del conocimiento del arte que la regula. Queda por tanto el interrogante de sí el idioma español es capaz de soportar tal artificio y en qué medida lo ha logrado la poesía de Garcilaso. Es en este punto preciso en el que la poesía de Garcilaso, erigido en clásico, importa ante todo por su dimensión formal y por su naturaleza primera lingüística. La reflexión lingüística es por tanto el centro que organiza el discursar difuso de la lectura herreriana.

La finalidad no es tan sólo ilustrar la poesía garcilasiana, es además la ambición por demostrar la capacidad para la expresión y para el ornato de la lengua española. Este segundo impulso, el más importante, ahoga una visión cercada de la poesía garcilasiana pero posee el enorme mérito de reconocer y exigir una realidad artística teóricamente; la posibilidad del español como lengua de arte y de cultura. A juicio de Herrera la destilación fabulosa de ese arte sin duda se halla en los versos de Garcilaso en primer lugar por la falta de un modelo en la tradición literaria medieval y en segundo lugar por la propia altura alcanzada por la poesía garcilasiana.

En el último tercio del siglo XVI la "defensa de la lengua española es casi unánime"<sup>31</sup>. Fue un momento de especial énfasis en el poder de la lengua, al menos por tres razones. La primera es de raíz política, el imperio avanza a la vez que la extensión del idioma. La segunda es la actitud de la Iglesia, favorable hasta la primera mitad del siglo XVI a las lenguas vernáculas pero luego hostil a raíz de la prohibición de la utilización de la lengua vulgar para expresar los misterios de la fe<sup>32</sup>. La tercera es el florecimiento de la "copiosa y excelente producción lírica"<sup>33</sup>.

Para comprender esta necesidad herreriana de defensa de la lengua es preciso acudir al prólogo con el que Medina acompaña a las *Anotaciones*. En él se alude a la responsabilidad frente al idioma que han de asumir predicadores y poetas:

30. Para la relación entre la defensa de la lengua y algunos de los comentarios italianos a Petrarca, véase G. Ferroni y A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 17-18.

31. M. Romera Navarro, "La defensa de la lengua española en el siglo XVI", *Bulletin Hispanique*, 31, 4, 1929, pp. 204-255, p. 224, y para esta etapa véase pp. 224-252. Véase también los trabajos de L. Terracini reunidos y actualizados en su *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori Editore, 1979.

32. M. Bataillon en su *Érasme et l'Espagne*, trad. esp., A. Alatorre, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1979, 1ª reimpr. de la 2ª ed. de 1966 corregida y aumentada, ed. or., 1937, especialmente en el apartado: "La cuestión de la Biblia en lengua vulgar", pp. 559-557.

33. M. Romera Navarro, *art. cit.*, p. 225. Véase también las reflexiones de A. Alonso, "Herrera y el ideal artístico de la lengua", en *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Losada, 1968, 4ª ed., pp. 64-79 y N. Bruzzi Costas, "Sobre conciencia lingüística en Herrera", en W. H. Finke, ed., *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid, Insula, 1977, pp. 87-95.

Dos linages de gentes ái, en quien devieramos poner alguna esperança; los poetas i los predicadores; mas los unos, i tambien los otros (háblo de los que têgo noticia) no acuden bastante a nuestra intencion<sup>34</sup>.

Si Medina expresa su preocupación prioritaria por el efecto moral de los predicadores, Herrera dedica sus esfuerzos e inquietudes a la responsabilidad de los poetas en materia lingüística y elige como ideal la poesía de Garcilaso. Podemos decir, de hecho, que el fin perseguido por Herrera se vislumbra así como un análisis no tanto de la poesía de Garcilaso sino de la propia capacidad del idioma en que esta poesía se expresa.

F. Lázaro Carreter observó la siguiente contradicción implícita en las ideas lingüísticas herrerianas. Por un lado Herrera a pesar de su talante

... renacentista, humanista, platonizante acepta sin discusión la solución aristotélica de la naturaleza del lenguaje<sup>35</sup>.

En afirmaciones como la que sigue y con la que F. Lázaro Carreter ilustra la opinión anterior:

Cada una de las cosas casi tiene su nombre; porque de otra suerte no podríamos hablar propiamente, aunque son más las cosas, que se han de significar que las palabras y los propios que las significan<sup>36</sup>.

Pero por otro lado Herrera aboga por la capacidad del idioma para nombrar lo que se desea con argumentos extraídos del *Cratilo* platónico y “con una fe absoluta en el poder creador del hombre en los dominios del lenguaje”<sup>37</sup>. Como se deja ver en el testimonio siguiente de las *Anotaciones*:

Y de todas las cosas que vienen al sentido, ninguna hay menesterosa y necesitada de voz que la declare y señale. Porque luego se imprime y estampa una señal manifiesta del nombre de aquella cosa entendida<sup>38</sup>.

A. Terry ha intentado aclarar la aparente contradicción en las dos afirmaciones herrerianas. Según su criterio cada una de las definiciones pertenece a dos planteamientos distintos. La primera opinión, en la que se apunta la carencia del lenguaje para significar todo cuanto le rodea, es un argumento más para contemplar la función indispensable de la metáfora como término que elimine la carencia<sup>39</sup>. La segunda opinión, como apunta A. Terry, responde a la atracción herreriana por la teoría

34. *Anotaciones*, ed. cit., p. 4.

35. F. Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985, ed. or., Anejo XLVIII de la Revista de Filología Española, CSIC, Madrid, 1949, p. 53.

36. *Anotaciones*, ed. cit., H-17.

37. F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, ibid.

38. *Anotaciones*, ed. cit., H-597.

39. A. Terry, “A Note on Metaphor and Conceit in the Siglo de Oro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pp. 91-97, p. 93.

neoplatónica. En definitiva ambas ilustran la inquietud herreriana por el idioma y por su capacidad de expresión. La primera opinión es un argumento más para justificar la metáfora. La segunda sirve para justificar la utilización de neologismos. En ambas se señala por caminos torcidos la misma necesidad, de hecho como señala A. Terry los argumentos para defender la utilización de la metáfora y la creación de neologismos son iguales en la teoría de los siglos XVI y XVII<sup>40</sup>.

Sin embargo el segundo término de la aparente contradicción viene reafirmado por argumentos distintos para defender la utilización de neologismos que salen del dominio estrictamente platónico para acercarse a otros por los que Herrera se siente especialmente atraído. La recordamos:

Y de todas las cosas que vienen al sentido, ninguna hay menesterosa y necesitada de voz que la declare y señale<sup>41</sup>.

No se refiere Herrera al sentido del hablante común sino al superior sentido del poeta tal y como afirma a continuación:

Porque como dice Tulio, los poetas hablan en otra lengua y no son las mismas cosas que trata el poeta que las que el orador, ni unas mismas las leyes y observaciones. Pero no sólo osan esto, mas pueden servirse de voces de todas las lenguas y por todas estas y otras cosas los llama Aristóteles tiranos de las dicciones<sup>42</sup>.

La autoridad de Cicerón y de Aristóteles resulta tibia para lo que viene a continuación, una apasionada defensa de la poesía y en concreto de su “ministerio de la lengua y copia de palabras por sí”, en definitiva para manifestar todo lo que quepa en el pensamiento sin que le falte “mensajero de la voz” por medio de la pericia artística<sup>43</sup>. La sensibilidad lingüística de Herrera se revela además en esa llamada de atención continua al idioma poético como una lengua autónoma distinta a la común y ante todo artificiosa. Las expresiones elegidas “los poetas hablan en otra lengua” o bien los poetas son “tiranos de las dicciones” permiten suponer una conciencia de la lengua poética como un idioma distinto, una “locuzione artificiosa” independiente.

G. Ferroni observa la importancia creciente que en los círculos literarios napolitanos se ofrece a las *verba* en el análisis de la poesía lírica petrarquista. Esta creciente atención hacia el idioma poético ofrece, en opinión de G. Ferroni, rasgos indudables que confirman una tendencia hacia el manierismo. Como argumento principal de su razonamiento se halla la llamada urgente en los textos a la renovación del idioma, a la entrada de neologismos y en definitiva a la creación consciente de una lengua poética

40. A. Terry, *art. cit.*, pp. 93-94.

41. *Anotaciones*, ed. cit., H-597.

42. *Anotaciones*, ed. cit., H-597. A. Bianchini se refiere a la siguiente advertencia de Cicerón en su *De Oratore*: “... in dicendo autem vitium vel maximum sit a vulgari genere orationis, atque a consuetudine communis sensus abhorrere.” Apud., A. Bianchini, *op. cit.*, n. 33, p. 184.

43. La importancia de este discurso para la concepción herreriana de la poesía ha sido señalada por A. Bianchini, *op. cit.*, p. 130.

autónoma<sup>44</sup>. La condición por otra parte repetitiva de la poesía petrarquista explica en parte esta atención obsesiva a las *verba* como el único elemento variable en este sistema de repeticiones. Esta condición explica sin duda la creación de esa “locuzione artificiosa” que tanto G. Ferroni como A. Quondam suponen un rasgo indudable de la evolución hacia el manierismo durante el siglo XVI.

En principio es una tentación suponer que la concepción poética herreriana se desliza hacia la exclusividad de la forma, hacia el valor predominante de las *verba* y a partir de ahí caracterizar a Herrera como poeta manierista. En principio hemos de contar con esta posibilidad pero sin olvidar en ningún momento que el panorama italiano es muy distinto al panorama español. Herrera defiende ante todo el idioma expresando una necesidad urgente y reivindicativa que transpira a lo largo de las *Anotaciones*. La inquietud herreriana es muy distinta al panorama descrito por G. Ferroni y A. Quondam. El antecedente para los teorizadores italianos es sin duda Pietro Bembo y su codificación a principios del siglo de la poesía de Petrarca, como ejemplo ya clásico para la lírica vulgar<sup>45</sup>.

Herrera no cuenta con el ejemplo de Bembo para el español. Es más, Herrera aspira a convertirse a medio siglo de distancia en el Bembo que España y la poesía de Garcilaso necesitan, a su juicio. En ese medio siglo de distancia han ocurrido muchas cosas en especial en la Poética italiana que Herrera aprovecha en su defensa urgente del español. A pesar de esta circunstancia histórica la atención de Herrera por las *verba* y el idioma es permanente. La única diferencia con los teorizadores italianos que G. Ferroni y A. Quondam consideran se cifra en el impulso que guía a Herrera. La atención hacia las *verba* no sólo se debe al escape de ese sistema de repeticiones petrarquistas, en el caso de Herrera además la defensa de la lengua poética y por tanto de las *verba* responde también al diseño de un programa casi didáctico que ayude al español a alcanzar, sino a confirmar, su rango de lengua apta para el artificio.

La defensa herreriana de la poesía se convierte así en el mejor y único argumento de expresividad sin límites del propio idioma que defiende:

Porque es la poesía abundantísima y exuberante y rica en todo, libre y de su derecho y jurisdicción sola sin sujeción alguna y maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua y copia de palabras por sí, para manifestar todos los pensamientos del ánimo y el hábito, que representare y obra y efecto y grandeza, y todo lo que cae en sentimiento humano, sin que le falte mensajero de la voz, que signifique claramente todo lo que quisiere<sup>46</sup>.

La poesía se erige en el ejercicio más alto del idioma, en la prueba última de su madurez y de sus posibilidades para expresar todo cuanto cae en pensamiento y significar todo lo que desea. De ahí el compromiso con el idioma, exigido desde las *Ano-*

44. Para la “locuzione artificiosa” véase G. Ferroni y A. Quondam, *op. cit.*, p. 28.

45. G. Ferroni y A. Quondam, *op. cit.*, p. 16.

46. *Anotaciones*, ed. cit., H-597.

taciones a aquellos que se precien de ser y conseguir ser llamados poetas. Herrera en las *Anotaciones* acomete desde el privilegiado campo poético un intento de justificación que no se queda en el mero encomio ni en la propia aplicación, sino en un esfuerzo por teorizar y demostrar la capacidad para la expresión y para el ornato del idioma. El interrogante teórico es si el español ha alcanzado la suficiente madurez para lograr tal artificio, el lugar donde responder a esta pregunta es la poesía de Garcilaso.

La elaboración teórica acometida por Herrera para justificar la capacidad del idioma se basa necesariamente en una concepción estética. Lo que Herrera reclama para el español no se detiene en su dignidad como lengua capaz del mayor artificio. La valoración de Herrera va más allá al intentar demostrar en su lectura de la poesía de Garcilaso que el español ha adquirido la riqueza suficiente para convertirse en un instrumento artístico semejante al italiano. Pero hemos de tener en cuenta la propia mentalidad del siglo en el que vive Herrera. No se trata de la expresión lingüística espontánea e individual. Se trata de la expresión poética que obedece a unos cánones externos y doctrinales de belleza y en definitiva de decoro lingüístico. M. Menéndez Pelayo observó con acierto que la crítica herreriana es “íntima en lo externo”:

Para mí, Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI. Su crítica es externa, pero (si se me permite la expresión) es *íntima en lo externo*; quiero decir, que persigue siempre la forma intrínseca, la que da unidad al estilo de cada autor<sup>47</sup>.

Si en apariencia la búsqueda de Herrera se orienta hacia valores normativos externos, lo cierto es que a partir de ellos se persigue el reflejo de esos valores en la poesía individual, en la forma *íntima en lo externo* de la poesía garcilasiana. De hecho en la presentación preliminar, cuya importancia apenas si ha sido considerada por la crítica, Herrera expone los principios programáticos de la lectura de la poesía de Garcilaso que realizará en las anotaciones que siguen. Herrera dibuja la imagen de Garcilaso en la “Vida de Garcilaso de la Vega” que antecede las anotaciones. La biografía imaginada de Garcilaso recoge sólo aquellos datos que convienen para la inteligencia de su obra:

... i tratar solamente lo que pertenece para la inteligencia destas obras con la brevedad, que demanda una narración tan desnuda i recogida<sup>48</sup>.

La narración breve, desnuda y recogida, recoge las tres virtudes recomendadas por la Retórica para la *narratio*. Brevedad, claridad y verosimilitud, las tres virtudes necesarias para la inteligencia en la exposición de los hechos, que son la base además para la exposición de la causa<sup>49</sup>. La principal es la brevedad comprendida, como en este caso, por la reducción de todo elemento accesorio a los hechos narrados.

47. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. I., p. 735.

48. *Anotaciones*, ed. cit., pp. 13-14.

49. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Max Hueber Verlag, München, 1960, trad. esp., J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1980, 3 vols., *virtutes necessarie*, app. 294-334.

La narración con que Herrera presenta sus anotaciones obedece a este principio, de ahí que su *Vida de Garcilasso* sea fundamental para una valoración primera a tenor de la dispersión de las anotaciones que siguen. En el prólogo a sus anotaciones Herrera ofrecerá el planteamiento inicial del problema que abordará en el resto del comentario. Con este propósito Herrera se propone ilustrar en primer lugar la naturaleza de la causa agente, es decir del autor. El método posee una larga tradición medieval a través de las *vitae auctorum* o *accessus ad auctores* que anteceden a los comentarios sobre obras sagradas y profanas. El sistema elegido por lo general para el esclarecimiento del texto se guía por las cuatro causas aristotélicas para dilucidar en qué medida el autor ha alcanzado la cuarta, su *finis* o *finalis causa*<sup>50</sup>. El método seguido por Herrera es el que siguen otros muchos autores de su siglo. Como ha observado B. Weinberg la respuesta al guión establecido obstaculiza la propia elucubración. En la misma medida el énfasis o el olvido en cada una de las respuestas previstas permite entrever el impulso que alienta al autor.

Herrera comienza por la exposición de la causa agente, es decir, de aquellos hechos reseñables de la vida de Garcilaso que condicionan su poesía. La atención hacia el poeta ya no es la obediencia al *auctor*, un proceso que cumplió en el siglo XIII. La atención de los comentaristas bíblicos se desplaza entonces de la inspiración divina hacia la creación laboriosa y humana de autores concretos<sup>51</sup>. Pero la transformación completa se advierte en obras tan relevantes como la *Vita Nuova* en la que Dante elabora su propia biografía literaria.

Esta transformación se debe en parte a la creciente atención hacia las obras escritas en lenguas vernáculas, distintas del latín, una transformación que alcanza su apogeo en el siglo XVI. El comentario exigía entonces otra orientación no tanto por el idioma en el que estuviera escrito el texto cuanto por su autor, generalmente coetáneo o bien protagonista (como el precursor Dante) de lo escrito y de lo comentado. El poeta elegido ya no es una lejana *auctoritas* a la que obedecer ciegamente con independencia de la necesidad o el deseo de dignificar la lengua vernácula.

Alessandro Vellutello, por ejemplo, elabora en 1525 el más famoso comentario durante el siglo XVI sobre la obra de Petrarca. *L'espositione* comienza por el peregrinaje reverente y real del comentador hacia Valchiusa y Aviñón. A la vida y costumbres del poeta, le sigue una descripción del lugar donde el poeta se enamoró de Madonna Laura<sup>52</sup>. La lectura del *Canzoniere* que viene después profundiza sobre el orden armónico

---

50. Véase P. Bagni, "Grammatica e Retorica nella Cultura Medievale", *Rhetorica*, 2, 3, 1984, pp. 267-280, p. 270, con interesantes noticias además sobre el método del comentario durante la Edad Media, pp. 270-276.

51. A. J. Minnis y A. B. Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100 - c. 1375. The Commentary Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1988, p. 3.

52. Alessandro Vellutello, *Il Petrarca / con l'espositione / d'Alessandro Vellutello / di novo ristampato con le figu / re a l triomphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte*, [1525] In Vinegia / appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, MDLII, p. 5.

y argumental de la poesía de Petrarca, pero a la vez nos entrega la andadura vital del hombre enamorado que se corresponde a su vez con el modelo exigido. Este acercamiento al autor tan familiar es en parte el que preside la *Vida de Garcilaso* que elabora Herrera al frente de las *Anotaciones*. Uno de los argumentos externos más utilizados por Herrera es el conocimiento directo de Portocarrero, yerno de Garcilaso. A partir de esta amistad Herrera se detendrá en las anotaciones en detalles concretos que ha conocido de primera mano. Por otra parte la identificación personal del comentador con el comentado se desliza en este primer acercamiento al agente del texto.

La biografía que Herrera elabora del poeta Garcilaso depende en gran medida de la narración en la que incluir todo cuanto conviene. Es la exposición de la causa y en ella Herrera ajusta lo más relevante. Herrera ofrece una imagen idealizada de la que se deslizan muchas preocupaciones personales, pero que se ajusta en definitiva a la idealización más estricta. Aunque el linaje de Garcilaso es “generoso” los bienes que importan son aquellos que son propios y no ajenos. Una afirmación que Herrera incluirá después en su *Vida de Tomás Moro* y que probablemente tuvo muy presente a lo largo de su vida como descendiente (aventajado por cualidades propias) de un humilde cerero de la Iglesia de San Andrés. Garcilaso al fin y al cabo

... fue sin comparacion alguna mucho mas glorioso por la ecelencia i grandeza de su animo i virtud propria. Porque los bienes agenos desseados de todos, i tenidos en singular precio; no merecen igual valor con los que nacen i viven enel ombre mesmo<sup>53</sup>.

Las inquietudes personales de Herrera dislocan muy pronto la presentación pretendida de un Garcilaso de quien el comentador se había propuesto “tratar solamente lo que pertenece para la inteligencia destas obras”. El tópico denominado por E. R. Curtius “la nobleza del alma” se observa ya en el *animus facit nobilem* de Séneca o en la *nobilitas sola est atque unica virtus* de Juvenal<sup>54</sup>. En la literatura medieval y renacentista es un tópico frecuente renovado y dotado de nueva intensidad en cada avatar histórico y en cada autor, como en este caso.

La imagen de Garcilaso corresponde a la del perfecto cortesano leído en la obra de Castiglione. El ideal de cortesanía no sólo construye la imagen ideal del poeta sino que, como veremos, ilustra directamente una poesía en la que a juicio de Herrera (en la tarea ya de sus *Anotaciones*) dominan la habilidad, el ingenio y la elegancia:

Criose en Toledo hasta que tuvo edad conuiniente para servir al Emperador, i andar en su corte, donde por la noticia, que tenia de las buenas letras, i por la ecelencia de su ingenio i nobleza i elegancia de sus versos, i por el trato suyo con las damas; i por todas las de mas cosas, que pertenecen a un cavallero para ser acabado cortesano, de que el estuvo tan rico, que ninguna le faltó<sup>55</sup>.

53. *Anotaciones*, ed. cit., p. 14.

54. E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 259-260, t. II.

55. *Anotaciones*, ed. cit., p. 14.

Garcilaso simboliza además para Herrera la simbiosis afortunada entre armas y letras, “tomando ora la espada, ora la pluma” en una semblanza biográfica que se limita y termina “en lo que toca a las acciones de su vida i la milicia”<sup>56</sup>. M. H. Abrams observó en la llamada crítica caracteriológica el tránsito de la crítica clasicista a la romántica. Los rasgos biográficos explican la creación literaria. Si se observa con detenimiento Herrera construye una biografía en la que se resalta la imagen de Garcilaso como cortesano y militar. La biografía de Garcilaso no explica su poesía. En todo caso Garcilaso ha cumplido los requisitos necesarios para crear la poesía que ha escrito.

Pero lo que realmente interesa a Herrera en su contemplación de Garcilaso es la “declaracion i juicio de sus estudios en la poesia”. La alabanza de Garcilaso la limita Herrera a la elocución poética, muy en especial al estilo, es decir, a la *forma tractandi*, uno de los dos aspectos de la causa formal. El otro, la *forma tractatus*, como veremos de inmediato está unido en el caso de Garcilaso con la consecución final, no conseguida por su temprana muerte<sup>57</sup>. De hecho en esta introducción construida a la manera retórica de exposición de la causa Herrera en su consideración de la *forma tractandi* considera sólo un aspecto, el estilo de Garcilaso, en términos puramente formales, sin ninguna valoración moral sobre la pertinencia o valor del contenido<sup>58</sup>. De entre los juicios que se suceden destacamos en principio el que resume en realidad las sucesivas calas que realiza Herrera en la teoría poética de su momento. En el siguiente texto Herrera resume la principal cualidad alcanzada por la poesía garcilasiana:

... tiempla la gravedad del estilo con la dulçura haziendo un ligamento maravilloso, i que raramente se halla aun en los poetas de mas estimaciõ<sup>59</sup>.

Lo pertinente desde el punto de vista herreriano es adelantar el lado al que se inclina la balanza, el del “regalo i blandura i suavidad”:

... i aquel numero tan suave i armonioso es solo suyo. con su regalo i blandura i suavidad es estimado por mui facil<sup>60</sup>.

La dulzura garcilasiana aparece como la principal alabanza en el *Discurso sobre la poesía castellana* que el también sevillano y coetáneo Gonzalo Argote de Molina (1548-1598) incluye como apéndice en 1575 a su edición del *Conde Lucanor*. Este breve discurso, interesante en más de un aspecto, muestra más de una coincidencia con las *Anotaciones* herrerianas. El juicio que a Argote de Molina le merece la poesía garcilasiana subraya como principal cualidad la dulzura:

56. *Anotaciones*, ed. cit., p. 15.

57. Para la incidencia de la *forma tractandi* y de la *forma tractatus* en las expectativas del lector medieval que se acerca al texto, véase E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 315.

58. *Anotaciones*, ed. cit., pp. 17-19 por errata de 18.

59. *Anotaciones*, ed. cit., p. 18.

60. *Anotaciones*, ed. cit., p. 18. La crítica en torno a Garcilaso ha confirmado a siglos de distancia esta prevención contra la aparente facilidad garcilasiana. Sirva como ejemplo el trabajo que E. de Bustos dedica a los “Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega”, *art. cit.*

Aunque fueron los primeros que mejor lo trataron [el soneto], particularmente el Garcilaso, que en la dulzura y lindeza de conceptos, y en el arte y elegancia no debe nada al Petrarca, ni a los de más excelentes poetas de Italia<sup>61</sup>.

A diferencia de este juicio Herrera incluye un segundo rasgo, el de la gravedad, ajeno a la dulzura afectuosa de la poesía petrarquista e italiana representada por Garcilaso, y como veremos indicio no sólo de la amabilidad del dote. Por más que insista Herrera en la dulzura también es la gravedad del estilo lo que interesa al Herrera teorizador y poeta. Dulzura y gravedad se mezclan y la dulzura adquiere un valor distinto, asociado a la Hermosura. Por otra parte términos como *gravedad* y *dulzura* no son un simple ejemplo más del corriente "criticism by epithets" en especial aplicados al estilo<sup>62</sup>. Las anotaciones que siguen a continuación del prólogo ilustran y amplían una y otra vez esta primera valoración. Además y como veremos en el capítulo que sigue Herrera recoge muy de cerca la inspiración de Bembo en sus *Prose*. Es en definitiva lo que Garcilaso ha conseguido, su causa final en opinión de Herrera. El acoplamiento perfecto de lo que Garcilaso desea expresar con un idioma que ha alcanzado la ductilidad suficiente para lograrlo. Garcilaso consigue la *dulzura* y la gravedad en su poesía, *dulzura* y gravedad son los dos polos que incluyen como veremos en los capítulos que siguen la utilización artificiosa de la lengua. El balance final de esta presentación alude por defecto a lo que Garcilaso no consiguió, revisar y limar sus escritos, la *forma tractatus* no lograda en un texto defectuoso:

Mas si alguna cosa ái enel, que de todo punto no satisfaga a los ombres, que entienden, puede dezir, como dixo Ovidio: *defuit et scriptis ultima lima meis*<sup>63</sup>.

Con esta condición la poesía de Garcilaso como modelo absoluto se convierte en una precariedad que Herrera se dispone a remediar presuroso a través de las anotaciones que siguen. De hecho es la causa fundamental por la que Garcilaso no ha llegado a la perfección tal y como manifiesta Herrera por extenso en la *Respuesta al Prete*:

Porque innumerables son los lugares que alaba [Herrera], i lo onra [a Garcilaso] i encarece con divinos loores. Aunque reprehende algunos; para que los escúse, quien sigue su imitación. I no se admira, ni lo culpa, ni condena; por aver errado, pues era ombre... i previniendole la muerte, no pudo emendar sus obras<sup>64</sup>.

Como observábamos al principio de este capítulo Herrera elabora un comentario que se independiza del texto comentado. La implicación no obstante es profunda por cuanto Herrera se propone ilustrar a través de la poesía de Garcilaso el poder alcan-

61. Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la poesía castellana* [1575], ed. cit., p. 44 y E. F. Tiscornia, *intr. cit.*, p. 9.

62. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 198.

63. *Anotaciones*, ed. cit., p. 18 errata en el original facsímil por p. 19. La observación ocupa el lugar privilegiado de la *narratio*, el *finis* que como observa T. Albaladejo "... es la parte de la narración a la cual llega el orador cuando expone los últimos hechos que son de interés para el destinatario y su decisión." T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 90.

64. Fernando de Herrera, *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, ed. cit., p. 197, 38-44.

zado por el idioma y sobre todo la tarea que exige el compromiso de aumentar este poder aún más. El modelo elegido es de por sí precario. A Garcilaso le llegó tempranamente la muerte, antes de limar y corregir sus escritos. A Herrera le cumple esa tarea, según su peculiar criterio. Herrera ilustra no sólo el artificio conseguido por Garcilaso sino además el que hubiera alcanzado de no sorprenderle temprano la muerte. En realidad en las *Anotaciones* se ilustra el artificio que hubiera alcanzado Garcilaso de haber llegado al glorioso tiempo y conocimiento que ha logrado el propio Herrera. Es por todas estas razones por las que la poesía de Garcilaso no es la anfitriona, es la invitada a la expansión teórica herreriana. La poesía de Garcilaso se convierte así en un estimable precedente que ha de ser superado.

Es preciso observar que la explicación que ofrece Herrera del estilo de Garcilaso no responde a la visión actual. Garcilaso y su poesía no son definidos en principio por un estilo propio que individualice la figura del poeta toledano. Como no podía ser menos, la crítica herreriana responde a las exigencias estéticas de su momento histórico. Hemos de tener en cuenta que Herrera se propone “ilustrar y declarar”, literalmente, los textos líricos garcilasianos, no criticarlos en el sentido actual. En esta valoración no son relevantes elementos como la ambigüedad del texto provocada por la intención del autor y ni siquiera el valor relativo del propio comentario.

De hecho la biografía que elabora Herrera para Garcilaso responde más a un ideal estético que a una vida que, desde la perspectiva romántica, explique su poesía. La lectura del crítico, en este caso Herrera, responderá también a esta exigencia. La lectura que realiza Herrera es una lectura también monosémica en la que no cabe la ambigüedad del texto, sino la exposición del artificio que lo regula y la medida en que al artificio se acerca o se aleja la poesía de Garcilaso. Para Herrera la biografía garcilasiana no posee responsabilidad alguna en la expresión singular poética tampoco como veremos es individual incluso la expresión de los sentimientos íntimos. No es posible la ambigüedad comunicativa o la irisación connotativa personal, tampoco su lectura. Esta posibilidad afecta directamente a la valoración del estilo como expresión individualizada del autor considerado como original y único. Es posible hallar atisbos de cambio en el siglo XVI y XVII de hecho este desplazamiento, aunque lento y vacilante, es uno de los elementos más activos de cambio pero su consumación no alcanza su plenitud hasta el siglo XVIII desembocando en uno de los principios angulares de la estética romántica de la que en muchos puntos somos herederos. M. H. Abrams ha resumido en dos puntos esta nueva perspectiva. Por un lado cada autor ha de ser considerado como un autor único, diferente en esencia de otros autores. En segundo lugar la obra literaria y todos los elementos que la integran están ordenados ante todo a mostrar la personalidad de su autor<sup>65</sup>.

65. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1971, ed. or., 1953, pp. 235-236.

Pero las *Anotaciones* pertenecen a un momento histórico radicalmente distinto en el que es posible ver la gestación de este principio pero que en ningún momento rige la consideración crítica que realiza Herrera. Los factores que apunta M. H. Abrams no son en el siglo XVI criterios para subrayar la excelencia de un autor y de su obra. Restar valor a las *Anotaciones* por no aplicar este criterio es tanto como imponer nuestra propia visión, que pasa por considerar el estilo como la individualización expresiva del autor. Se trata pues de un viaje en el tiempo, mucho más enriquecedor, desde nuestro punto de vista, que utilizar las *Anotaciones* para confirmar el valor de nuestras propias expectativas estéticas. Desde esta segunda orientación es cierto que las *Anotaciones* fracasan con estrépito en la evaluación de la poesía de Garcilaso como producto personal e irrepetible. En la misma medida es también cierto que la curiosidad de Herrera se dirige ante todo a explicarse la maravilla del prodigio garcilasiano, bien es verdad que desde la maravilla reglada por una ciencia, la Poética, y desde luego por la personal elaboración que de esa ciencia posee Herrera.

Por lo que hemos observado Herrera en su prólogo valora la forma de la poesía de Garcilaso desde dos principios críticos, gravedad y dulzura por extensión dos cualidades que el idioma es capaz de acoger. El paso siguiente es el de considerar cual es la teoría del estilo literario que opera en las *Anotaciones*. En primer lugar estos dos principios ilustran para Herrera la conquista de la excelencia expresiva en la lírica garcilasiana. En segundo lugar Herrera no analiza su incidencia concreta en la poesía de Garcilaso, sino la manera en que estas dos formas, teorizadas hasta el extremo, aparecen en el texto. Es preciso explorar su ascendencia y operatividad. Hemos de adelantar lo siguiente; en ningún momento se refiere Herrera en su prólogo a la tríada clásica, a los tres estilos, alto, medio y bajo. Como veremos en sus anotaciones existen pocas menciones y muy localizadas. No es por tanto extraño que la crítica en torno a las *Anotaciones* haya destacado la incoherencia que supone no analizar la poesía garcilasiana desde los tres estilos, ni siquiera definirlos convenientemente. En el capítulo que sigue comprobaremos que la crítica herreriana, más que nunca "íntima en lo externo", se acoge en realidad a otro sistema de evaluación del estilo.

## Capítulo 3º

### La génesis de los tres *genera dicendi*.

### Dos concepciones del lenguaje y de la retórica.

### El *Peri ideôn* de Hermógenes

El estudio de la formulación teórica del estilo en las *Anotaciones* ha sido abordado por varios de los más destacados especialistas en la obra herreriana. Los datos que arrojan sus investigaciones pueden resumirse al menos en dos puntos. Por un lado Herrera considera tan sólo el estilo alto, las referencias al medio y al bajo son únicamente concesiones a la tradición tópica. Por otra parte existen una serie de cualidades accesorias que complementan el aparente vacío teórico en materia de estilo localizado en las *Anotaciones*.

En la monografía de A. Coster se dedica un capítulo a los "Préceptes sur le style"<sup>1</sup> en las *Anotaciones* herrerianas y a su aplicación en la propia poesía. A. Coster observa que si bien Herrera menciona explícitamente la división en tres estilos la aplicación a la crítica a Garcilaso es insuficiente en parte por la imprecisión terminológica<sup>2</sup>. Una imprecisión que lleva a A. Coster a establecer junto a los tres estilos una serie de cualidades complementarias: *venustidad*, *suavidad*, *elegancia* y *gravedad* a las que añadir como propósito final la *honestidad*<sup>3</sup>, que a juicio de A. Coster Herrera trata de manera oscura e insuficiente<sup>4</sup>. En opinión de A. Coster el silencio 'teórico' sobre la gravedad es en especial relevante. La gravedad es la cualidad característica de la poesía herreriana, una poesía en extremo severa en la que el investigador francés halla escasos atisbos de encanto. O. Macrí sigue las consideraciones de A. Coster. Como A. Coster fija el esquema medular del estilo en la tríada clásica y como Coster señala la misma serie de cualidades aunque con nombres distintos. O. Macrí no obstante subraya la tendencia marcada hacia el estilo alto y por extensión al sublime Barroco:

1. A. Coster, *op. cit.*, pp. 371-397.

2. A. Coster, *op. cit.*, p. 371.

3. Véase A. Coster, *op. cit.*, para *venustidad*, *suavidad*, y *elegancia*, p. 375; para *gravedad*, pp. 375-377 y para *honestidad* p. 377. Para una ilustración de cada uno de los términos, incluyendo la claridad, en las *Anotaciones*, véase V. Montori de Gutiérrez, *Ideas estéticas y poesía de Fernando de Herrera*, Miami, Ediciones Universal, 1977, pp. 34-36.

4. A. Coster, *op. cit.*, p. 375.

... las cuatro cualidades (*gracia, claridad, gravedad, onestidad*), de un modo general o teórico, pueden pertenecer a cada uno de los tres estilos, pero en la realidad se van modificando gradualmente, hasta instaurarse de manera plena en el último estilo o sublime<sup>5</sup>.

A. Bianchini señala, siguiendo a O. Macrí y a A. Coster, la preferencia herreriana por el estilo alto, el único presente según su opinión en la crítica y en la poesía de un elitista Herrera. La mención a los otros dos estilos medio y bajo es una concesión tan sólo a la tradición tópica<sup>6</sup>. T. R. Dutton por su parte acomete como primer objetivo el de analizar el tratamiento del estilo que ofrece Fernando de Herrera. En su trabajo se observa un acatamiento de la teoría clásica de los tres estilos como base teórica, sin cuestionar de entrada su validez<sup>7</sup>. Sin embargo el análisis de los preceptos críticos que aparecen en las *Anotaciones* permite a T. R. Dutton el diseño de una teoría más flexible y de un rendimiento mayor para analizar desde ahí la teoría sobre el estilo aplicada por Herrera al análisis de la poesía garcilasiana. Así T. R. Dutton diseña con mayor precisión lo que corresponde a cada uno de los estilos según la tríada clásica.

Al estilo bajo le corresponden preceptos críticos como *claridad, puridad, propiedad, limpieza, honestidad y elegancia*. Al estilo medio pertenecen términos como la *suavidad, la dulzura, sin niervos, sin espíritu, sin fuerza*. Finalmente al más apreciado, el estilo alto, le pertenecen juicios como *gravedad, majestad, vebemencia, admiración y sublimidad*. También registra T. R. Dutton tres virtudes del estilo, la *gracia, la hermosura y la venustidad*. La conclusión a la que llega T. R. Dutton es la atención prioritaria de Herrera hacia el estilo y su formulación en términos de la tradición clásica latina, en especial a partir del magisterio de Cicerón y de Quintiliano. T. R. Dutton aporta, a diferencia de las contribuciones anteriores, una concepción más dinámica que la propuesta en la rígida cuadrícula de los tres estilos clásicos. El análisis que acomete en su monografía se basa en caracterizaciones de cada uno de los tres estilos y no en la búsqueda imposible de una definición precisa en las *Anotaciones*, imposible porque no la dejó escrita Herrera. Sin embargo T. R. Dutton no considera el influjo de las fuentes helenísticas retóricas, precisamente aquellas que abordan directa y monográficamente el estilo. Sin duda de haberlas tenido en cuenta T. R. Dutton hubiera ofrecido un trabajo mucho más valioso aún de lo que ya es su monografía. Por otro lado la referencia constante a la tríada clásica, admitida sin discusión, cierra muchas posibilidades a la reflexión de T. R. Dutton.

En resumen los cuatro investigadores señalan las líneas básicas (a excepción en parte de T. R. Dutton) que con pocas excepciones se repiten en la crítica en torno a

5. O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. corregida y aumentada, ed. or., 1959, p. 92.

6. A. Bianchini, *op. cit.*, p. 149, en especial, "El ornamento de la elocución. The Three Styles," pp. 146-149.

7. Véase en general el capítulo tercero dedicado a "Style in Rhetoric and Poetic. Three styles", *The Critical Precepts of Fernando de Herrera*, Cornell University, Ph. D., 1970, pp. 19-30. De nuevo insiste sobre la preferencia de Herrera por el estilo alto: "Herrera reserves his highest praise for the grand style (*estilo alto, sublime*)", T. R. Dutton, *The Critical Precepts of Fernando de Herrera*, Cornell University, Ph. D., 1970, p. 29.

Herrera. Por un lado la mención tópica de los tres estilos si bien sólo se atiende al alto. Por otro la necesidad de crear un sistema secundario de virtudes elocutivas, que remedien en parte la mención apresurada de las tres modalidades estilísticas en las *Anotaciones*. Pero ni Herrera ni la crítica en torno a su obra explican satisfactoriamente las cualidades de los estilos medio y bajo, ni tampoco que esa preferencia por el estilo grave no se traduzca en una adecuada exposición de lo que Herrera entiende por tal en sus *Anotaciones*.

En la "Vida de Garcilasso" que observábamos de cerca en el capítulo anterior no existe referencia alguna a los tres estilos. Al contrario, Herrera caracteriza globalmente la poesía de Garcilaso atendiendo a dos criterios básicos, *dulçura* y gravedad:

... tiempla la gravedad del estilo con la dulçura haziendo un ligamento maravilloso, i que raramente se halla aun en los poetas de mas estimaciõ<sup>8</sup>.

Para comprender a qué se refiere Herrera es preciso insertar esta declaración de principios en el contexto más amplio de la tradición a la que había acudido. Herrera caracteriza la poesía de Garcilaso en términos muy semejantes, casi idénticos, al Petrarca que Bembo considera en las *Prose*. La admiración de Herrera hacia Bembo es constante en sus *Anotaciones*. Esta admiración explica en parte la lectura atenta que realiza de las *Prose*. Pero además existen otros factores mucho más concretos que Herrera deja entrever en su prólogo, en su *Vida de Garcilasso* que observábamos al cierre del capítulo anterior. Boscán en la *Carta a la Duquesa de Soma* propone a Garcilaso como la síntesis entre gravedad y dulzura. Como ha observado M. López Suárez la epístola de Boscán lee atentamente y escancia la lectura de las *Prose* en ese requerimiento siempre presente de la gravedad y de la dulzura en su mezcla<sup>9</sup>.

Boscán erige en modelo lingüístico y poético a Garcilaso, de la misma forma que hizo Bembo con la poesía de Petrarca. Por todas estas razones Herrera posee un antecedente prestigioso para trasplantar a la valoración de la poesía de Garcilaso, lo que Pietro Bembo estimaba en la poesía de Petrarca. Por otra parte la propia fecundidad de los dos principios propuestos en las *Prose*, su continuidad en la crítica italiana posterior, y desde luego la admiración expresada por Herrera hacia la figura de Pietro Bembo son razones internas para la asunción inmediata del juicio vertido en las *Prose*. Para Bembo Petrarca es la síntesis de la *gravità* y la *piacevolezza* alcanzando lo que Cicerón en su *De oratore* consideraba la combinación perfecta para la *compositio*:

Dove il Petrarca e l'una [gravità] e l'altra [piacevolezza] di queste parti empié maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in qualle delle due egli fosse maggior maestro<sup>10</sup>.

8. *Anotaciones*, ed. cit., p. 18.

9. Véase M. López Suárez, "La justificación retórica del "nuevo arte": Algunas notas sobre la influencia de las "Prose della volgar lingua" en la "Carta a la Duquesa de Soma" de Boscán", *Analecta Malacitana*, XI, 2, 1988, pp. 329-347, p. 333.

10. Bembo, *Prose della volgar lingua, Prose e rime*, ed., C. Dionisotti, Turín, U. T. E. T., 1960, pp. 71-309, *Classici Italiani*, 2ª ed., aumentada, 1966, IX, II, p. 147. C. Dionisotti establece una relación con el *De oratore* de Cicerón, 54, 182: 'compositio... tota servit gravitati vocum aut suavitati' (n. 4, IX, II).

Para Bembo *gravità* y *piacevolezza* lejos de ser sólo cualidades de un buen escrito se convierten en principios críticos por los que juzgar toda obra literaria:

Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza;...<sup>11</sup>

Los dos términos además recogen un amplio espectro de conceptos. El mismo Bembo caracterizaba cada uno de los dos principios como un conjunto de cualidades afines:

E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera<sup>12</sup>.

Cada una de las cualidades (entre ellas la *dolcezza*, *dulçura* en la traducción de Herrera) apuntadas por Bembo remiten a su vez a un sistema más amplio, el conformado por las siete *ideai* del *Perì ideôn* de Hermógenes, como veremos más adelante. Por ahora baste decir que Pietro Bembo, y por extensión el propio Herrera, se acogen al sistema clásico de los tres estilos, pero sólo bajo dos de las variantes admitidas, el estilo medio (*piacevolezza*) y el estilo alto (*gravità*). Las dos caracterizan la expresividad del lenguaje literario frente al estilo bajo caracterizado desde la retórica como la exposición clara de la causa y ya en el siglo XVI, como veremos, tras la comprometida herencia medieval, con las connotaciones de vulgaridad o estilo ínfimo.

Los testimonios de esta valoración dual del lenguaje se remontan a mucho tiempo atrás. De hecho y como hemos anotado la idea que recoge Bembo procede en primer lugar del *De oratore* ciceroniano. Pero es preciso remontarse a la *Retórica* de Aristóteles para comprender la procedencia de esta doble división. El balance que sigue es necesariamente sumario, pero intentaremos exponer la línea básica que llega a la formulación de gravedad y dulzura como dos principios de análisis, y sobre todo, de valoración de la expresión literaria. Este balance sumario tiene otro objetivo como fin, desembocar en el *Perì ideôn* de Hermógenes por las razones que expondremos en su lugar.

La división clásica en estilo alto, medio y bajo procuró ya problemas desde el principio de su planteamiento. Como ha observado G. L. Hendrickson en un trabajo ya clásico la tripartición procede de una comprensión equivocada de los dos estilos sugeridos por Aristóteles en su *Retórica*<sup>13</sup>. Desde una óptica científica Aristóteles define

11. Pietro Bembo, *Prose...*, ed. cit., IX, p. 146, II.

12. Pietro Bembo, *Prose...*, ed. cit., IX, II, pp. 146-147.

13. Véase G. L., Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *American Journal of Philology*, XXVI, 3, 1905, 103, pp. 249-290 y del mismo autor, "The peripatetic mean of style and the three stylistic characters", *American Journal of Philology*, XXV, 2, 1904, 98, pp. 125-146. Las tesis mantenidas por G. L. Hendrickson en estos dos trabajos supusieron un cambio absoluto en la consideración del origen de los tres *genera dicendi* y propiciaron un cambio que ha seguido la crítica sin apenas excepciones. Al contrario, investigaciones posteriores han confirmado con nuevos datos las teorías de G. L. Hendrickson.

el campo exclusivo de la retórica. Se trata de una ciencia distinta a las demás. Su característica propia es la de hallar los medios convenientes para la persuasión. La retórica no es una ciencia que posea un contenido por sí misma, a diferencia de la física o la medicina. La definición de la Retórica queda por tanto limitada a su capacidad para hallar los medios convenientes a la persuasión, no a la persuasión misma:

Sea retórica la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir. Pues esto no es la obra de ningún otro arte, ya que cada una de las demás es de enseñanza y persuasión sobre su objeto... mas la retórica sobre cualquier cosa dada, por así decirlo, parece que es capaz de considerar los medios persuasivos, y por eso decimos que no tiene su artificio acerca de ningún género específico<sup>14</sup>.

La propuesta aristotélica lleva implícita una corrección severa a los procedimientos sofísticos que fían en el solo conocimiento de la retórica la fuerza persuasiva:

Pues no se debe torcer al juez llevándolo a la ira o al odio o la compasión, ya que sería lo mismo que si alguien torciera la regla de que ha de servirse<sup>15</sup>.

La retórica consiste por tanto en el hallazgo de los medios o pruebas aptas para la persuasión pero no en la persuasión en sí. Aristóteles consideraba al menos dos dimensiones del lenguaje. Por un lado proyectado hacia el asunto con la correspondiente exigencia de claridad para evitar los excesos sofísticos. Por otro lado sugería otra elaboración distinta destinada primariamente al público, que explotara los efectos persuasivos del lenguaje a través del profundo conocimiento del alma humana<sup>16</sup>. La reflexión de Aristóteles se arraiga profundamente en el campo de la ética. Los dos tipos de lenguaje, alto y bajo, suponen índices de utilización de la retórica, en modo bajo, para el género forense, y en modo alto, para el género deliberativo y demostrativo. En este sentido no estamos hablando de "genera dicendi", sino de grados de uso, bajo o alto, de los recursos provistos por la Retórica.

Es el discípulo de Aristóteles, Teofrasto, quien proyecta sobre la totalidad del lenguaje a utilizar en su dimensión elocutiva las dos variantes propuestas por el maestro. Teofrasto (ca. 370 a. C. - 285 a. C.) ocupa la dirección del Liceo cuando Aristóteles abandona Atenas en el año 323 a. C. Sus obras retóricas, y en especial su obra sobre el estilo, sólo se conocen por referencias indirectas a través de Cicerón y muy en especial por la lectura que realiza Dionisio de Halicarnaso<sup>17</sup>. Como ha observado D. Ha-

14. Citamos por la traducción realizada por A. Tovar, Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, 4ª ed., ed. or., 1953, I, 1355b, 25-30.

15. Aristóteles, *Retórica*, trad. cit., I, 1354b, 25, y en general, I 1354a-1354b.

16. G. L. Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *art. cit.*, pp. 254-255.

17. La principal contribución de Teofrasto con respecto a la herencia dejada por su maestro fue la de ordenar el material en un conjunto de categorías claras y destinadas a la enseñanza, G. A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1963, p. 275 y para Teofrasto y sobre todo las virtudes de la dicción, véanse pp. 273-284, así como las páginas que le dedica G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1968, pp. 102-109.

gedorn Teofrasto registra las posibilidades y variaciones de la única virtud de la dicción admitida por Aristóteles en su *Retórica*, la claridad<sup>18</sup>. Teofrasto asignaba al poeta Trasímaco el más alto calificativo al considerarle maestro del estilo medio tal y como observa Dionisio de Halicarnaso siglos después. En realidad Teofrasto parece referirse a la sabia combinación de los dos estilos polares. La claridad frente al asunto o *res* adquiere mayor nitidez por una manipulación adecuada del lenguaje y viceversa. Teofrasto aplicaba así el principio aristotélico (no sólo ético) de la virtud en el término medio.

La lectura posterior de Dionisio de Halicarnaso fue decisiva para atribuir a Teofrasto la creación de los tres *genera dicendi* que en el momento de Dionisio ya estaban estabilizados en la teoría retórica. Pero como ha observado G. L. Hendrickson, y ha confirmado la crítica posterior, Teofrasto siguiendo a su maestro identificó en la excelencia del estilo la mixtura entre los dos extremos. Dionisio de Halicarnaso, por su parte, aplicó esta doctrina de forma superficial y ajustó el estilo medio a la teoría de los tres estilos, alto, medio y bajo, que era ya corriente en su época<sup>19</sup>.

Como hemos visto, la tradición peripatética concibe el lenguaje aplicado en la retórica en una polaridad de dos elementos, una desnuda y clara, ajena a la manipulación persuasiva y perteneciente a la dialéctica. La otra asimilada al estilo grande o grave movilizandando los recursos lingüísticos con la finalidad última de la persuasión y perteneciente a la retórica<sup>20</sup>. La lectura latina de la tradición peripatética permite apun-

18. "Durch Theophrast sind dann verschiedene Aspekte und Nuancen, die der Begriff *saféneia* bei Aristoteles hatte, zu selbständigen *aretai* erhoben worden, so dass sich für ihn die bekannte Vierzahl von *aretai* ergab: *ellenismós, saféneia, prépon, kataskeué.*", D. Hagedorn, *Zur Ideenlehre des Hermogenes*, Göttingen, Vandenhoeck Ruprecht, 1964, "Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben," n° 8, p. 12.

19. G. L. Hendrickson, "The peripatetic mean of style and the three stylistic characters", *art. cit.*, p. 127 dedicado por entero a esta cuestión. G. M. A. Grube llega a la misma conclusión, véase *op. cit.*, pp. 107-108. Para una extensa bibliografía sobre este asunto véase G. A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece.*, *op. cit.*, n. 25, pp. 278-279.

20. G. L. Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *art. cit.*, "It is in the explicit recognition of a type of language or style corresponding to the pragmatic aspects of proof, and in the sharp separation of this form the artistic and emotional aspect of language, that Theophrastus has advanced beyond his master." pp. 256-257. S. F. Bonner también apuntó la importancia concedida a la claridad como sugerencia recogida por Teofrasto del sistema aristotélico, véase S. F. Bonner, *The literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939, pp. 16-17. Véanse también las reflexiones de G. Morpurgo-Tagliabue en su monografía sobre *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, en especial el apartado 11 dedicado a "Le due forme di discorso unitario," pp. 128-139. Es en definitiva la misma división propuesta por R. A. Lanham, *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. En esta obra R. A. Lanham mantiene que existen dos tipos de actitud ante el poder del lenguaje fundamentados en dos convicciones contrapuestas. La primera premisa caracterizada por R. Lanham de 'seria' es la de que "Every man possesses a central self, an irreducible identity", p. 1, de ahí el ideal de sinceridad y de claridad. Por otro lado distinta convicción es la del *bonus rhetoricus*, fiado en el poder persuasivo del lenguaje y por tanto en su premeditación: "For rhetorical man, what we think of as a natural verbal spontaneity was never allowed to develop. Language spoken or written, was naturally premeditated." p. 3. Para las diferencias entre ambas actitudes, véase especialmente el capítulo primero titulado "The Rhetorical Ideal of Life", pp. 1-35.

tar a una comprensión en términos semejantes a los propuestos por Aristóteles, al menos de dos modalidades expresivas únicas. En primer lugar la que regula la exposición clara de los hechos profundamente comprometida con el género forense. En segundo lugar la que afecta directamente a la expresión conmovedora, a la manipulación afectiva del orador en especial por lo que corresponde a los otros dos géneros, el deliberativo y el demostrativo.

Una de las primeras distorsiones del sistema peripatético dual fue el establecimiento de tres estilos. La primera aparición documental se halla en la anónima *Rhetorica ad Herennium*<sup>21</sup>. Con esta división en tres estilos el medio corría el riesgo de convertirse en un *tertium quid* entre el estilo alto y el estilo bajo, vaciándose así de contenido específico. La obra, fechada en torno al siglo I d. C., es la primera retórica conocida escrita en latín y que procede a la traducción sistemática de la rica herencia griega. El autor de la *Rhetorica* introduce el 'terminus technicus' *figura* como traducción aproximada del término teórico griego equivalente *charácter* para ilustrar y sistematizar cada uno de los *genera dicendi* centrándose en su pertinencia para la elección del vocabulario:

Sunt tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis ratio non vitiosa consumitur; unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gravium magna et ornata constructione; mediocris est, quae constat ex humiliore, neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate; attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem<sup>22</sup>.

Los criterios en la elección de estilos como puede observarse son puramente formales. La aparición de una jerarquía en tres estilos en la *Rhetorica ad Herennium* permite suponer que en el tiempo en que fue compuesta era ya corriente la tripartición jerárquica y que permaneció durante la instrucción latina. Pero sobre todo la clasificación que aparece en la *Rhetorica ad Herennium* no se conecta con el fin último de la retórica, la persuasión. El tratamiento de las *figurae* disloca el orden habitual retórico. De hecho el anónimo autor de la *Rhetorica* ubica su tratamiento al final del tratado en un libro aparte. Su extensión además en comparación con la totalidad da cuenta, al fin y al cabo, de la importancia concedida a la elaboración estilística en el momento histórico en que la *Rhetorica* es redactada y que habría de crecer en el transcurso histórico.

La presencia de los tres estilos en la retórica latina se manifiesta ya plena en la profusa discusión que acompaña a cada uno en el *Orator* de Cicerón<sup>23</sup>. Su ámbito no es ya el de la elección de la expresión adecuada como hemos visto en la *Rhetorica ad*

21. G. L. Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *art. cit.*, p. 268.

22. *Rhetorica ad Herennium*, traducción, introducción y notas de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, Erasmo, textos bilingües, p. 86.

23. G. L. Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *art. cit.*, p. 271.

*Herennium*. Cicerón sin embargo proyecta cada modalidad de lenguaje sobre las distintas funciones, *officia*, del orador, recobrando así, desde la tradición peripatética, el profundo compromiso de la elocución o *léxis* con el proceso persuasivo<sup>24</sup>.

La reflexión aristotélica pertenece ante todo a un filósofo y a un medio distinto. Un medio y una reflexión afines a la óptica 'retórico-céntrica' desde la que Cicerón establece el ideal globalizador de la elocuencia. La persuasión, finalidad primordial de la retórica, aparecía así definida en términos muy distintos. Por el contrario la función que Aristóteles atribuye a la persuasión es mucho más restrictiva como ya hemos apuntado. La misión de la retórica no es tanto persuadir como hallar los medios aptos para la persuasión según cada circunstancia concreta. Se evita así el riesgo sofístico de la persuasión a toda costa, en especial por lo que respecta al género forense.

Cicerón no obstante en sus otras obras sobre retórica alude a la división dual peripatética cuando aborda las similitudes y diferencias entre retórica y dialéctica, distinguiendo entre *res* y *adfectus*<sup>25</sup>. Una proyección de esta restricción sobre el fin persuasivo es la consideración muy distinta de las figuras de Sócrates y Platón a lo largo de su obra. Las conclusiones a las que llega Cicerón demuestran por otra parte que su atención última no se dirige hacia la definición peripatética sino que asume el poder persuasivo sin ninguna restricción posible. La atracción de Cicerón por la filosofía platónica es de sobra conocida. Se ha considerado a Cicerón como el vulgarizador de las tesis platónicas y en general de la filosofía griega entre sus coetáneos especialmente en su *De natura deorum*<sup>26</sup>.

A. Alberte ha observado que Cicerón establece una diferencia constante entre Sócrates y Platón. Al primero atribuye Cicerón un dominio completo de la sabiduría y de la dialéctica pero sin efecto por lo que a la persuasión se refiere. Platón sin embargo es considerado el perfecto orador<sup>27</sup>. Lo que Cicerón persigue en el *Orator* es precisamente la definición de aquella cualidad esencial en la que resida la perfecta elocuencia. Como veremos en el capítulo siguiente Cicerón no duda en iniciar su *Orator* con una referencia a Platón y al centro de sus planteamientos filosóficos, la teoría de las ideas. Lo que Cicerón persigue es la idea concebible de la perfecta elocuencia. Cicerón expresa así su objetivo:

No busco, en efecto, un hombre elocuente, ni busco nada mortal ni caduco, sino que busco aquello cuya posesión hace elocuente al que lo posee; y eso no es otra cosa que la elocuencia misma, a la que no podemos ver con otros ojos que los del espíritu<sup>28</sup>.

24. Véase H. Lausberg, *op. cit.*, app. 400, 1080.

25. G. L. Hendrickson, "The origin and meaning of the ancient characters of style", *art. cit.*, p. 263.

26. Véase M. Rackham en su "Introduction" a su ed., Cicerón, Marco Tulio, *De natura deorum*. *Academica*, Cambridge, Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd., 1972, pp. VII-XIX, ed. or. 1933, p. VII.

27. A. Alberte, *Cicerón ante la retórica. La "auctoritas" platónica en el criterios retóricos de Cicerón*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad, 1987, p. 110.

28. Citaremos por la siguiente edición Marco Tulio Cicerón, *El Orador*, traducción, introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 101.

La perfecta elocuencia, y en definitiva la persuasión, implica la combinación de todas las potencialidades y recursos provistos por la ciencia retórica. Cicerón no disecciona el proceso retórico como Aristóteles. La claridad y en definitiva la verdad dialéctica es un elemento más para la persuasión. El elocuente no sólo ha de perseguir la aprobación, sino el aplauso, el clamor y en definitiva la conmoción del auditorio, es la conclusión, la coronación final no sólo de la ambición del orador sino del propio tratado:

Pero el elocuente, que debe levantar no sólo la aprobación sino también, si le es posible, la admiración, el clamor y el aplauso, debe de tal forma sobresalir en el uso de todos los recursos, que sea para él vergonzoso que se vea u oiga algo con más placer<sup>29</sup>.

La caracterización de los tres estilos unidos a cada uno de los *officia* alude a este ideal final. *Docere, delectare y movere* han de complementarse, ahora bien a la persuasión le corresponde el cometido final definido en términos de victoria, más que de persuasión Cicerón habla de conmoción de los ánimos:

Será, pues, elocuente ... aquel que en las causas forenses y civiles habla de forma que pruebe, agrade y convenza; probar en aras de la necesidad; agradar en aras de la belleza; y convencer, en aras de la victoria; esto último es, en efecto, lo que más importancia tiene para conseguir la victoria. Pero a cada una de estas funciones del orador corresponde un tipo de estilo: preciso a la hora de probar; mediano, a la hora de deleitar; vehemente a la hora de convencer. Así pues, el orador que sepa regular y, por así decir, ensamblar esta triple variedad (*tripertita varietas*), deba tener gran entendimiento y extraordinarias cualidades<sup>30</sup>.

La descripción de esta *tripertita varietas* se ordena a la consecución final del ideal fijado por Cicerón como meta en su *Orator*. Cada uno de los *genera* es definido según los ejemplos o *species* hallados en la práctica. De hecho existen oradores que a juicio de Cicerón han sobresalido en cada uno de ellos pero muy pocos han conseguido la mixtura ideal de los tres:

Tres son los tipos de estilo [*genera dicendi*] en los cuales, por separado, han sobresalido algunos, pero —y es esto lo que buscamos— muy pocos lo han hecho por igual en todos<sup>31</sup>.

El primero de los *genus* es definido en términos de la vehemencia lograda por los oradores que lo han seguido:

Hubo, en efecto, algunos, por así decir, grandilocuentes, con gran profundidad de pensamiento y elegancia de palabra, vehementes, variados, abundantes, serios, competentes y preparados para mover y arrastrar los ánimos<sup>32</sup>.

Frente a estos localiza Cicerón el ejemplo de aquellos sólo ocupados en el *docere*:

29. Cicerón, *Orator*, 236.

30. Cicerón, *Orator*, 69-70.

31. Cicerón, *Orator*, 20.

32. Cicerón, *Orator*, 20.

Hubo, en el lado opuesto, otros sencillos y agudos, que lo demostraban todo y lo exponían con claridad, no con amplitud, pulidos en una especie de estilo sobrio y apretado<sup>33</sup>.

El llamado estilo medio se define como un espacio entre los dos anteriores. Cicerón alude a su carácter de justo término medio siguiendo la más pura tradición peripatética. Sin embargo insiste a la vez en su naturaleza perfectamente definida ya para el mundo latino. El estilo medio es concebido como tal y no como combinación potencial de las dos cualidades del lenguaje oratorio. En el estilo medio reposa la responsabilidad del ornato frente a la vehemencia, incluso descuidada, del estilo alto:

Y hay un tipo intermedio que no recurre ni a la agudeza de los últimos ni a la amplitud de los primeros, limítrofe entre ambos ... éste fluye al hablar en un curso, como dicen, continuo, no aportando otra cosa que su facilidad y su uniformidad, o añadiendo sólo, como si de una corona se tratara, algunos festones y distinguiendo todo su discurso, con moderadas figuras de palabra y de pensamiento<sup>34</sup>.

La modificación más profunda que experimentó el antiguo análisis en dos variantes en realidad, *docere* y *movere*, fue la inclusión de este segundo término. Desde Aristóteles y desde la herencia peripatética, el primero pertenecía a la dialéctica, el segundo es de naturaleza puramente retórica y ligado a la persuasión. Se llegó a una segunda subdivisión que distinguía el *genus grande* cuya primera cualidad y esencia es la fuerza (*vis*), y el *genus medium* atemperado en el deleite y en el ornato (*cultus*), es el "curso", las palabras que fluyen agradando al oído, como leemos en la cita anterior. Es probable que se debiera al carácter primero de deleite, como una faceta más de la persuasión emocional del auditorio. A través del contenido y de la belleza del cuidado en las *verba*, quedaba delimitado este espacio frente a la fuerza y vehemencia requerida para el *genus grande*.

La *Epistola ad Pisones* elaborada por Horacio vuelve de nuevo a la consideración dual del lenguaje pero esta vez definitivamente trasplantado al estudio del fenómeno literario. La finalidad artística, expresiva o persuasiva, de la poesía se concentra en el *delectare*. Mientras que la segunda exigencia, la del *docere* ha de ser comprendida como atención hacia la *res* en una elaboración del *ars*. Las dos funciones del poeta son tanto la del deleite (*delectare*) como la del provecho (*prodesse*):

aut prodesse volunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae  
(vv. 333-334)

o bien:

omne tulit punctum qui miscuit utile dulci  
lectorem delectando pariterque monendo  
(vv. 342-344)

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

La persuasión en términos retóricos es traspasada a la deleitación poética. Así por ejemplo en el conocido verso 99 Horacio expresa su convicción de que no es la sola exigencia el que el poema sea bello (*pulcher*) sino además ha de persuadir a través de la dulzura (*dulcia*): *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu...*<sup>35</sup> El *delectare*, la dulzura, se ubica así en la condición necesaria para la persuasión concebida ya como “recepción estética” que se apoya además en la perfección formal necesaria para que se produzca la conmoción deleitosa.

Por lo que a la retórica se refiere, la teoría en torno a las figuras retóricas ahondó las diferencias entre *genus medium* y *genus grande*. Para el estilo bajo se suponía la carencia de figuras, en definitiva de todo lo que supusiera un añadido expresivo. En la definición anterior Cicerón había insistido en la función deleitosa de los ornamentos *verborum sententiarumque* como complacencia para el oído y la imaginación. Sin embargo en las clasificaciones más técnicas se insistía en una caracterización más esquemática. Al *genus medium* corresponden los *schémata lexéos* relativos a las *verba* por el placer para el oído de repeticiones de palabras, ejercicios eufónicos, de ahí el efecto suave y dulce. El *genus grande* se desplazaba al tratamiento de la *res* por su aplicación de *schémata dianoías*, como la contrapartida severa y más apreciada también<sup>36</sup>.

La razón de esta adscripción para el *genus grande* es pareja al desplazamiento de la *gravitas* hacia otros rasgos que no se hallaban en el original griego. A. Fontán ha observado el desplazamiento del término *gravis* de su originario sentido de peso físico en traducción literal del griego del término *barís*, que también puede traducirse no obstante por “fuerte, poderoso, temible, molesto”<sup>37</sup>. En ningún caso y como apunta el autor tiene el sentido posterior con el que había de traducirlo la tradición romana. El término *gravitas* adquiere una importante dimensión moral en la obra ciceroniana. La *gravitas* se desplaza entonces al concepto de gravedad o severidad moral, como traducción de *semnós*, *semnótes*. Como observa A. Fontán:

La *gravitas* latina así entendida, como virtud de carácter personal y político, está inserta desde los días de Cicerón en un universo de valores representativos de los ideales nacionales romanos netamente perfilado en los discursos, diálogos y ensayos del propio Cicerón:...<sup>38</sup>

Los *genera dicendi* no estaban destinados en su origen a ilustrar lo que hoy denominamos estilo como marca de la individualidad del autor y desde luego tampoco

35. Horacio, *Epístola ad Pisones*, v. 99.

36. G. L. Hendrickson, “The origin and meaning of the ancient characters of style”, *art. cit.*, p. 288. Para un recuento exhaustivo de la aparición de *gravitas* y *levitas* véase A. Fontán “*Gravis, gravitas* en los textos y en la conciencia romana antes de Cicerón”, *Emerita*, 1963, 31, pp. 243-283, pp. 254-261. Véase por ejemplo en el *Orator* como Cicerón distingue claramente las dos modalidades según la aparición de distintos recursos formales o figuras. Para la *gravitas* reserva las “figuras de pensamiento”: “*Sed sententiarum ornamenta maiora sunt.*” Cicerón, *Orator*, 136 y en general 134-135.

37. A. Fontán, *art. cit.*, p. 244.

38. A. Fontán, *art. cit.*, *ibid.*

como criterio crítico. En realidad se trataba como hemos visto de facetas distintas del lenguaje oratorio, adaptadas a los requerimientos precisos de la *oratio* y comprometidos además con la finalidad primera retórica, la persuasión. De ahí su primera formulación dual y su correspondencia posterior con los *officia oratoris* ciceronianos. Pero una derivación posible es la de su aplicación en el análisis de textos y sobre todo en la valoración de autores. La reflexión sobre los *genera dicendi* no es entonces el fruto de una consideración global, teórica y en último término ideal del lenguaje, del *logos*. Los *genera dicendi* se convirtieron también en un índice concreto de la individualidad de autores determinados según la utilización o ausencia de cada género. De esta forma los *genera dicendi* fueron también considerados como *caracteres*. La confirmación más clara de este proceso se halla en el tratamiento que dispensa Quintiliano a la tría clásica. En el capítulo VIII de su *Institutio* dedicado a la elocución Quintiliano ofrece un sistema de cualidades o *virtutes* del discurso tomadas del esquema que, procedente de Teofrasto, había sido asimilado por Cicerón para la retórica romana.

El tratamiento de la *elocutio* comienza por tanto con la exposición de las *virtutes* requeridas por el discurso según cual sea el nivel considerado *in verbis coniunctis* o *in verbis singulis*:

Igitur, quam Graeci *frásin* vocant, Latine dicimus elocutionem. Ea spectatur verbis aut singulis aut coniunctis. In singulis intuendum est ut sint Latina, perspicua, ornata, ad id quod efficere volumus accommodata, in coniunctis, ut emendata, ut collocata, ut figurata<sup>39</sup>.

Los tres géneros clásicos aparecen sin embargo sistematizados en el último libro de su *Institutio*. En el libro XII Quintiliano aborda la tarea que le resulta más difícil, la de diseñar las cualidades del orador ideal<sup>40</sup>. Aun reconociendo sus propios débitos a la formulación elaborada por Cicerón en su *Orator*, Quintiliano realiza una interesante observación. Cicerón había agotado en el *Orator* lo que conviene en materia elocutiva. Quintiliano aspira además a mostrar la dimensión moral del futuro orador a quien adiestra en su *Institutio*:

M. Tullium, qui tamen ipse, quamvis tanta atque ita instructa nave hoc mare ingressus, contrahit vela inhihetque remos et de ipso demum genere dicendi, quo sit usus perfectus orator, satis habet dicere<sup>41</sup>.

La primera exigencia es una de las más conocidas de la *Institutio*. Quintiliano busca en la bondad del orador el principal requisito, por delante incluso y obligatoriamente

39. *Institutio*, L. VIII, i, 1.

40. "Ventum est ad partem operis destinati longe gravissimam.", Quintiliano, *Institutio*, L. XII, Pr., 1. Para un recuento de los puntos principales de interés en el tratamiento que Quintiliano dispensa al estudio del estilo véase J. Cousin, *Études sur Quintilien. Contribution a la recherche des sources de l'Institution oratoire*, Amsterdam, P. Schippers N. V., 1967, ed. or. 1965, pp. 658-675. Por su parte I. Lana apunta a la dificultad principal con la que se enfrenta Quintiliano, la ausencia de tratados que se dediquen exclusivamente a la formación de la personalidad del orador, véase I. Lana, *op. cit.*, p. 102.

41. Quintiliano, *Institutio*, L. XII, Pr., 4-5.

te de su pericia. La formulación filosófica impecable de los límites de la persuasión planteada por la *Retorica* de Aristóteles, pasa al mundo latino en términos de “prohibición moral” del orador bajo la conocida fórmula de Catón el Viejo que define al retor como *vir bonus dicendi peritus*.

Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, vir bonus dicendi peritus; verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus<sup>42</sup>.

La estructura de los doce libros que componen la *Institutio* se articula en orden a la consecución de este ideal. La *Institutio* crece en la misma medida que el niño al que instruye Quintiliano hasta llegar a convertirlo en el *bonus orator*<sup>43</sup>. La importancia que Quintiliano concede a los *genera dicendi* le lleva a colocarlos en este lugar privilegiado, el capítulo décimo del libro XII. La razón de esta preferencia es la relación que establece Quintiliano, siguiendo a Cicerón, entre los *genera* y los *officia*<sup>44</sup>. Ahora bien Quintiliano introduce una diferencia fundamental. Los tres *genera* no se localizan en la provincia inefable de la elocuencia sino que Quintiliano los ofrece además ejemplificados, como auxilio y guía a través de los mejores autores y los estilos más relevantes para consulta del joven orador.

El libro XII se divide en dos partes. La primera está dedicada a una extensa discusión sobre los dos estilos más relevantes de la oratoria, el aticista y el asianista. La diferencia sustancial entre los dos a juicio de Quintiliano se basa en la doble dimensión que aprende de Cicerón y que Cicerón absorbe de la escuela peripatética:

Mihi autem orationis, differentiam fecisse et dicentium et audientium naturae videntur, quod Attici limati quidam et emuncti nihil inane redundans ferebant, Asiana gens tumidior alioqui atque iactantior vaniore etiam dicendi gloria inflata est<sup>45</sup>.

42. Quintiliano, *Institutio*, L. XII, i, 1. Para el alto concepto moral que Quintiliano posee de la retórica, véase E. Bolaffi, *La critica filosofica e letteraria in Quintiliano*, Bruxelles, Berchem, 1958, p. 7. El análisis de las exigencias del momento histórico para esta defensa de la moralidad individual frente a momentos de decadencia en la utilización de la retórica puede encontrarse en el trabajo de I. Lana, *op. cit.*, pp. 100-101.

43. G. A. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.- A.D. 300*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1972, p. 499.

44. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980, 6ª ed., 1987, p. 100.

45. Quintiliano, *Institutio*, L. XII, x, 17-18. Estos son los dos principios básicos que reconoce Quintiliano quien se hace eco de la inclusión de un tercero, término medio probablemente por la presión de la tríada clásica: “Tertium mox, qui haec dividebant, adiecerunt genus Rhodium, quod velut medium esse atque ex utroque mixtum voluit; neque enim Attice pressi neque Asiane sunt abundantes...” Lib. XII, X, 18. J. Cousin observa en esta inclusión una muestra más de la actitud de Quintiliano a lo largo de su obra. Le considera “... l’homme des solutions moyennes”, J. Cousin, *op. cit.*, p. 665. Para una comparación entre las tesis de Quintiliano y las tesis de Cicerón sobre este punto, véase E. Bolaffi, *op. cit.*, pp. 22-29, en especial p. 28. Quintiliano prefiere el estilo ático por el que se pronuncia explícitamente: “Nemo igitur dubitaverit, longe esse optimum genus Atticorum”, L. XII, x, 20. Esta solución se debe en parte por el propio talante de su *Institutio* profundamente comprometida con un momento de excesos retóricos, véase para esta cuestión E. Bolaffi, *op. cit.*, pp. 6-7. Para aticismo y asianismo en el *Orator* de Cicerón como reflejo de la doble división de los *genera dicendi*, véanse G. L. Hendrickson, “The origin and meaning of the ancient characters of style”, *art. cit.*, p. 272 y P. Steinmetz, “Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians”, R. Stark, ed., *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1968, pp. 451-463.

Pero existe una segunda posibilidad de clasificación, la de tres *genera dicendi*, el *subtile* y el *grande et robustum*, a estos dos *genera* principales ha de sumarse un tercero, el medio, tan poco definido que Quintiliano no encuentra el nombre apropiado. En este caso Quintiliano ajusta su definición a los tres *officia* siguiendo a Cicerón:

Altera est divisio, quae in tres partes et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recte dicendi genera inter se videntur. Namque unum subtile ..., alterum grande atque robustum, ... constiuunt; tertium alii, medium ex duobus, alii floridum addiderunt. Quorum tamen ea fere ratio est, ut primum docendi, secundum movendi, tertium illud, utrocumque est nomine, delectandi sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium; in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in movendo vis exigi videatur<sup>46</sup>.

Quintiliano pasa a exponer los medios para conseguir cada uno. El primero responde a la necesidad de una exposición clara y Quintiliano lo subraya además como una modalidad distinta y única frente a las representadas por los otros dos, el *genus grande* y el *genus floridum*:

Itaque illo subtili praecipue ratio narrandi probandique consistet, sed saepe id etiam de tractis ceteris virtutibus suo genere plenum<sup>47</sup>.

Los otros dos *genera* son definidos por Quintiliano como instrumentos de persuasión de cara a la audiencia. El *genus medium* es una concesión al deleite del público, a la manera de sabrosas aguas claras sombreadas por la espesura:

Medius hic modus et translationibus crebrior et figuris erit iucundior, egresionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamen ut amnis lucidus quidem sed virentibus utrinque ripis inumbratus<sup>48</sup>.

La caracterización del estilo grande alude claramente a la fuerza de la conmoción y al raptó del que escucha, como un torrente que socava lo que encuentra a su paso:

At ille, qui saxa devolvat et pontem indignetur et ripas sibi faciat, multus et torrens iudicem vel nitentem contra feret cogetque ire, qua rapiet<sup>49</sup>.

Con estos preceptos Quintiliano ofrece a su alumno varios ejemplos de cada una de las tres posibilidades. Pero según él mismo reconoce existen espacios entre ellos, como prueba la inclusión de un término medio entre las dos modalidades principales, el *genus subtile* y el *genus grande*.

46. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 58-59.

47. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 59-60.

48. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 60-61.

49. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 61. I. Lana ha observado en este pasaje una de las muchas coincidencias entre la *Institutio* y el *De sublimi* de Longino observando que esta caracterización del estilo alto no sólo tiende al fin de la persuasión, sino que va más allá en la consecución del éxtasis y del raptó, véase I. Lana, *op. cit.*, p. 17.

Sed neque his tribus quasi formis inclusa eloquentia est. Nam ut inter gracile validum-que tertium aliquid constitutum est, ita horum inter se intervalla sunt atque inter haec ipsa mixtum quiddam ex duobus medium est eorum<sup>50</sup>.

Quintiliano propone sin embargo un sistema más flexible, que nace de la propia naturaleza de la *oratio* y de las circunstancias concretas que exija a cada momento:

Plures igitur etiam eloquentiae facies, sed stultissimum quaerere, ad quam se recturus sit orator, cum omnis species, quae modo recta est, habeat usum, atque id ipsum non sit oratoris, quod vulgo genus dicendi vocant. Utetur enim, ut res exiget, omnibus, nec pro causa modo, sed pro partibus causae<sup>51</sup>.

El amplio abanico de posibilidades que ofrece Quintiliano desborda el rígido esquema al que había llegado la transformación de las dos modalidades o *genera* en pautas críticas de análisis, de valoración estilística. No se trata como asegura en la cita anterior de lo que vulgarmente se denomina *genus dicendi* y de su aplicación mecánica, sino de la adecuación del lenguaje ante todo a la *res* defendida por el orador<sup>52</sup>.

Quintiliano apuesta necesariamente por el más variado y libre espectro de los espacios que pueden encontrarse entre los tres *genera*, dispuestos ya en un orden jerárquico:

Dicet idem graviter, severe, acriter, vehementer, concitate, copiose, amare, comiter, remisse, subtiliter, blande, leniter, dulciter, breviter, urbane, non ubique similis, sed ubique par sivi<sup>53</sup>.

El retrato final del orador se fragmenta en particularidades del estilo, en las *virtutes dicendi* no en los tres *genera dicendi*. A las *virtutes* anteriores puede añadirse la consumación final, lograda por una sabia combinación de cada cualidad del estilo como ríos que esta vez convergen:

Nitidus ille et sublimis et locuples circumfluentibus undique eloquentiae copiis imperat<sup>54</sup>.

La propia rigidez del esquema y su aplicación mecánica, de la que Quintiliano se queja, abría otro campo posible de análisis y a la vez de confusión. En la cita anterior, como a lo largo de la *Institutio*, se registra una inquietud que traduce la tónica de su tiempo. La vertebración del sistema se basa por un lado en la propia naturaleza de la retórica. Teoría y práctica, ciencia y arte, extraen cada una de la otra los conocimientos necesarios para crear un sistema racional encarado hacia la creación del discurso. La confusión y la polémica en torno a los tres estilos clásicos es uno de los episodios más interesantes de los cambios experimentados por la vasta ciencia retórica. De hecho el

50. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 66-67.

51. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 69.

52. Véase para esta cuestión J. Cousin, *op. cit.*, p. 674.

53. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 71.

54. Quintiliano, *Institutio*, Lib. XII, x, 78.

problema de la tríada clásica afecta en realidad a la finalidad última que se desee conceder y bajo la que se valore a la disciplina retórica.

Como ya hemos apuntado Aristóteles consideró la retórica como una ciencia siempre comprometida con la persuasión, comprendida como la finalidad última con una serie de restricciones necesarias, de ahí la división en dos modalidades de lenguaje. En cierto modo la lectura de Cicerón insistió sobre este aspecto a través de los *officia*. Pero la evolución posterior permitía otros desarrollos no menos interesantes, sobre todo aquellos en los que la retórica es considerada como una ciencia que además de proveer de los instrumentos apropiados para persuadir, es también una ciencia analítica de los resultados en el texto.

Para comprender la mecánica de estas variaciones es preciso distinguir varias tendencias en la vasta ciencia retórica. G. A. Kennedy establecía al menos dos tipos de retórica, una primaria y otra secundaria<sup>55</sup>. En una obra posterior G. A. Kennedy profundiza sobre esta primera clasificación analizando a través de estos dos conceptos la evolución de la retórica<sup>56</sup>. La retórica primaria es definida, en los términos de su aplicación originaria, como arte o técnica susceptible de ser aprendida y ejercitada cuyo fin primordial es la persuasión. En realidad G. A. Kennedy alude a la formulación que aparece en la *Retórica* de Aristóteles. La retórica secundaria es el resultado de la evolución de esta primera finalidad. La retórica se concibe ante todo como un conjunto de técnicas especialmente volcadas en el análisis de discursos y textos literarios. Lo que prima en este caso es la naturaleza textual, más que la oral, y lo que impera sobre todo es el olvido de la condición primera de la retórica como ciencia de la persuasión. Pero a la vez es preciso distinguir entre tres tendencias al menos en el transcurso de esta *rhetorica recepta* cuyo origen se halla en la misma Grecia y especialmente en la formulación aristotélica. G. A. Kennedy observa un uso y configuración de la retórica que responde a fundamentos sofísticos, filosóficos y técnicos<sup>57</sup>.

Es precisamente esta última tendencia, la primera en desarrollarse históricamente, la que aquí nos importa subrayar, la de la llamada retórica técnica que como observa G. A. Kennedy es la que alcanza una mayor complicación. La retórica técnica se centra en el texto. A diferencia de las otras dos tendencias, sofística y filosófica, la retórica técnica no se plantea la moralidad o la efectividad del discurso, se limita a estudiar e inventariar las estrategias que permiten generarlo y las ya generadas. Si "technical rhetoric is technical. It often seems dry"<sup>58</sup> lo cierto es que a la vez es especialmente útil en su contacto inmediato con el análisis textual. De ahí que sea esta tendencia de la retórica la más proclive a un deslizamiento hacia el análisis literario, hacia la *letteratu-*

55. *The Art of Rhetoric in the Roman World...*, *op. cit.* en especial para su formulación pp. 3-4.

56. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, *op. cit.*

57. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, *op. cit.*, p. 16.

58. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, *op. cit.*, p. 106.

*rizzazione*, según expresión acuñada por V. Florescu<sup>59</sup>. En definitiva es la retórica técnica la más sensible a desarrollos cercanos a la teoría literaria sobre todo en lo referente al estilo<sup>60</sup>. Los estudiosos de la literatura toman entonces el sistema retórico como un instrumento que provee de estrategias para analizar el texto, lo que se demuestra, y prácticamente desde el principio es

... el perfil invasor de la Retórica sobre un espacio que es propio de la Poética: la teoría de la lengua literaria y sobre todo las especulaciones sobre la naturaleza de la poeticidad y los recursos verbales que producen el efecto estético<sup>61</sup>.

A la segunda mitad del siglo II d. C. pertenecen las dos obras más importantes sobre la enseñanza del estilo que han llegado hasta nosotros. Los *genera dicendi* en estas influyentes obras aparecen ante todo concebidos como clasificaciones textuales. Nos referimos a la *Techné rethoriké* de Aristides y al *Peri ideôn* de Hermógenes<sup>62</sup>.

Si bien como ha demostrado J. Martin en su *Antike Rhetoric* las coincidencias entre los dos tratados son evidentes existe una diferencia de matiz que aquista de valor el *Peri ideôn* de Hermógenes. Ambos participan de la misma tradición peripatética y de la posterior tradición helenística, pero el gran logro de Hermógenes fue la ambición por sistematizar hasta el más último detalle la herencia recibida<sup>63</sup>. Hermógenes se detiene en un análisis de cada una de las siete ideas, *ideai*, generadoras del estilo. El proyecto del *Peri ideôn* se orienta según confesión propia hacia la crítica literaria y con este fin Hermógenes (un *krititoi* de la tradición helenística)<sup>64</sup> llega a identificar siete ideas y en total veinte variantes estudiadas según varios niveles.

Según confesión propia (también tópico de encarecimiento) no existe un tratado que aglutine la caracterización estilística, entre otras cosas por la dificultad de sintetizar tradiciones de procedencia tan distinta. Como se lee en la introducción elaborada por Hermógenes:

Pues tampoco nadie antes que nosotros —por lo que yo he podido averiguar hasta el día de hoy— ha hecho un estudio riguroso del tema, y quienes se han ocupado de él, han hecho una exposición confusa y con excesivas dudas, de forma que todo en ellos resulta embrollado<sup>65</sup>.

59. El término *letteraturizzazione* está tomado de V. Florescu, *La Retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 40.

60. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, op. cit., p. 16.

61. A. García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 22.

62. Para esta valoración véase D. Hagedorn, *Zur Ideenlehre des Hermogenes*, op. cit. Citaremos por la edición de C. Ruiz Montero, ed., Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, Madrid, Gredos, 1993, también acompañada por una documentada "Introducción," pp. 7-90.

63. Véase J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München, C. H. Beck, 1974, p. 345.

64. F. Solmsen, "The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric", Stark, R., ed., *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1968, pp. 312-349, p. 242 y J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974, trad. cast., G. Hirata Vaquera, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 40-41. Para la crítica a través del estilo considerado como "the heart of rhetoric", véase G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, op. cit., p. 20.

65. Hermógenes, *Peri ideôn*, trad. cit., p. 97, 216. Para un comentario a esta cita, véase J. Martin, op. cit., p. 344.

Señalamos en especial el *Perì ideôn* de Hermógenes por la influencia que habría de tener en el siglo XVI como veremos más adelante. Baste por ahora anotar que la sistematización de Hermógenes responde por una parte a la confusión total entre *genera* y sus *virtutes* correspondientes. La diferencia básica se halla en el cambio de perspectiva apuntado por F. Solmsen y que distorsiona en el *Perì ideôn* de Hermógenes la herencia recibida de la escuela peripatética. Frente a la reflexión teórica sobre la adecuación del lenguaje según cada necesidad, según un modelo de *virtutes*, los *kritikoí* se dedican a la aplicación de los *genera* al estudio de cada autor concreto e incluso procuran delinear la historia de la retórica, y de la literatura, según los rasgos que habían prevalecido en la utilización de cada uno de los *genera*<sup>66</sup>.

La confusión registrada en el *Perì ideôn* de Hermógenes es en el fondo la misma que preside la *Institutio* de Quintiliano. Si bien Quintiliano procede a una exposición ordenada lo cierto es que, como hemos visto, distingue al menos entre tres posibilidades de análisis del estilo. En realidad su *Institutio* responde al espíritu de un hombre ante todo moderado, razonable, que intenta clasificar y ordenar el material para su buen estudio y recta inteligencia<sup>67</sup>. Por un lado Quintiliano menciona las *virtutes* de la *oratio* en el análisis dual de discurso claro frente a discurso ornado. Por otro elabora una caracterización de los tres *genera* desde su funcionalidad como vertientes persuasivas a disposición de la formación final del orador. Pero también elabora una tercera posibilidad, la de los tres *charâcteres* como la identificación de tres posibles tendencias estilísticas representadas por autores concretos.

La confesión final de que cada autor ha de ser analizado según rasgos concretos es en realidad la dificultad en la aplicación de un sistema confuso por la mezcla de varios elementos de distinto origen y que remiten claramente a la concepción global de la retórica. La *Institutio* ha sido considerada por la crítica, como se sabe, un monumento anacrónico al gran momento retórico augústeo. A la vez constituye un sensible registro de las nuevas tendencias, entre ellas la atención preferente por la *elocutio* y sobre todo la valoración del estilo con independencia del sentido primero de la retórica, como ciencia de la persuasión. Lo que leemos en el *Perì ideôn* es en realidad la consumación de los tímidos rasgos registrados en la *Institutio*. La confesión primera del autor del *Perì ideôn* es la de confiar al conocimiento del estilo de cada uno de los autores reputados la guía factible para conseguir las más altas cimas de la elocuencia:

Al ser tan importante y necesario el estudio de las formas estilísticas, tanto para quienes desean ponerlo en práctica, como para quienes aspiran a convertirse en críticos —y mucho

66. F. Solmsen, *art. cit.*, p. 242, y para un análisis detallado del procedimiento de los "kritikoí", véanse pp. 342-344.

67. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, *op. cit.*, p. 101.

más para quienes estén interesados en ambas cosas—, no hay que sorprenderse al descubrir que no es cosa fácil ni que requiera un tratamiento simple<sup>68</sup>.

Su obra es una *techné*, un manual técnico, que a partir de una exposición racional brinda al lector una serie de instrucciones para imitar los mayores autores y en un segundo paso crear sus propios textos<sup>69</sup>. Así Hermógenes procede a la identificación de siete ideas: *Claridad* (saphéneia), *Grandeza* (mégethos), *Belleza* (kállos), *Viveza* (gorgóthes), *Carácter* (éthos), *Sinceridad* (alétheia) y *Habilidad* (Deinótes), a su vez subdivididas algunas de ellas hasta llegar a veinte tipos o estilos posibles<sup>70</sup>. La exposición que Hermógenes realiza de cada una de las ideas sigue además una pauta fija, descompuesta según varios elementos agrupables desde las tres partes fundamentales del *ars* retórico para la creación de un texto. Así Hermógenes considera para cada una lo que conviene en materia de *inventio* (eúnoia), de *dispositio* (méthodos) y de *elocutio* (léxis)

Así, pues, todo enunciado contiene uno o varios pensamientos, unos tratamientos del pensamiento y una expresión que se ajusta a éstos. A su vez, la expresión posee siempre ciertos elementos propios, que son figuras, miembros, composiciones, pausas, y el ritmo, que se forma a partir de los dos últimos elementos<sup>71</sup>.

Por lo que a la *elocutio* se refiere considera la *electio* (léxis), las *figurae* (shémata) y la *compositio* (súnthesis) que a su vez comprende los miembros (kóla), la pausa (anápausis) y el ritmo (rhythμός)<sup>72</sup>. A la exposición teórica de cada una de las *ideai*, según los elementos que acabamos de mencionar, le sigue un tratado completo en el que desfila la crítica del estilo de los más reputados autores integrados en el canon helenístico. Hermógenes combina las *ideai* ya establecidas para describir el estilo de cada autor según una tipología del discurso que observaremos al final de este capítulo<sup>73</sup>.

Por ahora nos interesa resaltar el análisis hasta el más mínimo detalle, la riqueza y flexibilidad en la labor creativa y crítica y la importancia de estas tres cualidades de las

68. Hermógenes, *Peri ideôn*, trad. cit., p. 94, ap. 214.

69. Véase A. Sancho Royo, "Introducción" a su ed., Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método de tipo fuerza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 5-31, p. 6 donde se halla una interesante reflexión sobre las cualidades técnicas del *Peri ideôn*.

70. Adoptamos la traducción al español de Consuelo Ruiz Montero en la edición por la que citamos.

71. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., L. I, 219. Véase D. Hagedorn, *op. cit.*, p. 20 y en general el apartado dedicado a "Die Elemente der Ideen", pp. 19-23 así como J. Martin, *op. cit.*, p. 340.

72. Para esta estructuración de los elementos tratados por Hermógenes, véase D. Hagedorn, *op. cit.*, pp. 19-20. Interesante es también la aportación de G. L. Kustas en su trabajo ya clásico *Studies in byzantine Rhetoric*, Thessalonike, Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1973. A la enumeración de los elementos que vertebran la exposición del *Peri ideôn* acompaña las lecturas de los comentarios posteriores durante el imperio bizantino, véanse en especial, pp. 13-14. El estudio aborda varias cuestiones relacionadas con el *Peri ideôn* que pueden completarse con otro trabajo del mismo autor, G. L. Kustas, "The Function and Evolution of Byzantine Rhetoric", *Viator*, 1, 1970, pp. 55-73.

73. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., app. 380-317. Como ha observado S. F. Bonner en realidad la crítica empleada en este caso no es el análisis de la totalidad del estilo que se pierde "... in the maze of terminological intricacies", *op. cit.*, p. 18. Hermógenes procura un espejismo de unidad en la valoración del estilo de cada autor. En realidad se trata del complicado ajuste de varios preceptos técnicos.

que se apropió el ejercicio crítico durante el siglo XVI. El *Perì ideôn* no es una excepción, otros tratados articulan un inventario exhaustivo de los más recónditos tecnicismos retóricos en lo que al estilo se refiere. Una tendencia que se afirma especialmente en el “fin del mundo antiguo” como titula J. J. Murphy el período comprendido entre la *Institutio* quintiliana (ya un anacronismo en el 95 d. C.) hasta el siglo IV<sup>74</sup> y cuyo balance ofrece el autor en los siguientes términos:

Fue este un período de excesos oratorios en el que el tema a tratar resultaba menos importante que el interés por otros asuntos menos comprometidos; tales como los aspectos externos del discurso, especialmente los referentes al estilo y la actuación<sup>75</sup>.

El dominio autócrata de los últimos emperadores no permitía mucho más. El repertorio que ofrece J. J. Murphy ubica claramente en su entorno histórico la naturaleza y la finalidad del *Perì ideôn* de Hermógenes. A esta época pertenecen libros que se dedican a ejercicios escolares como los *Progymnasmata* (también atribuidos a Hermógenes), y que se limitan a una lista de consejos sobre la composición artística rehuyendo cualquier teorización<sup>76</sup>. La “... pura repetición y fragmentación de las viejas ideas”<sup>77</sup> son los principios rectores de los llamados *Rhetores latini minores* cuyos inventarios y resúmenes si bien útiles para comprender la educación escolar en los siglos III y IV poco aportan a la reflexión sobre la retórica.

Pero el *Perì ideôn* ofrecía algo más que supieron leer con delicia los autores del siglo XVI. En realidad no puede afirmarse que el *Perì ideôn* sea un tratado de retórica. Su atención preferente hacia la poesía nos muestra a un autor sensible e interesado por el fenómeno literario. Hermógenes no se limita a ejemplificar con testimonios poéticos los preceptos que se desgranán en su *Perì ideôn*. Tras una exposición teórica Hermógenes observa que existen dos tipos de discurso u *oratio* en una lectura semejante a la realizada por Aristóteles en su *Retórica*. Por un lado existe el discurso que Hermógenes denomina *discurso puramente político* y que caracteriza en los siguientes términos:

... está constituido por las formas estilísticas que componen la Claridad en el estilo y mediante el Carácter equitativo y simple, y también mediante la forma que produce el estilo sincero<sup>78</sup>.

74. J. J. Murphy, *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, 1983, trad. cast., Madrid, Gredos, 1989, en especial el capítulo sexto de esta obra titulado “El fin del mundo antiguo: La segunda sofística y San Agustín,” pp. 246-257.

75. J. J. Murphy, *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, op. cit., p. 247.

76. Entre ellos los atribuidos a Hermógenes, véase J. J. Murphy, *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, op. cit., p. 251. Véase también G. L. Kustas, art. cit., p. 55, donde se encontrará un ajuste del *Perì ideôn* a las peculiaridades de la llamada segunda sofística. Los *Progymnasmata* atribuidos a Hermógenes fueron conocidos en Occidente a través de la traducción al latín realizada por Prisciano bajo el título de *Praeexercitamina*, véase en especial, E. R. Curtius, op. cit., t. I, p. 230.

77. J. J. Murphy, *A Synoptic of Classical Rhetoric*, op. cit., p. 254.

78. Hermógenes, *Perì ideôn*, ed. cit., p. 299.

Aunque con vacilaciones que se desprenden del desarrollo de esta definición sumaria, Hermógenes sigue en realidad el discurso ligado a la dialéctica, a la *res*, a la expresión clara comprometida en especial con el género forense. El otro tipo de discurso que considera es el *discurso político* en el que se puede apreciar que falta la aco-tación “puramente” que le distingue del anterior<sup>79</sup>. El *discurso político* es menos restrictivo en la conjunción de las formas estilísticas, al contrario contiene absolutamente a todas en su definición del discurso ideal. Según la definición primera:

... se produce mediante todas las formas antes expuestas, pero no de un modo simple, por supuesto, sino como resultado de la mixtura de unas con otras... Y así, quien emplee la mejor mixtura de ellas elaborará sin duda el mejor discurso político<sup>80</sup>.

En este caso no se considera tampoco el final persuasivo. De hecho en este segundo tipo de discurso también se considera el género forense como susceptible de manipularse para la persuasión, desoyendo así la pureza de las restricciones aristotélicas<sup>81</sup>. Lo que Hermógenes pretende en definitiva es analizar las diferentes *ideai* como índices en primer lugar de las posibilidades del lenguaje y después como análisis de su presencia y utilización en los mayores autores griegos. Pero en esta división dual se halla sin problema la pervivencia de la distinción entre dialéctica y retórica, en definitiva del antiguo planteamiento peripatético. Por lo que a nosotros respecta y para seguir avanzando hemos de traer la sugerencia aprehendida sin esfuerzo catorce siglos después por los autores del siglo XVI.

En este tipo de discurso se integra la poesía en especial en la modalidad de discurso panegírico, “en prosa” cuyo paradigma es Platón o “en verso” representado por Homero<sup>82</sup>. Es más el poeta es superior en su labor de imitación a oradores y logógrafos, les sobrepasa porque posee la capacidad de imitarles:

... la mejor poesía es la de Homero, y Homero es el mejor de los poetas, y diría que incluso de los oradores y logógrafos; pero estoy diciendo tal vez la misma cosa: quien mejor imita, acompañado del ornato expresivo, tanto a oradores que hablan ante el pueblo como a citarodas que cantan panegíricos, como Femio y Demódoco, y a todos los demás personajes y hechos, ése es el mejor poeta<sup>83</sup>.

79. Para la naturaleza dual que se desprende del *Peri ideôn* en clara vinculación con la tradición peripatética véase G. L. Kustas, *op. cit.*, p. 63. La sugerencia inmediata procede del trabajo de G. L. Hendrickson, “The origin and meaning of the ancient characters of style”, *art. cit.*, p. 289.

80. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., p. 284 y para esta subdivisión, pp. 284-299.

81. Como observa G. L. Kustas, “Thus the twin categories of style and logic imply a recognition of their common ground in the nature of language itself.”, *op. cit.*, p. 63.

82. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., ap. 389. En concreto: “... lo que era para nosotros Demóstenes en el discurso político tanto en el deliberativo como el judicial, y Platón en el panegírico en prosa, eso sería Homero en la poesía con respecto a la cual, si alguien dijera que es discurso panegírico en verso creo que no se equivocaría...”, ap. 389.

83. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., ap. 390 y la abundante digresión que Hermógenes elabora sobre las características genéricas del discurso poético, véanse app. 389-395. Como anota M. C. Ruiz Montero el término *logógrafo* y *logografía* “... aparecen varias veces en esta última parte del tratado con el significado

Como veremos en los capítulos que siguen Hermógenes no se detiene en el mero encomio, aspira además en su *Peri ideôn* a elaborar acotaciones más precisas para caracterizar y valorar el estilo literario, muy en especial el de la denominada poesía mélica o lírica. La inclusión al final de la poesía en su tipología del discurso es una conclusión lógica de la atención constante que puede observarse en el resto del tratado. Así lo supo leer siglos después Pietro Bembo cuando en sus *Prose* estableció *gravità* y *piacevolezza* como los dos criterios básicos desde los que juzgar el valor de una obra literaria. La sugerencia inicial se halla en el *Peri ideôn*, así como la caracterización de cada uno de estos dos principios que Pietro Bembo halló en la definición de las siete *ideai* y sus subformas.

Gravedad y dulzura, tal y como las entendió Hermógenes, y como veremos en el capítulo siguiente, son a su vez una expresión renovada de lo que la ciencia retórica había propuesto como el género alto y el género medio. En la elaboración realizada por el metódico Hermógenes los dos géneros aparecen irisados de nuevos valores y nuevas sugerencias para quien así quisiera entenderlo, en este caso siglos después.

La confusión impera en el *Peri ideôn* de Hermógenes. Los antiguos *genera dicendi* aparecen sugeridos pero la espina dorsal del tratado es el de las siete *ideai*, las de las subformas y las de las infinitas combinaciones entre ellas. El siglo XVI, la edad de la crítica, volverá a repetir el mismo panorama siglos después con escasas pero profundas variaciones. Está vez volverá su mirada hacia este momento histórico descubriendo el apoyo teórico necesario para avalar intereses renovados. La confusión inicial que origina la clasificación en tres *genera dicendi*, bien como *officia* persuasivos, bien como *characteres*, volverá a repetirse.

Esta vez y como veremos en el capítulo siguiente la crítica del siglo XVI perseguirá ante todo la delimitación del estilo y de sus excelencias. Hemos de contar además con la lenta independencia de la Poética como disciplina autónoma. En este caso la retórica y su objetivo final, la persuasión, se convierten en una cantera interesante de instrumentar la reflexión. Aquellos teóricos del siglo XVI sobre todo comprometidos en la crítica de textos literarios, en especial líricos, experimentaron un encuentro entusiasta con el *Peri ideôn* de Hermógenes. Los avatares de esta lectura renovada se explican en el capítulo siguiente, porque no sólo el *Peri ideôn* acudió a la llamada de una nueva exigencia estética, sino que su lectura vino determinada por una fructífera asociación con el *Orator* de Cicerón.

---

de "literatura en prosa distinta de la oratoria", *ed. cit.*, n. 718, p. 293. La clasificación de la poesía como discurso panegírico se aborda especialmente en los *Progymnasmata* de Hermógenes, como ha observado E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 226. En el caso del *Peri ideôn* Hermógenes se guía ante todo por el carácter mimético del discurso literario.

## Capítulo 4º

### Las dificultades en la aplicación de la tríada clásica. Los problemas planteados por la Lírica

La influencia de la *Rhetorica ad Herennium* durante la Edad Media occidental resulta decisiva para el establecimiento definitivo de los tres estilos<sup>1</sup>. Junto al *De inventione* de Cicerón y la *Epistola ad Pisones* constituye la herencia clásica más importante para las poéticas medievales<sup>2</sup>. Como ha observado J. J. Murphy la pervivencia de determinadas obras clásicas es a su vez la historia de las artes del discurso durante la Edad Media occidental<sup>3</sup>. La lectura de la *Rhetorica ad Herennium* insiste en la formulación de los tres *genera dicendi* sin la debida proyección al concepto medular de la retórica, el del fin persuasivo, que como hemos visto se había aplicado de forma más coherente en la tradición latina a través de los *officia* ciceronianos. La *Rhetorica ad Herennium* presenta las tres *figurae* como parámetros desde los que elegir en principio el vocabulario adecuado. Este primer requisito es leído con atención en la mayoría de los tratados medievales<sup>4</sup>.

La tradición medieval en torno a los estilos introduce algunas modificaciones. En primer lugar intensifica la adecuación entre *res* y *verba*, entre la variedad de estilo elegido y la ascendencia social de los personajes así como la calidad del asunto que se trate<sup>5</sup>. El criterio de división opera según un criterio jerárquico. Así por ejemplo en la formulación canónica de Jean de Garlande en su *Parisiana Poetria*:

---

1. Véase E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, París, Champion, 1928, ed. 1971, p. 86, ver el apartado que se dedica a "Les trois styles", pp. 86-89. Véase también J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages...*, *op. cit.*, p. 32. También resulta muy interesante la sistematización realizada por D. Kelly en 1991 que actualiza datos y bibliografía. El trabajo de D. Kelly se titula *The Arts of Poetry and Prose*, Brepols, Turnhout-Bélgica, 1991, y es el número 59 de una útil colección dedicada a la "Typologie des sources du moyen âge occidental".

2. Véase el capítulo cuarto que E. Faral dedica a las fuentes de la doctrina, pp. 99-103: "Les deux livres du *De inventione* de Cicerón, les quatre livres de la *Rbétorique à Herennius* de Cornificius, l'*Épître aux Pisons* d'Horace: tels sont les traités anciens qui constituent les principales sources de la doctrine enseignée par les arts poétiques." p. 99.

3. J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages...*, *op. cit.*, p. 142 y en general el capítulo III de su monografía dedicado a "La pervivencia de las tradiciones clásicas", pp. 101-142.

4. Véase C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, trad. esp., M. Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, ed. or., 1985, p. 230.

5. E. Faral, *op. cit.*, p. 86 y p. 88.

Item sunt tres styli secundum tres status hominum: pastorali, vitae convenit, stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis<sup>6</sup>.

Los tres estilos se asientan definitivamente durante la Edad Media al asociarse directamente con las tres obras de Virgilio a través de la famosa rueda virgiliana. Esta "acuñación modélico-tópica"<sup>7</sup> permitió una presencia aún más vigorosa en la teorización literaria medieval. A cada uno de los *genera dicendi* clásicos corresponde una clasificación minuciosa sobre todo temática que convierte a cada estilo en realidad en un estilo material o "material style"<sup>8</sup>. La voluntad clasificadora del hombre medieval culmina en el último paso posible ya previsto por los primeros comentadores de Virgilio, en especial por su comentador más destacado, Servio, quien atribuye cada estilo a una obra de Virgilio; El estilo bajo para las *Geórgicas*, el medio para las *Bucólicas* y el alto para la *Eneida*<sup>9</sup>.

El modelo se tensó hasta tal punto que es conocida la invención medieval de los primeros versos de la *Eneida* en los que supuestamente el propio Virgilio autoriza la teoría. Junto a la supuesta autoría ciceroniana la creación de tres obras siguiendo los tres estilos ni más ni menos que por Virgilio parecen factores lo suficientemente importantes para comprender la influencia de la rueda virgiliana. Sin duda hay un tercero igualmente determinante. La rueda virgiliana con su cuidadosa clasificación nos entrega también la constelación medieval en la que se inscribe en su cuidadoso diseño de regiones y esferas. Alto, medio y bajo serán el cielo, el purgatorio y el infierno de esta singular *Comedia* no tan divina.

Las derivaciones posteriores insisten en la naturaleza temática de la división. El complemento formal o elocutivo viene determinada por una división dual centrada en el *ornatus facilis* (o *levitas*) y el *ornatus difficilis* (o *gravitas*)<sup>10</sup>. La *qualitas dicendi* se corresponde a los dos tipos de ornato que prestan a la oración la cualidad de levedad

6. Apud., E. Faral, *op. cit.*, p. 87 y sobre Jean de Garlande, pp. 40-46.

7. Véase A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópica boraciana en Europa*, *op. cit.*, "La "rueda virgiliana"; la magia del tres y la inserción de la lírica en el esquema de géneros," pp. 100-109, p. 101. La modelización bajo la rueda virgiliana coincide además con "la perpetuación de la teoría clásica de los tres modos de representación," *ibid.* Para la importancia de la teoría de los estilos en la tríada genérica véase además A. García Berrio y M. T. Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988; "Historia de las clasificaciones", pp. 121-127, p. 123 y A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, ed. or., Barcelona, Planeta, 1975, pp. 24-25 y sobre todo pp. 92-93.

8. Según la adecuada formulación de D. Kelly: "Material style results from the transformation of the classical *genera dicendi* into a hierarchy corresponding to social classes, orders, and types.", *op. cit.*, p. 71. Por su parte C. Segre ha insistido en la condición de "... policódigo" (sistema de varios códigos de los géneros)", *op. cit.*, p. 230 y pp. 229-230.

9. E. O. Wallace *The notes on philosophy in the commentary of Servius on the Eclogues, the Georgics and the Aeneid of Vergil*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1987, ed. or., Columbia University Press, 1938, pp. 21-25. Sobre la presencia de la rueda virgiliana en los comentadores de Virgilio, véase E. Faral, *op. cit.*, p. 87. Son también interesantes las reflexiones de P. E. Prill en su trabajo "Rhetoric and Poetics in the Early Middle Ages", *Rhetorica*, 5, 2, 1987, pp. 129-147, pp. 136-137 sobre todo centradas en la aparición de la rueda virgiliana en los primeros comentarios medievales.

10. Véase J. Huerta Calvo, *La poesía en la Edad Media: lírica*, Madrid, Playor, 1987, p. 74.

o bien de gravedad. El componente temático es la *qualitas tractatus* que absorbe las distinciones expresadas por la rueda virgiliana<sup>11</sup>.

Esta es la complicada herencia que le queda al siglo XVI. La propia formulación teórica ofrecía un amplio margen de inestabilidad como hemos visto en el capítulo anterior. El estilo medio aparece insuficientemente caracterizado como negación del estilo alto y del bajo. El estilo bajo en principio estaba adscrito a la agudeza, *genus subtile*, también a la exposición clara de la causa especialmente en el género judicial o forense según la tradición aristotélica. La formulación medieval reformulaba el *genus subtile* como expresión ideológica de lo bajo y humilde. El estilo alto gozaba por su parte desde antiguo de una atención especial de la que ofrece buena cuenta el abundante glosario de variados términos señalado en el manual de H. Lausberg<sup>12</sup>.

La tradición medieval ofrecía una complicación aún mayor al fijar en la rueda virgiliana un esquema de por sí casi imposible en la práctica. La mención a los tres estilos se convierte en el siglo XVI, salvadas las excepciones, en la mención de un tópico “mecánico y obligado”<sup>13</sup> en parte por su falta de operatividad ante la floreciente y varia producción literaria. La aplicación, a pesar de todo, de la gradación jerárquica en la crítica literaria provocó de una polémica, como bien ha reflejado B. Weinberg a lo largo de su trabajo<sup>14</sup>. En la edad de la crítica era como poco necesario remodelar este principio. Esto es así si se tiene en cuenta que la formulación medieval con sus ajustes y clasificaciones en realidad estaba más atenta a los textos considerados en su individualidad. La nueva estética tendía ante todo hilos que intentaban unir en el tiempo la gloriosa Antigüedad con los nuevos tiempos. La crítica literaria por tanto atendía ante todo al principio de la *imitatio* y hubo de buscar otros criterios más flexibles. Por más que la herencia medieval permaneciera, el mundo habitado por los hombres del siglo XVI era muy distinto, y como hemos señalado más arriba, la rueda virgiliana implicaba ante todo una visión del mundo. Además los nuevos intereses atendían a una doctrina de la *imitatio* que identificaba especialmente figuras concretas como Cicerón, Virgilio o el mismo Petrarca.

11. D. Kelly, *op. cit.*, p. 79, en general el apartado dedicado a “*Gravitas and Levitas*,” pp. 79-81. Véase también, J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages...*, *op. cit.*, para *ornata facilitas* y *ornata difficultas* como un término técnico incorporado por Godofredo de Vinsauf en su *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, pp. 180-181.

12. H. Lausberg, *op. cit.*, app. 1078 y 1079, 3.

13. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tónica boraciana en Europa*, *op. cit.*, “La teoría de las clases de estilo en las paráfrasis, pp. 61-69, p. 65.

14. Las referencias son constantes y pueden seguirse sin dificultad desde el índice que cierra la obra ya citada de B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. En todo caso las conclusiones a las que llega el propio B. Weinberg pueden sintetizarse en las páginas 804-805. B. Weinberg no considera el difícil estatus teórico que de por sí sustenta la tríada clásica. Además la aplicación problemática de los tres estilos sólo es considerada en los textos pertenecientes al género épico y dramático, en los que además se cruza la autoridad de la *Poética* de Aristóteles y en parte el *Ars poetica* de Horacio, sobre todo en lo referente al lenguaje conveniente según la clase social de cada personaje. A ésta limitación sin embargo escapa la lírica.

Como señalábamos al principio de este capítulo la pervivencia de determinada tradición clásica configura la propia historia de las artes del discurso durante la edad media occidental. También y de nuevo de la mano de J. J. Murphy puede afirmarse que la ampliación de esta herencia supone en parte y junto con otros factores la ruptura con el antiguo esquema. Tras un primer encuentro apasionado con los diálogos ciceronianos y en disposición del texto completo de la *Institutio* quintiliana ya durante el siglo XV, la teoría retórica, la gramática, y con ella la teoría poética, se alejan aún con vacilaciones de la teoría medieval<sup>15</sup>.

Por otra parte la *Rhetorica ad Herennium* pierde parte de su prestigio en el momento en que se cuestiona la autoría ciceroniana. La *Rhetorica ad Herennium* fue atribuida durante la Edad Media a Cicerón como la continuación natural del *De inventione*. El *De inventione* ofrecía un tratado extenso de la tópica. La *Rhetorica ad Herennium* se dedicaba con mayor profusión a la elección de las *verba* y al recuento e inventario de las figuras retóricas. En consecuencia a la *Rhetorica ad Herennium* se la denominaba *rhetorica nova* o *secunda*, mientras que el *De inventione* ciceroniano recibía el nombre de *rhetorica vetus* o *prima*<sup>16</sup>. El primero en cuestionar la autoría ciceroniana, al menos documentalmente, fue el humanista Angelo Decembrio en torno a 1460 y en su *De politia litteraria*<sup>17</sup>. Como ejemplo de la herencia de los tiempos bárbaros, no siempre bien resuelta, quedó sin embargo la atribución a Cicerón y con ello la autorización del texto que se utilizaba así legitimado en la enseñanza universitaria<sup>18</sup>. Otro factor interno aseguró la permanencia de la *Rhetorica ad Herennium*. El tratado ofrecía un tratamiento exhaustivo de las figuras retóricas (*colores* en su terminología) y procedía, además, a la traducción sistemática al latín de los términos retóricos del

15. Véase en especial J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages...*, *op. cit.*, "Epílogo. Redescubrimiento e implicaciones", pp. 363-369. Son también interesantes las observaciones de Ch. S. Baldwin, *Renaissance Literary Theory and Practice. Classicism in the Rhetoric and Poetic 1400-1600*, edición e introducción de D. L. Clark, Gloucester Mass., Peter Smith, 1959, ed. or., Columbia University Press, 1939, pp. 15-16. Interesante es también el planteamiento de J. W. Whitfield que su obra *Petrarca e il Rinascimento* en el que observa la importancia no tanto de las fuentes clásicas localizadas como de la lectura realizada y aprovechada para la estética de los nuevos tiempos, véase J. W. Whitfield, *Petrarca e il Rinascimento*, trad., it., V. Capocci, Bari, Laterza, 1949, ed. or., 1942, en especial pp. 1-9.

16. Véase por ejemplo E. Faral, *op. cit.*, p. 49 quien también recoge los adjetivos *prior* para *De inventione* y *posterior* para la *Rhetorica ad Herennium*. E. Faral por su parte sigue la línea de investigación que atribuye a Cornificio la autoría de la *Rhetorica ad Herennium*.

17. Véase J. Monfasani, "Three Notes on Renaissance Rhetoric", *Rhetorica*, 5, 1, 1987, pp. 107-118, Como ha demostrado de forma irrefutable J. Monfasani, Lorenzo Valla no sólo no fue el primero en discutir la autoría, de hecho en ningún momento dudó de que la *Rhetorica ad Herennium* estaba escrita por Cicerón en especial la segunda de sus notas "Lorenzo Valla did not doubt the ciceronian authorship of the *Rhetorica ad Herennium*", pp. 112-115.

18. Véase por ejemplo el trabajo de J. S. Freedman, "Cicero in Sixteenth- and Seventeenth-Century. Rhetoric Instruction", *Rhetorica*, 4, 3, 1986, pp. 227-254. Para la utilización de la retórica ciceroniana en la enseñanza universitaria es interesante el apéndice incluido por el autor en el que se recoge el *Elenchus Librorum M. Tullii Ciceronis*, compilado por Melchior Adamus en 1618, p. 242. En esta guía para el alumno se elige cada parte de la obra ciceroniana, también la *Rhetorica ad Herennium*, con vistas a la preparación en la enseñanza de los fundamentos retóricos.

ignoto griego. La diáfana y exhaustiva exposición de estos útiles de análisis aseguró también la continuidad del texto.

La llegada de nuevas sugerencias y las expectativas creadas por nuevas inquietudes constituyen, sin embargo, la razón más profunda del olvido de la *Rhetorica ad Herennium* como autoridad en lo tocante al estilo. El descubrimiento de los diálogos de Cicerón y su afanosa lectura, además de la *Institutio* recobrada en su integridad, permitían nuevos apoyos y nuevos desarrollos para una estética y una ambición distintas, sobre todo por lo que al estilo se refiere. Tuvimos oportunidad de observar en el capítulo anterior el ideal de elocuencia ciceroniano consumado en el *Orator*, su testamento oratorio. Nuestro objetivo era ilustrar ante todo la unión realizada por Cicerón entre los tres oficios del orador y los tres *genera dicendi*<sup>19</sup> de forma especial en su *Orator*. Precisamente es a partir de esta identificación desde la que se realiza la revisión profunda de la validez de los tres *genera dicendi*, no como categorías aisladas o materiales sino como puras modalidades expresivas ordenadas hacia la persuasión. Escalígero observa, por ejemplo, en sus *Poetices* la aparición de rasgos de los tres estilos en cada una de las obras de Virgilio<sup>20</sup>. La lectura renovada de la reflexión ciceroniana sobre la retórica permite a Escalígero relacionar de nuevo los tres *officia* y los tres *genera*. El siguiente paso es identificar en Virgilio al perfecto orador perseguido por Cicerón<sup>21</sup>.

La reinterpretación de los tres *genera dicendi* en términos de los *officia* oratorios permitió a Escalígero desligarse del esquema esclerotizado de la rueda virgiliana. La clasificación de las tres variantes en términos medievales respondía en realidad a un análisis "estructural" en el que a cada cosa le correspondía su lugar. La nueva definición, heredada de lo mejor de la herencia clásica, permitía una dinamización del texto en dependencia profunda con los "efectos persuasivos" implicados en la producción y en la recepción. Un signo evidente de que los tres *genera* son asimilados de forma distinta en los nuevos tiempos es la ruptura de la adecuación entre el estilo y el tema tratado. Existen múltiples referencias a la manipulación a la que puede proceder el autor transformando a través del lenguaje la calidad de los asuntos. En

19. Véase F. Quadlbauer, *art. cit.*, p. 118.

20. "Scaliger ist unter den angeführten *laudatores* der Dreistilvirtuosität Vergils der erste, der von stilistischen Höhenunterschieden innerhalb der einzelnen Werke des Mantuaners spricht.", F. Quadlbauer, *art. cit.*, p. 117. Para un estudio del análisis realizado por J. C. Escalígero en los *Poetices*, citamos por *Poetices libri septem*, ad Sylvium Filium, [Lyons], Apvd Antonivm Vincentium, M.D.LXI, pp. 116-117.

21. F. Quadlbauer, *art. cit.*, p. 117. Para la influencia del *Orator* en los *Poetices*, véase A. Michel, "Scaliger entre Aristote et Vergile", J. Cubelier de Beynac y M. Magnien, eds., *Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le cinquième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger (Agen, 14-16 septembre, 1984)*, Agen, Société Académique d'Agen, 1986, pp. 63-73, pp. 70-71. M. Fumaroli dedica por su parte interesantes consideraciones sobre la elaboración que realiza Escalígero de Virgilio como el poseedor del artificio frente al genio homérico, véase M. Fumaroli, "Jules-Cesar Scaliger et le "scheme historiographique" dans la "Poétique", en C. Balavoine y P. Laurens, eds., *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, *op. cit.*, pp. 14-16.

realidad, este cambio cualitativo es la base de los problemas causados por la aplicación ciega de los tres *genera dicendi* a una jerarquía también férrea de los temas que les corresponden.

Así por ejemplo Francesco Sansovino en *La retórica* (1543) utiliza ejemplos tomados del *Canzoniere* de Petrarca, de Dante y de Boccaccio para ilustrar al lector sobre mecanismos retóricos. El objetivo final es el de mostrar la “perfetta orazion”<sup>22</sup> a través sobre todo del *Canzoniere* de Petrarca. En este tratado se analiza la poesía del *Canzoniere* desde parámetros puramente retóricos. Francesco Sansovino en realidad no utiliza las categorías acuñadas por la retórica para analizar la poesía de Petrarca. F. Sansovino utiliza la poesía de Petrarca para ilustrar las categorías retóricas, algo por otro lado habitual en los manuales clásicos de retórica y que fue uno de los factores decisivos para el desplazamiento de la ciencia retórica hacia el campo afín de la Poética. Al llegar al tratamiento de la *elocutio* considera de la siguiente forma la ocurrencia de los tres estilos. Como se leerá independiza la exigencia de correlación entre el estilo verbal y el *soggetto* y además registra la concurrencia de los tres estilos en la obra en concreto de Petrarca:

Resta ultimamente la eleganza della favella, chiamata “elocuzion” dai Latini, con la qual si veste il soggetto, di basso facendolo alto e magnifico, di povero morbido e ricco, e di abietto e vile, lucido e chiaro. Cotal eleganza si veste di tre maniere di parole: d’alte et elette, di mezzane e graziose, e di basse: le quai tre maniere son con leggiadria seminate nel poema del Petrarca con arte mirabile<sup>23</sup>.

Girolamo Muzio en su *Dell’arte poetica* proponía la misma sugerencia. La máxima muestra de pericia es para el autor convertir a través del lenguaje un asunto de poca importancia en otro de mayor valor:

Dico che “l primo onor da l’alme muse  
Riporterà chi con più leggiadria  
Vestirà d’umiltate alti concetti,  
Et agli umili aggiungerà splendore”<sup>24</sup>.

La solución que había aportado Pietro Bembo es mucho más sugerente. Pietro Bembo adaptaba para enjuiciar la “scrittura” de Petrarca los dos principios críticos que ya hemos señalado. *Gravitá y piacevolezza*, o por mejor decir la *gravitá* templada por la *piacevolezza* según uno de los principios fundamentales de la crítica desplegada en

22. Francesco Sansovino, *La Retorica* [1543], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. I, pp. 451-467, p. 453 al comienzo mismo del tratado.

23. Francesco Sansovino, *La Retorica* [1543], ed. cit., p. 466.

24. Girolamo Muzio, *Dell’Arte poetica* [1551], B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 165-209, vv. 602-605, tras una referencia a los tres *genera* clásicos: “Or che sian del parlar tre le maniere, / La sovrana, la umile, e tra le due / Quella che d’una e d’altra è ne” confini.” vv. 594-596 así como los versos siguientes a los citados en el texto en los que G. Muzio se detiene sobre los medios para conseguir este objetivo.

las *Prose*, el de la *variazione*<sup>25</sup>. A través de la *variazione* Pietro Bembo ofrecía en su tratamiento del estilo lo mismo que en definitiva aplicaría después J. C. Escalígero. La variación responde a un principio operativo de creación y composición del texto no a su clasificación jerárquica en estilo alto, medio o bajo según los rígidos cánones heredados de la rueda virgiliana<sup>26</sup>. Bembo aplicaba los términos ciceronianos de *gravitas* y *suavitas* para la *compositio*, y adecuaba las dos categorías, aspereza y suavidad, propuestas por Dionisio de Halicarnaso también para la *compositio*<sup>27</sup>. La importancia que Bembo concede a estos dos elementos trasciende el ámbito de la *compositio* y se erige en un índice desde el que juzgar las excelencias y fallos poéticos de autores determinados. Así Petrarca es el ejemplo que seguir por su temple de *gravità* y *piacevolezza*, mientras que las composiciones de Dante son “gravi, senza piacevolezza”, y las de Cino son “piacevoli, senza gravità”<sup>28</sup>.

Bembo elige así el criterio de la *compositio* como índice desde el que juzgar y valorar la expresión concreta de varios autores. Desde esta perspectiva la lectura de Bembo parece responder en realidad a dos de los *officia* retóricos; *movere* y *delectare* son las dos variantes del discurso expresivo, emocional y en definitiva artístico, restos de la división dual, y que además para Bembo implican una concepción global del discurso y de su artífice<sup>29</sup>. La explicación de cada uno de los principios críticos así parece confirmarlo. La voluntad de presentar a Petrarca como el mayor poeta y como el mayor orador, a la vez, es decir como el principal artífice de la lengua no permitía la entrada de elementos vulgares o coloquiales, según la definición intrínseca del *docere* clásico como exigencia de claridad discursiva. En realidad estos elementos estaban vetados en la propia definición de la Poesía.

La tríada genérica en su sentido jerárquico es no obstante mencionada en las *Prose*. Sin embargo el rendimiento crítico que P. Bembo la otorga se limita a una cuestión concreta, la de la elección del vocabulario. La tríada genérica permitía esta opción desde la propia *Rhetorica ad Herennium* que como hemos visto formulaba en parte la clasificación de las tres *figurae* en términos de elección de palabras (*electio*) como

25. En opinión de P. Sabbatino el principio de *variazione* “...anima tutt” intero il testo e il metodo delle *Prose*., *La “scienza” della scrittura. Dal progetto del Bembo al manuale*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988, p. 97. Por otra parte para un estudio de la *varietas* en el pensamiento retórico ciceroniano que sin duda influyó en la formulación de P. Bembo, véase A. Alberte, *op. cit.*, pp. 80-82. La *varietas* es considerada como principio natural de armonía frente a la saciedad; “Así pues, esta *varietas* estilística regulada desde estos principios de la moderación o adecuación no es más que un trasunto de la armonía cósmica platónica en la que cada elemento diferente ocupaba su correspondiente lugar dentro del concierto cósmico; gracias a esta *varietas* se mantenía la armonía que constituía desde estos planteamientos platónicos la base de la belleza.”, A. Alberte, *op. cit.*, p. 80.

26. F. Tateo, “La “bella scrittura” del Bembo e l’Ermogene del Trapezunzio”, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, III, 2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, pp. 717-732, p. 719.

27. F. Tateo, *art. cit.*

28. Pietro Bembo, *Prose*, ed. cit., IX, II, pp. 146-147.

29. F. Tateo, *art. cit.*, p. 717.

componente privilegiado de la *elocutio*. Así las dicciones coloquiales eran convenientes para el estilo bajo frente a las más altas para el *genus grande*. La deficiente caracterización del estilo medio, como *tertium quid*, no dejaba espacios para decidir cuáles eran las dicciones que le convenían.

La naturaleza jerárquica de la tríada clásica en términos de alto, medio, bajo en su cristalización medieval permitía al menos una distinción alto-bajo. Como Bembo, utiliza Herrera la tríada clásica entre otras cosas para sancionar desde este criterio la entrada de dicciones consideradas vulgares. No hemos de olvidar que tanto las *Prose* como las *Anotaciones* están comprometidas, a decenios de distancia, en un mismo propósito; el de establecer una poética culta que eleve los idiomas vulgares correspondientes al rango de lenguas artificiosas. Esto es tanto como decir que en el más alto ejercicio poético la vulgaridad no es admisible. Como veremos la formulación de *gravità* y *piacevolezza* como dos índices críticos globalizadores que sobrepasan la *compositio* responde a otra fuente que no procede de la tradición latina.

La identificación de los tres *genera* con los tres *officia* correspondientes permitía a su vez una mayor operatividad en la aplicación de la tríada genérica. La recuperación de los tres *genera* en términos de la persuasión, objetivo final del *ars* retórica, aportaba una comprensión dinámica del texto y de la voluntad de su emisor. Por lo que a la *Poética* se refiere y como veremos, *delectare* y *movere* en el sentido ciceroniano, ofrecían un campo más vasto y a la vez más flexible de teorización y de interpretación de un texto<sup>30</sup>.

La causa final vertebrada por Horacio en *docere* y *delectare*, depende también como veíamos en el capítulo anterior, de una concepción dual del discurso. Horacio especializa el *delectare* para el discurso poético, adaptando el *docere* a la importancia necesaria e imprescindible de la *res*. La solución propuesta por Horacio para el dominio poético es la del equilibrio. La lectura humanista insistió ante todo en un aspecto que se ajustaba sin duda a los nuevos tiempos. El *docere* se convirtió en sinónimo del permiso correspondiente para el ejercicio fabulador y deleitoso de la literatura. En un siglo, en que la preocupación por la licitud del ejercicio poético era constante, no es extraña esta ansiedad por cifrar en el *docere* un argumento de validación moral.

También y como ha demostrado a su vez A. García Berrio *docere* y *delectare*, asumidos como los dos fines del ejercicio literario, insistían en uno de los presupuestos fundamentales de la estética clasicista: la medida de valor de una obra según los conocimientos del poeta. Lo que mostraremos en los capítulos que siguen es una ilustración más del fenómeno observado por A. García Berrio en la "formación de la teoría literaria moderna"; la tendencia cada vez más marcada sin embargo al imperio del deleite, como fin poético por excelencia a través de la degustación de las *verba*, del ele-

30. Véase B. Weinberg, "Nota critica generale", en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. I, pp. 539-562, p. 552.

mento formal. La persuasión retórica, el *movere*, se convierte, en el dominio poético, en la *admiratio*, en el arrebató e incluso en la conmoción sublime, cada vez con más fuerza en el dominio que le pertenece, en el poético, en el del *delectare*, en el del deleite. Considerados *docere* y *delectare* como los dos fines posibles del poeta y su radicalización en una alternativa que los contraponía eran en definitiva cuestiones más cercanas a la teoría de la literatura que a una teoría del lenguaje literario. La teoría literaria del siglo XVI se halla profundamente comprometida con el problema central, la licitud de la literatura, de ahí la preocupación teórica, insistente y casi obsesiva, por su finalidad<sup>31</sup>.

La orientación prioritaria concedida durante el siglo XVI a los dos fines propuestos desde el *Ars poetica* se planteaba desde la exigencia de fijar los fines del objeto estudiado por la nueva ciencia, sin embargo no ofrecía instrucciones concretas para el estudio y análisis del estilo verbal. Una de las razones de esta carencia se halla en el mismo texto originario. En el *Ars poética* de Horacio no se encontraban aquellos instrumentos precisos para obtener el deleite, propuesto como fin, atemperado con el *docere*. Además quedaba pendiente otra cuestión no menos importante a la vista de la realidad literaria que rodeaba a los teorizadores y sobre todo a los que se empleaban en la crítica. Nos referimos a un tratamiento exhaustivo de la poesía lírica que la identificara como género autónomo, distinto a los reconocidos como épico y dramático.

Las dos poéticas clásicas conservadas, la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poética* de Horacio contenían ante todo una reflexión teórica sobre el fenómeno literario y en especial sobre el llamado género dramático. Esto es así ante todo por el profundo compromiso entre literatura y sociedad reflejado en las obras representadas, a las que podía acudir todo tipo de público. La aparente desatención en la *Poética* de Aristóteles a la Lírica provocó por otra parte más de un problema, especialmente porque uno de los movimientos literarios más florecientes era la poesía petrarquista, y sobre todo porque se trataba de valorar la poesía del amado Petrarca.

El factor que seguramente está en la base de la creación del género de la Lírica como tal, está en la propia poesía petrarquista. Aludíamos antes al sentimiento de libertad, no de desorientación, que algunos teorizadores sintieron al sentirse fuera, literalmente, de la autoridad clásica. La teorización sobre la Lírica fue sin duda la más interesante y profunda porque partía de la nada, por más que se propusiera una reordenación del material ya existente y no aventurara una nueva concepción a todos los efectos.

Detrás de la poesía petrarquista aparece sin duda el propio *Canzoniere* de Petrarca no prestando sólo a sus seguidores un vocabulario de palabras e ideas sino una historia *in vita e in morte*, un argumento, un hilo en el que poder situarse a cada momento

---

31. B. Weinberg en *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, en especial p. 797.

o bien, construir a su semejanza la idea completa. La identificación formal por tipos de versos, por géneros métricos y no por contenido es una de las muchas consecuencias de esta disposición ordenada, de esta reconstrucción historiada de una pasión amorosa. Lo que queda en el terreno de las ideas y motivos es la historia, el suceder, los avatares. La diferencia se halla en las formas distintas —métricas— de expresarlos.

Pero además no sólo fue importante el propio *Canzoniere* y su organización formal y argumentativa, también la misma saga que trajo después y su propia inscripción singular como coronación de los primeros intentos del *dolce stil nuovo*. Sin duda esta ordenación también histórica y externa al propio *Canzoniere* permitió al crítico contar con un campo interesantísimo. Podía dibujar una historia y podía, sobre todo, establecer las diferencias desde las que llegar a conclusiones abarcadoras. El agotamiento así sentido de la lírica petrarquista en la literatura italiana permitía vislumbrar un género completo, al que incluso le cabía la parodia como ocurrió por ejemplo y ya en España con las *Rimas de Tomé Burguillos* de Lope. La parodia supone, como muy bien observaron a siglos de distancia los formalistas rusos, el afianzamiento final de un género del que, tanto el autor como el lector, conocen los fundamentos. La Lírica contaba así con un género perfectamente delimitado en el pensamiento, en el espacio y en el tiempo, un banco así de pruebas perfeccionado para la labor del crítico y del teórico.

Si algo entendieron los humanistas del siglo XVI tras la lectura renovada de las obras de Petrarca fue el acercamiento “familiar” a los autores clásicos. En sus *Familiares* Petrarca aspira a una verdadera conversación con su amado San Agustín o con Cicerón, salvando las leyes implacables del tiempo y de la historia. Un impulso que liberó sin duda las fuerzas represadas por la autoridad y que permitió un diálogo entre iguales. Los esfuerzos en este sentido se vieron favorecidos por una nueva periodización de la historia. Aparecía tanto de forma jerárquica y vertical en la reflexión de Escalígero y en su famosa recreación de la sucesión de las Edades. Tras un paréntesis de tinieblas, de barbarie y de sombra, el hombre renacentista saludaba con ímpetu renovado a la Edad de Oro clásica siendo un igual. Pero junto a la concepción del tiempo vertical también existía una segunda valoración que mostraba al tiempo en una “ejemplar” configuración cíclica donde los tiempos se iban repitiendo. Para Vico, entonces, la antigua edad de oro se repetía como en un eco temporal en los tiempos renovados.

El hallazgo y la edición al por mayor de los textos clásicos alimentaban esta ilusión de cercanía en el tiempo y un impulso además de rescatar no sólo a los antiguos autores sino también sus palabras liberándolos de las garras de los tiempos oscuros. La cercanía física del ejemplar, tocado con las manos, a la libre disposición de los lectores fue también un factor importante para explicar esa renovada cercanía intelectual. Una cercanía que permitía además alumbrar el pensamiento malinterpretado pero que implicaba un paso más allá; el de la posibilidad incluso de criticar su pensamiento y aportar nuevas sugerencias.

Al siglo XVI se debe un atisbo, después decididamente romántico, del fetichismo sentido por las figuras de los grandes autores. Era posible, incluso, ilustrar un comentario sobre Petrarca recreando el itinerario reflejado en los sonetos. O aportar noticias personales sobre Garcilaso para dar una mayor verosimilitud al comentario estilístico. Esa sensación de cercanía no sólo se explica por el influjo magistral de Petrarca y de sus *Familiares*. Se explica, sobre todo, por un mundo confiado y gozoso en sus capacidades técnicas. Encima del escritorio descansan varios ejemplares que no es preciso guardar como una joya en las bibliotecas de un monasterio. También influye la conciencia del “yo”, sobre todo del “yo” aislado leyendo a solas. Encima del escritorio descansan también las noticias del descubrimiento de un nuevo continente y el hallazgo en definitiva de un mundo nuevo donde los hallazgos científicos entregan una renovada reflexión sobre el propio ser humano, sobre su inteligencia, su forma de concebir el mundo y la interpretación de la naturaleza que lo rodea.

Sin duda el reto más interesante para los nuevos tiempos fue atender a géneros poéticos desconocidos para la Antigüedad Clásica. Al fin y al cabo la teorización, incluso la más exigentemente atemporal de Aristóteles, se basaba en la realidad literaria del momento. Fueron varias las maneras de superar este vacío, todas ellas ingeniosas en alguna medida, ingeniosas porque a partir del argumento de autoridad se intentaba autorizar lo que la autoridad desconocía. Quizá sea esta apreciación la más difícil de entender para nosotros, hombres ya del siglo XXI, pero lo cierto es que el argumento de autoridad es clave para entender los presupuestos de la teoría literaria renacentista y sobre todo para leer entre líneas lo que proponían los tratadistas.

Por si esto fuera poco además hemos de atender al propio argumento de autoridad muy distinto al que podemos utilizar ahora en las ciencias humanas. En primer lugar hemos de tener en cuenta el estado de los textos a los que el teorizador se enfrentaba. Mientras que al citar a un autor en nuestros días atendemos a su intención global, tal ilusión de globalidad desaparece en muchas valoraciones antiguas. La costumbre de la “glosa” medieval, la fragmentación del texto en lugares significativos, trajo consigo la propia fragmentación de la Autoridad. El propio Aristóteles a partir de la mitad del Siglo XVI es un Aristóteles fragmentado en diversos principios y enunciados que al no estar en contacto con la intención original resultan incomprensibles, y, sobre todo, lo que es más importante, fácilmente manipulables.

Aristóteles había definido la poesía como imitación verbal, y como ha señalado A. García Berrio:

... más aún, precisaban algunos fieles intérpretes textuales de Aristóteles, “imitación de hombres en acción.”<sup>32</sup>.

32. Véase A. García Berrio, “Poética e ideología del discurso clásico,” *Revista de Literatura*, 41, 81, 1979, pp. 5-40, p. 15. Sobre el problema y sus soluciones, véase A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópica boraciana en Europa*, op. cit., pp. 98-100.

La lectura de la Poesía como imitación de acciones fue un importante quebradero de cabeza para quienes se acercaban a la poesía lírica y no a los otros dos géneros, la tragedia y la epopeya. Parece difícil —lo es— adecuar este principio a la poesía del *Canzoniere*. El propio G. G. Trissino lo intenta en su influyente *Poética* ofreciendo algunos ejemplos de esta posibilidad. Así Petrarca imita acciones en el *Canzoniere* como la muerte de madonna Laura o la vista en sueños el lugar donde nace<sup>34</sup>. Sin embargo esta propuesta de análisis de la Lírica no contempla todas las composiciones como por ejemplo aquellas en las que el poeta expresa solamente sus sentimientos. La autoridad de la *Poetica* de Aristóteles influyó en el rechazo de las composiciones líricas como género autónomo. La lectura distorsionada de la *Poetica* provocó la caracterización del objeto de la poesía como la imitación de acciones.

El *concetto* salvó esta sanción sólo aparente convirtiéndose en la *fábula* del poema<sup>34</sup>. Desde el *concetto* considerado en términos aristotélicos como fábula fue posible aislar la Lírica como un género que responde al modo exegemático de expresión, a la expresión del *concetto* en primera persona. Giovan Pietro Capriano al juzgar en 1555 la poesía de Petrarca en su *Della vera poetica* asumía como idea central el *concetto* de la alabanza (*laus*) de Laura y su belleza como idea divina. Las varias composiciones del *Canzoniere* eran a su vez las irisaciones vertebradas sobre esta idea o *concetto*:

Nel laudarla [la belleza], per dimostrar che non indegna, anzi degnissimamente fusse preso di lei, fece un concetto nell'animo d'una idea divina e d'una deà mortale...<sup>35</sup>

Giovan Pietro Capriano da un paso adelante al considerar ese *concetto*, esa idea, como el principal *concetto* que regula la creación de Petrarca en la alabanza permanente de la belleza de Laura:

... e per comporla senza macchia o imperfezion alcuna, se n'andò ampliando le qualità laudevole ch'erano note in lei, ponendole in grado d'idea eccellentissima, sempre avendo riguardo alla convenienza di quella celeste sembianza che nella mente teneva...<sup>36</sup>

Los poetas que han precedido o han seguido la estela de Petrarca, a juicio de Giovan Pietro Capriano, han fracturado esa idea celeste que anima el *Canzoniere*. De hecho son composiciones imperfectas, reflejos incompletos de la Idea concebida por Petrarca. Capriano acude además a la comparación con pintores y escultores para subrayar el carácter fragmentario de esa Idea:

33. Véase Giovan Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica* [ca. 1550], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 7-90, pp. 88-89.

34. A. García Berrio, "Poética e ideología del discurso clásico", *art. cit.*, p. 16.

35. G. P. Capriano *Della vera poetica* [1555], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 295-334, p. 331, y en general el capítulo octavo y final que contiene un "Discorso sopra l'amore e composizioni di Petrarca", pp. 330-334. Como se lee más abajo del texto citado: "E perché la bellezza dell'animo è una consonanza et un gemmato fregio di virtù, l'andò adornando con occasioni accomodate e varie, ora di una virtute, ora di un'altra, tanto che di tutte la rese incoronata e perfetta.", p. 331.

36. Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica* [1555], ed. cit., p. 332.

Tutti gli altri adunque che, o per innanzi o dopo lui, hanno in tal sorte di poesia travagliato..., non avendo avute ale di volar tant'alto, ... hanno prodotte le lor composizioni imperfette e di molte parti mutile e manche, a guisa di pittori o di scolori non esperti che tralasciatamente abbino dipinta o formata una figura in molte sue parti et in molte altre no<sup>37</sup>.

La inspiración del *Orator* ciceroniano parece clara en esta alusión a la idea que el poeta contempla en su mente y que traduce en una obra artística comparable a otras, como veremos. La extensión del razonamiento a la tradición petrarquista es interesante por cuanto procura una explicación ajena a la simple (y estimada) recreación del modelo. Por otra parte, la alusión primera al *conchetto* vincula directamente la expresión de la Idea a un término elaborado por la Poética para caracterizar precisamente la peculiaridad genérica de la Lírica. El modo exegemático por otra parte es la expresión singular y en primera persona de la visión que mueve e inspira a la creación de Petrarca.

En 1573 Agnolo Segni en su *Lezioni intorno alla poesia* ofrece una amplia reflexión sobre la captación interna en el hombre y por extensión en el artista de esa Idea platónica como guía de la creación poética. El tratado de Agnolo Segni es interesante en más de un aspecto pero sobre todo en la implacable argumentación lógica que tiene por fin dignificar el ejercicio poético y sobre todo el de delimitar ya la Lírica como un género que prescinde de la "imitación de las acciones humanas". En realidad y como observa A. Segni:

... la maggior parte de" poemi lirici non hanno azione, ma immitano i costumi, gli affetti de l'animo e qualunque altro e" si propongono a esprimere,...<sup>38</sup>

Sus *lezioni* corresponden al encargo de la Accademia Fiorentina de comentar precisamente la poesía de Petrarca<sup>39</sup>. Las *Lezioni* constituyen sin duda uno de los más interesantes tratados neoplatónicos del siglo<sup>40</sup>. A. Segni en principio ha de demostrar que la poesía lírica del *Canzoniere* existe, es decir, es legítima a pesar de que no imite estrictamente acciones<sup>41</sup>. Como ha observado A. García Berrio A. Segni cuestiona la definición misma de imitación:

37. Giovan Pietro Capriano, *Della vera poetica*, ed. cit., p. 333.

38. A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia* [1573] en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. III, pp. 5-100, p. 35. Esta cita sigue a un razonamiento que sorprende por su sensatez ante la opinión más común: "Dove è opinione di alcuni che i poeti hanno a immitare le azioni umane e che queste son l'esemplare, sì che colui che non immita azione non vogliono che sia poeta. Questa opinione non so che sia d'Aristotile né di Platone; ne" loro scritti certo non apparisce e non par ella sicura né vera, perché altro si può immitare che azione; i costumi, le passioni de l'animo, i concetti de la mente, tutte queste cose da sé senza azione si possono immitare e sono immitate da" poeti." p. 34.

39. Véase B. Weinberg, "Nota filologica" en su ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. III, p. 487. Como señala B. Weinberg fueron publicadas póstumamente en 1581, *ibid.*

40. *ibid.*

41. Véanse sobre todo los argumentos que aporta A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, ed. cit., p. 95. Para un análisis de la aportación de A. Segni, véase A. García Berrio en su *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópica horaciana en Europa*, op. cit., pp. 98-100.

... la esencia de la imitación no reside forzosamente en que el poeta ponga en boca de personajes de ficción sus propias palabras, sino esencialmente en que fabrique "ídolos"<sup>42</sup>.

Desde la formación neoplatónica de A. Segni esos ídolos fabricados por la poesía se corresponden con el mundo de las ideas. Las Ideas platónicas ocupan así un lugar predominante para comprender el ejercicio lírico. El poeta las imita tras contemplarlas a través del "intelecto activo" y las convierte en materia artística, en *favole*:

Ma quando il poeta mira l'Idée stessa de la fortezza e de la bellezza, e generalmente a le Idee de le cose leva la mente e quelle stesse immita ne le favole sue, dico che la poesia allora non è più la terza, ma è la seconda dopo la verità de le cose divine a le quali ella fa simile il suo idolo, cioè le favole, meditate da lei e composte<sup>43</sup>.

Las observaciones de A. Segni desembocan en el comentario de composiciones concretas del *Canzoniere* en el que prima la consideración básica de que Petrarca expresa la visión de una idea convertida en fábula o concepto de su poesía<sup>44</sup>. El terreno que hemos considerado hasta ahora responde ante todo a los dominios de la estética y en definitiva de la teoría de la literatura o Poética. Pero es posible además trasladar estas exigencias al terreno más concreto del lenguaje literario. A pesar de la identificación siempre dudosa de la singularidad de la poesía lírica surgía un problema también acuciante. Nos hemos referido ya a la ausencia de preceptos sobre el lenguaje literario en las dos poéticas clásicas.

La queja ante esta situación se lee en autores del siglo como Bernardino Partenio quien en su diálogo *Della imitazione poetica* compuesto en torno a 1560<sup>45</sup> se queja amargamente de que en ninguna de las dos obras se observan preceptos relativos a la elocución sólo los que conciernen a la *dispositio* de la epopeya y la tragedia. Como

42. A. García Berrio en su *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópic boraciana en Europa*, op. cit., p. 98.

43. A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, ed. cit., p. 41. A. Segni considera además la expresión literaria en términos de armonía conveniente entre todas las partes: "... è la poesia musica et armonia per la consonanza et unione di tutte queste parti insieme, del costume umano e de la vita, de l'orazione, del canto e del ballo.", A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, ed. cit., p. 73.

44. Refiriéndose a la canción CCXCII del *Canzoniere* observa "... ella è favola, non istoria, et immitazione de" perfettissimi essemplari e poesia", A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, ed. cit., p. 99, así como el interesante análisis que realiza en pp. 96-100 del que pueden extraerse observaciones igualmente sugerentes. A. Durero a principios del siglo en 1512 o en 1513, "... había escrito las famosas palabras con que elevaba la "species fantástica" de la imaginación al rango de esas "imágenes interiores" que se relacionan con las ideas neoplatónicas...", R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, op. cit., p. 345. Miguel Angel por su parte analizaba así su procedimiento creativo: Non ha l'ottimo artista alcun concetto, / C'un marmo solo in sè non circoscriva / Col suo superchio, e solo a quello arriva / La man che ubbidisce all'intelletto, apud., A. Blunt, *Artistic theory in Italy. 1450-1600*, Oxford University Press, 1940, trad. esp., J. Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1980 de la 2ª ed. ing., 1956, p. 88 así como el comentario que A. Blunt dedica al "idealismo" de Miguel Angel en op. cit., pp. 79-90.

45. B. Weinberg seleccionó de este diálogo el primer libro. La edición completa que hemos consultado es la original publicada en 1560 en Venecia. La referencia completa es la siguiente, Bernardino Partenio, *Della imitazione poetica* [1560], in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, MDLX. BNM 3 / 16.642; "Dell'imitazione poetica. Lib. I," en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 521-558.

veremos el problema se agrava si tenemos en cuenta el caso de la Lírica. B. Partenio no llega a aislarla como género pero su obra, un ejercicio crítico, se ocupa en especial de la poesía de Petrarca. Lo que sobre todo inquieta a Partenio, como se leerá en la extensa cita que incluimos a continuación, es que ninguna de las dos obras, ni la de Aristóteles ni la de Horacio, contiene lo necesario para saber o representar “leggiadramente lo stilo d'un poeta ch'a noi piaccia”:

Non si nega ch'Aristotele non abbia sodisfatto quanto alla tragedia et alla epopeia s'appartiene, et Orazio altresì, il quale pare aver tenuti i piedi fissi negli istessi vestigi d'esso Aristotele. Ma ad altro fine risguardarono, concio sia che si proposero solamente di mostrare come costituire si deve la favola et ordinare il corpo di essa e come s'ha da imitare i costumi. In questo affare più oltre desiderare non si può in quelli. Ma perché oltra questa cura altre cose si ricercano a compire l'arte della poesia, avendosi da isprimere e da representare leggiadramente lo stilo d'un poeta ch'a noi piaccia, il che con quei precetti soli niuno conseguirebbe già mai...<sup>46</sup>

A continuación de esta cita expone B. Partenio lo que entiendo por el “stilo” de un poeta. Como se lee a continuación B. Partenio alude a elementos puramente formales, en especial a “i modi di dire”:

... —e ciò facendosi con le parole, con i modi di dire, con le sentenze particolari, cose non toccate da questo Filosofo né da Orazio—<sup>47</sup>

La sistematización que ofrece B. Partenio en su diálogo como ya hemos apuntado se dirige primeramente al ejercicio crítico. Su abordaje del “stilo” del poeta no es aislado. Se integra en una corriente de recuperación de textos helenísticos, de naturaleza retórica, que en el siglo XVI activan un tratamiento más flexible del estilo de lo que los tres *genera dicendi* permitían. En concreto, y como veremos en el capítulo siguiente, B. Partenio elabora los *modi di dire* desde el *Perì ideôn* de Hermógenes. Allí se encuentran las instrucciones para saber lo que place o disgusta de un poeta y sobre todo para medir la excelencia de lo conseguido. Como apuntábamos en el capítulo anterior este tratado es la culminación del tratamiento estilístico en el mundo antiguo. La recuperación del *Perì ideôn* en el siglo XVI ilustra su implantación definitiva como autoridad en la teoría del lenguaje literario, sobre todo por lo que respecta a la valoración del estilo.

B. Weinberg en su monumental monografía atenuaba la influencia de la retórica helenística en el tratamiento del estilo. Los acercamientos de tratados como el *Perì ideôn* de Hermógenes ofrecían a los humanistas una cantera de términos más flexibles

46. “Dell'imitazione poetica. Lib. I,” ed. cit., p. 525. La suposición de que Horacio conocía la *Poética* de Aristóteles como se lee al principio de la cita es una distorsión más de la fusión entre las dos autoridades. Para el “buen gusto” como categoría crítica de discriminación, durante el siglo XVI véanse las interesantes aunque breves reflexiones de S. Shepard, “La teoría del “buen gusto” entre los humanistas”, *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965, pp. 415-421, p. 420.

47. *Ibid.*

y ricos que la antigua tríada genérica. Sin embargo, y a juicio de B. Weinberg, la riqueza aportada por estos tratados era tarde o temprano asimilada automáticamente a la rueda virgiliana<sup>48</sup>. La conclusión de B. Weinberg se extrae de la documentada exploración en debates de la época que precisamente utilizan el criterio “alto —medio— bajo” en su sentido jerárquico más absoluto. Pero hemos de tener en cuenta que los textos que B. Weinberg considera para llegar a esta conclusión son aquellos que pertenecen al género épico y dramático. A la regulación de estos dos géneros, muy en especial el segundo, se enderezaban las dos obras clásicas de teoría literaria, la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poetica* de Horacio. No es por tanto extraño que el criterio de adecuación del estilo fuera uno de los primordiales para teorizar y polemizar sobre la modalidad lingüística en boca de un personaje determinado. En este sentido la doctrina clásica del *ethos* o *mores* confluía naturalmente con los requisitos antiguos de la rueda virgiliana.

Por lo que a la Lírica respecta es preciso observar además que por más que el *conchetto* se asimilara a la fábula faltaban por lo general en las composiciones petrarquistas los personajes, la trama e incluso la verosimilitud, es decir aquellos elementos que acompañan como requisito fundamental al género dramático o al género épico. La Lírica como expresión del *conchetto* dejaba por lo tanto abierta la especulación ante todo al terreno de las *verba*<sup>49</sup>. Por su propia naturaleza la Lírica escapaba además al estrecho margen del estilo adaptado a la ubicación social del personaje, en nueva adaptación de la rueda virgiliana y del tratado de *mores*. La voz de la Lírica, intensificada desde la práctica petrarquista, no es asimilable a un sistema que evalúe el estilo en términos de alto, medio o bajo según su correspondencia con los personajes tratados. Es más, la salida voluntaria y forzada, al mismo tiempo, del magisterio impuesto por la *Poética* de Aristóteles abría un camino inexplorado para la teorización sobre textos líricos. Esta nueva dirección es la que adelanta B. Partenio en la queja que exponíamos antes. El remedio hallado por B. Partenio es similar al que otros muchos autores encontraron en el siglo XVI, en especial aquellos que trabajan en la evaluación crítica precisamente de textos líricos. Nos referimos al encuentro apasionado con los tratados helenísticos y muy en especial con el *Peri ideôn* de Hermógenes. De todo ello trataremos en el capítulo siguiente.

48. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, op. cit., pp. 804-805.

49. La atención predominante hacia las *verba* o dimensión lingüística, elocutiva en la poesía ha sido observada en nuestro siglo por K. Hamburger quien observa un panorama parecido, salvada la distancia, de la asociación entre lírica y expresión verbal: “A juste titre, car le poème ne pose pas, au point de vue de sa structure formelle, les problèmes que soulève la littérature fictionnelle —la narration, la mise en forme du temps, le mode d'être de la fiction elle-même, etc.—, et il se confond absolument avec sa forme linguistique”, K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977 trad. fr. P. Cadiot, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 207.

## Capítulo 5º

### De las formas de la oración a la idea interior artística. El encuentro entre el *Perì ideôn* de Hermógenes y el *Orator* de Cicerón

El redescubrimiento en el siglo XVI del *Perì ideôn* de Hermógenes es un capítulo más de la absorción occidental de los logros más interesantes de los restos del agonizante imperio oriental. Como afirmaba E. Garín es prácticamente imposible estudiar las aportaciones renacentistas sin considerar la influencia del progresivo conocimiento del griego, y por extensión de la cultura helenística<sup>1</sup>. La importancia que adquiere el *Perì ideôn* para nuestro propósito se juzgará debidamente si se tiene en cuenta su permanencia en la Edad Media oriental. Este pequeño tratado formaba parte del llamado *corpus hermogénico* en el que se integraban varios de los tratados auténticos y otorgados al magisterio de Hermógenes<sup>2</sup>. El *Perì ideôn* era, como los otros tratados, utilizado en la docencia y fue comentado y anotado con profusión.

En una cultura dedicada a la conservación de los textos antiguos el *Perì ideôn* ofrecía frutos jugosos y así fue leído durante siglos por la tradición bizantina. El tratado ofrecía un análisis detallado del estilo y una evaluación de la literatura y la oratoria he-

---

1. Véase especialmente el capítulo que E. Garín dedica a este aspecto y que se titula "Le origini e lo sviluppo degli studi greci" en su "La letteratura degli umanisti", en E. Cecchi, y N. Sapegno, eds., *Storia della Letteratura Italiana*, Milán, Garzanti Editore, 1966, v. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 7-353, capítulo II, pp. 37-73. Por otra parte y como ha señalado R. Klibansky los contactos entre los restos históricos del antiguo imperio occidental y del oriental fueron constantes durante la Edad Media, lo que explica influencias recíprocas. Los siglos XV y XVI marcan no obstante la incorporación definitiva del legado oriental, véase R. Klibansky, "The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages. Outlines of a Corpus Platonium Medii Aevi," en *The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages with a new preface and four supplementary chapters together with Plato's 'Parmenides' in the Middle Ages and the Renaissance*, Millwood New York, Kraus International Publications, 1984, 2ª ed. de la ed. 1982, ed. or. 1939, pp. 11-81, p. 20.

2. Los tratados que componen el corpus son los siguientes: *Ejercicios preparatorios* (Progymnasmata), *Sobre los estados de la causa* (peñ stáseon), *Sobre la invención* (peñ heuréseos), *Sobre las formas de estilo* (peñ ideôn), *Sobre el tratamiento de la habilidad* (peñ methódou deinótetos), según la traducción y la transcripción de términos griegos que aparece en la edición por la que venimos citando el texto de Hermógenes. La relación de términos puede verse en la página veinticinco de la *introducción*. Para una traducción al español de los *Progymnasmata*, véase Teón. Hermógenes. Aftonio. *Ejercicios de Retórica*, trad. esp., M. D. Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

lenísticas. Todo ello justifica la íntima dependencia de la cultura oriental con este texto. El magisterio del corpus ejerció durante siglos una auténtica hegemonía en las escuelas bizantinas, de hecho y en concreto el *Perì ideôn* llegó a arrinconar a la *Poética* de Aristóteles en la enseñanza en parte por la propia semblanza de la cultura bizantina volcada hacia la recuperación e imitación de los modelos clásicos<sup>3</sup>. De los cinco tratados sólo los *Progymnasmata* y el *Perì ideôn* son, con seguridad de Hermógenes. El resto se fue añadiendo como una continuación natural de los dos textos que en realidad constituían la médula del corpus<sup>4</sup>. Los *Progymnasmata* eran conocidos en Occidente a través de la traducción de Prisciano. En el siglo XVI volvieron a gozar de nueva fortuna en parte por el nuevo impulso de la tradición oriental y en parte también por su accesibilidad y su detallismo para analizar un texto<sup>5</sup>.

El *Perì ideôn* de Hermógenes se convirtió para el antiguo imperio oriental en lo que la *Rhetorica ad Herennium* para la tradición occidental<sup>6</sup>. La diferencia básica entre la tradición retórica occidental y la oriental se concentra precisamente en el tratamiento de los *genera dicendi* y en definitiva en el tratamiento de los problemas del estilo<sup>7</sup>. La presencia del *Perì ideôn* en la enseñanza era firme como manual de análisis y con-

3. G. L. Kustas, *op. cit.*, p. 11.

4. G. L. Kustas observa que la atribución de textos distintos es un reflejo del dominio adquirido por el magisterio de Hermógenes en la ciencia retórica, *op. cit.*, p. 20; véase también para otros aspectos de la atribución, C. Ruiz Montero, *Intr. cit.*, p. 25.

5. J. J. Murphy observa la permanencia de los *Progymnasmata* entre las "cuatro tendencias antiguas" que pervivieron en la tradición occidental, véase *Rhetoric in the Middle Ages...*, *op. cit.*, pp. 53-54. L. López Grigera ha elaborado un completo y sugerente análisis de la literatura del siglo de Oro a través de la aplicación de los *Progymnasmata*. Una formulación teórica puede consultarse en su trabajo "La retórica como teoría y como código de análisis literarios", en G. Reyes, ed., *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 1989, pp. 135-166; reimpr., en L. López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1994, pp. 17-32, en especial pp. 26-32. Para la historia de la recepción de los *Progymnasmata* en España es imprescindible su trabajo "La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de Oro" que ocupa el capítulo quinto de su libro *La retórica en la España del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 69-93 y para una bibliografía selecta que incluye traducciones y ediciones de los *Progymnasmata*, véase p. 185. Además L. López Grigera estudia la incidencia de las enseñanzas contenidas en los *Progymnasmata* en la práctica literaria. De especial interés en este sentido es su innovador trabajo "Sobre el realismo literario del Siglo de Oro", en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 1986, t. II, pp. 201-209; reimpr., en L. López Grigera, *op. cit.*, pp. 133-139 y "En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro", *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 347-357; reimpr. en L. López Grigera, *op. cit.*, pp. 141-147, en especial pp. 145-147.

6. Para un estudio detallado de su incidencia véase J. Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a History of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E. J. Brill, 1976, en especial el apartado titulado, "Hermogenes of Tarsus and the Byzantine Tradition of Rhetoric", pp. 248-255. Véase también N. G. Wilson, *op. cit.*, en especial el apartado, "Los autores antiguos como textos escolares", pp. 39-51.

7. J. Monfasani, "The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance", en J. J. Murphy, ed., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley—Los Angeles—London, 1983, pp. 174-187, p. 176. La otra gran diferencia se concentra en el tratamiento de la *argumentatio* a partir del *methodós* descrito por J. Monfasani con las siguientes palabras "This method involved breaking off into a series of dichotomies all possible categories of issues and all possible arguments within issues.", *ibid.* Un tratamiento más extenso puede consultarse en la monografía ya citada de J. Monfasani, pp. 300-317. El estudio que aborda la influencia y recuperación del *methodós* durante el siglo XVI es el que dedicó a esta cuestión entre otras W. Ong, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge Mass., 1958.

servación de los textos remotos. Esta condición sin duda fue vital para su posterior aprovechamiento en la tradición occidental, en especial por lo que se refiere a la enseñanza de los textos clásicos impartida por los profesores bizantinos que huían del acoso turco y se refugiaban en Venecia, una moderna Shanghai (en palabras de F. Braudel) y cuya vigorosa actividad cultural describe V. Branca con las siguientes palabras:

Il sicuro sviluppo della scuola di San Marco, il rinnovato vigoreggiare della grande filologia —che significa culto e primato della poesia—, la travolgente affermazione della stamperia veneziana sono i presupposti diretti della massima, splendida fioritura dell'umanesimo veneziano nei due ultimi decenni del Quattrocento...<sup>8</sup>

El aprovechamiento del *Perì ideôn* se guió en gran parte por su conexión con una cultura conservadora de la herencia clásica amenazada por otra parte en sus señas de identidad por un asedio permanente. La lectura realizada por los humanistas del siglo XVI sin embargo obedeció como no podía ser menos a demandas muy distintas. El tratamiento que el *Perì ideôn* ofrecía al estilo fue en realidad la razón de la profunda influencia que ejerció aclimatado a los nuevos intereses del siglo XVI. La sugerencia que leyeron los humanistas del siglo XVI se hallaba al comienzo mismo del tratado. Hermógenes aspiraba a ofrecer en su libro las pautas claras para discriminar lo que era correcto o no del estilo de un autor, en la lectura del nuevo siglo además y a la vez lo que placía o lo que disgustaba. El autor podía ser tanto antiguo como reciente y esta segunda posibilidad fue como veremos la que alentó los análisis críticos a siglos de

8. V. Branca, "Ermolao Barbaro e l'Umanesimo veneziano", en V. Branca, ed., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Venezia, Sansoni, 1963, pp. 193-212, p. 193. También es interesante el apartado que P. O. Kristeller dedica a la influencia de la tradición bizantina en los estudios humanistas, véase *Renaissance Thought and Its Sources*, ed., M. Mooney, New York, Columbia University Press, 1979 en especial la tercera de las cuatro partes en que se divide este estudio, "Italian Humanism and Byzantium", pp. 139-163 con una abundante nota bibliográfica que incorpora las contribuciones más interesantes, véanse pp. 297-300. Como P. O. Kristeller observa la influencia de la cultura griega transmitida por la cultura bizantina se incrementa entre el siglo XV y el siglo XVI, véanse pp. 142-143. En 1983 por otra parte aparece una miscelánea de estudios en honor a Vittore Branca. En la segunda sección del volumen tercero de esta miscelánea se presta especial atención al contacto entre Oriente y Occidente durante los siglos XV y XVI especialmente: VV. AA., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, III, 2, "Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia". Destacamos además dos trabajos de V. Branca, el ya citado que incluye noticias interesantes y abundante bibliografía sobre el humanismo veneciano y el que dedica al descubrimiento temprano de la *Poética* de Aristóteles, desde el magisterio bizantino, por parte de Ermolao Barbaro, y la influencia que ejerce en la creación poética del Poliziano, frecuentador de los filólogos bizantinos radicados en Venecia, véase V. Branca, "La rivelazione della "Poetica" di Aristotile e la svolta nella attività del Poliziano", en J. P. Strelka, ed., *Literary Theory and Criticism. Festschrift presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, Bern —Frankfurt am Main— New York, Peter Lang, 1984, 2 vols., t. II, pp. 693-717, en especial p. 705. Para la influencia de la cultura bizantina en Occidente en los momentos tardíos del agonizante imperio oriental, véase N. G. Wilson, *op. cit.*, en especial el capítulo dedicado a "Los epígonos," pp. 364-373. El trabajo pionero para la recuperación de la retórica bizantina en la teoría literaria del siglo XVI es el elaborado en 1970 por A. Patterson quien estudiaba detenidamente la influencia de Hermógenes en los sistemas teóricos renacentistas de los autores más relevantes. Véase A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1970. Para nuestro país hemos de destacar otra labor pionera, la de M. L. López Grigera, como veremos.

distancia. La preocupación de Hermógenes además por el fenómeno literario y su fino instinto para el análisis estilístico hicieron todo lo demás. Pero además Hermógenes ofrecía las pautas para la propia creación y ésta fue, en el caso por ejemplo de Torquato Tasso, o del mismo Fernando de Herrera, la lección más profunda y provechosa. Hermógenes se proponía teorizar sobre

... la capacidad de juzgar en qué aspectos son correctas y exactas las obras de los demás, y en cuales no lo son, sea que se trate de un autor antiguo o de uno reciente, no se puede conseguir sin el conocimiento profundo de esa materia; y si uno mismo quiere convertirse incluso en artesano de discursos bellos, nobles, y similares a los de los antiguos, ese conocimiento, al menos, resulta indispensable si no quiere quedarse muy lejos de la perfección<sup>9</sup>.

B. Weinberg mostró que el ímpetu teorizador de los humanistas del siglo XVI no se detuvo en el estudio de las obras clásicas ni en el establecimiento de normas fijas y regladas. Los teorizadores renacentistas aspiraban a algo más que a saber lo que es la poesía y como han de ser los poemas, aspiraban además a saber como escribirlos<sup>10</sup>. Los nuevos intereses explican los avatares de la lectura del *Peri ideôn* durante el siglo XVI. Pero hemos de remontarnos al comienzo mismo de su entrada documental en Occidente para valorar su influjo posterior porque fue sin duda determinante para su aprovechamiento posterior quién lo leyó y cómo por primera vez.

La introducción documental del *Peri ideôn* en Occidente llegó de la mano de un natural de la última isla por caer bajo el dominio turco, la isla de Trebisonda. Nos referimos a G. Trapezuntius (1395-1472) a quien J. Monfasani dedicó una monografía que rescataba para la historia la vida accidentada de un personaje de talante intelectual no menos complejo. Tal y como lo describe su mejor conocedor, J. Monfasani, Trapezuntius fue un griego que sin embargo prefirió escribir en latín, un traductor de Platón que lanzó contra su filosofía la más fiera invectiva, un humanista famoso y a la vez una autoridad en retórica que defendía con pasión la escolástica<sup>11</sup>.

Su mayor contribución fueron sus *Rhetoricorum libri V* compuestos en torno a 1463. En ellos G. Trapezuntius dejaba por escrito los fundamentos de su enseñanza en la ciudad de Venecia. El método que se filtra a través de su Retórica era el mismo utilizado por otros profesores bizantinos, emigrados como él, que impartían enseñanza en las escuelas venecianas<sup>12</sup>. De hecho la retórica fue uno de los pocos aspectos de la cultura oriental que sobrevivió al fin de la ya agónica civilización bizantina<sup>13</sup>.

La retórica de Trapezuntius registró cada vez mayor éxito al ser impresa una y otra vez e introducirse en el sistema universitario durante el siglo XVI. Los *rhetoricorum*

9. Hermógenes, *Peri ideôn*, trad. cit., p. 93, ap. 213, Libro I, Introducción.

10. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, op. cit., p. 806.

11. J. Monfasani, op. cit., p. 5.

12. Véase P. O. Kristeller, op. cit., p. 143.

13. G. L. Kustas, art. cit., p. 72.

*libri V* poseen además el mérito de ser la primera retórica completa escrita en el siglo XV adelantando ya sus conclusiones al siglo XVI. De ahí que por su carácter compilador fuera comparada con la *Rhetorica ad Herennium*, los diálogos de Cicerón y la *Institutio* de Quintiliano<sup>14</sup>. Así a principios del siglo XVI, en 1511, el humanista sevillano Hernando Alonso de Herrera realizaba una edición anotada de la obra de Trapezuntius con vistas sin duda a su enseñanza en la Universidad de Alcalá de la que fue profesor<sup>15</sup>. Las adiciones del sevillano Hernando Alonso de Herrera se dirigen a complementar la educación de sus alumnos. Para ello elige el manual de Trapezuntius como el ideal medio entre la compendiosa obra quintiliana y la brevedad de los tratados ciceronianos:

Noster autem trapezuntius inter quintiliani fastidiendam prolixitatem & ciceronis concisam brevitatem medius incedit<sup>16</sup>.

Sin duda las dos contribuciones más importantes de los *Rhetoricorum libri V* son por un lado la ejemplificación a través de Cicerón, Virgilio y Livio de los principios teóricos, traduciendo así al latín los ejemplos griegos. La invitación de Trapezuntius en este punto es clara, proponía la retórica bizantina como el sistema desde el que develar los misterios de la elocuencia y de la literatura latinas<sup>17</sup>.

Por otro lado Trapezuntius abordaba en su libro la labor de conciliar las principales autoridades latinas, como Cicerón, con lo más relevante de la tradición bizantina, muy en especial el aprovechamiento de las obras de Dionisio de Halicarnaso y sobre todo de Hermógenes, de naturaleza retórica pero en las que se despliega un fino instinto literario. Trapezuntius escribe su tratado escanciando lo mejor de las dos tradiciones. Su labor no se detiene en el acercamiento textual sino que responde en su última ambición a mostrar que Cicerón es equiparable al Demóstenes del *Peri ideôn*, tal y como deja registrado en el libro final que compone su *Retórica* según veremos. Antes de continuar con esta cuestión creemos pre-

14. G. A. Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, op. cit., p. 203. Para la integración de los *Rhetoricorum* en la enseñanza universitaria, véase J. S. Freedman, art. cit., p. 239.

15. Para la vinculación de Hernando Alonso de Herrera con la Universidad de Alcalá y con la labor del Cardenal Cisneros, así como para apreciar su talante intelectual, véase M. Bataillon, op. cit., en especial pp. 244-245.

16. Citamos por la siguiente edición de 1511, *Opus absolutissimum rhetoricorum georgii trapezuntii cum additionibus berrariensis, impressum est hoc insigne rhetoricorum opus in alma complutensi academia bonarum litterarum certissima matre*. Sub magnificentissimo ipsius fundatore dño Francisco Ximenez diuina prouidentia cardinali hispania in officina solertissimi Arnaldi guillelmi de brocario, Anno ex quo verbum caro factum est habitauit in nobis, MCCCCCXI. BNM / R/17605. Es el primer testimonio que figura en el capítulo que J. Monfasani, op. cit. dedica a la influencia y difusión del tratado de Trapezuntius, véanse pp. 318-337, y en especial p. 319.

17. Como ha señalado R. Klibansky la preocupación de Trapezuntius por conciliar las dos tradiciones es constante y no se limita a su elaboración retórica, véase R. Klibansky, "Plato's *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance. A Chapter in the History of Platonic Studies", en *The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages with a new preface and four supplementary chapters together with Plato's 'Parmenides' in the Middle Ages and the Renaissance*, Millwood New York, Kraus International Publications, 1984, 2ª ed. de la ed. 1982, ed. or., 1943, pp. 281-330, p. 295.

ciso volver al *Orator* ciceroniano porque así se comprenderá en su justa medida la contribución de Trapezuntius a la crítica posterior.

Cicerón procura identificar en el *Orator* como primer objetivo aquella forma ideal desde la que describir la cualidad esencial de la elocuencia. La formulación de esta ambición ilustra uno de los pasajes más conocidos y sugerentes de la historia de la Estética. Desde el comienzo mismo del *Orator* Cicerón expresa su adhesión a la filosofía platónica observando que la belleza, la idea mental de la suprema belleza, no se encuentra en la apariencia sensible sino que es percibida por la mente:

De todas formas, yo sostengo que en ningún género hay nada tan hermoso que no sea superado por aquello de donde se saca, como se saca un retrato, por así decir, de un rostro; eso no puede ser percibido por los ojos; ni por los oídos, ni por ningún sentido; sólo lo comprendemos con el pensamiento y la mente<sup>18</sup>.

Sin embargo el reino ya no pertenece al conocimiento superior del filósofo sino al de la sensibilidad del artista y en último término al del orador. La idea de la Belleza tampoco es una entidad aislada y sustancial sino que se halla en el interior de la mente. Como ha observado E. Panofsky esta es la principal innovación introducida por Cicerón para la herencia platónica. Como el mismo E. Panofsky asegura Cicerón es el primero en tender este puente<sup>19</sup>. La aclaración con la que ilustra Cicerón la cita anterior procede de las artes figurativas, de la pintura y de la escultura. Es posible imaginar una obra de arte, un simulacro, que exceda en belleza a las supremas realizaciones de Fidias en realidad "simulacros":

Así, podemos imaginar obras más hermosas que las estatuas de Fidias, más perfecto que las cuales vemos que no hay nada en el arte escultórico, y que los cuadros que he citado<sup>20</sup>.

Es más, el mismo artista se valió de una idea interior de belleza a la que ordenaba su arte y su mano:

Y ello a pesar de que aquel artista, cuando creó su modelo de Júpiter o Minerva, no tenía ante sus ojos a nadie que le sirviera de modelo, sino que era en su propia mente donde estaba una especie de imagen extraordinaria de la belleza, contemplando la cual y fijándose en ella dirigía su arte y su mano hacia la imitación<sup>21</sup>.

De la misma forma procede el arte de la oratoria. A través de los oídos escuchamos la efigie (el reflejo) de la perfecta elocuencia, cuya verdadera esencia percibimos en el ánimo:

18. Cicerón, *Orator*, 8.

19. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Bruno Hessling Verlag, 1959, 2ª ed., ed. or., 1924; trad. esp., 2ª ed., al., M. T. Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989, 7ª ed., pp. 17-18.

20. Cicerón, *Orator*, 9.

21. Cicerón, *Orator*, *ibid.*

Pues bien, de la misma manera que en las formas y en las figuras hay algo perfecto y extraordinario, a cuya imagen, ideal, remite, mediante la imitación, todo aquello que no entra en el dominio de la vista, así también contemplamos en nuestro espíritu el ideal y buscamos con nuestros oídos la imagen de la perfecta elocuencia<sup>22</sup>.

A estas formas de las cosas y en realidad a estas variedades expresivas es a lo que denomina Platón *ideas*, según la adaptación realizada en el *Orator*. Obsérvese en la cita siguiente que Cicerón erige a Platón no sólo en autoridad para la filosofía (*ille non intellegendi solum... gravissimus auctor et magister Plato*). También le concede la autoridad y la maestría en el terreno de la dicción (*...sed etiam dicendi...*) como aplicación de la propia teoría que une la idea mental y su expresión como reflejo.

A estas formas de las cosas las llama "ideas" aquel profundo autor y maestro, no sólo del pensamiento, sino también de la oratoria, Platón, y dice que ellas no se engendran; afirma que existen desde siempre y que están contenidas en nuestra razón y en nuestra inteligencia<sup>23</sup>.

Las divergencias con el sistema original platónico son evidentes. Cicerón desde un ideal y una ambición distintas aplica el concepto central de la filosofía platónica para justificar su propia búsqueda del ideal de la elocuencia. Como ha observado E. Panofsky:

En esta exposición retóricamente exaltada de la creación artística, la doctrina platónica de las Ideas viene de hecho a invalidar la concepción estética de Platón<sup>24</sup>.

Cicerón procede en el *Orator* a la búsqueda no del orador ideal, que no existe, sino de la cualidad intrínseca propia de la perfecta elocuencia. La ilustración realizada por Cicerón de este ideal no se rige por la sugerencia de una idea interiorizada en el orador o el artista. Cicerón procede a una ilustración del sistema externo y regulable de las cualidades especialmente de la elocución, del registro externo de la forma ideal<sup>25</sup>. La base teórica es la unión entre los tres *officia* y los tres *genera dicendi*. Este

22. Cicerón, *Orator*, *ibid.* Creemos que esta referencia contenida en el *Orator* es fundamental para comprender uno de los aspectos más interesantes de la nueva estética. El escuchar la efigie de la perfecta elocuencia y contemplarla en el interior fue uno de los principales rasgos de una concepción de la estética íntimamente especular. R. Tuve analizó magistralmente esta cuestión que combina los efectos producidos por el oído y la vista en su obra ya citada, y por extenso en el capítulo dedicado a "The criterion of sensuous vividness", *op. cit.*, pp. 79-144. En este capítulo se trata sobre los efectos buscados a través de la recuperación de la *evidentia*, y especialmente de la imitación a través de los sonidos verbales del ideal captado, "visto", por la imaginación y la fantasía, si bien no existe referencia a la autoridad del *Orator* en esta cuestión, lo mismo ocurre en el capítulo que M. J. Vega Ramos dedica en *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid — Cáceres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas— Universidad de Extremadura, 1992, a "Poner ante los ojos: Descripción sonora y evidencia por fantasía", pp. 282-352.

23. Cicerón, *Orator*, 10.

24. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 18.

25. M. Menéndez Pelayo en su búsqueda permanente del ideal de belleza observaba con enfado, apenas disimulado, la incoherencia entre un preámbulo que prometía más de lo que se le encuentra a "uno de tantos preceptistas técnicos (aunque con una pompa y magnificencia de estilo negada a todos ellos)", M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. I, p. 124.

vínculo permitía un primer acercamiento a esa cualidad ideal modulable en cada caso según la necesidad y el objetivo de la *oratio*. La cualidad ideal de la Belleza, concebida en términos de la más perfecta persuasión, afectaba profundamente a la caracterización formal, elocutiva, del discurso como el transporte captado por el oído. Como hemos visto respondía a un ideal de elocuencia localizado en el *genus amplissimum* pero a la vez considerado como la mixtura entre los tres *genera*. El objetivo final es la persuasión, el mecanismo regulador que aplica en cada caso lo conveniente es el *decorum* o lo que es apto según la conveniencia.

Se trata de un mecanismo delicado que exige especial pericia y conocimiento. Cicerón concede al decoro la mayor importancia porque responde a un conocimiento profundo no sólo del arte sino de la propia vida. No se corresponde solamente con las *res* o *sententiae*, su campo de aplicación se corresponde también con las *verba*<sup>26</sup>. El principio de decoro es uno de los más activos especialmente en la estética clasicista, el decoro se entiende en término de una unidad sin fracturas, de una unidad armoniosa, entendida en términos de Hermosura, de sabia correspondencia.

Parece un requisito inflexible, pero lo que en realidad es inflexible es la exigencia de su aplicación, no tanto su definición como demostró R. Tuve lo que importaba ante todo era la exigencia del *decorum*, de la armonía entre las partes, no tanto la propia definición del *decorum* concreto, aplicable en cada caso<sup>27</sup>. Buena prueba de ello son las mayores polémicas de finales de siglo. Si se exigía la aplicación del decoro, en la misma medida se defendía la aplicación de un decoro formulado en términos distintos. La exigencia del *decorum* y su nueva comprensión son dos rasgos más de la nueva estética. La *idea* formulada en términos de *decorum*, de correspondencia armoniosa entre todos los elementos, es capital para comprender las exigencias de la nueva estética. No se trata del decoro debido para lograr la verosimilitud y licitud moral del personaje según el catálogo de *mores*. No se trata tampoco del orden de la *dispositio* y de la adecuación de sus partes. La suprema belleza es también la conseguida a través de la elocución y en este punto adquieren nueva vigencia los *genera dicendi* no como fines u *officia* del orador, sino como modalidades artificiosas discernibles del lenguaje en su ajuste a la *idea*<sup>28</sup>. Se trata del "ideal clásico de la forma poética" que definió en los siguientes términos A. Alonso:

26. Pero la base de la elocuencia, como de las demás cosas es el buen sentido. Efectivamente, de la misma forma que en la vida, también en los discursos lo más difícil es ver que és lo que conviene [*quid deceat videre*] Prépon llaman los griegos a esto; nosotros lo podemos llamar, mas bien, lo conveniente [*nos dicamus sane decorum*] ... El orador debe mirar lo conveniente no sólo en la vida, sino también en la poesía y en la elocuencia [*non in sententiis solum sed etiam in verbis*]. Cicerón, *Orator*, 70-71.

27. Literalmente, "It was the demand that *decorum* be observed which was inflexible, not the definition of *decorum*.", R. Tuve, *op. cit.*, pp. 230-231. Para más información véase el apartado de esta obra dedicado a "Decorum and the three styles", pp. 230-237.

28. H. Lausberg ilustra una de las definiciones de la *elocutio* (ap. 455) como "la materialización, la 'encarnación' de las ideas", semejante como instrumento al utilizado por otras *artes*, véase ap. 1162. La *elocutio* es así definida en términos referidos por H. Lausberg procedentes de la *Institutio* de Quintiliano, 8, pr. 15, "eloqui enim hoc est: omnia quae mente conceperis promere atque ad audientes perferre."

... la forma es perfecta en cada aspecto, cada elemento está allí como parte de un todo y lleno del sentido unitario, desde el trozo de mundo que se nos presenta hasta la última partícula material de las palabras<sup>29</sup>.

Junto al interés sobre la cuestión del *decorum* suscitado en los comentarios a la *Poética* y al *Ars Poetica* puede observarse otras insistencias no menos significativas. Por ejemplo la definición de la *Poética* como imitación de universales desde el magisterio aristotélico y con una primera formulación en Fracastoro a través del influjo neoplatónico pero con renovada presencia también de la idea del *Orator* ciceroniano. En su *Naugerius sive de poetica dialogus* fechado por B. Weinberg en torno a 1540 proponía Girolamo Fracastoro la finalidad de la poesía en la búsqueda y consecución de la belleza ideal. Pero sobre todo a partir de la utilización de las *verba*, en definitiva del *dicendi modus*, lo que diferencia al poeta de otros autores como historiadores y oradores<sup>30</sup>.

El poeta incluso los supera por cuanto su búsqueda se cifra en la imitación de universales, según el magisterio aristotélico, frente a los particulares de los que se ocupan oradores e historiadores. Además el poeta busca la cualidad de lo bello, su *genus*, (en términos del *Orator*, la perfecta elocuencia), a diferencia de oradores e historiadores que persiguen el sermón bello, singular:

... nec simpliciter pulchrum sermonem considerant, sed pulchrum in genere suo tantum, quod singulare ab Aristotele appellatur<sup>31</sup>.

Tras una argumentación implacable Fracastoro llega a la conclusión de que el fin del poeta es tanto deleitar como enseñar, imitando ante todo la máxima y más hermosa cifra de la belleza, una belleza extraída de la armonía y de lo conveniente, en definitiva del *decorum* armónico entre las partes a través de las *verba*, del *genus dicendi*:

... dicemus poetae finem esse delectare, & prodesse imitando in vnoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum ex conuenientibus<sup>32</sup>.

La solución de Fracastoro, aportada a la polémica entre *docere* (*prodesse*) y *delectare*, es sin duda atractiva y ante todo contundente. Girolamo Fracastoro llevaba hasta

29. A. Alonso, "El ideal clásico de la forma poética," en su *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 29-51, p. 39.

30. Véase B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 725 y para un análisis del *Naugerius*, pp. 725-729.

31. Apud., B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 727; *Naugerius*, p. 160a. Hermógenes probable conocedor de la tradición helenística que arranca de la *Poética* de Aristóteles había llegado a una conclusión similar que pudo haber leído el propio Girolamo Fracastoro. Sobre el mismo argumento de la imitación de universales Hermógenes asegura: "... Homero es el mejor de los poetas, y diría incluso que de los oradores y logógrafos; pero estoy diciendo tal vez la misma cosa, puesto que la poesía es una imitación de todas las cosas; quien mejor imita, acompañado del ornato expresivo,... ése, el mejor es el poeta.", Hermógenes, *ed. cit.*, p. 293.

32. Apud. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 729; *Naugerius*, 164a. En conclusión de B. Weinberg, "At every stage of his argument, he has raised poetry to a Platonic level in which the realities are ideals and in which the art of poetry is the source of the good, the true and the beautiful.", *op. cit.*, p. 729.

sus últimas consecuencias aquellos postulados que era posible encontrar no sólo desde la óptica neoplatónica. De hecho Fracastoro trasplanta el ideal ciceroniano de la perfecta elocuencia al dominio poético de la absoluta belleza. También suma a esta hermosa ecuación la concepción de la belleza como armonía entre todas las partes “ex convenientibus”, a partir de lo que es conveniente o decoroso. Fracastoro propone una declaración apasionada y sumará una serie de sugerencias que ya estaban en el sistema clásico.

La pasión cederá en otras aportaciones a un recuento racional de aquellos elementos verbales que configuran la Idea. En este caso el encuentro entre la *idea*, cifra del *genus optimum* del *Orator*, y las *ideai* del *Peri ideôn* es crucial en la búsqueda de instrucciones concretas que pertenecen al dominio de las *verba*. Estas instrucciones se hallaban en el *Peri ideôn* y quien así lo quiso ver fue precisamente su introductor en Occidente, Trapezuntius.

El primer problema que se le presentaba a Trapezuntius en el tratamiento de la *elocutio* era el de conciliar los dos sistemas en torno al estilo, precisamente como ya hemos indicado una de las mayores divergencias entre la tradición occidental y oriental. En el libro quinto y último, dedicado a la elocución, Trapezuntius expresa la dificultad ante la que se enfrenta al abordar el apartado dedicado a *De formis elocutionis*, recreando no por casualidad las palabras de Hermógenes en su *Peri ideôn* y eligiendo además su magisterio como el único capaz de aclarar el complejo panorama que contempla, como veremos más adelante:

Quoniam breuiter elocutionis uim cõfuse tanquam aliquam syluarum proposuimus, nõc formas dicendi omnes, ac generae, quantum in nobis situm est, clare ac distincte explanare conabimur, quae res quam ardua sit, quam difficilis, quantamque diligentiam desideret, non me fugit<sup>33</sup>.

Al comienzo de la cita que hemos traído a consideración Trapezuntius alude al desarrollo con el que ha encabezado el libro quinto. La confusión a la que se refiere procede de un primer intento de abordar la *elocutio* desde el análisis que él mismo realiza apoyándose sobre todo en el magisterio de la *Rhetorica ad Herennium*. Así Trapezuntius aborda un acercamiento hacia la *elocutio* incorporando la división clásica entre *verbis singulis* y *verbis coniunctis*. Para el apartado dedicado a la elección de las palabras elige la *Rhetorica ad Herennium* y para la *compositio* de estas palabras introduce el magisterio de Dionisio de Halicarnaso. Para las *figurae* elige con preferencia los preceptos de la *Rhetorica ad Herennium* incorporando una explicación concreta de cada

33. Citaremos por la siguiente edición de 1538 *G. Trapezuntij rhetoricorum libri quinque, nunc denuo diligenti cura excusi*, Parisiis, In Officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII, p. 473. nos referimos a las siguientes palabras de Hermógenes ya citadas en el capítulo anterior: “Pues tampoco nadie antes que nosotros - por lo que yo he podido averiguar hasta el día de hoy - ha hecho un estudio riguroso del tema, y quienes se han ocupado de él, han hecho una exposición confusa y con excesivas dudas, de forma que todo en ellos resulta embrollado.”, *Peri ideôn*, trad. cit., p. 97, 216.

uno de los *colores*. El primer acercamiento a las *figurae* se realiza desde la mención clásica a los tres *genera*:

Figurae orationes sunt tres, sublimis, quam grauê grandem appellamus; attenuata, quam infimam dicunt; mediocris<sup>34</sup>.

En realidad Trapezuntius sigue aquí la estructura de la *Institutio*. Como vimos en el capítulo anterior, Quintiliano analiza en lugares diferentes lo que respecta exclusivamente a la *elocutio* y lo que se puede considerar su cifra en los *genera*. Trapezuntius sintetiza en el quinto libro de su Retórica los dos pasos previstos en la *Institutio*. Trapezuntius también aspira, ante todo, a ordenar lo anterior en un esquema totalizador y ordenado. Aquí sí que convoca el magisterio de Hermógenes:

Nam etsi Hermogenes est clarius et distinctius, caeteris omnibus, qui ante eum fuerunt, de dicendi formis, quas Graece *ideai* uocamus disseruit<sup>35</sup>.

No existe en la tradición latina una atención semejante a las *ideai*, ni siquiera en la obra de Cicerón quien se ocupó de mostrar todo aquello necesario para la conmovición persuasiva, objetivo último, como vimos en el capítulo anterior. Con esta alusión Trapezuntius tendía un puente entre el *Peri ideôn* de Hermógenes y la concepción ciceroniana de la retórica, en especial tal y como aparece expresada en el *Orator*

Nobis in Latino sermone nullus est, qui hac in re opem praebere possit. Nam Cicero quidem, quum multa de oratoria facultate nobis reliquerit, haec tamen ita subicit, ut nihil aliud nisi plura esse dicendi genera, in quibus necesse sit oratorem insudare, nos commouerit<sup>36</sup>.

Lo que invoca en definitiva Trapezuntius es reelaborar la noción de *genus* desde los *officia* ciceronianos, desde su llamada primera a la persuasión. Es a lo que se refiere Trapezuntius cuando habla de la *oratoria facultas* como un fin al que convocar todos los elementos. De hecho y de la mano del magisterio ciceroniano, del *Orator* citado explícitamente a lo largo de su exposición, observa que existen muchos *dicendi genera* y que estos han de adaptarse a las necesidades de la oratio:

... perspicuum est, non omni causae, nec auditori, nec personae, nec temporis congruere orationis unum genus<sup>37</sup>.

A partir de aquí Trapezuntius afirma que son muchas las formas de decir según lo que convenga (*quod deceat*), es decir según el *decorum* retórico, explicado desde los términos ciceronianos que hemos visto más arriba<sup>38</sup>. En realidad lo que Trapezuntius proclama es la retórica en función de la persuasión, y aquí entra directamente una no-

34. *Rhetoricorum libri V, op. cit.*, p. 457. Para la exposición de la *compositio* verbal, el nivel último del análisis por *verbis coniunctius* incorpora el tratado *Sobre la composición literaria* de Dionisio de Halicarnaso.

35. *Rhetoricorum libri V, op. cit.*, p. 473.

36. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 494.

37. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 494.

38. G. Trapezuntius, *op. cit.*, pp. 495-496.

ción de *genus* entendida como adecuación al fin oratorio y no como criterio clasificador. Tras detenerse en el *decorum* y en la multiplicidad de las formas que han de ser elegidas, repara en el *Peri ideon* de Hermógenes. Se mueve en un terreno difícil de adecuación entre los dos sistemas. El sistema latino, bajo la égida de la *Rhetorica ad Herennium*, le resulta excesivamente simplificador, de ahí que lo incluya como mecanismo que regule la *electio*. Esa multiplicidad de formas requerida, tras su recalcar en el decoro, se encuentra en realidad en las siete ideas propuestas por Hermógenes y sobre todo en la mixtura entre las siete y entre sus subformas en una combinación casi infinita de posibilidades.

La adecuación artificiosa, verbal, responde al conocimiento del arte, es decir al conocimiento de las siete ideas y a su mixtura, a su composición, algo que expondrá a continuación combinando *ingenium* y *ars* y exponiendo del segundo los elementos principales:

Quod tamen artis esse confirmat, quum dicit, omni in re posse quod deceat facere, artis esse et naturae, sine qua neque ars quidem erit. Erit igitur bipartita haec nobis praeceptio, ac primò simplices dicendi formas, ut fieri debeant, exponemus, deinde qua compositione simplicium generum, hoc aut illud compositum fiat, explanabimus<sup>39</sup>.

Trapezuntius muestra entonces los principios básicos del *Peri ideon* como el único criterio posible, el más claro, para desbrozar el complejo campo elocutivo en la función última de la persuasión entendida en el *genus amplissimum* ciceroniano. Cada una de las *ideai* será definida ya como *genus*, no como *figura*, en esta breve exposición que será ampliada en el resto del tratado, siguiendo los pasos del *Peri ideon*, hasta ocupar casi hasta su totalidad el último libro de sus *Rhetoricorum*:

Forma est genus orationis, sententia, methodo, uerbis, compositione, rebus subiectis, et personis idoneum. Has, Hermogenem secuti, septem putamus, claritatem, magnitudinem, uenustatem, quam pulchritudinem dicimus, celeritatem, affectionem, ueritatem, et grauitatem<sup>40</sup>.

Lo que sigue después es una exposición de cada uno de los elementos contenidos en la cita anterior. La importancia de la introducción del *Peri ideon* a través de los *Rhetoricorum libri V* no se queda en la simple apropiación de un instrumento de análisis tan poderoso. Trapezuntius ordena sus observaciones en realidad a ofrecer una explicación detallada del *genus amplissimum* perseguido por Cicerón. De hecho lo que

39. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 496.

40. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 496. Según explica J. Monfasani la admiración de Trapezuntius por el pensamiento ciceroniano le lleva a considerar los tres *genera dicendi* como el sistema superior de análisis. Las siete formas, por su parte, contienen instrucciones concretas, un análisis en definitiva más atento al detalle y a la organización de elementos concretos. J. Monfasani, *op. cit.*, p. 284. A nuestro parecer esta lectura de J. Monfasani responde a una confusión entre la exposición de la *electio* verbal según las instrucciones extraídas por Trapezuntius de la *Rhetorica ad Herennium* y las siete formas. Del texto sin embargo no se infiere esta conclusión como estamos viendo.

deja para el final de su tratado es quizá lo más interesante, la mixtura obligada entre las formas hacia la consecución de la *oratio* ideal, del *optimum genus*. La última de las ideas del *Peri ideôn*, la que apuesta por la conformación final de todas las demás, según convenga, es traducida por *gravitas*, en realidad por la *gravitas* ciceroniana<sup>41</sup>. Trapezuntius incorpora una reflexión sobre la *gravitas* como consumación de las seis ideas ya expuestas<sup>42</sup>, siguiendo, en lo fundamental, el magisterio del *Peri ideôn*. Por lo que se lee en los *Rhetoricorum libri V* lo que Trapezuntius deseaba ante todo era ordenar la mixtura de las formas al ideal ciceroniano de la elocuencia. Así Trapezuntius distingue entre una *gravitas* orientada hacia la *res* y cifrada en el *decorum*, según convenga al asunto tratado. En este caso habrá de elegir las formas de decir concretas (y convenientes). La otra forma de *gravitas* estará orientada hacia las *verba*, ambas serán consideradas como el objetivo del *officium oratoris*:

Gravitatem in duas partes dividimus, quarum unam re ac uerè gravitatem, altera uerbo solum apellamus. Prima est qua oratoris iudicio, personis, rebus, causis, locis, temporibus, oratio accomodatur, quam non singularem quandam ideam, sive dicendi formam esse arbitramur...

La *gravitas* orientada hacia las *verba* es denominada en un segundo paso *gravitas artificialis* y será sólo considerada en su dimensión artificiosa, en un análisis que recalca en la gravedad discursiva, en los medios para obtenerla, siguiendo el magisterio de Cicerón<sup>44</sup>. Llevar todo esto a la perfección es tanto como alcanzar la *gravitas summa* a la que Trapezuntius dedica el final de su tratado. La *gravitas summa* consistirá en hallar una única idea, entre las múltiples ofrecidas al entendimiento en la preparación de la causa y sobre todo en la elección de la forma en que expresar esa idea única. En esto consiste para Trapezuntius la *oratoria facultas*, en percibir acertadamente lo que conviene para la argumentación, y sobre todo en elegir el medio de expresión adecuado:

.. quoniam omnium difficillimum est, tam multas, tam uarias, tam instabiles rerum, personarum, causarum, locorum, & temporum condiciones percipere, & quum quid unicuique

41. Al considerar J. Monfasani que Trapezuntius relaciona los tres *genera dicendi* con las siete ideas de Hermógenes, incurre en el error de suponer que Trapezuntius tradujo equivocadamente por *gravitas* lo que era asimilable al *decorum*. La lectura directa de los *Rhetoricorum libri V* permite sin embargo ilustrar paradójicamente una intuición del propio Monfasani sobre esta cuestión, en definitiva viene a confirmar lo que figura en el texto: "However, the word Trebizond chose to translate this form was *gravitas*, which reflects neither the literal nor the Hermogenean meaning of the *deimotes*, but which does describe exactly what in the Roman tradition would be considered the supreme and all encompassing quality of the ideal orator. I am convinced that the numerous Renaissance students of Hermogenes who turned *deimotes* as *gravitas* did so consciously or unconsciously under the influence of Trebizond.", *op. cit.*, p. 323.

42. El tratado de *gravitate* ocupa las páginas 603-645 del libro.

43. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 603. Trapezuntius sigue en este punto al *Peri ideôn* de Hermógenes. Así también Hermógenes distingue entre varios tipos de Habilidad, 368-380, la Habilidad real y no aparente (*res*), la Habilidad aparente y no real (*verba*) y sobre todo la Habilidad real y aparente (*res y verba*).

44. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 607 y para su tratamiento, pp. 605-607.

conueniat intellexeris, multò magis arduum quod intellixisti dicendo consequi, idcirco deserenda uel contemnenda oratoria facultas est<sup>45</sup>.

Por esta vía camina Cicerón y también camina Demóstenes<sup>46</sup>. No hemos de olvidar que Hermógenes en su *Perì ideôn* había procurado definir el estilo de Demóstenes como la perfección, la mixtura final de las *ideai*. Trapezuntius hará lo mismo juzgando que la mixtura final, en realidad la idea de la elocuencia perfecta, se halla en Cicerón, cuyo *genus* califica de óptimo:

... Ciceronis dicendi genus, siue quietum, siue forense, optimum est<sup>47</sup>.

Las siete ideas y sus subformas concurren en la explicación del *optimum genus dicendi* logrado por Cicerón, las siete ideas y su adecuada mixtura, sobre todo. La *oratio* ciceroniana en los textos filosóficos (*genus quietum*) es alabada por ser

... claram, moratam, ueram, uelocem<sup>48</sup>.

En el *genus forense*, aglutinador de los tres *genera* clásicos, el estilo ciceroniano se destaca por la *asperitas* y la *acrimonia*, por la vehemencia, por la dignidad y el esplendor, etc<sup>49</sup>. El *optimum genus dicendi* alcanzado por Cicerón no sólo se debe a la adecuación convenida. El *optimum genus dicendi* es ante todo la concurrencia de las siete *ideai* y de sus correspondientes subformas. La *idea* perseguida en el *Orator* se convierte así en el *optimum genus dicendi* para Trapezuntius.

Como veremos esto último fue leído con deleite por los autores posteriores que van más allá del juicio de Trapezuntius y aprovechan, desde su propio interés, lo que había quedado sugerido. La facultad oratoria, el *officium* ciceroniano volcado hacia la persuasión, se convertirá en la facultad poética. El estilo perfecto será aquel en el que concurren todas las formas de la oración y se combinen configurando la idea interior formada en el entendimiento. Si Trapezuntius no hizo referencia explícita a la *Idea* interior cuya explicación inicia el *Orator*, los autores posteriores encontraron en su contemplación extática lo que Trapezuntius no dejó dicho pero sí sugerido. En sus *Rhetoricorum libri* se hallaba la explicación a través de las *ideai* del *optimum genus dicendi* que el propio Cicerón había perseguido en el *Orator*.

El cambio es significativo. Cicerón en su *Orator* procuraba explicar esa Idea de la elocuencia a través de los tres *genera*, los autores posteriores intentaron explicar esa misma Idea desde las siete *ideai* del *Perì ideôn* y desde sus subformas, de tal manera

45. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 611.

46. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 612.

47. G. Trapezuntius, *op. cit.*, p. 618, para *genus quietum*, en el que se encuadra la filosofía y la historia, y para el *genus forense*, que engloba los tres estilos clásicos y en el que es necesaria la *vis dicendi*, véanse, pp. 617-618. En realidad y como puede observarse el *genus quietum* se corresponde con la dialéctica, y el *genus forense* con la retórica, desde la división dual.

48. G. Trapezuntius, *op. cit.*, pp. 618-619.

49. G. Trapezuntius, *op. cit.*, pp. 618-619.

que las posibilidades de combinación eran casi infinitas. Existen además otras posibilidades que expliquen el sorprendente encuentro leído en la obra de Trapezuntius. Las *ideai* que aparecían en el *Perì ideôn* de Hermógenes eran consideradas también como arquetipos de la perfecta elocuencia<sup>50</sup>.

Este factor y la mención constante a Platón en el texto permitió a Trapezuntius sugerir una relación que no fue olvidada por los lectores posteriores. Trapezuntius, seguidor ecléctico de Cicerón, enlaza la ambición por lograr el ideal final de la elocuencia con esas formas de la oración que se encontraban en el *Perì ideôn*, las siete *ideai* de Hermógenes se convierten así en el complemento natural del pensamiento ciceroniano. De esta forma Trapezuntius ofrecía una guía mucho más precisa que las sugerencias ciceronianas volcadas ante todo al ejercicio de los oradores. El impecable diseño de Cicerón, enfocado sobre todo a los *officia* persuasivos, resultaba limitado siglos después ante una fecunda creación poética poco reductible al esquema y sobre todo ajena a la finalidad retórica. Trapezuntius trazaba así un puente entre las dos tradiciones especialmente atractivo para la estética renacentista.

Los autores que siguen la estela del *Perì ideôn* tienen muy presente la sugerencia de Trapezuntius. El *Perì ideôn* se convierte en el lugar desde el que explicar el *optimum genus dicendi* como mixtura de todas las *ideai*. Al tratarse con preferencia de textos italianos el *optimum genus dicendi* será el logrado por Petrarca. La riqueza de posibilidades ofrecida por este planteamiento inicial revela en realidad un hecho de no menor importancia; por más que las conclusiones sean diferentes lo que prima, ante todo, es la necesidad urgente por hallar un patrón flexible, detallado y en definitiva generoso para la crítica literaria<sup>51</sup>. Así, la propuesta final será que el autor excelente será aquel que convoque todas las ideas y todas sus subformas en su obra.

Los caminos de Trapezuntius y de Hermógenes y Dionisio de Halicarnaso se separan a principios del siglo XVI. El más importante acontecimiento para el asentamiento definitivo de la influencia bizantina en Occidente es la publicación entre 1499 y 1513 en Venecia de los *Rhetores graeci* a cargo de Aldo Manuzio asesorado por los mejores filólogos bizantinos<sup>52</sup>. El acceso a los atractivos textos griegos no ya sólo en su lengua

50. Véase el apartado que C. Ruiz Montero dedica en su *intr. cit.* "Sobre el concepto de *idéa*", pp. 35-39, en el que revisa todos los sentidos en el que aparece este término, como forma de estilo, estilo individual de un autor y sobre todo ideal final estilístico, p. 37.

51. A. Patterson, *op. cit.*, pp. 30-31.

52. Véase J. Monfasani, *op. cit.*, 182 y P. O Kristeller, *op. cit.*, p. 147 quien observa "The first Greek classical texts were printed in Florence and Milan, but very soon, through Aldus and other learned printers both Greek and Italian, Venice became the most active center of Greek printing", *op. cit.*, p. 147. A C. Walz se debe la edición en el siglo pasado de los *Rhetores graeci* véase C. Walz, ed., *Rhetores graeci*, Stuttgart and Tübingen, 1832-1836, 8 vols. Es igualmente importante el trabajo ya clásico de R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1905. Para la figura de Aldo Manuzio e interesantes noticias sobre el magisterio de los profesores bizantinos en Venecia, véase C. Dionisotti, "Aldo Manuzio umanista", en V. Branca, ed., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Venezia, Sansoni, 1963, pp. 213-243, p. 227 y L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, 1968, trad. cast., M. Sánchez Mariana, Madrid, Gredos, 1974, pp. 190-194.

original sino además en sucesivas traducciones al latín y a las lenguas vernáculas mostró con toda intensidad la función mediadora de la obra de Trapezuntius<sup>53</sup>.

Esta selección de textos griegos representaba sin duda lo que a Occidente más le interesaba de Oriente. En palabras de J. Monfasani la recuperación de los atractivos textos griegos estaba inspirada por un interés selectivo que recobraba las obras originales y olvidaba los siglos de comentarios dedicados a ilustrarlas. Por otra parte la lección que dejó escrita Trapezuntius no iba a caer en el olvido. Si en algo mostró Trapezuntius una sensibilidad excepcional para el análisis poético fue en su elección de aquellos textos teóricos más atrayentes para el siglo posterior. De entre los elementos neoplatónicos que contribuyeron a esta recuperación del *Perì ideôn* es vital la influencia de la idea interior que encabeza el *Orator*. Como hemos visto esta sugerencia se hallaba ante todo en los *Rhetoricorum libri V* y desde luego en la voluntad lectora de quienes se acercaron al texto. La voluntad por acercar los dos sistemas inspiró las páginas más interesantes dedicadas a ilustrar el estilo porque la idea se consideraba el índice de la belleza lograda ante todo por medios verbales y sobre todo en el terreno de la Lírica, como verbalización del *conchetto* identificado con la expresión de la Idea interna.

La solución no fue sencilla. El afán organizador del hombre medieval había dispuesto un cuadro bien ordenado en el que todo se hallaba integrado pero que en la práctica resultaba por lo menos imposible. La preocupación de los mejores teorizadores del siglo XVI responde también al mismo espíritu que no obstante prefiere ya detenerse en las fracturas. Como ha observado C. S. Lewis con propósitos diferentes pero asimilables al nuestro:

Hay que armonizar todas las contradicciones aparentes. Hay que construir un modelo que abarque todo sin conflicto; y la única forma de conseguirlo será la de que dicho modelo se vuelva intrincado, la de que procure su unidad mediante una multiplicidad grande y ordenada<sup>54</sup>.

No en vano Hermógenes ilustra las siete *ideai* de la oración, la terminología sin duda contribuía a esta asociación. Los objetivos del *Perì ideôn* también. De hecho también Hermógenes busca expresamente la cualidad ideal no el orador concreto<sup>55</sup>. Hallar la forma ideal y su reflejo en cada autor permite una imitación más ajustada. En este

53. En palabras de J. Monfasani: "After the mid-century, new translations and epitomes of Hermogenes rendered much of the *RLV* [*Rhetoricorum Libri V*] superfluous.", *op. cit.*, p. 322 y G. A. Kennedy: *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition...*, *op. cit.*, p. 203.

54. C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 8.

55. En especial en los apartados que cierran el libro segundo final Hermógenes al acometer la tipología del discurso insiste en la condición ideal que busca: "Pero ahora no nos proponemos hablar solamente de Demóstenes, sino del más bello discurso político, para que a partir de éste no nos resulte difícil caracterizar individualmente a los demás autores que son reputados por su oratoria política" *Perì ideôn*, ed. cit., ap. 380 o bien "... antes es necesario exponer brevemente en qué consiste el discurso puramente político, no el de Demóstenes o de cualquier otro orador, sino el político, en sentido genérico", *Perì ideôn*, ed. cit., ap. 395.

sentido no sólo influyeron los abundantes comentarios neoplatónicos sobre la obra de Hermógenes. En realidad el propio *Peri ideôn* surge en el siglo II d. C., el siglo del “preneoplatonismo”, que culmina con la síntesis de Plotino<sup>56</sup>. El *Peri ideôn* indaga y desde luego se empapa del ambiente imperante. Elige sin duda a partir de las Ideas platónicas una aproximación ya retórica para definir las cualidades del estilo. Los comentarios neoplatónicos del *Peri ideôn* a lo largo de siglos insistían en la cualidad platónica de las ideas definidas por Hermógenes<sup>57</sup>.

La propuesta del *Peri ideôn* resultó en especial fructífera en un mundo y una estética que buscaba con ansia la especulación. La propia reflexión de Hermógenes, la interpretación neoplatónica y cristiana, confluyó naturalmente en una preocupación común por lo místico, por la relación entre lo universal y lo particular, por lo sublime y lo metafísico. Todo esto lo vio con agudeza Trapezuntius quien no vaciló en conectar dos momentos distintos de la herencia platónica, de la que por otra parte él mismo era controvertido heredero y ordenarlo todo hacia el *optimum genus dicendi*, como cifra final de la *facultas retórica*<sup>58</sup>. Lo que en definitiva es nuevo para el lector posterior que asume la proposición de Trapezuntius es considerar un paso que no estaba previsto en el *Peri ideôn*, ni tampoco en el *Orator*; la concepción al menos teóricamente de que esta idea, suma de todas las formas, pueda interiorizarse y convertirse en el motor de la creación estética como índice además de la individualidad del autor, es decir como índice de su “stilo”.

56. “El siglo II d. de C. representa un momento interesante porque surge una corriente exegética y comentarista que profundiza en Platón y que concede especial relieve a su doctrina de las Ideas, es decir, a los aspectos religiosos-metafísicos de su pensamiento.”, J. Alsina Clota, *El Neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 17.

57. Como ha observado G. L. Kustas no se trata, en su ajustado sentido, de las ideas platónicas entendidas hasta su último extremo como esencias estilísticas ideales, p. 151 y para la incidencia en los comentarios, pp. 152-152. De especial interés en esta cuestión es el capítulo primero que G. L. Kustas dedica a “Hermógenes, Aphthonius, and the Neoplatonists”, *op. cit.*, pp. 5-26, para las bases de la recuperación neoplatónica, véanse pp. 5-6 y para su ubicación histórica en la retórica bizantina, véase G. L. Kustas, *art. cit.*, p. 57. Para el influjo de los comentarios bizantinos neoplatónicos durante los siglos XV y XVI, véase el capítulo octavo que P. O. Kristeller dedica a “Byzantine and Western Platonism in the Fifteenth Century”, *op. cit.*, pp. 150-163. Por otra parte es interesante el apartado que M. C. Ruiz Montero dedica en su introducción, ya citada, a los diferentes sentidos con los que aparece el término *idea* en el tratado de Hermógenes. Véase el apartado sexto “Sobre el concepto de ‘idea’”, M. C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, pp. 35-39.

58. El interés siempre controvertido de Trapezuntius por el pensamiento platónico se revela en la primera traducción en torno a 1452 al latín del diálogo platónico más complejo el *Parmenides* que fue descubierta por R. Klibansky, véase “Plato’s *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance...”, *art. cit.*, p. 281. El diálogo aborda directamente, como se sabe, los aspectos más profundos de la Metafísica platónica, en especial el de la naturaleza del Uno. Trapezuntius, siguiendo la tradición helenística en este punto lo titula *Parmenides vel de ideis*. Desde la carta misma de presentación dirigida a Nicolás de Cusa, expresa Trapezuntius su afán por comprender en la Idea o Uno, las ideas: “De ideai vero inscripsit, non quod aperte totus liber de ideis esse videatur, sed quia mea quidem sententia, cum de Uno maxime agatur, de idea Unius agi ambigendum non est.” Apud., R. Klibansky, “Plato’s *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance...”, *art. cit.*, p. 291, para el subtítulo que Trapezuntius otorga al *Parmenides peri ideôn* tal y como figura en el ejemplar griego por él traducido y que coincide en su catalogación con el *Peri ideôn* de Hermógenes, véase R. Klibansky, *ibid.*, p. 301. La preocupación de Trapezuntius se traslada así también al terreno filosófico y es en nuestra opinión muy semejante al intento acometido en sus estudios retóricos.

Si Cicerón como hemos apuntado ya en su *Orator* dislocó la especulación filosófica de Platón, es preciso observar que por su parte los teorizadores del siglo XVI leyeron lo que les convino en el *Orator* ciceroniano. Cicerón en el *Orator* no ilustraba la idea como fuerza motriz en el interior del artista. El principio de su 'testamento oratorio' no se seguía con profundidad en el resto del tratado que enfocaba su fuerza hacia la determinación de aquello que convertía en elocuente un texto, es decir en su *officium* último de persuasión. La relectura entusiasta del tratado de Cicerón en los nuevos tiempos se amoldaba sin dificultad a una aspiración estética de mayor alcance.

Como ha observado C. Vasoli atender a la idea contemplada en la propia interioridad del artista como vértice sobre el que gira la creación estética supone en realidad y ante todo contemplar la obra de arte en función su capacidad para traducir sensiblemente un contenido puramente interno, inteligible<sup>59</sup>. Las instrucciones para esa traducción sensible no estaban en el *Orator* se hallan en el *Peri ideôn*. La relación que establece Trapezuntius desde el principio mismo de la aclimatación del *Peri ideôn* es una invitación que durante el siglo XVI será debatida una y otra vez. En definitiva es una nueva solución para el problema que el tratado griego planteaba para las generaciones de comentaristas que se acercaron a él en las escuelas bizantinas y no cabe duda, además de que es una "hermosa idea" en el sentido clásico que aún armonía y belleza.

También en este caso la discusión del lugar teórico que ocupan las formas como simples *virtutes*, como verdaderas *ideai* en el sentido platónico, o bien como *genera*, capitalizó un debate presidido por otras aspiraciones de claro signo filosófico y religioso como hemos apuntado antes. La conclusión por más que la especulación fuera constante era al final el reconocimiento de que cada *specie* es cada autor como reflejo, eso sí, de las ideas descritas por Hermógenes.

La perspectiva renacentista es distinta en toda lógica y con todas las consecuencias. Con la consiguiente licencia de la autoridad ciceroniana, y con la vista presta a la Idea, la aplicación crítica no se rige por los tres *genera dicendi* sino por la síntesis entre la Idea que encabeza el *Orator* y las siete *ideai* hermogénicas. No se trata ya de ese ejercicio especulativo vinculado profundamente con la religión y la filosofía. El objetivo es el estilo del autor concreto y sobre todo el ansia por encontrar un utillaje sugerente y claro para la crítica y la degustación del texto. Es una razón más que añadimos a un fenómeno curioso y en el fondo comprensible; los profusos comentarios al tratado de Hermógenes no fueron editados durante el siglo XVI a pesar del entusiasmo que había despertado la obra<sup>60</sup>.

59. C. Vasoli, "L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento", VV. AA., *Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati, 1968, pp. 326-433, p. 358 y en general el apartado dedicado a "Il platonismo", pp. 354-366.

60. J. Monfasani, "The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance", *art. cit.*, p. 183.

La alusión a la idea interior que precede y armoniza toda obra creativa fue repetida con frecuencia en el Renacimiento, incluido el propio Herrera en sus *Anotaciones*. Y Herrera a su manera llegó al paso final previsible de una sugerencia tan fructífera para la estética del siglo XVI. La mayoría de autores que arribaron al sistema de Hermógenes, como el propio Herrera, observaron en el *Peri ideôn* un sistema reglado de las excelencias poéticas. Será Carvallo quien en su *Cisne de Apolo* de 1602 valore la idea interior como la cumbre armónica de la inspiración artística en la construcción del texto. Es en palabras de Carvallo la visión contemplada por el “último furor”:

El último furor con el que el Poeta haze sus obras consiste en el conuento, sonido, proporción y correspondencia, con que las cosas se travan, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonía, lo qual aprehendiendo el Poeta con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira, y con esta inflamación y ardiente furor casi desasido del espíritu, y como fuera de sí, viene a traçar y componer tanta variedad, no sólo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporción<sup>61</sup>.

Los autores que analizaremos en el capítulo siguiente trabajan sobre parámetros distintos pero en el fondo muy cercanos a esta proclamación del *Cisne de Apolo*. La diferencia radica en que para estos autores esas ideas estilísticas están dispuestas en un todo civilizado, susceptible a una normativa previa desde la que juzgar el valor o el defecto aprehendidas por la “imaginativa” sí pero no en el raptó del poeta furioso. Sin embargo la alusión permanente a la idea interior del artista como patrón creativo explica en parte la elaboración final del *Cisne de Apolo*. Carvallo reconoce en la teoría una consecuencia por lo menos necesaria de las contribuciones que pasamos a exponer en el capítulo que sigue.

---

61. Apud. A. García Berrio, “Fundamentos retórico-poéticos en la estética del manierismo”, *Homenaje al*



## Capítulo 6º

### La crítica en torno al estilo desde el *Perì ideôn* de Hermógenes

El primer estudioso que observó la influencia concreta del *Perì ideôn* de Hermógenes en autores del siglo XVI fue U. di Benedetto y precisamente a propósito de las *Anotaciones*. Cumplía así con la necesidad de ubicar el sistema teórico herreriano en el de la más amplia tradición tópica sin cegararlo a una copia exclusiva o a un plagio. Benedetto ofreció un amplio campo de investigación cuando analizó en 1967 la influencia de las “formas de la oración” en las *Anotaciones*<sup>1</sup>. Sin embargo las sugerencias dejadas por U. di Benedetto apenas si han sido consideradas por lo que respecta a las anotaciones herrerianas. La presencia de las *ideai* de Hermógenes en la crítica herreriana es un testimonio más de la recepción de la obra en España. L. López Grigera ha realizado una completa investigación sobre la recepción de las *ideai* en el siglo XVI y en España, así como de su aplicación práctica en la creación literaria<sup>2</sup>. Por su parte M. J. Vega Ramos ha profundizado sobre la herencia hermogenista, tanto en los procedimientos de su absorción, como en la incidencia del *Perì ideôn* en la formulación tasiana de la aspereza épica<sup>3</sup>.

---

1. En especial en su artículo ya citado, “Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”. La importancia de este trabajo fue señalada por M. Morreale, “Virgilio en las *Anotaciones* garcilasianas de Fernando de Herrera: preliminares”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, I, pp. 433-440, n. 13, p. 436.

2. Como ya hemos adelantado L. López Grigera dedica el capítulo quinto de su libro a diseñar la recepción histórica en España de la obra de Hermógenes y en general de la retórica griega en su trabajo “La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de Oro” pp. 69-93. Los nombres ilustres que L. López Grigera baraja son tan importantes como el ya citado Hernando Alonso de Herrera, Matamoros, Antonio Lulio, y Pedro Juan Núñez. La autora señala también la presencia de las *ideai* en Herrera y sus anotaciones de forma sumaria. Para una ampliación de los datos recabados por L. López Grigera, véase C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, pp. 80-82 y en general el apartado dedicado a “Posteridad de *Sobre las formas de estilo* de Hermógenes”, *intr. cit.*, pp. 73-82. Por otra parte el trabajo de E. Artaza, *El 'ars narrandi' en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, es también interesante para medir la repercusión de la retórica bizantina en España durante el siglo XVI. E. Artaza incorpora sin dificultad el magisterio del *Perì euréseos* de Hermógenes a la doctrina sobre la *narratio*, como una autoridad más que unir al prestigio de la retórica latina clásica.

3. Véase respectivamente, M. J. Vega Ramos, “La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trisino”, *Castilla. Estudios de literatura*, 1991, 16, pp. 169-188 y *El secreto artificio*, *op. cit.*, pp. 259-266.

Benedetto había apuntado por primera vez la influencia de Hermógenes en autores tan importantes como G. G. Trissino, J. C. Escalígero, el retórico español P. J. Núñez y a principios del siglo XVII el humanista francés Gaspard Laurent. Si bien la brevedad del artículo no le permite más que un sugerente adelanto de una investigación no continuada, lo cierto es que U. di Benedetto apuntaba ya tempranamente al principal valor del *Perì ideôn* que ha sido confirmado por la crítica posterior. A juicio de di Benedetto el tratado: ... *contiene lo que haría falta a un escritor de poética, retórica o preceptiva literaria*<sup>4</sup>.

En 1968 C. Vasoli en su ya clásico *Momenti e problemi di storia dell'estetica* se detiene en la influencia de Hermógenes en la estética renacentista a través de la recuperación que para Occidente realiza Trapezuntius<sup>5</sup>. Dos años más tarde, en 1970, A. M. Patterson publica un extenso estudio sobre la influencia de Hermógenes en el Renacimiento<sup>6</sup>. De su obra, ya un clásico, se deduce que una vez introducido el sistema de Hermógenes a través de la influyente *Retórica* de Trapezuntius su influjo llega a autores tan importantes como al balear A. Llul, a Giulio Camillo Delminio, Bernardino Partenio, Minturno, Justo Cesar Escalígero y al mismo Torquato Tasso, entre otros autores de no menor importancia<sup>7</sup>. A la nómina establecida por A. Patterson es preciso añadir los nombres de G. G. Trissino, ya apuntado por U. di Benedetto, el de Pietro Bembo según demostró F. Tateo<sup>8</sup>, y el de Daniel Barbaro como ha mostrado M. J. Vega Ramos<sup>9</sup>.

La investigación de A. M. Patterson es una muestra más de la necesidad de explorar la influencia de los llamados retóricos menores lejos de las vías centrales de influencia de Aristóteles, Horacio o Cicerón. En su estudio además ofrecía A. M. Patterson una línea de investigación sugerente para la crítica posterior. Analiza sistemáticamente la poesía petrarquista en conexión directa con los principios teóricos expuestos por los teorizadores del siglo XVI. No se trata de un trasplante arbitrario de la teoría a la práctica. La misma esencia del *Perì ideôn* es la exposición de principios teóricos desde los que analizar un texto poético o retórico y así lo entendieron las mejores mentes del siglo XVI. Tanto el *Perì ideôn* como el tratado *De compositione* así como, y sobre todo, el *De Sublime* aportaban noticias interesantes. La temprana sistematiza-

4. U. di Benedetto, "Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético", *art. cit.*, p. 28.

5. C. Vasoli, *art. cit.*, p. 336.

6. A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, *op. cit.*

7. A. M. Patterson ofrece una nómina de los principales autores renacentistas que utilizan las ideas de Hermógenes, véase el apartado, "Availability of the Ideas: European Editions and Commentaries," A. M. Patterson, *op. cit.*, pp. 15-21. En la página 45 ofrece una tabla con la terminología utilizada por los diversos autores para denominar cada una de las siete ideas en el capítulo correspondiente a "The Seven Capital Stars: Descriptions of the Seven Ideas", *op. cit.*, pp. 44-68.

8. En el artículo ya citado y subrayando ante todo el conocimiento de la poética hermogénica a través de los *Rhetoricorum libri V* de Trapezuntius.

9. M. J. Vega Ramos, *art. cit.*

ción realizada por Trapezuntius permitía sin duda su implantación definitiva en el sistema. Durante el siglo XVI el *Perì ideôn* fue considerado el texto aglutinador de los otros dos. Las coincidencias teóricas se hallaban ya en los textos originales. En primer lugar por trabajar en el campo común de la retórica y en segundo lugar porque los tres tratados participaban además de la tradición helenística. La tendencia humanista por crear un modelo teórico conciliando autoridades incluso contrapuestas hizo todo lo demás.

Tanto el *De compositione* como el *De Sublime*, con ser mucho más atractivos que el *Perì ideôn*, abordaban en realidad dos aspectos concretos frente al afán generalizador del *Perì ideôn*. Dionisio de Halicarnaso insistía en la importancia de la *compositio* literaria. El Pseudo Longino procuraba hallar una explicación para la conmoción sublime. El atractivo planteamiento del Pseudo Longino fue valorado tiempo después pero en este primer momento de recuperación se calibró antes que nada su cercanía exclusiva con el estilo alto. Es por esta aparente exclusividad de los dos planteamientos por lo que en un primer momento de la lectura y apropiación de lo que interesaba de la herencia griega se concedió un mayor valor al *Perì ideôn* como instrumento mucho más general y en cierto modo programático. De ahí que los preceptos del *De compositione* se asimilaran en la descripción de la *compositio* para determinadas *ideai*. El *De sublime* fue contemplado en algunos casos como un apéndice o explicación posterior del *decorum* que el *Perì ideôn* dejaba pendiente.

El afán totalizador del *Perì ideôn* en mostrar la mixtura final de todas las *ideai* como precio de la excelencia artística fue traducido por Trapezuntius al mundo latino con la guía segura del magisterio ciceroniano como se vio en el capítulo anterior. Este factor vino sin duda a ser de capital importancia para la aplicación del tratado de Hermógenes en el análisis de autores concretos. Además de su formulación completa del estilo literario otro factor de interés vino sin duda a llamar la atención de los teorizadores y críticos del siglo XVI sobre el *Perì ideôn*. Hermógenes abordaba al final de su tratado una tipología del discurso, *typos logôu*.

Tras haber ofrecido una completa descripción teórica de cada una de las *ideai* y de haber observado su química peculiar en el estilo de los mayores autores, Hermógenes ofrecía desde el final la vertebración de su teoría al intentar distinguir entre dos tipos de discurso, el *politikôs* y el *poiêtikos* en su sentido de mimesis. Las diferencias entre poeta y orador arrancan como se sabe de la misma *Rhetorica* de Aristóteles. Se pueden seguir en la tradición latina en obras como el *Orator* ciceroniano. La comparación es frecuente y alude en primer lugar al discurso poético como discurso ornado frente al discurso oratorio. En definitiva esta comparación se produce a partir de rasgos aislados de la *elocutio*, incidiendo ante todo en la mayor libertad del poeta frente al orador por lo que respecta al uso de las *verba* pero no tal y como ahora lo entendemos por la dimensión primera fantástica de la literatura.

Hermógenes lógicamente se sitúa en la misma perspectiva. No considera la diferencia imaginativa de la literatura. Ofrece sin embargo un tratamiento más amplio del que puede leerse en la tradición anterior con una atención constante a la peculiaridad literaria<sup>10</sup>. En definitiva el hecho literario no es diferente del retórico. No es una licencia ni una excepción. Es en realidad un discurso panegírico ajeno al intento persuasivo del forense o del deliberativo. Es aún más que la práctica oratoria. Si la literatura es imitación, es imitación de todo porque en ella pueden hallarse los más variados asuntos tal y como se lee en Herodoto u Homero, el gran imitador. Es más, como puede leerse en el *Perì ideôn* Hermógenes ofrece incluso una tipología del discurso poético dividido en principio en tres *genera*, epopeya, tragedia y comedia, y lírica o *lyrikos*.

En las últimas páginas del *Perì ideôn* Hermógenes realiza una valoración sumaria del estilo de cada autor que ha considerado por separado. Es necesario en su opinión añadir además una tipología complementaria del género textual al que cada autor ordena su creación. Esta es una tarea que rebasa el límite propuesto en el *Perì ideôn* de ahí que Hermógenes sólo deje planteada esta cuestión a grandes rasgos. Tras la mención clara de los tres *genera* añade no obstante “todos los demás géneros poéticos”:

... es necesario sin duda, en primer lugar, en un apartado hablar de la epopeya y de los poetas que en ella ocupan el segundo y el tercer puesto tras Homero, y en otro, hablar igualmente de la tragedia y la comedia, y de la poesía lírica, y de todos los demás géneros poéticos, de uno en uno, diciendo cuál es el primero y por qué, cuál es el segundo y por qué, de modo que la exposición llegaría a ser casi interminable<sup>11</sup>.

Minturno, aprovechado lector del *Perì ideôn* como veremos, pudo tomar una sugerencia más para llegar a su propia formulación de la tríada genérica, ahorrándose con acierto la mención de Hermógenes a “todos los demás géneros poéticos”. Decimos una sugerencia porque el hallazgo de Minturno, delimitado ya en su *Ars poetica*, se debe sobre todo a la proyección sobre la clasificación en tres tipos de imitación exegemática, dramática y mixta<sup>12</sup>. Lo que ahora nos importa es señalar ante todo lo que esta división precisa podía aportar al tratamiento de la Lírica. El *Perì ideôn* traía aires de frescura a la reflexión sobre el texto. Su caracterización de cada idea no respondía a la esclerotización a la que había llegado el esquema medieval. De hecho la descripción de las *ideai* no atendía a ningún criterio jerárquico, se regía ante todo por criterios formales sobre todo en lo que se refiere al *methodo*, es decir a la forma en la que debía aparecer el asunto tratado.

10. Véase por ejemplo el extenso tratamiento que dispensa a los poetas al llegar a la subforma de Dulzura, *ed. cit.*, app. 330-339. Hermógenes establece interesantes relaciones con la idea de Hermosura y la subforma, Simplicidad. Hermógenes no sólo se detiene además en la dicción poética sino que realiza un inventario del *methodo* o *dispositio* apropiada, de los temas que convienen, sobre todo para la poesía mélica.

11. Hermógenes, *Perì ideôn*, *ed. cit.*, app. 412-413. Para la aparición vacilante de la lírica en *Sobre la composición literaria* de Dionisio de Halicarnaso, véase J. Huerta Calvo, “Resumen histórico de la teoría de los géneros”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *op. cit.*, pp. 143-232, & 118.

12. Véase A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1) La tópic boraciana en Europa*, *op. cit.*, pp. 106-107, en especial p. 106.

Pero ante todo lo que resultó sin duda atractivo fue la línea directriz que guiaba el *Perì ideôn*: La sugerencia de que todas las ideas dependían unas de otras y que todas desembocaban en la idea final traducida al latín a términos tan importantes para la tradición retórica como *gravitas* o *decorum* desde la introducción de Trapezuntius<sup>13</sup>. El ejercicio continuo por tejer un complejo entramado es de hecho el argumento lógico prioritario del *Perì ideôn*. La exigencia primera de la mixtura entre las formas y los constantes desplazamientos teóricos en la definición de cada una permitía al menos un amplio margen de maniobrabilidad para el interesado lector del siglo XVI. El sistema elaborado por Hermógenes ofrece de por sí una rica ocurrencia de relaciones, oposición entre las formas, subordinación de unas a otras, coordinación, mixtura que desemboca en la creación de otras, etc<sup>14</sup>. Y hemos de añadir que la complejidad de este sistema no sólo responde a la definición de las *ideai*. Además se refleja en el estilo de cada uno de los autores analizados Hermógenes, algo en principio interesante para los críticos del siglo XVI. Por otra parte la participación evidente del *Perì ideôn* en la larga tradición retórica permitía a su vez un constante ejercicio de reinterpretación, ya iniciado por el propio Trapezuntius, que acudía sin aparente problema a la herencia retórica latina.

La confesada complejidad del *Perì ideôn* se revela en la formulación teórica de cada una de las variantes así como en la misma evaluación crítica del estilo de cada autor. De tal manera que el acercamiento complejo al no menos complejo fenómeno del estilo derivaría, ya en pleno siglo XVI, en la confusión “interesada” de los teorizadores que asaltan el ordenado edificio del *Perì ideôn* con un criterio flexible, por no decir anárquico. Las fracturas, los malentendidos, las traducciones defectuosas y las aplicaciones deformadas de la autoridad de Hermógenes ilustran también la lectura de este texto como el de muchos otros. En definitiva la enseñanza del *Perì ideôn* será traída y llevada en una holgada apropiación y relectura del modelo tradicional. Sólo hubo un acuerdo, casi generalizado, con respecto a lo que proponía el tratado original y que escanció Trapezuntius en sus *Rhetoricorum libri*; la excelencia del estilo es la presencia de todas las *ideai* y de su combinación adecuada. A partir de aquí la búsqueda de modelos en lengua vulgar vino alentada por esta sugerencia. Los autores que ya en pleno siglo XVI siguieron la estela de Hermógenes son numerosos. No se trata tan sólo de la aparición de términos acuñados en el *Perì ideôn*, por otro lado coincidentes en su origen con la más añeja tradición retórica, tanto helenística como latina. Por el contrario se trata de una clara exposición de las siete *ideai*, con la cita o sin ella del tratado de Hermógenes en la conciencia generalizada además de que se ofrece algo novedoso o muy poco conocido.

13. Para la *mixtura* como el eje de valoración estética en el *Perì ideôn* de Hermógenes y para sus raíces filosóficas en la armonía cósmica, véase G. L. Kustas, *op. cit.*, pp. 15-16.

14. M. C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, p. 32 y los lugares concretos en que Hermógenes manifiesta explícitamente las características de este procedimiento en la definición de las formas.

A todo esto debemos añadir la atención preferente por el *Perì ideôn* de autores que abordan el análisis de textos líricos. Por una parte Hermógenes ofrecía un completo tratado de la elocución y por otra parte su atención hacia la literatura en especial la Lírica es permanente. La vinculación establecida por Trapezuntius entre el *optimum genus dicendi* retórico se tradujo, como vimos en el capítulo anterior, en el *optimum genus dicendi* en el terreno de la poesía.

Uno de los primeros aprovechados lectores del *Perì ideôn* y de los *Rhetoricorum libri* fue precisamente Pietro Bembo. Bembo en sus *Prose* establece dos principios críticos como hemos visto desde los que juzgar el estilo de cualquier composición. Al igual que el *Perì ideôn* de Hermógenes el propósito final de las *Prose* es el de hallar un parámetro desde el que juzgar el mérito de cada obra y en definitiva de cada autor a través de la *compositio* hasta llegar al modelo ideal, identificado por Bembo en la poesía de Petrarca porque en esta poesía están presentes todas las posibilidades. Bembo restringe a dos principios las siete *ideai* y sus subformas:

Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza;...<sup>15</sup>

Cada una de ellas es definida a continuación desde las *ideai* de Hermógenes. Para la *gravità* Bembo reelabora, contando además con la tradición latina, las subformas más relevantes de la segunda de las *ideai*, la Dignidad y Grandeza de estilo y las semejantes a ellas. Para la *piacevolezza* Bembo reúne los componentes más livianos y hermosos acuñados por Hermógenes, asimilables a la idea de Hermosura, a la subforma de Dulzura y a otra subforma, el “estilo lindo, gracioso y placentero”:

E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera<sup>16</sup>.

Además Pietro Bembo presta la atención señalada por el autor a la *compositio* siguiendo los preceptos del tratado de Dionisio de Halicarnaso, desde la introducción documental del *De compositione verborum* realizada por Trapezuntius, como ha mostrado F. Tateo<sup>17</sup>. Lo anterior explica sólo en parte la caracterización de cada uno de los

15. Pietro Bembo, *Prose*, ed. cit., IX, II, p. 146.

16. Pietro Bembo, *Prose*, ed. cit., IX, II, pp. 146-147. Para la reelaboración desde el sistema de Hermógenes de *gravità* y *piacevolezza*, véase F. Tateo, *art. cit.*, pp. 731-732.

17. Como ya hemos observado F. Tateo dedica un trabajo monográfico para explorar la influencia de los retóricos helenísticos en las *Prose* de P. Bembo, a través de la mediación de Trapezuntius, véase F. Tateo, “La ‘bella scrittura’ del Bembo e l’Ermogene del Trapezuntio”, *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, art. cit., pp. 717-732. Para un análisis de la propuesta bembiana en el dominio de la *compositio* véase M. J. Vega Ramos, *op. cit.*, en especial pp. 184-185. Para la formación helenística de P. Bembo, véase P. Floriani, *op. cit.*, pp. 13-14 y V. Branca, “Ermolao Barbaro e l’Umanesimo veneziano”, *art. cit.*, p. 212.

términos. Lo que en definitiva no aclara es la utilización que realiza de ellos Bembo en sus *Prose*. Ya F. Tateo ha mostrado la influencia del *Peri ideôn* de Hermógenes y el de los *Rhetoricorum libri V* en la formulación final de *gravità* y *piacevolezza* a través de una armonización con el *De oratore* ciceroniano y desde la inspiración del *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso<sup>18</sup>. F. Tateo observa un solo punto de contacto, Bembo establece *gravità* y *piacevolezza* como la traducción del binomio *gravis* y *suavis* propuesto en el *De oratore* ciceroniano en puntos concretos relativos a la *compositio* literaria<sup>19</sup>. La posibilidad de combinar ambos principios (*gravità* y *piacevolezza*) es en realidad la admirada *mixtura* entre las formas propuesta en el *Peri ideôn*. De hecho la explicación de cada uno de los dos principios se realiza desde las *ideai* de Hermógenes<sup>20</sup>. Pero F. Tateo no considera en su magnífico trabajo unas palabras del propio *Peri ideôn* en las que Hermógenes declara lo que Bembo recoge en sus *Prose* bajo los nombres de *gravità* y *piacevolezza*.

Cuando Hermógenes se aplica en la *Dulzura* y propone varios ejemplos de poesía lírica, en especial de Safo, propone claramente que por naturaleza el poeta persigue tanto la amabilidad y la dulzura como la gravedad. Ambos principios se mezclan sin dificultad, es más constituyen la preocupación final del poeta:

Esos ejemplos aún contienen mayor simplicidad de pensamiento, pues están próximos a la Dulzura, por eso son frecuentes entre los poetas. No hay que sorprenderse de que contengan, además, Grandeza, por naturaleza los poetas se preocupan de ambas cosas, del estilo agradable y de la Grandeza<sup>21</sup>.

Sólo desde la lectura atenta que Pietro Bembo realiza del *Peri ideôn* se puede explicar que *gravità* y *piacevolezza* se conviertan en dos principios críticos globalizados. Desde la *gravità* y la *piacevolezza* han de valorarse las obras de todo poeta no sólo del magnífico Petrarca porque 'por naturaleza los poetas se preocupan de ambas cosas'. La influencia ciceroniana se asimila así sin dificultad a la propuesta inicial recogida en el *Peri ideôn*. Por otro lado Pietro Bembo introduce también para la lírica amable y ornada (desde la más rancia tradición retórica) el reino de la gravedad, dignificando así el ejercicio no sólo placentero del gran Petrarca<sup>22</sup>, quien se convierte en ejemplo del *genus optimum dicendi*. Como ha observado A. Prieto el acierto de Pietro Bembo radica a su vez en las múltiples sugerencias despertadas desde estos dos principios críticos porque

Con Bembo, Petrarca prestaba en sus *rime* una lengua poética perfecta, noble, totalmente perfilada para expresar el amor y la muerte... Con la gravedad y la elegancia en per-

18. F. Tateo, *art. cit.*, pp. 720-721.

19. F. Tateo, *art. cit.*, p. 729.

20. F. Tateo, *art. cit.*, p. 730.

21. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., ap. 326.

22. Véase el admirable análisis que realiza F. Tateo de esta aportación bembiana, *art. cit.*, p. 732.

fecta armonía que Bembo exaltaba en Petrarca estaba haciendo recaer sobre el *Canzoniere* la máxima atención renacentista<sup>23</sup>.

La relación de Bembo con Giulio Camillo Delminio (1479-1544) pudo ser determinante para la atracción hacia el sistema de Hermógenes patente en las *Prose*<sup>24</sup>. Si no fue el magisterio de Bembo el que condujo a Delminio hacia la traducción al italiano, primera en lengua vulgar, del *Perì ideôn*<sup>25</sup>. En 1564 se publica póstumamente la traducción al italiano de la obra de Hermógenes elaborada por Giulio Camillo Delminio<sup>26</sup>. G. C. Delminio además de traducir al italiano el *Perì ideôn* de Hermógenes instalaba el pensamiento del autor griego en la ambiciosa construcción tópica del *Theatro*.

Aunque redactada en torno a 1532, *L'Idée del Teatro* no fue publicada hasta veinte años más tarde, en 1552. En ella G. C. Delminio se proponía acometer la construcción tópica no sólo de la provincia literaria, su propósito era mucho más ambicioso y su obra contiene según confiesa en el prólogo:

... per lochi et imagini disposti, tutti quei luoghi che posson bastare a tener collocati e ministrar tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto 'l mondo, non pur quelle che si appartengono alle scienze tute e alle arti nobili e meccaniche<sup>27</sup>.

Hermógenes se convierte para Delminio en un mago. En esta interpretación influye el retrato que del autor griego había realizado Filóstrato en sus *Vidas de los sofistas*. Entre los posibles autores a los que atribuir la autoría del *Perì ideôn* se hallaba la enig-

23. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. 'Andáis tras mis escritos'*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 54 y p. 55. La importancia concedida a *gravità y piacevolezza* se registra a lo largo del siglo como se verá en este capítulo. Sólo queremos traer dos testimonios. En primer lugar el de G. Muzio y de su influyente *Dell' Arte poetica*, ed. cit., quien culmina así el segundo libro de su tratado: E tu, lector, se le scritte tue / Regolerai con questi avvedimenti, / Dir ti potrai scrittore grave e leggiadro, vv. 1.054-1.056. Por otro la estimación que de la propia obra bembiana realiza Lionardo Salviati décadas después, en 1564: "Poscia che l'uno [Bembo] con la dolcezza e leggiadria dello stile, l'altro [Della Casa] con uno stile considerato e gravissimo, hanno non poche volte l'antichità de' più famosi lirici conseguita...", Lionardo Salviati, *Della poetica lezione prima. Da lui pubblicamente recitata nella Fiorentina Accademia la terza domenica di Dicembre nel consolato di Messer Baccio Valori nel MDLXIII*, en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 587-611, p. 601.

24. F. Tateo, *art. cit.*, p. 731.

25. La cordial relación entre ambos así como su intercambio de inquietudes se refleja en la correspondencia entre los dos autores. Buena muestra de ellos es la carta escrita por Bembo a Delminio que puede verse en Pietro Bembo, *Lettere, Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, 717-834, nº 135, A. M. Giulio Camillo Delminio / A Bologna, A 18 di Nouembre 1523. Di Padova, pp. 784-785.

26. Giulio Camillo Delminio, *Le idee, o vero forme della oratione da Hermogene considerate, & ridotte in questa lingua per M. Giulio Camillo Delminio Frivlano a queste s'aggiunge l'artificio della Bucolica di Virgilio spiegato dal detto M. Giulio Camillo. Opere novamente mandate in luce da Gio. Domenico Salomoni al Sig. Andrea Sasso suo compare*, in Udine, Appreso Gio. Battista Natolini, MDXCIII.

27. Apud., B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., "Nota filologica", pp. 599-601, t. I, p. 600. Para un estudio sistemático de los principales conceptos del *Theatro*, véase R. Radcliff-Umstead, R., "Giulio Camillo's emblems of memory", en A. Winandy, ed., *Image and Symbol in the Renaissance*, Yale French Studies, nº 47, 1972, pp. 47-56. Para la dimensión simbólica del *Theatro*, véase V. Lleo Cañal, "La cultura simbólica en el Renacimiento: un ejemplo de teología poética", *Monografías Manuscripts*, I, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, La cultura del Renacimiento, pp. 169-187.

mática figura de Hermógenes de Tarso cuya vida y fin describe Filóstrato en los siguientes términos:

Hermógenes, nacido en Tarso, a la edad de quince años alcanzó tan gran reputación como sofista que al propio emperador Marco le entraron deseos de oírle. Se encaminó, pues, Marco, a oír su declamación, y quedó complacido con su discurso, admiró su declamación, y le otorgó espléndidos regalos. No obstante, cuando llegó a la edad adulta, esa facultad desapareció sin mediar ninguna enfermedad manifiesta, lo que dio a los envidiosos ocasión de burla, pues afirmaban que sus palabras eran ciertamente “aladas”, como dice Homero, pues Hermógenes las había perdido como las aves sus plumas. Y una vez el sofista Antíoco le dijo burlándose de él: “Ese es Hermógenes, el viejo entre los niños y niño entre los viejos”<sup>28</sup>.

La imagen de un Hermógenes tocado por la locura atraía sin duda en un siglo que recuperaba progresivamente la atracción por el furor platónico. La segura adscripción por otro lado de las formas de la oración a las ideas platónicas permitía a G. C. Delminio considerar las siete ideas como encarnaciones de poderes cósmicos al construir la tópica en su *Theatro*.

Otra utilización no menos importante y significativa de las siete *ideai* se registra en su tratado sobre *La Topica o vero della elocuzione*. G. C. Delminio se propone esta vez reducir al número mágico de siete los principales recursos poéticos y su efecto en la argumentación<sup>29</sup>. En este caso la aplicación del sistema de Hermógenes no es tan poderosa. Es más G. C. Delminio propone el nuevo sistema como una posibilidad alternativa que aglutine las siete *ideai* de Hermógenes y en definitiva remedie su prolijidad. Lo que ofrece G. C. Delminio es un sistema mucho más atractivo en el que la idea rectora como se leerá es la propuesta inicial del *Orator* ciceroniano. En este caso la ‘forma propuesta’ es el objetivo al que se dirige la mente en su afán por representarla:

Maravigliosa cosa è che quasi ciascun degli umani concetti possa esser dalle dette sette quasi veste vestito; le quali se saranno separatamente ordinate, tenendo noi drizzata la mente mentre comporremo alla forma proposta, a nostro arbitrio potremo or con questa, or con quella li nostri concetti di convenevol abito adornare<sup>30</sup>.

28. Filóstrato, *Vidas de los sofistas*, II, 7, nº 55, Madrid, Gredos, 1982, trad. M<sup>a</sup> C. Giner Soria, Apud., C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, pp. 26-27.

29. G. C. Delminio, *La Topica, o vero della elocuzione* [ca. 1540], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. I, pp. 357-407. “E nel vero, a questo settenario numero giunti, gli antichi conobbero esser agli ultimi termini dell’eloquenzia pervenuti; li quali tanto meno giudicarono nelle lor composizioni doversi tentar di passare, quanto a rari de’ mortali è avvenuto che questi sette doni gli abbia l’Eterno Motore per special grazia felicemente conceduto.”, p. 359. Las siete posibilidades son las siguientes: “La prima adunque parte della selva è lo apparecchio che ci debbiamo fare di semplici e sciolte voci, che or proprie, or traslate, or figurate esser potranno. La seconda, di voci accompagnate senza verbo. La terza, delle locuzioni proprie. La quarta degli epiteti. La quinta delle perifrasi. La sesta delle locuzioni traslate. La settima, di quelle che sono figurate”, *ibid.* Es preciso anotar que lo que propone Delminio no es tanto un tratado de la elocución como de la tópica. Lo que estudia Delminio en este hermoso tratado son los efectos que para la argumentación poseen estos recursos lingüísticos.

30. G. C. Delminio, *La Topica, o vero della elocuzione*, ed. cit., pp. 359-360.

La obra de Hermógenes contaba ya con útiles traducciones al latín a principios de siglo. La importancia de la traducción al italiano elaborada por G. C. Delminio no radica en la aclimatación del ignoto griego a una lengua romance sino en el innovador talante intelectual de quien la realiza y que incluso supera y remodela la propia autoridad del *Peri ideôn*. Si en el *Theatro* había acometido la imposible tarea de incluir todo lo que cupiera en el mundo y en el alma, la traducción al italiano de las *ideai* de Hermógenes prestaba al sistema tópico la regulación elocutiva necesaria. Quedaban ya convertidas en *Chiarezza, Grandezza, Bellezza, Prestezza, Costume, Veritate y Gravitare* y en una tabla donde aparecía la correspondencia entre los términos italianos y griegos<sup>31</sup>. *La Topica* además representaba un paso más allá en la asimilación del tratado de Hermógenes. Y sobre todo lo que admiraba G. C. Delminio en el sistema hermogénico de las *ideai* era su naturaleza completa y perfecta, su capacidad asimilativa de todos los recursos elocutivos.

La tercera aparición notable del sistema de Hermógenes figura en la entrega de los cuatro primeros libros de *La Poetica* que ofrece Giovan Giorgio Trissino (Vicenza, 1478 - Roma, 1550) en 1529<sup>32</sup>. Los libros iniciales de la obra de Trissino ofrecen una guía importantísima para la poesía petrarquista<sup>33</sup>. En primer lugar proceden a la disección teórica de los distintos géneros métricos. En segundo lugar Trissino ilustra sus afirmaciones con ejemplos tomados de la poesía de Petrarca, especialmente. En definitiva Trissino ofrece una poética en romance adaptada a la realidad creadora de su tiempo<sup>34</sup>. La visión práctica de Trissino se adapta con toda naturalidad al sistema de Hermógenes. Bajo el epígrafe de *De le forme di dire* ofrece tanto al poeta novato como al experto una descripción completa de cada una de las formas de utilidad para la elección de las *verba* convenientes a cada expresión:

Ma per trattare più partitamente questa cosa, dico che sette sono le forme generali di dire; cioè: kiarezza, grandezza, bellezza, velocità, costume, verità et artificio, le quali si compongono da altre forme di dire che sono manco generali; come è: la kiarezza si forma da la purità e da la facilità; e così la grandezza si fa da la venerazione, da la asprezza, da la vehe-  
menzia, dal splendore, dal vigore e da la circuizione; e così fanno anchora l'altre<sup>35</sup>.

31. Giulio Camillo Delminio, *Le idee, o vero forme della oratione da Hermogene considerate,...*, op. cit., p. 2.

32. Giovan Giorgio Trissino, *La poetica (I-IV)* [1529], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. I, pp. 21-158.

33. A. García Berrio ha observado en la primera entrega de G. G. Trissino la identificación vacilante de la lírica como género autónomo inserto en la tríada genérica, concebida como "una curiosa división dialéctico-expresiva de 'géneros de poemas'", véase A. García Berrio, "Problemática general de la teoría de los géneros", en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, op. cit., pp. 11-83, & 27.

34. "Trissino's *Poetica* is perhaps remarkable only in this sense: it is written in Italian and it takes its examples from Italian literature", B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, op. cit., p. 720, en general para la primera entrega de Trissino, pp. 719-721 y el capítulo que dedica B. Weinberg a "The new arts of poetry", pp. 715-796. La novedad radica por tanto en la elaboración doctrinal de la creación coetánea por más que se acerque a las *artes versificatoriae* medievales en su estructura e intención como observa B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, "Nota filológica," t. I, pp. 590-598, p. 590.

35. Giovan Giorgio Trissino, *La poetica (I-IV)* [1529], ed. cit., pp. 30-31.

Trissino ofrece además estas ideas como guía crítica para juzgar la obra de autores, siguiendo el afán totalizador del *Peri ideôn*, también leído por Pietro Bembo. A continuación de la cita anterior G. G. Trissino explica su finalidad ulterior:

... le quali forme generali di dire sono comunemente tutte in ciascuno dei buoni autori, ma chi abonda più in una, chi in un'altra, come il Petrarca abonda in grandezza e bellezza; Dante in grandezza, costume et artificio; Cino in kiarezza e costume; Guido in dolcezza et acume<sup>36</sup>.

El análisis de Trissino asciende desde la unidad mínima de análisis, el sonido, hasta la integración final en los modelos estróficos, de ahí que analice cada una de las formas de la oración en su aplicación concreta a la elección de las *verba*. En estos primeros cuatro libros de *La Poetica* adelanta no obstante el tratamiento de las otras categorías según el orden dispuesto en el *Peri ideôn*:

... che non solamente le sentenzie e le parole fanno le forme di dire, ma anchora ci voleno i modi, le figure, i membri, la composizione, la deposizione e la rima<sup>37</sup>.

La segunda entrega de *La Poetica* llega en 1550 ofreciendo los dos libros finales<sup>38</sup>. Como ha observado con acierto M. J. Vega Ramos las dos entregas de *La Poetica*, a pesar de su distancia en el tiempo, mantienen una conexión no advertida por B. Weinberg<sup>39</sup>. La lectura detallada de la primera entrega de G. G. Trissino revela claramente que se acoge al magisterio aristotélico en su reclamo de que la poesía es una imitación de las acciones de los hombres y sobre todo que esa imitación se realiza con *parole*, *rime*, y *harmonia*<sup>40</sup>.

En este escenario aparecen las *ideai* de Hermógenes de forma mucho más definida que en la asimilación bembiana. Por otra parte la labor de Trissino no se detiene aquí y en la segunda entrega de su *Poética* relaciona las *ideai* hermogénicas con las partes cualitativas de la tragedia según la *Poética* de Aristóteles<sup>41</sup>. El objetivo final tanto de Pietro Bembo como el de Giovan Giorgio Trissino en la utilización de las ideas de Hermógenes es el de ofrecer una pauta crítica para valorar las cualidades de los poetas que luego han de ser imitados.

36. Giovan Giorgio Trissino, *La poetica (I-IV)* [1529], ed. cit., p. 31.

37. Giovan Giorgio Trissino, *La poetica (I-IV)* [1529], ed. cit., p. 34.

38. Giovan Giorgio Trissino, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, [ca. 1550], ed. cit.

39. M. J. Vega Ramos, *art. cit.*, p. 174, frente a la opinión más común mantenida desde la lectura del juicio de B. Weinberg, "In the intervening twenty years, Aristotle had become an important force in criticism - Pazzi's text and translation had appeared in 1536, Maggi had begun giving his lectures in 1541. Robertello's great commentary had appeared in 1548 - and this force is everywhere present in the final installment of Trissino's art of poetry", B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 750.

40. Véase M. J. Vega Ramos, *art. cit.*, p. 178 y en general pp. 177-179 con interés especial a las equivalencias señaladas por M. J. Vega Ramos entre estos tres elementos y los equivalentes en "la tradición de la poética aristotélica renacentista", *art. cit.*, p. 178.

41. M. J. Vega Ramos, *art. cit.*, p. 185, así como pp. 185-186 para una evaluación final de la influencia tanto de la *Poética* de Aristóteles como del *Peri ideôn* de Hermógenes en las dos entregas.

Es en definitiva la finalidad que guía el *Perì ideôn* original y su aplicación en la tradición bizantina consagrada a la conservación y transmisión de los textos originales. Y es también a la vez el claro reflejo de la enseñanza inmediata impartida por los filólogos bizantinos que ofrecían el esquema hermogénico como una guía adecuada para extraer lo mejor de un texto y recrearlo. Sin embargo la riqueza del *Perì ideôn*, y por extenso de la tradición que escanciaba en sus páginas, permitía desarrollos más flexibles y desde luego de una mayor riqueza. Además el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles abría otro frente de análisis mucho más sugerente para los teorizadores. Como vimos en el capítulo anterior el aparente olvido de la *Lírica* en el texto aristotélico permitía un campo abierto y desde esta sugerencia el panorama cambia a mediados de siglo.

Así lo supo ver un discípulo adelantado del propio Bembo, Daniel Barbaro en el diálogo que titula *Della eloquenza* compuesto en torno a 1557<sup>42</sup>. En este diálogo de inspiración platónica Daniel Barbaro presenta al *anima* ansiosa de enriquecerse de las enseñanzas de *arte* y *natura*. Arte y Natura no se enfrentan dialécticamente sino que combinan armoniosamente el filón de su sabiduría compartida. El *arte* pregunta al *anima* lo que desea aprender con las siguientes palabras:

ARTE... Vuoi tu sapere con qual nodo di ragione si stringa una parola con l'altra e quale sia la concordanza de'numeri, delle persone, e de' vocaboli delle cose, e con quai regole dirittamente si scrive?<sup>43</sup>

El arte expone así las reglas básicas de la gramática que competen a la concordancia y a la escritura correcta. Sin embargo el alma aspira a más porque la base está ya aprendida. La respuesta es tajante:

ANIMA. Questa parte io la presuppongo<sup>44</sup>.

La naturaleza le promete entonces una configuración armoniosa, el arte la guiará para elegir aquellas palabras con las que expresar todo concepto que desee:

ARTE. Et io le dimostrerò parole atte ad esprimere leggiadramente ogni concetto, pure, ampie, illustri, eleganti, severe, gioconde, accostumate, semplici, vere, tarde, veloci, e finalmente tali che abbracceranno la vera idea di me in questo esercizio<sup>45</sup>.

Las palabras convenientes a cada forma de expresar todo concepto son en realidad un recuento de las formas de la oración. Con este conocimiento superior el alma se sentirá satisfecha y habrá alcanzado según sus palabras cimas no conquistadas por otros:

42. Citaremos por la siguiente edición, Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II, pp. 337-451.

43. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 341.

44. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 341.

45. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 344.

ANIMA. Avendo io per grazia di te, Natura, le cose convenienti e per tua cortesia, o Arte, le parole conformi, farò sì che niuno in me potrà desiderare né pensamento né studio alcuno<sup>46</sup>.

En las páginas finales del diálogo Barbaro expone cada una de las formas del sistema de Hermógenes y así diserta *Della chiarezza, Della grandezza del dire, Della bellezza del dire, Della veloce e pronta maniera, Della forma accostumata, Della verità del dire* y de la armonización final de todas<sup>47</sup>. La innovación aportada por Daniel Barbaro es la ejemplificación sistemática de cada una de ellas con versos de Petrarca. Pero sobre todo incluye las formas de la oración en un sistema más amplio que no se corresponde necesariamente con el esquema retórico. Las formas de la oración para Barbaro son la cualidad que vivifica y organiza el discurso. La recta aplicación de las leyes gramaticales no basta:

ARTE. Sono forme senza le quali morta e spenta sarebbe la orazione<sup>48</sup>.

Además Daniel Barbaro, guiado de su inspiración neoplatónica, conforma el sistema considerando cada una de las formas como formas es decir como ejemplares o fenómenos cuya mixtura produce la oración ideal aproximándose de esta manera al *Orator* ciceroniano. Hermógenes denomina a la última forma o idea *deinotés* y la define como la combinación de las formas anteriores. Daniel Barbaro sencillamente no la nombra porque es a su juicio la idea óptima e universal de la oración inspirado como está en la sugerencia inicial del *Orator*:

ARTE. Bella cosa è, adunque, il mescolare insieme le predette forme e farne una ottima mistura, dalla quale n'uscirà l'ottima et universale idea della orazione, appresso la quale sarà quella che mancherà alquanto da quella ottima mescolanza<sup>49</sup>.

La referencia de D. Barbaro a la "óptima mixtura" es de nuevo la referencia al ideal último propuesto por Hermógenes y que G. Trapezuntius identificó en el *optimum genus dicendi* ciceroniano, que D. Barbaro identifica, como Bembo, en la poesía de Petrarca. Pero la apuesta más clara por una configuración neoplatónica llega de lugares alejados de la república veneciana y más cercanos a nosotros.

Antonio Lulio compone en torno a 1554 un tratado retórico en el que desde el mismo título se alude al magisterio de Hermógenes; *De Oratione Libri Septem. Quibus non modò Hermogenes ipse totus, uerumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*<sup>50</sup>. La impor-

46. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 344.

47. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., para el tratamiento de las siete ideas, véanse pp. 382-451. Su atención se divide en los siguientes apartados, "Della chiarezza," pp. 387-398; "Della grandezza del dire," pp. 398-425; "Della bellezza del dire," pp. 425-434; "Della veloce e pronta maniera," pp. 434-436; "Della forma accostumata," pp. 436-445; "Della verità del dire," pp. 445-449.

48. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 383.

49. Daniel Barbaro, *Della eloquenza* [1557], ed. cit., p. 449.

50. Citaremos por la siguiente edición en la que no figura la fecha de impresión: *ANTONII LVLLI Balearis de Oratione Libri Septem. Quibus non modò Hermogenes ipse totus, uerumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basileae, per Ioanem Opori-

tancia de este texto y sobre todo la fecha de su edición, después de 1554 y antes de 1558, reside en ser

... el primer tratado de Poética producido por el Renacimiento español<sup>51</sup>.

La figura del balear A. Lulio ha recibido poca atención en contraste con la dispensada a su ilustre antecesor, Raimundo Lulio. Sin embargo y como ha observado A. García Berrio es preciso valorar de nuevo este tratado. Es uno de los primeros testimonios para la tradición hispánica de una reflexión estética sensible y adelantada en especial por lo que concierne al capítulo dedicado al decoro<sup>52</sup>. Por lo que se refiere al decoro en la expresión formal, en la *elocutio*, A. Lulio alude al *Orator* y a la responsabilidad concedida a la idea modulada en los tres *genera dicendi* clásicos:

Prima namque animo concipitur idea speciesque orationis (tum ratione auditorum, tum etiam causas) uel ampla & grandis, uel mediocris & diues, uel tenuis & apposita ac prudens<sup>53</sup>.

La exposición teórica de cada uno de los *genera* sigue la formulación tópica habitual con una alusión final a la rueda virgiliana:

Amplum, quod est sublime dicitur, quia magno cum sententiarum tum uerborum cursu sonituque fertur. Modicum ac temperatum, quod inter hoc & tenue medium incedit. Tenue atque acutû, & in primis callidum... addunt, Vergilê triplex opus triplici hoc genere deductu: Aeneida sublimi, Bucolica tenui Georgica medio<sup>54</sup>.

Tras esta concesión al sistema clásico latino y a su derivación medieval A. Lulio ofrece una interesante reflexión sobre la terminología utilizada. Los *genera* son asimilados sin dificultad a otros términos que si en origen fueron distintos en su aplicación final a la oración son próximos y en definitiva idénticos:

Interea tamen hoc sciendum est, quod haec quae dixi genera, alii characteres appellant, alii formas dicendi, alii stylum, alii uirtutem;...<sup>55</sup>

*Genera, formae dicendi, stylus, virtutes*, es la terminología en la que A. Lulio enlaza con acierto términos críticos que se refieren a un mismo concepto, a la idea interior que la mente del artista procura imitar en su obra. A. Lulio acude explícitamente al ma-

num, s. a. [circa, 1554-1558]. BNM / R / 38749. El libro aparece dedicado a Felipe II "amoris et fidei monumentum hoc dedicavit" y al frente aparece una nota manuscrita que advierte "lib. vissus et expurgatorium".

51. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, p. 50, para la cronología del tratado, véanse pp. 50-52.

52. Véase A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista...*, *op. cit.*, p. 33 y A. García Berrio, "Fundamentos retórico-poéticos en la estética del manierismo", *art. cit.* p. 288. E. Artaza ha señalado por su parte "La copiosidad de su doctrina sobre la *narratio* y el carácter novedoso de la misma en el momento en que se escribió...", *op. cit.*, p. 159. Para un análisis al detalle del valor de esta contribución concreta, véase E. Artaza, *op. cit.*, pp. 159-162.

53. A. Lulio, *op. cit.*, Lib. V, p. 371.

54. A. Lulio, *op. cit.*, Lib. VI, p. 421.

55. A. Lulio, *op. cit.*, Lib. VI, p. 422.

gisterio platónico para sustentar a renglón seguido la terminología preferida por él, la de *idea*, recogiendo al final de la cita que presentamos a continuación una alusión al comienzo del *Orator* ciceroniano. La idea es así la forma “pensada” del discurso. A partir de su imitación “hacemos volver” —por cuanto se encuentra en nuestro interior— la cualidad de nuestro discurso, es decir su realización concreta, en último término lingüística:

... nos tamen posthac ex Platone & Isocrate, ideas nuncupabimus. Quia nec alia uis in hoc uocabulo est, quam in illis, & ideae uocabulum physicū magis uidetur huic nostre meditatione conuenire. Est autem idea (ut a definitione inchoemus) cogitata forma sermonis, ad quam imitando referimus nostri sermonis qualitatem<sup>56</sup>.

A. Lulio pasa entonces a exponer las siete ideas de Hermógenes, a quien confiesa dispuesto su ánimo. Ofrece la terminología griega acompañada de los correspondientes términos latinos. Al llegar a la última de las ideas incorpora tanto la lectura de Trapezuntius, *grauitas*, desde el magisterio ciceroniano del *Orator*, como la que en realidad encuentra en el texto de Hermógenes, Habilidad, *decorum*

Ab Hermogene, quem nobis animus est quo ad poterimus sequi septem proposita sunt quasi exemplaria haec orationum: *saphêneia, mégethos, kállos, gorgóthos, étbos, alétheia, deinótes*. Latine dixeris *claritatem, amplitudinem, pulchritudinem, toruitatem, seu contentionem* (alii dicunt *celeritatem*), *mores, ueritatem, grauitatem*, seu (ut uidetur Hermogeni) *decorum*<sup>57</sup>.

La reflexión de A. Lulio se entrega con fascinación a una exposición detallada de cada una de las siete ideas de Hermógenes. La obra de A. Lulio se hace eco del descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles sin llegar a los excesos dogmáticos posteriores y recoge en su profundo magisterio las nuevas y fascinantes sugerencias del *De sublimé*<sup>58</sup>. La aportación básica de Lulio es la de identificar la conmovición sublime teorizada por el Pseudo Longino con la segunda idea del *Peri ideón* de Hermógenes, una sugerencia aprovechada por autores posteriores:

Quod enim ille de sublimitate scripsit... Magnitudinem ergo in primi faciunt duae aliae, dignitas et circuitio; deinde asperitas, splendor, vigor et uehementia<sup>59</sup>.

A mitad de siglo se produce otra contribución no menos importante apoyada de nuevo en las sugerencias del *Peri ideón* que entra en claro conflicto, de forma signifi-

56. A. Lulio, *op. cit.*, *ibid.*

57. A. Lulio, *op. cit.*, *ibid.* Para la fortuna posterior de la exposición de A. Lulio de las *ideae* en el siglo XVII L. López Grigera observa un “dato interesante”: “... cuando Francisco de Quevedo dedica al Conde Duque la primera edición de la *Poesía* de Fray Luis de León, se apoya en una cita de Antonio Lulio para insistir en la importancia de la claridad, primera de las ideas de Hermógenes”, *op. cit.*, p. 59 y en general para las citas de la obra de Lulio en el siglo XVII, véase p. 85.

58. A. García Berrio, *Introducción a la Poética clasicista...*, *op. cit.*, p. 33.

59. A. Lulio, *op. cit.*, p. 432. Como puede leerse en el *Peri ideón*, “Así, pues, éstas son las formas estilísticas que componen la Grandeza, Amplitud y Dignidad de estilo: Solemnidad, Abundancia, Aspreza, Brillantez, Vigor y Vehemencia, que difiere poco de la Aspreza, ...”, Hermógenes, *Peri ideón*, ed. cit., ap. 242.

cativa, con la formulación aristotélica. Es un veneciano, Bernardino Partenio, quien rescata para la posteridad el primer cuarto de siglo en la floreciente Venecia. Su diálogo *Della imitazione poetica*<sup>60</sup> compuesto en torno a 1560 es una alabanza de la ciudad de Venecia y de sus principales figuras, participantes ficticios del diálogo y ya “saggi illustri vecchi” como Giovan Giorgio Trissino y Gabriele Triffone<sup>61</sup>. Junto a ellos desfilan otros nombres no menos importantes como los de Pietro Bembo, Giulio Camillo Delminio y Daniel Barbaro.

Como ya vimos en el capítulo anterior B. Partenio afirma explícitamente el vacío sobre el estilo en la Lírica que se registra en la *Poética* de Aristóteles y en el *Ars poetica* horaciana, los dos tratados sobre Poética rescatados de la antigüedad clásica. El *Perì ideôn* a juicio de B. Partenio contiene lo que falta en materia elocutiva, “stilo”, para la poesía lírica. El diálogo es un tratado de la imitación poética en el que B. Partenio rescata para los nuevos tiempos el viejo magisterio marcado en primer lugar con el contacto de la tradición bizantina en especial por el *Perì ideôn* de Hermógenes.

El diálogo transcurre así por la primera aplicación del método, la de considerar las ideas en el estilo de cada autor de tal manera que se proceda a una imitación correcta. B. Partenio realiza al principio mismo de su diálogo una interesante matización que alude implícitamente al magisterio de Trapezuntius. Al llegar a la discusión sobre la importancia de la imitación observa que algunos han pretendido que

... nello scrivere si doveva imitar più tosto quella certa forza o vero facultà, la quale portiamo nell'animo, che chiamano idea<sup>62</sup>.

Lo que propone en su tratado es algo muy distinto. Es preciso acudir al diseño de la idea interior de los mejores autores para conformar esa idea o imagen interior. B. Partenio se ubica así en el desarrollo más puro de la primera recuperación del *Perì ideôn*. A juzgar por la vehemencia de su argumentación y la extensa consideración de este asunto es posible suponer al menos que en el momento de escribir su diálogo, el *Perì ideôn* servía como un instrumento destinado a la valoración crítica del estilo o idea interior de un autor concreto, en una lectura muy poco purista del texto original que aludía claramente a la imitación. La respuesta de B. Partenio no deja lugar a dudas formulada como está a través de una pregunta retórica:

Chi può immaginarsi che un Apelle, un Protogene, o qualsivoglia dei pittori antichi o de' nostri s'avessero acquetati solamente nelle loro menti, senza aversi fissati nelle immagini d'altri nobilissimi artefici?<sup>63</sup>.

60. B. Weinberg seleccionó de este diálogo el primer libro. Citaremos el primer libro por esta edición. La edición completa que hemos consultado es la original publicada en 1560 en Venecia. La referencia bibliográfica completa ha sido ya citada.

61. Bernardino Partenio, *op. cit.*, Lib., I, p. 47.

62. B. Partenio, *ed. cit.*, Lib. I, p. 528.

63. B. Partenio, *ed. cit.*, Lib. I, p. 529.

Vuelven aquí y a lo largo del diálogo recuerdos antiguos ya, casi mediado el siglo, de los primeros momentos de la recuperación bizantina y que hemos observado en autores como Pietro Bembo o Giovan Giorgio Trissino. Han pasado muchas cosas desde entonces, la principal sin duda la recuperación de la *Poética* de Aristóteles y el furor interpretativo que la acompaña. Pero como el mismo Partenio nos ha recordado la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poetica* de Horacio tratan ante todo de la *dispositio* o de la fabula tal y como fueron interpretadas las dos poéticas clásicas por los coetáneos del propio Partenio. El objetivo fundamental es entonces el de señalar cuáles son las principales contribuciones del sistema de Hermógenes para la nueva situación de la teoría literaria. El redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles y el renovado y siempre presente magisterio horaciano no son suficientes para determinar qué es lo que nos place o nos disgusta del “stilo” de un poeta lírico.

El libro quinto y último se dedica por entero a la exposición de las ideas de Hermógenes. La ejemplificación se realiza a través de los versos de Petrarca. El desconocimiento de las siete ideas implicaría la creación de un monstruo, sería un atentado directo contra las leyes del *decorum*, siguiendo la metáfora horaciana<sup>64</sup>. Las formas, ya *maniere*, de la materia (*res*) en apariencia son varias por no decir infinitas. Es preciso adaptarlas según la exigencia de su naturaleza y para ello es preciso captar su esencia en los poetas elegidos como modelos. La mixtura de las siete ideas y sus subformas se produce en la poesía de Petrarca. B. Partenio recupera entonces para su texto el sistema antiguo de las ideas como análisis previo de las obras que han de ser imitadas pero incluye el magisterio de Trapezuntius en lo que se refiere a la multiplicidad de “maniere delle sentenze”<sup>65</sup>. El modelo seguido para racionalizar las formas de la oración es el de Hermógenes, y la inspiración —no dejada por expreso— es la de Trapezuntius:

Dico [Triffone] dunque che al Poeta fa di mistiero conoscere, & hauere osseruato, come attamente, & con decoro, ogni sentenza si tratta. Di che da molti appreso i Greci bene, & copiosamente scritto ne fu. Vero è, che da niuno meglio cio si uede esser fatto, che da Hermogene. ilquale aggiunse molto di chiarezza à questo artificio, come che egli anchora desiderì piu lume per uia d'esempi senza iquali ne bene esporre, ne intendere, & men che bene essequire si possono i suoi precetti<sup>66</sup>.

Como hemos visto ya a principios de siglo tanto P. Bembo y sobre todo G. G. Trissino habían contemplado las posibilidades del *Peri ideôn* para la crítica literaria de autores en lengua vulgar, en especial Petrarca, como el modelo que ha de ser imitado.

64. B. Partenio, *op. cit.*, Lib. V, pp. 173-174.

65. “Io dico, rispose M. Trifone, che uarie, per non dire infinite sono le maniere delle sentenze, & delle materie, & che secondo la sua natura a ciascuna trattarse si debba, non tutte con un modo solo; la onde oltre che bisogna hauer dall'arte apprese queste uie, & indirizzi, & di necessità hauerle osseruato con esperienza ne buoni Poeti...”, B. Partenio, *op. cit.*, Lib., V, p. 174.

66. B. Partenio, *op. cit.*, pp.174-175.

Es posible además que ambos reflejaran en sus respectivas obras lo que era práctica habitual en la enseñanza de los profesores bizantinos refugiados. Esta herencia es recogida como ya hemos apuntado por D. Barbaro quien vuelve a Petrarca también con la misma aspiración de mostrar en el modelo la concurrencia de las siete *ideai*.

B. Partenio plantea en realidad lo mismo desde el proyecto de su tratado no otra cosa que un diálogo sobre la imitación literaria pero adelanta un cambio significativo. Desea utilizar ejemplos para aclarar cada una de las *ideai* con el fin claro de utilizarlas a su vez como principios críticos sujetos al principio de imitación. El proyecto, que según nos asegura B. Partenio (en boca de G. Triffone) ha sido ya emprendido, o no ha llegado hasta nosotros o nunca fue consumado<sup>67</sup>. Sin embargo queda una buena muestra de esta aspiración en el diálogo que estamos comentando. Los participantes se deleitan en un fino ejercicio crítico a partir de las *ideai* del *Perì ideôn* entendidas como formas en el sentido explícito de modelos a los que ordenar el artificio, “la fabrica della Oratione”:

... sette sono le generali Idee, cosi chiamate da Hermogene, lequali noi forme dimandiamo, che apparecchiate ci sono come modelli, dietro à quali dobbiamo tirar la fabrica della Oratione....<sup>68</sup>

Como puede observarse en la cita que incluimos a continuación B. Partenio se refiere a la *Rhetorica ad Herennium* pues a cada *genus* lo denomina *figura* siguiendo la antigua terminología. El lugar al que se refiere implícitamente B. Partenio no dejaba de ser incómodo por la lectura realizada por la tradición medieval. Es por esta razón por la que considera que esas tres figuras universales están en realidad compuestas por figuras particulares elaboradas por Hermógenes. Partenio lee de la propuesta de Trapezuntius el comienzo del libro último dedicado a la elocución. En realidad, y como vimos en el capítulo anterior, Trapezuntius asimila en el *genus amplissimum* de Cicerón la consecución de la forma ideal. B. Partenio, sin embargo, se ajusta a los tres *genera* clásicos en parte porque está recuperando para la imitación de autores el *Perì ideôn*.

Así las tres figuras, descompuestas en formas particulares, se convierten en el diálogo de Partenio en una primera fragmentación para juzgar lo que ha de ser imitado. De esta forma asimila Partenio los *genera* como instrumentos de análisis de textos, aunque la intrusión (forzada) del sistema de Hermógenes se deba a que en las formas del *Perì ideôn* encuentre una cantera más rica y flexible. B. Partenio asimila el magisterio de Trapezuntius en lo que a la adecuación decorosa se refiere y su expresión a

67. “Laqual fatica [G. Triffone] so che in gran parte haueua fatta il nostro Parthenio, & finita anco l'hauerebbe, se dalle incommodità della uita, & dall'ocio di che ha mancato, non gli fosse stato disdetto. Nondimeno promette finire l'incominciato.” *ibid*.

68. B. Partenio, *op. cit.*, p. 175 a la que sigue una exposición completa de las *ideai* y de las variantes que las integran.

través de las *ideai* pero acoge de nuevo la tripartición genérica como un sistema de análisis de textos:

Questa è stata miglior uia, che quella di Cicerone, il quale tre sole forme propone, conciosache Hermogene considerò, che ciascuna delle tre figure di Cicerone per uniuersali che siano, non dimeno è composta di piu particolari figure...<sup>69</sup>

Si la contribución de B. Partenio es interesante para la crítica del estilo desde los parámetros más puros de la imitación no menos importante es la contribución de J. C. Escalígero en este caso para la teoría literaria. Escalígero en sus *Poetices* aparecidos en 1561 incluye las *dictionis ideas* de Hermógenes en el libro IV, dedicado al ornato o *parasceve*<sup>70</sup>. Tras haber dedicado a la *Idea* el Libro III llega el momento de prestar importancia especial a la forma elocutiva en los textos literarios. En la *Idea* Escalígero se detiene en los distintos géneros métricos, en la conveniencia del decoro según el tratado de *mores* y en fin en todo aquello que tiene una relación más directa con la *res*. Al capítulo IV le reserva el tratamiento de las *verba*, si bien *res* y *verba* se condicionan mutuamente. Como escribe al comienzo mismo de su *Parasceve* en el primer capítulo dedicado al *Character*:

Verba vero duplicem consequuntur ornatum: unum ex figuris; alterum à numeris quorum ex utroque; Character constituitur. Est autem Character, dictio similis eius rei, cuius nota est, substantia, quantitate, qualitate<sup>71</sup>.

Este primer capítulo dedicado al *Character* se detiene en una prolija discusión terminológica en la que el término *genus dicendi* o *forma* (como reflejo neoplatónico) del *Orator* coincide directamente con el término *Idea* en la asimilación de Hermógenes<sup>72</sup>. El *Character* es asimilado al *stilus* como característica individual de cada autor<sup>73</sup>. Los estilos son en realidad *species, quasi facies quaedam orationis*<sup>74</sup>. Las *ideai* de Hermógenes ocupan un lugar fundamental. Prácticamente los dos tercios del capítulo se dedican a su exposición como los paradigmas ideales desde los que explicar cada una de las *species*. Además las siete ideas de Hermógenes aparecen vinculadas en los *Poetices* sistemáticamente con la tradición latina. Escalígero incluye a Trapezuntius junto a los nombres de Cicerón y Quintiliano, sin que por ello Trapezuntius escape a las críticas centradas sobre todo en la *elocutio*. En realidad Escalígero completa la labor que Trapezuntius no había consumado o no había pretendido en sus *Rhetoricorum libri*.

69. B. Partenio, *op. cit.*, p. 176.

70. "Dictionis Ideas Hermogenes septem ponit...", IVLII CAESARIS SCALIGERI, VIRI CLARISSIMI, *Poetices libri septem*, ad Sylvium Filivm, [Lyons], Apvd Antonivm Vincentium, M.D.LXI, *Poetices*, IV, 176,i,d, y en general *Poetices*, IV, 176,i,d - 184, i, c.

71. *Poetices*, ed. cit., IV, 174, I, i, a.

72. "Cicero in *Oratore*, & Formam, & Genus dicendi vocat; propterea quod etiam Idea Graeci nominant, sic enim Plutarchus, sic & Hermogenes & alii", *Poetices*, 174, IV, I, i, b.

73. "An vero quum stilum Ciceronis, aut Sallusti dicimus vel Plinii stilo, vel Curtii grandiozem, Characterem intelligamus?", *Poetices*, ed. cit., IV, 174, I, i, d.

74. *Poetices*, ed. cit., 174, IV, I, i, c.

Lo que sí lee Escalígero es que la aparición de todas las *ideai* se ofrece en Virgilio, como Trapezuntius había proclamado para Cicerón.

En esta obra como hemos visto se cumple una integración de puntos fundamentales de cada doctrina, latina y helenística, en la base teórica de la retórica propuesta. Lo que plantea Escalígero es un sistema en el que los elementos de cada tradición se interconectan. Es posible entonces saber, por ejemplo, que a juicio de Escalígero lo que Hermógenes denomina *saphéneia* es a lo que Trapezuntius denomina *claritas*, la *perspicuitas* de Quintiliano y la *enargeia* o *evidentia* ciceronianas<sup>75</sup>. Escalígero además no se limita a la traducción de los términos según cada tradición, va más allá discutiendo las peculiaridades teóricas de cada una de las denominaciones.

La proposición que Escalígero introduce en sus *Poetices* es de importancia fundamental para autores que como Herrera le siguen al pie de la letra. Escalígero despliega en sus *Poetices* un amplio campo pleno de posibilidades en este punto. Herrera no desaprovecha esta ocasión. De hecho Herrera incluye en sus *Anotaciones* las aclaraciones realizadas por Escalígero, no sólo como incursión traductora de la varia terminología, también y sobre todo, haciendo confluír las diferentes teorías en una explicación común que es precisamente la que propone el propio Herrera. Tanto los dos plagios detectados en este punto, la adaptación de la terminología referente a la primera de las *ideai*, la claridad y a la tercera, la belleza, cumplen el papel fundamental de proponer nuevas sugerencias al análisis acometido por Herrera<sup>76</sup>.

La explicación de estos plagios no se limita a la procedencia común en el *Perì ideôn* de Hermógenes propuesta por U. di Benedetto<sup>77</sup>. En nuestra opinión la importancia de estos plagios radica en la utilización que Escalígero realiza de la fuente común, el *Perì ideôn* en sus *Poetices*. La relación que establece entre fuentes diversas, desde la proposición directriz del tratado de Hermógenes, permite tender también puentes entre teorías diversas.

Es Antonio Sebastiano Minturno quien ofrece una oportunidad única a la tradición hermogénica volcada en la valoración de textos líricos en lengua vulgar. En su influ-

75. "Saphéneia. Trapezuntius *Claritatem* vocat, non male. *Perspicuitatem* Quintilianus, sicut et Cicero *enargeian* atque *Evidentiam*." J. C. Escalígero, *Poetices*, ed. cit., 176, i, d.

76. A. Coster observó de entre los lugares de los *Poetices* tomados por Herrera la traducción concreta de una de las ideas de Hermógenes discutidas por Escalígero, sin advertir la procedencia común, nos referimos a la *venustidad*, o *hermosura*, *suavité* para A. Coster, *op. cit.*, n. 1, p. 168. Como oportunamente señalan U. di Benedetto, *art. cit.*, p. 30 y R. D. F. Pring-Mill, "Escalígero y Herrera: Citas y plagios de los "Poetices libri septem" en las "Anotaciones", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de Agosto de 1965*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 489-498, p. 495, la denominación ha de ser *venustidad*, no *suavidad*. R. M. Beach también localizó el mismo plagio de los *Poetices*, p. 16, y lo clasificó como uno de los plagios ostentosos del saber no poseído por Herrera en una monografía como mínimo tendenciosa, *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1908. En ninguno de estos casos, a excepción de la aportación de U. di Benedetto, se ha discutido la funcionalidad del plagio y su importancia para las *Anotaciones*.

77. U. di Benedetto propone la siguiente posibilidad: "... si Herrera y Escalígero coinciden en muchos casos, y si es probable que los dos acudan a una fuente común, encontrar esta fuente podría iluminar nuevos conceptos, con buenas posibilidades de aclarar muchas de las aludidas relaciones.", *art. cit.*, p. 27.

yente *L'Arte poetica* (1564) sitúa "Le Forme del dire" en el eslabón final que configura el decoro de la obra poética. Bajo el epígrafe "Varietà di decoro secondo le Forme del dire" enumera siguiendo el procedimiento habitual las siete ideas y sus variantes:

M ... sette sono le forme quasi luci delle semplici, e delle congiunte parole; cioè la *Chiara*, la *Grande*, l'*Ornata*, la *Volubile & presta*, la *Costumata*, la *Vera*, la *Graue*...<sup>78</sup>

Como ha señalado B. Weinberg el método que sigue Minturno en la exposición de sus ideas resulta por lo menos interesante con respecto a otras artes poéticas. Minturno ofrece una breve exposición de cada uno de los puntos teóricos que le interesan extraídos de tradiciones distintas. Sin embargo, y a pesar de su eclecticismo, ordena el material con la vista siempre dirigida a lograr una estructuración completa<sup>79</sup>.

Minturno elabora un estudio pormenorizado de los elementos que integran el texto poético desde el valor fónico de los sonidos aislados hasta el ideal final de congruencia artística cifrada en el decoro. El último requisito es el de las formas de la oración expuestas desde la más pura tradición introducida por Trapezuntius. Minturno no obstante añade interesantes modificaciones siendo la primera ésta; la de integrar las formas de la oración en un análisis completo del texto literario, en un *Ars poetica* y sobre todo fijarlas definitivamente en el apartado dedicado al decoro.

Los requisitos anteriores para el decoro son fundamentales en la estética renacentista. La variedad de decoro según la persona que habla, ya por su edad, ya por su profesión. El decoro según el auditorio, según la materia, según los afectos, según la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*<sup>80</sup>. El sexto requisito final es precisamente el de las formas de la oración. De la importancia de los anteriores da cuenta la importancia concedida al último. El flexible sistema elaborado por Hermógenes permite a Minturno además ejemplificar las formas de la oración a través de la poesía de Petrarca, exponente del *optimum genus dicendi*. Minturno para esta labor contaba, como estamos viendo, con importantes precedentes. Además Minturno lee de nuevo la propuesta de Trapezuntius y va aún más lejos de lo que estaba escrito en los *Rhetoricorum libri V*. Tras haber enumerado las siete *ideai* de Hermógenes y sus variantes observa lo que otros antes que él sabían ya desde la obra de Trapezuntius:

78. A. S. Minturno, *L'arte poetica... op. cit.*, p. 429, para la exposición del sistema hermogénico, véanse, pp. 429-442 del tratado.

79. Para los puntos de contacto y las divergencias entre las dos obras mayores de Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559) y su *Arte poetica thoscana* (1563), véase B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, pp. 755-756.

80. A. Minturno estructura así el decoro: 1.— "Varietà di Decoro secondo la persona che parla," pp. 426-427 subdividido en dos apartados, a) "Decoro secondo l'Età," y b) "Decoro secondo la Professione"; 2.— Varietà di decoro secondo la uarietà de gli auditori, p. 427; 3.— Varietà di decoro secondo la materia & la cosa istessa," p. 427; 4.— "Secondo gli Affetti", p. 428; 5.— "Secondo l'Inventione, Dispositione, Elocutione," pp. 428-429 y finalmente el sexto apartado, "Secondo le Forme del dire," A. Minturno, *L'arte poetica...*, *op. cit.*, p. 429.

M. Queste sono le sette forme semplici del parlare; delle quali poco scrissero i Latini distintamente; molto, e lungamente i Greci<sup>81</sup>.

A continuación, y en el trascurso del diálogo sobre el que se desarrolla la obra, es preguntado Minturno por la posibilidad de que estas formas, de manera aislada, construyan un poema. Minturno responde negativamente a esta posibilidad, en realidad Minturno recrea la sugerencia primera leída en el *Peri ideôn* por Trapezuntius:

M. Ma io m' avviso queste [las siete *ideai*] esser tali, che sî semplice niuna forma trouarsi possa che non alcuna altra congiunta non sia. E quel Poema esser tenuto ottimo, e perfetto, il cui dire di tutte queste forme di parlare, ò pur della piû parte è composto<sup>82</sup>.

Minturno recrea de nuevo la proposición primera de los *Rhetoricorum* de Trapezuntius. El poema perfecto, óptimo, será aquel en el que se encuentre la mayor parte, si no todas, las formas de la oración. Minturno supera incluso la propuesta de Trapezuntius al plantearse la posibilidad de que sean halladas nuevas formas. De esta manera Minturno sale por un momento de la férrea organización impuesta por las *ideai* por más que su mixtura se dejara a libre arbitrio de recreación y teorización. Sin embargo la confianza en el poder y en la exhaustividad de las *ideai* permanece y así Minturno vuelve al camino ya trazado

Ma ben credo, che quantunque altre sene trouasero, pur in queste sette generali si comprenderieno<sup>83</sup>.

Alonso García Matamoros en 1570 describía como se leerá el panorama teórico relativo al estilo. La cita que consideraremos a continuación forma parte del capítulo "De formando stylo" y pertenece a su *De tribus dicendi generibus, siue de recta informandi styli ratione commentarius*<sup>84</sup>. Desde su ciceronianismo a ultranza A. García Matamoros defendía la tripartición clásica como *ratio credibilis* universal:

Marcus Tullius Romanae facundiae facile princeps, tria in universum dicendi genera constituit; à quibus cum omnis eloquentiae vis, ex uberrimis perennibusque fontibus promanaret, tum universa informandi styli ratio contineretur<sup>85</sup>.

A. García Matamoros acude a la autoridad de Cicerón en definitiva para poner orden por lo que se lee después. Formas como *fluens, grauis, leuis, hilaris, vehemens, lenis, breuis, copiosa*, son, como bien advierte, formas o cualidades aisladas reducti-

81. A. S. Minturno, *L'arte poetica... op. cit.*, p. 443.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

84. Alfonsi Gartiae Matamori, Hispalensis, *à Rhetoris primarii Academiae Complutensis de Tribus dicendi generibus, siue de recta informandi styli ratione commentarius: cui accessit de Methodo concionandi liber vnus eiusdem auctoris*, cum privilegio Compluti, ex officina Andrea de Angulo, Anno 1570. "De formando stylo", pp. 20-72 v. BNM / R/27918.

85. Alonso García Matamoros, *op. cit.*, p. 20.

bles siempre al principio universal de los tres estilos revisando así de nuevo la propuesta de Quintiliano:

... atque vt multa brevi oratione complectat, tot sunt dicendi formae, stylique discrimina, atque characteres, quot sunt homines ipsi, qui loquuntur; ut de iis velit dicere, multa quidem ille de hominibus fortassi dicet, sed de re ipsa parum; propterea quod haec tam fusa, & tam late patens, multiformisque styli varietas, citra illorum trium dicendi generum rationem nunquam excurrere poterit<sup>86</sup>.

Las *dicendi formae*, *stylique discrimina* atque *characteres* son “homines ipsi, qui loquuntur” pero también son los autores que escriben y así será entendido por los teorizadores que caen, en opinión de Matamoros, en la tentación de equivocar los términos. La llamada al orden del ciceroniano Matamoros procede en realidad de un tratado de retórica que considera los *genera dicendi* en su asimilación primera a los *officia* del orador y por lo tanto a la modulación persuasiva de la *oratio*, en este sentido son la *ratio credibilis*. La *ratio credibilis* desde el magisterio iniciado por Trapezuntius es en realidad el *optimum genus dicendi*, la *gravitas* totalizadora ciceroniana y por supuesto su consumación a través de la concurrencia de todas las *ideai*.

En torno a 1571 Franciscus Portus publica su *Commento sul De sublimitate di Longino*. La autoridad de Hermógenes le sirve para explicar desde la segunda idea (magnificencia) del *Peri ideôn* la sublimidad del texto literario, como ya había hecho antes A. Julio<sup>87</sup>. Desde el prefacio observa F. Portus la importancia de las *ideai* de Hermógenes como matriz desde la que explicar los principios de la elocuencia, porque entre todos los retóricos griegos y latinos ofrece el sistema de análisis más completo<sup>88</sup>.

La contribución de Minturno y la de F. Portus muestran sin duda la madurez a la que había llegado el sistema propuesto por el *Peri ideôn*. Minturno lo ofrece integrado en la teoría de su *Ars poetica* e ilustrado además con profusión y discusiones propias<sup>89</sup>, a través de la poesía de Petrarca que se convierte en la expresión del *optimum genus dicendi*. F. Portus proclama la superioridad sobre el resto de los sistemas de las *ideai*. Desarrolla un completo análisis en el que el orden se invierte; de la teoría de las siete formas de la oración derivan todas las demás. Las dos contribuciones marcan una inflexión en la recepción posterior del *Peri ideôn* de Hermógenes. La exposición de las *ideai* de Hermógenes seguía unas pautas fijas respetadas en mayor o menor medida por todos los tratadistas con voluntad de introducir unos conceptos que suponían desconocidos.

86. Alonso García Matamoros, *op. cit.*, p. 21.

87. Franciscus Portus profesor de griego en Génova publica en 1569 su *Aphthonius, Hermogenes & Dionysius Longinus...opera industriq̄ue illustrati atque expoliti*, 1570, Apud A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 16. Para una valoración sumaria de la contribución de F. Portus, véase A. M. Patterson, *op. cit.*, pp. 15-17.

88. A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 16.

89. Sobre el proceder crítico de Minturno ante la poesía de Petrarca véanse las abundantes referencias que A. M. Patterson ofrece en su estudio ya citado.

En el último cuarto del siglo XVI la influencia de Hermógenes es ya tan notoria que impregna las mejores contribuciones a la crítica literaria. En palabras de A. M. Patterson se produce una segunda oleada de tratados que no tienen por propósito introducir algo desconocido al contrario presuponen el conocimiento del *Perì ideôn* para discutir sobre todo problemas concretos conectados además profundamente con la crítica literaria<sup>90</sup>. Existe además una segunda característica muy interesante. La aparición de las *ideai* como índices del estilo salta el margen habitual de la elocución retórica y sobre todo lírica. El *Perì ideôn* es considerado además de utilidad como guía para la valoración del lenguaje en los otros dos géneros, alejándose así de la exigencia del *decorum* en términos de alto —medio— bajo.

Los nombres que incluye A. M. Patterson en una lista que con razón considera impresionante son, entre otros, los de Pietro Pagano, Torquato Tasso, Orazio Ariosto, Battista Guarini, Fabio Paolini, Camillo Pellegrino, Faustino Summo. Todos ellos, como observa A. M. Patterson, implicados de una forma u otra en las mayores polémicas literarias de finales de siglo XVI. En estas polémicas las *ideai* de Hermógenes se han convertido ya en un instrumento crítico poderoso<sup>91</sup>. Torquato Tasso ocupa esta lista impresionante y muy en especial por una de sus más significativas contribuciones a la teoría poética de su siglo. Tasso se muestra especialmente atraído por las fuentes helénicas tanto en lo que corresponde a su labor creativa como teórica<sup>92</sup>. Un ejemplo de esta fascinación se halla en el mismo centro de su explicación de la creación y de la inspiración literaria, Torquato Tasso asimila explícitamente la idea del *Orator* ciceroniano con las *ideai* del *Perì ideôn*.

En su diálogo *Il Ficino, overo de l'Arte*, de fecha desconocida, discuten Tasso y Cristoforo Landino la teoría de las ideas en relación con las obras de arte en general. Tasso distingue las ideas divinas y las humanas, *idee* para nosotros, tal y como consideró Cicerón en el *Orator* y Hermógenes en *le forme del parlare*.

É necessario che nella mente siano avanti le forme esemplari di tutte le cose, ma nella mente divina le sostanze solamente; perchè delle cose artificiose non sono le divine Idee; ma nell'anima de l'artifice, per opinione d'Aristotile ancora, sono le ragioni artificiali delle cose operate, come dichiara Siriano nel XII, de la *Metafisica*, e queste da

90. Una segunda oleada "... which do not give descriptions of the Ideas to the ignorant, but rather assume knowledge of them when they discuss individual problems of criticism. This is the most useful evidence of all to show the rapidly diffusing influence of *Concerning Ideas*. The list is impressive.", A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 19 El subrayado es de la autora. La lista puede consultarse en pp. 19-20.

91. Como observa A. M. Patterson: "I do not suppose that this list, impressive though it is, is exhaustive.", *op. cit.*, p. 20. La utilización de las *ideai* es un fenómeno más que añadir al giro que experimenta la Poética en los últimos años del siglo XVI. Como ha observado B. Weinberg se observa un replanteamiento de la teoría anterior estimulado además "... at times by the violence and the virulence of the personal feelings attached to the polemics.", B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 812.

92. Sobre este aspecto véase el interesante artículo de E. Raimondi, "Poesia della retorica", en L. Ritter Santini y E. Raimondi, eds., *Retorica e Critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 123-150.

noi sono chiamate idee, e così chiamò Marco Tullio quella del suo *Oratore*, ed Ermogene le forme del parlare<sup>93</sup>.

Ya en la *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, leída en la Academia de Ferrara en 1565 T. Tasso incorporaba sin dificultad la autoridad de Demetrio de Falereo y de Hermógenes a la de Cicerón<sup>94</sup>. La presencia de las ideas de Hermógenes es relevante en el *Dialogo della Poesia Toscana*. En esta diálogo Torquato Tasso vuelve sus ojos al sistema crítico elaborado por Pietro Bembo elucidando desde la tradición hermogénica, que el mismo Bembo sigue, los dos “principios contrarios”, *gravità* y *piacevolezza*, pero con una mayor flexibilidad:

Dunque ancora nel elocutione la qual e'vna specie di voce potremo opponere altro contrario al graue, che'l leggiero, e s'al graue non è contrario il leggiero, l'altezza, e la nobiltà...<sup>95</sup>

El principio del que parte Torquato Tasso es el de la más pura comprensión hermogénica de la elocución como un conjunto de ideas, o formas, que integradas conforman la idea final, identificada por Tasso con el estilo magnífico o sublime:

Le forme dunque del parlare sono in questo simili alle forme naturali, le quali essendo raccolte nel grembo della materia non possono ritrouarsi à fatto pure, quinci auiene ch'in quelle testure ancora, le quali noi assegniamo come proprie al carattere sublime, ci sia alcuno tēperamento; ma ui farà forse graue<sup>96</sup>.

Si bien A. M. Patterson no menciona las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, lo cierto es que las *ideai* de Hermógenes se integran sin ninguna dificultad en la valoración de la poesía garcilasiana. Desde esta sugerencia Herrera considera que el mayor logro de la poesía garcilasiana es la asimilación de todas las formas de decir. Ahora bien, y como veremos, a Garcilaso no le corresponde el *optimum genus dicendi* atribuido a Petrarca desde la tradición italiana. Desde el afán programático de sus *Anotaciones*, Herrera proclama que es posible hallar nuevos modos de hermosura, respondiendo así afirmativamente al interrogante que Minturno dejaba planteado en su *Ars poetica*.

Herrera aplica conscientemente el término *formas de decir* y lo relaciona directamente con Hermógenes. En tres ocasiones al menos cita explícitamente el tratado de Hermógenes al que denomina *de las formas de la oración*. Lo que atrae a Herrera del *Peri ideón*, y lo que cita del tratado, son las observaciones sobre dos puntos esenciales,

93. Apud. A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 39.

94. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, *op. cit.*, p. 176.

95. *Dialoghi, e discorsi del signor Torqu. Tasso sopra diversi soggetti, di nuovo posto in Luce, e da lui riuaduti, e corretti. Dialogo della Poesia Toscana per ordine alle sue Prose*, con privilegio, In Venetia, Appresso Giulio Vassalini, 1587, p. 8r. BNM; R / 27.277. Para la flexibilidad que adquiere en el sistema de Tasso la confluencia de *gravità* y *piacevolezza* hacia la tensión sublime, véase E. Raimondi, *art. cit.*, p. 146.

96. *Dialoghi, e discorsi del signor Torqu. Tasso sopra diversi soggetti... Dialogo della Poesia Toscana*, *op. cit.*, p. 13r.

el epíteto y el hipérbaton<sup>97</sup>. Herrera leyó además sin lugar a dudas los tratados de Pietro Bembo, de Giovan Giorgio Trissino, por supuesto los *Poetices* de Escalígero, el *Ars poetica* de Minturno, el tratado de D. Barbaro y muy posiblemente el de B. Partenio<sup>98</sup>. De estos textos que exploraban sobre todo la valoración crítica del estilo de un autor, en especial Petrarca, Herrera extrajo una segura guía que le permitió trasplantar a la lectura de la poesía de Garcilaso lo que ya había aprendido.

La lección principal fue que el sistema de las formas de la oración era un instrumento adecuado para establecer el ideal desde el que juzgar el estilo de la Lírica garcilasiana. Es más la presencia de todas ellas permite valorar el *optimum genus dicendi* garcilasiano y por añadidura la capacidad del idioma en que está escrito. Lo que la tradición italiana había identificado como *optimum genus* en la poesía de Petrarca se traducirá en las *Anotaciones* en un juicio semejante para la poesía de Garcilaso aunque con las limitaciones que ya hemos apuntado y que veremos en el capítulo siguiente. La importancia que Herrera concede a las 'formas de decir' le lleva incluso a utilizarlas como argumento interno para autorizar varias composiciones atribuidas a Garcilaso:

Estos sonetos siguientes (sin otros dos o tres, que no me persuado que sean de Garcilaso), por opinión común, y por afirmación de don Antonio Puertocarrero su yerno, y por la semejanza del estilo, ha muchos años que los cuento entre los suyos, y paréceme que ninguno de los hombres que saben y conocen la igualdad y la diferencia de las formas de decir y el número y naturaleza de los versos, confesará que son de otro que de Garcilaso<sup>99</sup>.

Para autorizar la atribución de estos sonetos a Garcilaso acude Herrera en primer lugar a argumentos externos, la opinión común y la del yerno del mismo Garcilaso. Más interesante es sin duda su alusión al criterio formal e interno que le permite distinguir la individualidad de la poesía garcilasiana sobre todo por lo que se refiere a "la igualdad y la diferencia de las formas de decir".

El intenso trabajo y la no menos intensa apetencia por juzgar y criticar el estilo durante el siglo XVI había invitado a los tratados helenísticos, y muy especialmente al *Peri ideôn*, a un nuevo renacimiento. En 1587 Tomás Correa en sus *In librum de arte poetica Q. Horatij Flacci explanationes* ofrece unas interesantes matizaciones sobre lo que a su juicio es el estilo. Ya no existe diferencia entre *dicendi forma*, *genus*, *stillus* o *character*. Todos estos términos se asimilan en la expresión elocutiva de la *Idea*, (*gravitas*, *decorum*, *optimum genus dicendi*) son su representación, su conformación artística final. Todos los términos proceden de tradiciones distintas, como hemos venido ilustrando, pero la unión está ya consumada y en la práctica poco importa en re-

97. Véase *Anotaciones*, ed. cit., H-55, H-82, H-187.

98. Para la ubicación de estas y otras fuentes es imprescindible la labor sobre todo de U. di Benedetto y de B. C. Morros Mestre, cuyos trabajos han sido ya citados.

99. *Anotaciones*, ed. cit., H-167, el subrayado es nuestro. Los criterios internos utilizados por Herrera para discriminar lo que pertenece o no a Garcilaso son muy semejantes a los utilizados con frecuencia por Hermógenes en su *Peri ideôn*, ed. cit., p. 304.

alidad la recuperación purista. Lo que importa es la aplicación y el provecho que rinden en la degustación del texto:

Est autem character dictio similis illi rei, quam notat; siue est rei effigies, & imago, quoniam oratio rem exprimit, vt in pictura colores. Ex cera, vt addita nota exprimitur effigies persimilis ei rei, cuius nota est: sic oratione rei Idea exprimitur, & ideo dicendi forma, aut genus, aut stilus dicitur, ... stilus, sive character, aut forma dicendi conformationem orationis indicat<sup>100</sup>.

A principios del siglo siguiente, en 1614, un humanista francés Gaspard Laurent entrega a la imprenta una nueva edición del *Peri ideôn* de Hermógenes. Gaspard Laurent ofrece no obstante un cambio significativo desde el mismo título de su obra. El *Peri ideôn* ya no es un tratado monográfico sobre las ideas, es un *Ars oratoria absolutissima* en el que se confunden a un siglo de distancia, y de nuevo, el tratado de Hermógenes y la adaptación de Trapezuntius<sup>101</sup>. Gaspard Laurent no observa la diversidad de las distintas formas ni su posible combinatoria. Todo se complementa para lograr y definir la elocuencia perfecta ansiada por Cicerón, en definitiva la sublimidad que conmueve tras un encuentro entusiasta con el texto de Longino, siendo ésta la única diferencia de lo que cien años antes había propuesto Trapezuntius:

Quocirca cum Cicero videret magnam oratorum atque etiam Auditorum dissimilitudinem, exquirebat in libro de Oratore quem Bruto inscripsit, quodnam esset perfectissimum dicendi genus: Eloquentiae formam vel Ideam, quam & Characterem nominat, quam animo cernebat, & cuius effigiem auribus quaerebat, revocabat ad unam speciem. Eloquentiae forensis perfectam, quae non in aliquo oratore reperiretur quidem, sed in abstracto & prout est in sese, repraesentanda foret. Eius tamen rei nec artem, nec praecepta tradidit, rem tantum adumbravit. Hermogenes vero docet, ex multis formis apte coniunctis & temperatis sive eximie mixtis, fieri genus dicendi politicum perfectum; arte proferens ex quibus partibus, sive ex quibus orationis virtutibus constituatur Eloquentia.<sup>102</sup>

La influencia de las *ideai* de Hermógenes continua durante todo el siglo XVII como un instrumento crítico perfectamente ajustado a la tradición retórica clásica occidental, y es preciso decir que completamente absorbido por ella. Sin embargo hemos de remontarnos a 1580 y a las *Anotaciones* herrerianas para observar de cerca la influencia de las formas de la oración en la crítica elaborada por Herrera.

100. Apud. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, op. cit., p. 219.

101. Gaspard Laurent, *Hermogenis ars oratoria absolutissima, et Libri omnes, cum nova versione Latina e regione Contextu Graeci, Commentariis Gasparis Laurentii*, Coloniae Allobrogum, Apud Petrum Aubertum, Anno MDCXIV.

102. Gaspard Laurent, op. cit., "In Hermogenis tractatum de ideis sive de formis eloquentiae, Gasparis Laurentii Commentarius," pp. 120-189, p. 121. En la última página de este apartado se halla una "Sinopsis posita ad finem" que recoge las correspondencias más notables. La segunda idea del *Peri ideôn*, la de majestad se traduce directamente como *sublimitas*. La idea final es definida como *appositum genus*. La terminología con la que Gaspard Laurent traduce los vocablos griegos es la siguiente: *Perspicuitas cuius partes sunt Puritas & Dilucidum; Magnitudo vel Sublimitas aut Grádiloquentia, cuius partes sunt Grauitas, Asperitas, Vementia, Splendor, Vigor, Amplitudo; Pulcbritud, Venustas; Concitatus sermo; Morata oratio, cuius partes sunt Simplicitas, Suavitas, Acrimonia, Moderatio, Onerosum genus; Sinceritas y Appositum genus.*



## Capítulo 7º

### ***Una forma o idea de maravillosísima***

### ***hermosura. La idea interior artística.***

### **La idea imaginada en la poesía de Garcilaso**

Los textos y los autores que hemos considerado en el capítulo anterior se circunscriben sobre todo a la tradición italiana. El *optimum genus dicendi* perseguido se halla en la poesía de Petrarca como suma de todas las *ideai* y de sus subformas. En general lo que preside a estos textos es ante todo una actitud que cifra lo consumado y no se cuestiona de entrada el modelo elegido en todo caso aspira a explicarlo desde la riqueza de posibilidades sugerida por el *Perì ideôn*. Algo distinto ocurre en las *Anotaciones*. Herrera estima en la poesía de Garcilaso un precedente notable que ha de ser superado. La naturaleza programática de las *Anotaciones* fuerza como ya hemos visto el análisis concreto de la poesía garcilasiana. Esta diferencia no obstante pertenece a la naturaleza propia de las *Anotaciones* y al momento concreto en que se escriben.

Sin embargo Herrera sigue en lo fundamental la línea que hemos dibujado en el capítulo anterior. Herrera también identifica el *optimum genus dicendi* como el lugar donde convocar las siete *ideai*, con una significativa diferencia. Herrera a este *optimum genus dicendi* lo identificará también con la *gravitas* y con el *decorum* pero nombrándolo desde el terreno propio de la poesía como *Hermosura* y aplicándolo sobre todo en el análisis de la Lírica.

En la dispersión de las *anotaciones* es posible hallar puntos de interés especial que explican cuestiones centrales de la Poética aplicada por Herrera en el análisis de la poesía de Garcilaso. Uno de los más relevantes aparece en un lugar privilegiado, el discurso que dedica Herrera a la *elegía*<sup>1</sup>. En este discurso subrayado como tal desde la *Tabla* Herrera se propone mostrar el artificio de “esta poesía mélica” a la que denomina *elegidia*. La crítica que se ha acercado a las *Anotaciones* ha observado por lo general la importancia de este discurso y sobre todo de un paréntesis en el que Herrera

---

1. *Anotaciones*, ed. cit., H-271.

discurre sobre el objetivo último de sus *Anotaciones*<sup>2</sup>. No existe un discurso que se emplee en aclarar la Lírica como género autónomo. La propia realidad de los textos garcilasianos sin embargo conduce a Herrera a una posibilidad que si bien no reconocida o expresada en teoría, sí se enfrenta con la práctica. Lo cierto es que impera ante todo una división por formas métricas que como hemos visto ya es el resultado de la intención didáctica que guía las *Anotaciones*.

Herrera no identifica a través de las *Anotaciones* la lírica como un género autónomo teóricamente. Sin embargo en el caso de las *Anotaciones* la práctica se impone por la naturaleza misma del comentario abocado a composiciones concretas. De hecho Herrera observa en cada texto el concepto o argumento, y su mayor preocupación se orienta hacia las formas de decir, hacia la elocución contemplada no sólo como el tratamiento de las *verba* sino como la manipulación artificiosa del lenguaje plegado a los más variados contenidos de la expresión petrarquista.

La elegía es clasificada por Herrera como género mixto participante tanto del modo exegmático como del dramático. Herrera concibe la lírica y en concreto la poesía petrarquista como el fruto de la relación que el poeta establece con la dama en un eco de la teoría aristotélica de la "imitación de acciones". Ahora bien, la poesía petrarquista se define por "el poeta que expresa algo, no hacia alguien sino pensando en alguien". Como se leerá a continuación la naturaleza de la elegía (*electio*) se caracteriza por su complejidad de ahí el extraordinario interés que despierta en Herrera y que veremos a lo largo de este capítulo. Herrera explica así la dificultad primera de la elegía siguiendo de cerca, como ha mostrado B. C. Morros, el *De poeta* de Minturno:

Y porque los escritores de versos amorosos, o esperan, o desesperan, o deshacen sus pensamientos, y inducen otros nuevos, y los mudan y pervierten, o ruegan, o se quejan, o alegran, o alaban la hermosura de su dama, o explican su propia vida, y cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo, que ellos declaran en varias ocasiones,...

De ahí se deduce para Herrera la importancia de las varias formas de decir que han de concurrir para expresar lo que no es otra cosa que la expresión amorosa en la poesía petrarquista y todas sus posibilidades. Como se lee a continuación:

2. *Anotaciones*, ed. cit., H-271, pp. 417-420.

3. *Anotaciones*, ed. cit., H-271. B. C. Morros Mestre, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: A propósito de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 94. Como ha observado B. López Bueno en las *Anotaciones* existe una polaridad entre la caracterización de la canción frente a la elegía. Mientras que la canción se describe desde parámetros formales y se insiste sobre todo en su naturaleza celebrativa, a la elegía le queda el tono de los sentimientos como "... expresión de lo afectivo, en actitud de conmiseración y lamento", B. López Bueno, "De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera", *Hommage à Robert Jammes*, ed., F. Cerdan, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse - Le Mirail, 1994, 3 vols., t. II, pp. 721-738, p. 735.

... conviniendo que este género de poesía sea mixto, que ahora habla el poeta, ahora introduce otra persona, es necesario que sea vario el estilo. Y de aquí procede en parte la diversidad de formas del decir...<sup>4</sup>

La entrada de “otra persona” se explica, como ya hemos comentado, por la comunicación establecida por el poeta con la dama. De esta forma Herrera introduce en el reino de la poesía lo reclamable al terreno de la retórica. Herrera movilizará en este discurso de la elegía, y a su casi final, la necesidad de que el estilo sea vario y de que de todo esto proceda la “diversidad de formas de decir.” De la mano de varios autores Herrera concede a la elegía una gran importancia. Es por su complejidad el lugar preferente desde el que explicar la variedad de estilo, de las formas de decir en el modo exegetico y de las formas de decir volcadas interiormente a la persuasión de la amada.

Es por esta razón por la que se produce un interesante paréntesis que abandona el discurso de la elegía para discurrir por otros caminos después de la dificultad proclamada. La alusión a la diversidad de las formas de decir convergerá finalmente en la proclamación de la idea inicial del *Orator* como programa además de renovación que permita ir más allá de lo conseguido por Garcilaso. Herrera revive uno de los más importantes y definitorios tópicos de su época, la barbarie medieval como un odioso paréntesis entre la edad augústea y los nuevos tiempos<sup>5</sup>. La ignorancia, la oscuridad y la barbarie son los rasgos principales con los que Herrera describe en los términos de su época el confuso panorama que ha quedado como herencia desgraciada para los nuevos tiempos. No por tópica menos significativa esta descripción implica además el lugar preferente que el hombre renacentista se otorga a sí mismo en la historia:

... fue poco a poco oscureciendo y desvaneciéndose en la sombra de la ignorancia la elocuencia y la poesía con las demás artes y ciencias que ilustran el ánimo del hombre y lo apartan de la confusión del vulgo; y si quedó alguna pequeña reliquia de erudición, parecía en ella el mismo trato y corrompido estilo que trajo la gente vencedora<sup>6</sup>.

La ruptura con la prestigiosa tradición latina produjo un aislamiento entre las diferentes lenguas vulgares entre las que destaca Herrera el italiano y el español<sup>7</sup>. Herrera

4. *Ibid.*

5. Es el comienzo del paréntesis, de la divagación, a la que nos referimos; “Porque como después de la felice y gloriosa edad de Augusto perdiese la poesía parte de su simplicidad y pureza, y entrase después en Italia la bárbara, pero belicosa nación de los godos; y destruyendo los sagrados despojos de la venerada antigüedad, sin perdonar a la memoria de los varones esclarecidos como si a ellos solos tocara la venganza de todas las gentes sujetas al yugo del Imperio romano, se mostrasen no menos crueles enemigos de las disciplinas y estudios nobles, que de la grandeza y majestad del nombre latino, ...”, *Anotaciones*, ed. cit., H-271, p. 417. Si bien un tópico de la época y por tanto tratado con profusión en la bibliografía relativa al renacimiento creemos interesante destacar un trabajo de M. Fumaroli sobre esta cuestión. Se trata de un artículo, posterior a su monografía, en el que aborda la incidencia de esta convicción en los *Poetices* de Escalígero. M. Fumaroli observa la importancia fundamental de esta creencia modulada en los varios argumentos que también se observan en las *Anotaciones*. Véase M. Fumaroli, “*Jules-Cesar Scaliger et le 'schème historiographique' dans la Poétique*”, *art. cit.*, en especial pp. 7-9. Para el panorama hispánico, véase L. Terracini, *op. cit.*, n. 70, pp. 205-206.

6. *Ibid.*

7. A finales del siglo XVI Herrera dispone ya de una versión histórica del pasado que defiende la vinculación entre España y la herencia clásica. En realidad Herrera observa el paréntesis de “barbarie” goda ante

subraya ante todo el principal rasgo de la antigua herencia, la anarquía y la desconexión, no sólo con el prestigioso antecedente latino sino entre las propias obras. La aparente “demasiá” medieval proviene ante todo de un principio aborrecido por Herrera; el establecer como criterio de valor la diferencia entre unos y otros autores:

Y tanto pensaban que escribía uno mejor, cuanto tenía menos del común sentido de los otros;...<sup>8</sup>

La recuperación italiana de la antigua tradición permite salvar este abismo. La igualdad que establece Herrera entre italiano y español, como dos variantes procedentes de una misma fuente, permite al menos que el español se contagie de la fortaleza italiana en el abordaje del dominio de la lengua y de su capacidad para la expresión artística. Lo que señala Herrera sin distanciarse en absoluto de las mejores mentes de su siglo es el ejemplo de los antiguos (clásicos) como renovado criterio de valor y aún más de gloria:

... hasta que los buenos escritores de Italia con severo juicio y con el ejemplo de los antiguos, favorecidos del regalo de su lengua, formaron un estado en la poesía vulgar, del cual casi sale ninguno<sup>9</sup>.

Lo que apasiona a Herrera de la poesía de Garcilaso es el juego de diversas fuentes. El mayor aprecio de la poesía de Garcilaso no es sólo el de su recreación de los mejores poetas italianos. Garcilaso moviliza también en su poesía lo mejor de la he-

las acusaciones, sobre todo procedentes de autores italianos, que niegan a España el antecedente clásico. Para las diferentes soluciones adoptadas por los historiadores castellanos, véase la interesante colección de trabajos de R. B. Tate, *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo XV*, trad. esp. J. Díaz, Madrid, Gredos, 1970, en especial, pp. 24-25.

8. *Anotaciones*, ed. cit., H-271, p. 417. Esta acotación y juicio de Herrera responde en realidad a un argumento mucho más aprovechado por la crítica coetánea, el de la anarquía en la obra de Homero frente al ejercicio reglado, integrado en la tradición y superador de la misma atribuido a Virgilio como ha observado M. Fumaroli en su *art. cit.*, en los siguientes términos: “Homère est un enfant chéri de la Nature, son *ingenium* est *maximum*. Mais quant à l’art, qui n’est pas un don du Ciel, mais du temps, de la tradition, il l’a trouvé (*invenisse*) en tâtonnant, il ne l’a pas porté à sa perfection (*excoluisse*). M. Fumaroli, *art. cit.*, p. 14. Por otra parte C. Segre ha observado la ‘fecundidad inagotable’ y la creación ‘ex novo’ de muchos géneros en la Edad Media. En su opinión “Esta proliferación de formas y temas no estaba bajo ningún control teórico:...”, C. Segre, *op. cit.*, p. 272. En palabras de G. G. Trissino; “... in quella età rozza et imbarbarita, che non conobbe né vaghezza di stile latino né arte retorica né poetica”, *La quinta e la sesta divisione della poetica* [ca. 1550], ed. cit., p. 58. W. J. Ong por otra parte destaca el indudable influjo que ejerció la naturaleza primaria oral de los textos, que si bien permite en principio seguir pautas fijas a través de la memoria, por otro lado fomenta una cierta “originalidad” independiente de la tradición escrita, véase W. J. Ong, *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, trad. esp., A. Scherp, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, ed. or. ing., London, Methuen, 1982, p. 39.

9. *Ibid.* Como Escalígero Herrera no acepta en realidad el modelo de las cuatro edades del mundo según el que habría una decadencia desde la edad de oro que degeneraría en la de plata, la de bronce y la de hierro, pues implicaría suponer que su edad sería un declive. Como Escalígero prefiere adoptar el modelo de las edades que en palabras de M. Fumaroli, “... est aussi un modèle de croissance jusqu’à la perfection de l’âge adulte, puis d’un déclin.”, *art. cit.*, p. 15. El comienzo de un nuevo ciclo se señala en Petrarca y crece rápidamente estableciendo una rivalidad con los antiguos (excepción hecha de Virgilio) a través de Poliziano, Vida, Pontano y Sannazaro. Escalígero finalmente se sitúa en su tiempo, invitando a sus contemporáneos a la prometedora nueva edad de las letras, M. Fumaroli, *art. cit.*, p. 16.

rencia clásica, al igual que ocurre en la amada Italia y en este sentido no ha de ser sólo considerado como un poeta petrarquista. Tras este encendido fragmento Herrera evalúa el estado de las letras españolas y en concreto las perspectivas y dificultades que le esperan al poeta que realiza su obra en español. La severidad y la gravedad del idioma permiten pocos ornamentos, pocos artificios, más asequibles a la lengua toscana cuya propia naturaleza tiende a la hermosura y el deleite<sup>10</sup>. Para Herrera la severidad del idioma español, su propia magnificencia, es en principio hostil a la expresión ornada y compuesta. Es por esta razón por la que Herrera realiza una llamada a la elaboración más templada y artificiosa frente a la aguda y llana inteligencia que en su opinión caracteriza a la severidad española frente a la ligereza italiana:

Los españoles cuya lengua (sea lícito decir sin ofensa ajena lo que es manifiesto) es sin alguna comparación más grave y de mayor espíritu y magnificencia que todas las que más se estiman de las vulgares, ... Y como el lenguaje común pida más ornamento y compostura y no se contente con la sutilidad y pureza y elegancia sola de los latinos, forzosamente el poeta español ha de alzar mayor vuelo, y hermohear sus escritos variamente con flores y figuras<sup>11</sup>.

Precisamente lo que atrae a Herrera de la poesía de Garcilaso es la *dulçura*. Como vimos la *dulçura* es uno de los pesos hacia los que se inclina la balanza del juicio herreriano. De hecho Herrera en su comparación de español y toscano, a lo que dedica una anotación completa subrayada desde la *Tabla*, opera en realidad como ha mostrado L. Terracini con la polaridad "gravità-dolcezza"<sup>12</sup>.

No está de más en este punto traer de nuevo aquella primera valoración incluida en la *Vida de Garcilasso*. La poesía de Garcilaso adquiere su maravilla por el temple entre la natural gravedad del idioma español y el moderado ornato aprendido especialmente en la lengua italiana:

Tiempla la gravedad del estilo con la dulzura haciendo un ligamento maravilloso, y que raramente se halla aun en los poetas de más estimación, porque la grandeza asciende en soberbia, y la dulzura descende en humildad pero el anudó con tal temperamento estas dos virtudes, que juntas en sus versos hacen una armonía igualmente proporcionada... Y aquel número tan suave y armonioso es sólo suyo, con su regalo y blandura y suavidad es estimado por muy facil,...<sup>13</sup>

10. "Pero no por eso, si se considera el respeto de la edad antigua, dejan de ser algo afectados en la diversidad de sentimientos exquisitos, y en la grandeza y hermosura de la lengua con que los visten. Y es más tolerable en ellos, por decirlo así con parecer concorde a los imitadores de la poesía latina, que en los mismos latinos, si lo usasen;...", *Anotaciones*, ed. cit., ibid.

11. *Ibid.* Sobre la gravedad del idioma español y la defensa además de su agudeza, véase L. Terracini, *op. cit.*, pp. 186-187 así como la abundante bibliografía que incorpora sobre esta cuestión, y en general el apartado dedicado a "Lingua: l'elogio e la caratterizzazione", pp. 185-187.

12. Véase "Comparación entre la lengua toscana y española," 75, *Tabla, Anotaciones*, ed. cit. Para un estudio de la comparación permanente que establece Herrera entre el español y el toscano, véase el estudio monográfico realizado por L. Terracini, "Lingua grave, lingua lasciva (Herrera)", en *op. cit.*, pp. 229-332, p. 261.

13. *Vida de Garcilasso*, ed. cit.

En realidad lo que Herrera admira de la poesía de Garcilaso es su artificio, su exploración artística de las *verba*, algo que falta en la tradición española que Herrera contempla<sup>14</sup> y de lo que sin embargo rebosa la poesía italiana y con el claro ejemplo, así identificado por Herrera, de la poesía de Cetina. La poesía de Cetina se convierte para Herrera en el ejemplo de un exceso de dulzura, es decir, de artificio y en analogía común en la época, para el toscano, de afeminamiento. Herrera diseña con delicia el proyecto que preside sus *Anotaciones*. La ejemplaridad de la tradición clásica considerada como ilustre *retractatio* es el mayor valor para los nuevos tiempos. Se trata de elaborar una lengua artificiosa que no diga “comúnmente” los temas comunes, que olvide en definitiva la pureza ideal de la inteligencia hispana para detenerse en una mayor elaboración elocutiva y en definitiva, poética:

Y no sólo mostrar en ellos [los escritos] carne y sangre, pero nervios, para que se juzgue la fuerza con el color que tiene, y no satisfacerse diciendo comúnmente conceptos comunes para agradar a la rudeza de la multitud<sup>15</sup>.

Lo anterior es tan sólo el prólogo de uno de los pasajes más interesantes de las *Anotaciones*. En unas cuantas líneas condensa Herrera sus opiniones sobre puntos tan esenciales como el ideal de *retractatio*, la evaluación de la finalidad de la poesía y la estructura que ha de poseer la elocución. La complejidad de la elegía y su relación íntima con la variedad del estilo es la licencia que se ha permitido Herrera para divagar en esta ocasión. Todo ello se realizará desde la guía privilegiada del *Ars poetica* horaciana, como ha observado A. García Berrio precisamente a propósito del pasaje que venimos comentando:

... el *Ars* de Horacio se alza sin duda con una parte importante de la responsabilidad del ideario estético de Herrera: pues precisamente su nombre y mención van unidos a algunas de las más avanzadas, comprometidas y renovadoras doctrinas del poeta sevillano<sup>16</sup>.

En primer lugar observa Herrera el primer obstáculo a vencer y la gloria asociada a la victoria: La renovación de la poesía y en definitiva del idioma desde el ámbito exclusivo de las *verba*. Lo que seguramente influyó en Herrera fue la naturaleza misma de la poesía garcilasiana. Por más que Garcilaso saliera por derecho propio de la mera repetición petrarquista, su poesía pertenecía a una línea reconocida por Herrera y admitida plenamente en las *Anotaciones*. El propio Herrera participa de la aventura iniciada por Petrarca siglos antes y seguida en España por el propio Garcilaso, por

14. Como ha observado J. Huerta Calvo en su análisis del fonetismo poético de la poesía cancioneril castellana falta “... la estética del sonido”, “el ajuste entre palabras y melodías”, véase J. Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 75.

15. *Ibid.*

16. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 85. Para un análisis de este fragmento, vid, en la misma obra, pp. 81-85. La devoción horaciana que muestra Herrera no sólo se detiene en cuestiones de Poética sino que como A. García Berrio observa se extiende también al ejercicio poético tanto creativo como traductor, *ibid.*, p. 83.

Cetina, por Mendoza y por el entorno sevillano que además rodea al poeta y al que ofrece lugar en sus *Anotaciones*, así como a las innumerables aportaciones de la amada Italia.

No es por tanto extraño que Herrera adaptara sin dificultad el ideal de *retractatio* especialmente a las *verba* porque en el sistema petrarquista eran el elemento más claro de variación<sup>17</sup>. Tampoco es extraño que Herrera de la mano de Horacio entendiera con rectitud los versos horacianos

difficile est proprie communia dicere

La lectura realizada por Herrera de los versos horacianos es la más purista, la de que esos temas comunes no son los más corrientes y no tratados, sino los tópicos desde la tradición clásica desde luego resumidos en la rica *inventio* que Herrera requiere para la elegía. De nuevo y desde el sistema tópico contemplado por Herrera es natural que contemple ante todo la dificultad asociada a la recreación de los temas comunes. La variación se concentra especialmente en la “fuerza de la elocución” no tanto en la innovación inventiva o en la dispositiva:

Y sin duda alguna es muy difícil decir nueva y ornadamente las cosas comunes; y así la mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es, y por esta causa dijo Horacio;

ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis  
speret idem; sudet multum, frustra que laboret,  
ausus idem; tamtum series, iuncturaque pollet,  
tamtum de medio sumtis accedit honoris<sup>18</sup>.

La atracción de Herrera por el reto planteado por Horacio se sigue sin dificultad en las propias *Anotaciones* y en la misma creación poética herrera. En las *Anotaciones* por el ejercicio continuo de relacionar la poesía garcilasiana con aquellos lugares en los que la poesía de Garcilaso recrea lugares comunes. A esta convocatoria acuden no sólo los versos del pasado sino los coetáneos. Herrera apunta siempre que le es posible las ligeras variaciones que Garcilaso desde su maestría y esfuerzo ha movilizado en su poesía. Buena muestra de ello, ni mucho menos el único, es la crítica

17. Véase sobre todo el trabajo ya citado de A. Quondam, “Dall’abstinendum verbis’ alla “locuzione artificiosa”. Il petrarchismo come sistema della ripetizione”, en G. Ferroni y A. Quondam, *op. cit.*, pp. 209-233. Sobre los efectos causados por este sistema peculiar en una mentalidad romántica que busca ante todo la originalidad, véase el trabajo ya clásico de A. Quondam, *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 10.

18. *Anotaciones*, ed. cit., H-271. Como ha observado A. García Berrio Herrera elige la autoridad horaciana para un asunto tan importante para la teoría renacentista como la cuestión de originalidad y observa a propósito de estos versos como “Horacio va asociado, también en muchas ocasiones, a las declaraciones estéticas más medulares en las *Anotaciones* de Garcilaso”, A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2) Teoría poética del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 84. Además como puede leerse desde la propia *Epistola* el orden de los versos está alterado. Herrera se inclina ante todo por el esfuerzo y la recompensa de la gloria.

que Herrera despliega sobre el soneto XI de Garcilaso, *Hermosas nymphas, que en el río metidas*, del que alaba su hermosura comprendida como adecuado ajuste entre los elementos que componen el soneto, el llanto del poeta y su “inmersión” en el río, como hipérbole de la abundancia del sufrimiento. La admirada variación en este caso no se halla tanto en las *verba* como en la *dispositio* revelada en los dos últimos tercetos. Herrera observa así con detenimiento al comienzo de su anotación:

Hermosísimo es este soneto con epítetos, perífrasis, descripción de tratos y la admirable división, con que concluye, aludiendo a la naturaleza de las Náyades, que están en agua, y él se ha de convertir en ella<sup>19</sup>.

No se trata por tanto sólo de un ejercicio de comparación con vistas a resaltar la cultura garcilasiana, sino de una exaltación consciente de la tradición misma en la que se inserta la poesía de Garcilaso, como el principio estético desde el que fijar las pautas para la lengua española en su mayor tensión creativa, la de la creación poética. Toda la fuerza de la poesía se concentra en la elocución, todo el poder de la poesía de los nuevos tiempos consiste en aplicar la variación elocutiva para continuar y recrear la altura alcanzada por la edad augústea, renovada desde el magisterio italiano. En este sentido el cuidado del Herrera por la “elegancia del estilo” —en el sentido puro de “elección”— es subrayado por Francisco Pacheco en *El Arte de la pintura* refiriéndose al dibujo

... esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy usado entre los artifices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mismo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes, en la latina Cicerón, y en la nuestra española Fernando de Herrera<sup>20</sup>.

La lengua española y su recién estrenado imperio tiende en la imaginación de Herrera un programa semejante al establecido por Horacio en su *Ars poetica* para el imperio de Augusto<sup>21</sup>. Se trata entonces de la llamada heroica a la difícil *renovatio litterarum* a la que Herrera ofrece sus *anotaciones* y que elige su expansión discursiva al llegar a la elegía<sup>22</sup>. En este encendido escenario Herrera convoca la figura de Cicerón, como ejemplo en realidad del *optimum genus dicendi*. Según Herrera aunque los coetáneos de Cicerón utilizaron su mismo idioma, Cicerón destaca entre los demás

... mas el tiene una estructura y frasis propia, grandísimamente diferente y distante y aventajada de todos<sup>23</sup>.

19. *Anotaciones*, ed. cit., H-78.

20. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. cit., p. 347.

21. Para la “intención profunda de la poética horaciana” véase A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tónica horaciana en Europa*, op. cit., p. 217 y pp. 217-225.

22. En palabras de M. Fumaroli para los *Poetices* de Escaligero que valen también para la obra herreriana; “La conception de la *Renovatio litterarum* qui apparaît ici n’a rien de timide ni de scolaire. C’est une tâche héroïque, environnée de périls, en soi-même et hors de soi, pour conjurer les vieux démons de la décadence et faire ressurgir une perfection perdue.”, M. Fumaroli, *art. cit.*, p. 14.

23. *Anotaciones*, ed. cit., H-271, p. 419.

La entrada de Cicerón en el discurso elaborado por Herrera no es ni mucho menos ociosa. A continuación Herrera en su contemplar ensimismado de lo que fue y de lo que es, establece una comparación entre el latín y el español, entre Cicerón y (sin nombrarlo) Garcilaso:

Y lo mismo se puede juzgar en los poetas que en los oradores, y en nuestra lengua, que en la romana antigua<sup>24</sup>.

A partir de aquí Herrera prepara el camino para la proclamación de la idea interior del *Orator* como la visión interna de la hermosura, como el camino orientado hacia el progreso y la renovación. Herrera observa que aún queda más ornato de elocución por conseguir, más ornato de variedad por alcanzar, que la que tiene delante, la poesía de Garcilaso a la que aún así nombra, en definitiva

... no piense alguno que está el lenguaje español en su última perfección,...<sup>25</sup>

Esa expansión discursiva culmina en la recreación de la idea interior proclamada en el *Orator*. Por si alguno le cupiera alguna duda o confiara excesivamente en el glorioso panorama o creyera que ya todo está hecho, Herrera proclama lo siguiente para después reclamar en este caso la autoridad de Cicerón y de su *Orator*:

... no están acabados los ingenios españoles que no puedan descubrir lo que hasta ahora ha estado escondido a los de la edad pasada y de ésta presente; porque en tanto que vive la lengua y se trata, no se puede decir que ha hecho curso: porque siempre se alienta a pasar y dejar atrás lo que antes era estimado<sup>26</sup>.

Lo que “antes era estimado” es en realidad la poesía de Garcilaso, el reclamo constante en las *Anotaciones* de que lo ya conseguido es un estimable precedente pero no el final del logro. Herrera mira más allá de la poesía garcilasiana a la que considera *genus optimum dicendi* en la medida de lo ya logrado pero no de lo que en la imaginación de Herrera puede llegar a lograrse. De hecho ante el desánimo posible, desde la visión dinámica del idioma español y atendiendo también a los logros anteriores pero mirando decididamente hacia el futuro, Herrera advierte lo siguiente

Y cuando fuera posible persuadirse alguno que había llegado al supremo grado de su grandeza, era flaqueza indigna de ánimos generosos desmayar, imposibilitándose con aquella desesperación de merecer la gloria debida al trabajo y perseverancia de la nobleza de estos estudios<sup>27</sup>.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Anotaciones*, ed. cit., H-271, p. 419. Como ha observado A. Prieto, “Alejándose del estatismo o fijación de una lengua sostenida por gramáticos que entendían el español en su normalizada culminación, Herrera siente la lengua como algo vivo, en un continuo movimiento o tensión que podía conducirla a su empobrecimiento o enriquecimiento”, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, *op. cit.*, p. 615.

27. *Anotaciones*, ed. cit., p. 419.

A continuación Herrera recreará la idea interior del *Orator* y al *optimum genus dicendi* que es posible imaginar, pero que aún no ha sido conseguido. La poesía de Garcilaso ocupa de nuevo el lugar preferente, la lectura atenta que Herrera ha realizado en sus *Anotaciones* se ha destinado a mostrar la hermosura, la perfección, pero como indica Herrera

Pues sabemos que en los simulacros de Fidias, que en aquel género fueron los más excelentes y acabados de la antigüedad, pudieron, los que vinieron después, imaginar más hermosas cosas y más perfectas; así debemos buscar en la elocución poética, no satisfaciéndonos con lo extremado que vemos y admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura<sup>28</sup>.

Los autores que consideramos en el capítulo anterior se quedaron por lo general en la contemplación extática de la idea interior lograda en la poesía de Petrarca. Herrera proyecta una sombra de duda sobre la poesía de Garcilaso que deja de ser así el modelo absoluto. La valoración de Herrera se instala en el tiempo. Desde la necesidad de defensa que alienta sus *Anotaciones* y de su programa didáctico que enriquezca “el lenguaje español” es posible ir más allá. Herrera también mira hacia el futuro, hacia la gloria y la posteridad y en definitiva mira al carácter primero de apología y de programa por el que se caracterizan sus *Anotaciones*. La poesía de Garcilaso está construida a la medida del simulacro de Fidias y en su género por lo que a España se refiere es la más hermosa. Hasta aquí Herrera sigue en parte el programa ideal establecido por Cicerón en el *Orator*. La obra de Herrera se instala ante todo en el tiempo, en el suyo, en un tiempo además apremiante que tiene conciencia de su comienzo (la introducción por Garcilaso de la verdadera poesía en España) de su lugar (la propia aportación herreriana) y de su término fijado por Herrera en los dominios lejanos de la posteridad.

Lo que sigue por tanto no responde a la búsqueda de la elocuencia como cualidad ideal porque en el magisterio garcilasiano se agoten las posibilidades. Esto quiere decir al fin y al cabo que la autoridad anterior es un modelo muy estimable pero no una imposición, esto fue lo que leyó entre líneas el airado Prete. De hecho y como observa a continuación Herrera:

Y como aquel grande artífice, cuando labró la figura de Júpiter, o la de Minerva, no contemplaba otro de quien imitase y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en quien mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza de ella, así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que pueda alcanzar la imaginación, para imitar de ella lo más hermoso y excelente<sup>29</sup>.

La alusión a la idea como motor de la creación poética ha sido considerada por A. Bianchini como señal inequívoca de la filiación primera neoplatónica de las

28. *Anotaciones*, ed. cit., H-271.

29. *Ibid.*

*Anotaciones*<sup>30</sup>. Polarizar la teoría herreriana como neoplatónica o neoaristotélica responde en realidad a una consideración global de las *Anotaciones* que apenas si atiende a los detalles que dejó escrito el propio Herrera. Considerar las *Anotaciones* como un producto típico del neoaristotelismo es tanto como decir que Herrera responde a patrones dogmáticos y afines a la Contrarreforma. Ya hemos visto la escasa información que prestaba la *Poética* al género en el que Garcilaso se empleaba y que pretendía leer Herrera.

Una prueba del criterio transitivo, sintético, que anima el proceder herreriano es la fusión entre las dos autoridades. Dejábamos aplazada la consideración, en el terreno de la teoría literaria de la ligazón establecida por Herrera entre el *intelecto* activo aristotélico y el *genio* platónico. Ahora nos detendremos en la argumentación teórica de este punto realizada por A. Segni desde sugerencias neoplatónicas y en un tratado estricto de teoría literaria. En primer lugar traemos de nuevo la cita herreriana que consideramos:

Genio. Es una virtud específica, o propiedad particular de cada uno que vive. No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico<sup>31</sup>.

En las *lezioni* desde el magisterio de A. Segni encontramos un enlace semejante al establecido por Herrera entre el *intellectus activus* aristotélico y el genio platónico. Después de describir la luz interior que permite alumbrar en la mente del poeta la belleza del mundo inteligible A. Segni realiza la misma matización que Herrera:

Questa luce, adunque, e questo bene altissimo di Platone sarà l'intelletto agente di Aristotile; e vedete che non Aristotile primo disse e trovò questo, ma Platone prima di lui: se non che Platone non lo chiama intelletto, anzi, sopra l'intelletto, sommo bene e luce, né Aristotile dice che egli sia Iddio, né, come io stimo, così l'intendeva<sup>32</sup>.

Entre las varias diferencias entre los dos lugares existe una que nos parece fundamental. A. Segni ofrece una fundamentación filosófica que permita apreciar las composiciones del *Canzoniere*. Herrera incluye sus matizaciones en el campo estricto de la teoría literaria. Lo que A. Segni denomina *intelletto* será *ingenium* o *genio* en las *Anotaciones* de Herrera. En los términos de la teoría literaria, y en último término estética, Herrera define así la inspiración artística y por extensión la medida de la excelencia que ha de ser alcanzada. Lo hermoso y lo excelente se encuentra como un elemento más del *ars* que requiere un recto aprendizaje y sobre todo se halla ante todo en el interior del artista y en la idea contemplada.

30. Véase, A. Bianchini, *op. cit.*, p. 143 y A. Bianchini, "Fernando de Herrera's *Anotaciones*: A new look at its sources and the significance of his poetics", *art. cit.*, pp. 28-29.

31. *Anotaciones*, ed. cit., H-629.

32. A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, ed. cit., p. 15.

Como vimos en el capítulo anterior B. Partenio señalaba los límites de la idea interior como motor creativo y sobre todo como única fuente de referencia. La solución propuesta por Partenio era la de fijar en la idea destilada de los antiguos y en su correspondiente imitación los límites precisos en realidad la idea misma. La antigua propuesta ciceroniana llevaba implícita la sugerencia de la creatividad individual que ni Cicerón ni los lectores del siglo XVI pudieron llevar hasta sus últimas consecuencias. La contradicción sin embargo persiste y mentes como la de B. Partenio registran el mecanismo delicado de una propuesta semejante. Minturno, por su lado, se plantea la posibilidad de que existan nuevas formas y a ello responde con el carácter totalizador impuesto al *Peri ideôn*. La sola atención a la posibilidad de que exista una idea interior de hermosura a la que el artista ordenar su mano o su oído indica ya la quiebra producida por los nuevos intereses que no culminarían hasta la revolución romántica<sup>33</sup>.

Entre tanto quedaba la habitual obsesión renacentista por fijar los preceptos y mecanismos desde los que establecer la hermosura, conveniencia y majestad de la idea que había de interiorizar el artista. De esta forma la idea se localizaba en realidad fuera del artista como ha señalado R. Tuve a este propósito

This recognition of author's *interpretation* as controlling subject must be distinguished from the modern author's portrayal of his own *process* of interpreting or feeling...<sup>34</sup>

Esa idea de hermosura y perfección, en el caso de Herrera, es lógicamente la idea crítica que guía la lectura herreriana de las *Anotaciones*. Herrera anota al detalle la medida en la que la poesía garcilasiana se acerca o se aleja del ideal requerido. Pero también esa "forma o idea maravillosísima de hermosura" responde a su vez a un ideal estético que Herrera persigue en la poesía de Garcilaso. Antes de considerar la idea en función de su combinatoria armoniosa es preciso concluir el paréntesis que el mismo Herrera cierra. Tras la entrada de la idea del *Orator* en el discurso de la elegía, se lee lo siguiente:

Volviendo, pues, a lo primero...<sup>35</sup>

Herrera entonces señalará dos de los caminos propuestos en el discurso. Por un lado la necesaria recreación de los temas comunes, diciendo nuevamente, es decir, el terreno de la *inventio*. En segundo lugar Herrera traerá a propósito sus avanzadas teorías sobre la *compositio*, siguiendo y aplicando siempre la línea instaurada por Pontano<sup>36</sup>. Estos son los dos caminos que junto con el resto de los preceptos establecidos

33. Véase, M. H. Abrams, *op. cit.*, pp. 226-229.

34. R. Tuve, *op. cit.*, p. 43, el subrayado es de la autora.

35. *Anotaciones*, ed. cit., H-271, p. 420.

36. Véase M. J. Vega Ramos, *op. cit.*, "Decir para admirar", pp. 227-228. A nuestro parecer la introducción del pasaje recreado del *Actius* no es la razón del largo excursus introducido en la elegía, como observa M. J. Vega Ramos en la página 228. La *compositio*, en su ajuste imitativo de *res* y *verba*, es uno de los ingredientes que componen la fuerza elocutiva, uno de los más atractivos, como ha señalado M. J. Vega Ramos, pero no el único.

por la Poética convergerán en la idea interior. La consumación se halla en la llamada de atención sobre el *Orator* ciceroniano, y lo que sugiere sobre la idea como hermosura y perfección, es decir, como mixtura de todas las posibilidades genéricas según se lee en el *Peri ideôn* de Hermógenes y en la tradición que atendió al tratado desde el magisterio de Trapezuntius.

Hermógenes considera como una de las ideas capitales aquella que denomina *kallos* o *Belleza*. La *Belleza* aparece en el tercer lugar, tras la *Claridad* y la *Magnificencia*. Es posible observar un esbozo aproximado del esquema clásico de los tres *genera dicendi*. La primera idea, la claridad, recoge lo asignado al estilo bajo. La segunda, la *magnificencia*, recoge preceptos asimilables al estilo alto. La tercera idea, la de la *Belleza*, aparece como un elemento “instrumental”, sin un contenido preciso:

Tras el capítulo dedicado a la Claridad y la Dignidad producida por la Grandeza, correspondería hablar de la Elegancia y la Belleza en sí mismas, pues un estilo claro, que posea Amplitud y Dignidad siempre requiere cierta belleza y armonía, si no quiere convertirse en un estilo sin Dulzura<sup>37</sup>.

La *Belleza* presta a la *Magnificencia* la posibilidad de un discurso que recale en la hermosura producida por recursos puramente formales. De hecho Hermógenes insiste en su condición de ornato, de complemento formal, pero no como un añadido que remedie el tedio o embellezca la expresión. Como idea distinta de la *Magnificencia* la Hermosura posee sus propios métodos y leyes sobre todo de naturaleza acústica, verbal<sup>38</sup>. En realidad Hermógenes recoge en esta división la doble división peripatética entre el discurso dialéctico al que pertenece la claridad, y el puramente retórico presidido ante todo por la *Magnificencia* y su poder persuasivo y favorecido además en algunos casos por la *Belleza*. Sin embargo la tríada genérica impuso de nuevo una deformación del esquema original.

Como ha señalado G. L. Kustas los primeros comentarios bizantinos insistieron en la tríada compuesta por las tres primeras ideas a las que añadir las cuatro restantes. La compleja influencia de la teología cristiana propició además esta división “trinitaria”<sup>39</sup>: Por otra parte y ya en el siglo XVI algunos autores insistieron en la correspondencia entre las tres primeras ideas con los tres *genera dicendi* latinos en especial tal y como aparecen formulados sobre todo en la *Rhetorica ad Herennium*<sup>40</sup>.

37. “Sobre la Elegancia y la Belleza”, Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., app. ap. 296-311, ap. 296.

38. G. L. Kustas, *op. cit.*, p. 154. Véase también A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 53. Por su parte D. Hagedorn observa en la descripción de la tercera de las ideas la insistencia de términos como *eurythmía*, *euarmostía*, *symmetría*, *eukronía*, que aluden claramente a la dimensión puramente verbal de esta categoría, D. Hagedorn, *op. cit.*, p. 49. Como ha apuntado a su vez C. Ruiz Montero, *intr. cit.* estos términos, en especial *eurythmía* y *euarmostía* que “... expresan la bondad del ritmo y de la armonía, remontan a Platón, *Rep.* 400d. Asimismo, *symmetría* es concepto caro a Platón”, C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, p. 48.

39. G. L. Kustas, *op. cit.*, p. 154, para las implicaciones filosóficas y teológicas extraídas por los comentaristas bizantinos de la estética del *Peri ideôn*, véase pp. 147-154.

40. Daniel Barbaro, por ejemplo, insiste en crear una alternativa que no existe entre el estilo alto que no ha de caer en el bajo y la belleza precisa para el discurso. Opera en realidad con el esquema aprendido de la tríada genérica clásica. Sin embargo la nueva visión se impone y D. Barbaro, diligente discípulo de Pietro

Sin embargo Hermógenes concedía a la *Belleza* un rango especial al considerarla desde dos puntos de vista. Por un lado la *Belleza* es un concepto abstracto, definible en los términos platónicos de armonía y correspondencia. Por otra parte y sobre todo la *Belleza* es una idea estilística concreta que presta a la *Magnificencia* un mayor poder persuasivo al provocar en el lector la admiración ante un edificio perfectamente construido:

Así pues la Belleza del discurso consiste propiamente en la armonía y buena proporción de todos los componentes de todas las formas estilísticas en él existentes, como los pensamientos, tratamientos, palabras, etc., junto con cierta cualidad de carácter, manifiesta a lo largo de todo el discurso y apropiada a la forma estilística, al igual que el color en un cuerpo<sup>41</sup>.

La *Belleza* contemplada por Hermógenes en primer lugar es la de la adecuada correspondencia entre todas las formas estilísticas. Más adelante Hermógenes introduce expresamente el pensamiento platónico en este punto trayendo a colación el *Fedro* y alabando desde la “metáfora del monstruo” la perfecta y ajustada conveniencia de todos los elementos:

Esa es la Belleza a la que, en mi opinión, se refiere Platón cuando dice que el discurso debe tener cabeza, extremidades y tronco adecuados entre sí y al cuerpo entero, pero cada uno de ellos no debe ser colocado sin orden, aunque sean bellos individualmente, pues así no puede nunca formarse un discurso bello<sup>42</sup>.

Es este también el sentido considerado por Herrera cuando se refiere a la hermosura y excelencia contemplada por el artista en su interior como guía a la que ordenar la creación artística; la conveniencia de las partes dispuestas en armonía sin caer necesariamente en la exigencia del *decoro* bajo la variante de los caracteres por tratarse

Bembo, apuesta en definitiva por la variedad y la mixtura de los tres estilos: “Come nella chiarezza era dubbio di non cadere in bassa et umile maniera, e però le fu dato per sostegno la grandezza e magnificenza del dire, così nella grandezza è pericolo di uscire in forma che non abbia ornamento e proporzione, e però se le darà per misura e bellezza sua una forma diligente, accurata e ben composta...”, Daniel Barbaro, *Della eloquenza*, ed. cit., p. 425; el tratatamiento *Della bellezza del dire*, en pp. 425-434.

41. *Peri ideôn*, 296. C. Ruiz Montero remite al original platónico evocado por Hermógenes, n. 362, ed. cit., *Fedro*, p. 190. Como observa C. Ruiz Montero: “Es ésta [la hermosura] una forma constituida por sí misma, como dice Hermógenes, es decir, sin subformas. El autor cita con frecuencia como sinónimo el término *epiméleia*, ‘Elegancia’, y con ambos [[*káillos*, ‘Belleza’] está unido el ‘ornato’, *kósmos*.”, C. Ruiz Montero, *intr. cit.*, p. 48. Por su parte B. Spingarn subrayó esta sugerencia del *Peri ideôn* de Hermógenes en términos demasiado generales. Entre las definiciones de Belleza señala la siguiente: “... a more purely aesthetic conception of beauty connecting it either with grace or conformity... This last idea ... seems to have been derived from the *Idea* of the Greek rhetorician Hermogenes, whose influence during the sixteenth century was considerable...” *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Westport - Connecticut, Greenwood Press, 1976, de la ed., New York, Columbia University Press, 1924, de la 2ª ed., 1908, ed. or., 1899, p. 32. La considerable influencia ejercida por el *Peri ideôn* es sintetizada por B. Spingarn en la traducción al italiano de Giulio Camillo Delminio, *ibid.* Para la noción de Belleza asociada a la Grandeza en el *Peri ideôn* de Hermógenes y la ascendencia peripatética de esta consideración, véase D. Hagedorn, *op. cit.*, p. 51.

42. Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., ap. 297, como señala C. Ruiz Montero en su edición, el lugar corresponde a *Fedro*, 264c, ed. cit., n. 366, p. 191.

ante todo de la Lírica. En realidad Herrera se refiere a las formas de decir y elige el lugar, la elegía, para insertar la fundamental proclamación de la idea tal y como aparece en el *Orator*<sup>43</sup>. La Hermosura se convierte así para Herrera en la correspondencia armoniosa de todas las formas de decir, el temple maravilloso logrado por Garcilaso entre *gravidad* y *dulzura* desde la formulación de Bembo, al que añadir las otras formas de la oración.

Hermógenes en el *Peri ideôn* reservaba para la última de las ideas, la *Habilidad*, la responsabilidad final de la mixtura entre todas las variedades. En realidad aludía al control necesario del *decorum* que permitiera aplicar a cada modulación de la causa un determinado estilo, esto fue en definitiva lo que leyó Trapezuntius trascendiendo la propuesta de Hermógenes y situando en la idea del *Orator* lo conseguido por el propio Cicerón<sup>44</sup>. Sin embargo el escenario en el que Hermógenes convoca la alteza del estilo como mixtura de todas las variantes es precisamente el espacio dedicado a la Hermosura. Así juzga Hermógenes al Orador como ideal al que aspirar y ejemplificado en Demóstenes:

... muchas veces he manifestado que es difícilísimo encontrar en el Orador algún ejemplo de tal clase, es decir, que corresponda a una sola forma estilística; en efecto, ese autor es el más variado de todos y casi en cada pasaje de sus obras se podrían encontrar todas: hasta tal punto ha llevado la combinación y mixtura de las formas al máximo de Belleza; casi todas las formas se entrecruzan en él, y componen, como por arte de fusión, una sola especie de discurso, con certeza el más bello...<sup>45</sup>

Lo que lee Herrera en el espacio de la Lírica y lo que en definitiva le distingue de otros tratadistas que siguen el mismo camino es fijar como el *decorum*, la *gravitas*, lo que pertenece en términos poéticos a la *Hermosura*. Es preciso acudir entonces al discurso que Herrera dedica a la *Hermosura* en las *Anotaciones*, también marcado desde la *Tabla*. La oportunidad que Herrera se toma del texto de Garcilaso para una definición más amplia de la Hermosura es el comentario al soneto XXII, *Con ansia extrema de mirar qué tiene*. El argumento en opinión de Herrera es 'caso particular' de ahí la dificultad de su comprensión<sup>46</sup>. Herrera no obstante explica que el poeta al mirar el pecho de la dama se topó con un imprevisible obstáculo, la mano de ella ocultando la hermosura no sólo externa, también interna, que el poeta ansiaba ver, según explica Garcilaso en el segundo cuarteto:

43. *Anotaciones*, ed. cit., H-271: "... así conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que pueda alcanzar la imaginación, para imitar de ella lo más hermoso y excelente."

44. "La Habilidad en el estilo no es, en mi opinión, otra cosa que el uso correcto de todas las especies estilísticas antes expuestas y de sus contrarias, y también de todos aquellos elementos que constituyen el cuerpo del discurso", *Peri ideôn*, ed. cit., app. 368-369.

45. *Peri ideôn*, ed. cit., I, ap. 305.

46. "El argumento de este soneto es caso particular, y por eso difícil de inteligencia", *Anotaciones*, ed. cit., H-129. La dificultad como tal es fructífera por las explicaciones peregrinas que los diversos comentaristas de Garcilaso buscaron a la propuesta del soneto 22, véase E. L. Rivers, *ed. cit.*, pp. 122-123.

en él puse la vista, más detiene  
de vuestra hermosura el duro encuentro  
mis ojos, y no pasan tan adentro  
que miren lo que'l alma en sí contiene<sup>47</sup>.

La mención a la hermosura lleva al diligente Herrera a explicar el concepto desde varios puntos de vista, atento siempre al concepto de Hermosura en la estética renacentista, como adecuada proporción, como armonía entre los elementos integrantes, entre *todos* los elementos integrantes. En esta disertación sobre la *Hermosura*, convocará ni más ni menos que el magisterio de Aristóteles, en cuestiones que como veremos, tocan al campo elocutivo.

Dice Aristóteles en el 3 de la *Retórica* y en el de la *Poética*, que la hermosura, así en lo que es animado, como en todas las cosas compuestas de algunas, consta de orden y conveniente grandeza; y así quiere que no sólo proceda y nazca de la misma belleza y gracia, pero de dignidad y grandeza y veneración con una nota de severidad<sup>48</sup>.

El libro tercero de la *Retórica* al que Herrera alude es como se sabe el libro final que Aristóteles dedica a la elocución. Herrera trae al vuelo la autoridad aristotélica para fundamentar desde su autoridad no otra cosa que la mixtura deseada. En el reino de la suave dulzura ha de entrar también el de la gravedad y sus acompañantes. De hecho Aristóteles se refiere al estilo “agradable” o “magnífico” como dos formas de aludir al mismo fenómeno<sup>49</sup>. No debemos olvidar que Aristóteles establece una división dual que hace corresponder al lenguaje utilizado para la persuasión, con todos los límites y restricciones posibles, una expresión ante todo ornada que plazca y la vez “magnífica” (megaloprepós). Todo esto frente a la utilización de un lenguaje que busque ante todo la claridad:

Analizar aún más el estilo, y decir cómo ha de ser agradable o magnífico, es superfluo, pues ¿por qué ha de convenir esto más que la sobriedad y la liberalidad, o cualquier otra virtud moral que haya? Pues que sea agradable el estilo, lo logrará lo que ya se ha dicho, si se ha definido bien la virtud del estilo, pues, ¿por qué causa es preciso que el estilo sea claro y que no sea bajo, sino decente? Pues si se habla con prolijidad, no será claro, ni tampoco si breve. Más es evidente que conviene un término medio. Y lo que se diga resultará agradable si se mezclan bien las palabras corrientes con las extrañas y si hay ritmo y la persuasión que procede de la conveniencia...<sup>50</sup>

Aristóteles no pretende una explicación concreta de los mecanismos estilísticos que caractericen el estilo agradable o magnífico como variante artificiosa destinada a

47. Como explica Herrera el poeta “Paró en la belleza exterior, yendo a la contemplación de la celestial del espíritu.”, *Anotaciones* ed. cit., H-131.

48. *Anotaciones*, ed. cit., H-130.

49. En el original griego aparecen unidas por la conjunción copulativa *kai* que puede traducirse por *y* y que A. Tovar traduce por *o*, *agradable o magnífico*. La traducción al castellano resulta ambigua ya que puede entenderse como una opción entre dos posibilidades o bien, como creemos que es lo correcto, como una explicación acumulativa del primero de los términos.

50. Aristóteles, *Retórica*, trad. cit., 1414b, 20-29.

la persuasión retórica. En realidad se refiere a que el placer procurado por el estilo se cifra en su medida conveniente para que el que escucha siga con facilidad lo expuesto, radicando ahí el placer, en el término medio, en la adecuación armoniosa a la medida del hombre. La alusión final de Aristóteles en esta larga cita a “la persuasión que procede de la conveniencia” lleva a Herrera a mezclar en una peculiar fórmula lo que no está escrito en este pasaje de la *Retórica*. Dignidad, grandeza, severidad asociadas también al placer deleitoso que Aristóteles, por su parte y en la *Retórica*, propone en realidad, y en este caso y en este contexto, como algo muy distinto, que tiene más que ver con la “magnitud” a la medida del ser humano y como medida en definitiva del placer.

En realidad Herrera lee en la cita de Aristóteles el último de los requisitos, el de que la persuasión procede de la conveniencia, del *decorum*. Las formas que Herrera cita amalgamadas responden a un recuento parcial de las *ideai* bajo los dos principios que Herrera explora; el reino de la *piacevolezza* y el de la *gravità*. El “orden y conveniente grandeza” es en realidad la alusión a la Hermosura, como síntesis final del par bembiano, y de las formas que integran cada uno de los dos componentes. La alusión a la *Poética* es incluso más recóndita pero a la vez mucho más esclarecedora. Herrera alude a un pasaje de la *Poética* que en este caso nada tiene que ver con la elocución. Aristóteles en su tratamiento de la fábula alude a la necesidad de que tengan “magnitud”, es decir que la fábula sea completa en su función primera de conseguir la catarsis final:

Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera...<sup>51</sup>

Aristóteles a continuación incluye un argumento para sustentar la estructura de la fábula que se basa en la belleza, considerada como magnitud (*mégethos*)<sup>52</sup>, orden e ilustración de esa medida visual, también armoniosa y por lo tanto placentera:

Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente,...)<sup>53</sup>

Herrera desoye, como se lee en esta cita, el principal propósito aristotélico, el de cifrar en la belleza, la hermosura, la correspondencia entre todas las partes en términos

51. Aristóteles, *trad. cit.*, 1451a, 33-35.

52. Para la traducción de *megethós* por *magnitud* véase la nota 130, p. 269, con la que V. García Yebra justifica su elección en su ed., Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos, 1988, pp. 7-124.

53. Aristóteles, *Poética*, trad. cit., *ibid.* En la nota que V. García Yebra elabora para este lugar de la *Poética* podrán leerse otros lugares del pensamiento aristotélico en los que se alude a este concepto, véase, n. 130, p. 269.

de “magnitud”, en su sentido de fábula abarcable por el espectador. Herrera sin embargo realiza una amalgama entre las dos alusiones aristotélicas y elige no por casualidad esta referencia de la *Poética*. Así sitúa en la lectura distorsionada de la *Poética* el nivel más elevado de su reflexión sobre la hermosura contemplada en la poesía en general y en la de Garcilaso en particular. En este caso Herrera entiende a su manera la “magnitud” solicitada por Aristóteles, como suma entre las partes, en definitiva por el placer de contemplar la conjunción armoniosa y conveniente. El núcleo central del pensamiento aristotélico, tanto por lo que respecta a la *Retórica*, como a la *Poética*, queda así distorsionado. La autoridad de la *Poética* y de la *Retórica* de Aristóteles es convocada en un lugar fundamental, el discurso en el que Herrera se propone ilustrar la hermosura y en concreto la que procede en la poesía.

La *Hermosura* se concibe así como el *decorum* en su sentido tópico de ajuste armonioso entre todos los elementos concebibles. Herrera se mueve en el terreno concedido al deleite y en esto también sigue el magisterio del *Peri ideôn*. Esto quedará más claro si atendemos a otro lugar de las *Anotaciones* en el que explícitamente Herrera se recrea sobre lo que dejó dicho, de forma implícita, en el discurso de la *elegía*. Cuando Herrera se explaya sobre la dificultad del soneto, convoca en su formulación explícitamente las *ideai* de Hermógenes, y sobre todo, “la eficacia y representación de todas”

Es el Soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española... porque resplandecen en ella con maravillosa claridad y lumbré de figuras y exornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y la jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmisericordia y afectos, y la eficacia y representación de todas<sup>54</sup>.

Hermógenes no sólo contempla la *Hermosura* desde la armonía y la mixtura apropiada. En el segundo sentido, del que se ocupa con preferencia Hermógenes, la *Belleza* cobra un valor también preponderante muy distinto al del amable deleite del *genus medium*, concebido ante todo como recurso para evitar el tedio del auditorio o como la amable apariencia que ayude a persuadir<sup>55</sup>. Hermógenes contempla la posibilidad de que el discurso ofrezca las ventajas inherentes a ese *genus medium* que complace al auditorio. El *Peri ideôn* se convierte así en un caleidoscopio que filtra la tradición anterior, tanto helenística como latina, hasta llegar a una configuración nueva y posiblemente más atrayente aunque también (y siempre) laberíntica.

La función del estilo medio, el *delectare*, aparece como una subforma de la quinta idea, el *ethos* o Carácter<sup>56</sup>. Hermógenes asimila en esta quinta idea los recursos ya previstos desde la *Retórica* de Aristóteles para dotar al discurso de una afinidad sentimen-

54. *Anotaciones*, ed. cit., H-1, p. 308.

55. A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 54.

56. “Sobre el Carácter”, Hermógenes, *Peri ideôn*, ed. cit., app. 320-352.

tal que coadyuve a la persuasión. La alusión a los “caracteres”<sup>57</sup> y el diseño de las cuatro subformas que configuran la idea del *Carácter* permiten la entrada de recursos afectivos bajo la clásica distinción aristotélica entre *ethos* y *pathos*<sup>58</sup>. La primera subforma es la *Simplicidad* a través de la cual el orador conecta con el auditorio a través de pensamientos comunes y por lo tanto fáciles. La segunda es la *Dulzura* de la que por ahora diremos que se ocupa ante todo de la complacencia del auditorio a través de la explotación de todos aquellos recursos que deleiten a los sentidos y a la imaginación. La tercera es el *Ingenio* que sólo se diferencia de la anterior en que el deleite se dirige al intelecto del público. Y finalmente la cuarta subforma es la *Equidad* mediante la que el orador recurre sobre todo a su propio *ethos* para convencer al auditorio. Entra aquí el recurso a exhibir la propia modestia, a mostrar su reticencia inicial, incluso su oposición a participar en el juicio, etc.

Hermógenes por otro lado estableció una relación directa entre la tercera idea *Belleza* y la segunda subforma del *Carácter*, la *Dulzura*. La condición en principio deleitosa de ambas permitía este acercamiento. Por otra parte la *Belleza* asociada a la *Dulzura* revela la condición ante todo persuasiva que Hermógenes considera como elemento coadyuvante en la conmoción de los afectos<sup>59</sup>.

Al llegar a la *Dulzura* y su deleite, Hermógenes considera su relación sobre todo con la subforma anterior, la *Simplicidad*:

He prometido decir algo también sobre la Dulzura y la gracia, que decíamos que son como una intensificación de la Simplicidad. Por tanto, tendremos que decir algo sobre ellas<sup>60</sup>.

Se trata entonces del deleite buscado en la complacencia simple, fácil, del auditorio. No es extraño por lo tanto que Hermógenes reserve para la *Dulzura* un análisis detallado de la poesía en especial la mélica. La complacencia no se contenta necesaria-

57. Textualmente: “En efecto, por “Carácter” no me refiero ahora simplemente a la cualidad que necesariamente se halla esparcida a lo largo de todo el discurso, como el color del cuerpo, sino también a la que de un modo natural se mezcla con las demás especies estilísticas por doquier... Se produciría el primero citado si las palabras que les son propias y les cuadran [a las ideas] se ajustan a los personajes correspondientes, por ejemplo, generales u oradores, o a los que con propiedad son denominados “caracteres”, por ejemplo, glotones, cobardes, avaros, u otros similares.”, Hermógenes, *Peri ideón*, ed. cit., app. 320-321.

58. C. Ruiz Montero, ed. cit., n. 477, p. 219. Como observa por su parte A. Sancho Royo, centrándose en aspectos concretos, “En general, todos los subtipos que dependen del tipo Carácter tienen como finalidad más evidente la *captatio benevolentiae* del público”, *intr. cit.*, p. 25.

59. D. Hagedorn, *op. cit.*, p. 49, para un análisis detallado de la idea de *Belleza* en la tradición helenística y en especial en comparación con el tratamiento que Dionisio de Halicarnaso ofrece a esta cuestión, véase pp. 50-51. Por su parte A. M. Patterson afirma que la relación establecida por Hermógenes entre *Belleza* y *Dulzura*, una subforma del *Carácter*, permite que “... the delectable matters he proposes are more closely controlled by the ethical motivation of all eloquence.” A. M. Patterson, *op. cit.*, p. 123. Sin embargo un hecho viene a matizar la opinión de A. M. Patterson, el *Peri ideón* apenas si entra en cuestiones morales sobre la licitud o no de la retórica. Se entrega ante todo al análisis del estilo de los textos sin entrar en discusiones éticas de ningún tipo.

60. Hermógenes, *Peri ideón*, ed. cit., ap. 329. También es descrita como “cierta Belleza de la Simplicidad”, ap. 328.

mente con la ligereza. La *Dulzura* de la que habla Hermógenes es aquella que contenta los sentidos, en especial el del oído. Su simplicidad no consiste en la facilidad sino en la capacidad para comunicarse con todo aquello que complace y produce placer:

Todo cuanto resulta agradable a nuestros sentidos, me refiero a la vista, tacto, gusto o algún otro medio de goce, también al ser expresado produce Placer<sup>61</sup>.

Y sobre todo al situarla en el reino del *ethos*, o carácter, alude a la dimensión sentimental, de captación de los afectos a través de la expresión de los mismos. Hermógenes lo deja escrito en el *Perì ideôn* al ilustrar estos dos versos de la *Odisea*:

Y entonces una ola purpúrea los envolvió,  
a un monte igual, arqueada, y ocultó al dios y a la mujer mortal.

Y en general, existen miles de ejemplos de ello entre los poetas. Todos los pensamientos que tienen que ver con el amor son dulces, y pertenecen a casi todas las especies de Dulzura por el pensamiento...<sup>62</sup>

Al tratar Hermógenes precisamente de esta subforma comenta explícitamente el otro objetivo que persigue el poeta, el logro de la gravedad. Pietro Bembo como vimos entendió la sugerencia del *Perì ideôn* en el exacto lugar en que Hermógenes la dejó escrita al referirse a “todos aquellos pensamientos que tienen que ver con el amor.” El adusto Herrera leyó también esta sugerencia. Herrera vincula desde la esfera del *Perì ideôn* una idea capital como la de la Hermosura a una de las subformas que busca ante todo la expresión y complacencia de los afectos. En realidad la Hermosura, desde el planteamiento de Hermógenes, permite un respiro a aquellos que como Herrera buscan ante todo el deleite, en una disciplina siempre sujeta a la sospecha que prohíbe el gozo o disminuye a la poesía como un simple ejercicio ornamental.

La fusión final de todas las formas se halla en la Belleza, en su contemplación y en su expresión, en su temple maravilloso. Por su expresa ligazón con la Magnificencia, la excelencia a la que se refiere Herrera adquiere un mayor calado estético muy distinto de la simple apropiación del *delectare* del ámbito de la retórica. La confusión entre Dulzura (expresión de los afectos) y Hermosura propiciada desde el propio *Perì ideôn* permitía sin duda la aplicación de los criterios estilísticos ejemplificados, explicados y sometidos a un recuento exhaustivo en el *Perì ideôn* de Hermógenes.

De esta forma los teorizadores sobre textos líricos hallaron en el *Perì ideôn* no sólo instrucciones concretas sobre el análisis del estilo, principal cometido del tratado de Hermógenes. Hallaron también una reflexión que, leída como convenía —desde la defensa de la licitud poética—, abría un nuevo campo para la reflexión sobre la Lírica, concebida ante todo desde el hermoso *Canzoniere* de Petrarca como la expresión de

61. Hermógenes, *Perì ideôn*, ed. cit., ap. 331.

62. *Perì ideôn*, ed. cit., II, ap. 333. C. Ruiz Montero localiza el lugar de la *Odisea* citado por Hermógenes; Homero, *Od.* XI 243-244, ed. cit., n. 527, p. 231.

la Belleza y como el deleite extremado que arrebató y por el que buscar la gloria. Desde el filtro al que Trapezuntius sometió al *Peri ideôn* leyeron también que los *genera* no eran una clasificación en la que cuadrar los textos. Leyeron que el poeta moviliza los *genera* en una expresión totalizadora. Lo que les quedó por leer es que ese dinamismo creativo era único y singular, expresión de la individualidad como índice de valor. A su manera se aproximaron por lo menos al intento de averiguar lo que place o lo que disgusta desde el parámetro siempre de lo que es conveniente o inconveniente. El *decorum*, la *gravitas* o la *Hermosura*, son la cifra última de la capacidad del poeta volcado en la creación poética.

Lo que busca Herrera en la poesía de Garcilaso es precisamente la definición de esa Idea de hermosura y excelencia. Herrera la sitúa ante todo en la manipulación artificiosa del idioma en su defensa del español. Garcilaso ha sabido administrar la gracia italiana frente a la severidad del español. La poesía de Garcilaso se convierte también en el ejemplario de la ligazón de todas las formas de decir, de todas las variedades. Es esa idea globalizadora imaginada por Herrera la que intenta explicar en sus *Anotaciones* pero no desde la poesía de Garcilaso a la que somete a juicio y a la que en realidad considera un simulacro de lo que puede ser logrado.

Un análisis por otra parte pormenorizado de los juicios críticos herrerianos ha de realizarse desde la cantera de recursos inventariados por el *Peri ideôn* y teorizados y ejemplificados en los autores que ya hemos tratado. Esa tarea salta los límites de esta obra pero hemos de decir que desde nuestra investigación se ha revelado como posible, incluso indispensable para comprender la idea avistada por Herrera del estilo peculiar garcilasiano y para entender además la propia creación poética como reflejo de la idea contemplada en la mente. Y es preciso valorar la poesía herreriana desde lo que persigue, la visión de la *Hermosura* transformada en una Luz que alumbra en la contemplación conmovida pero que apenas, a cuatro siglos de distancia, alcanza a transmitirnos su calor. Todo lo anterior sin duda lo consiguió la mujer a la que Garcilaso amaba. Quizá fue lo único que le quedó por leer al voluntarioso Herrera para explicarse la maravilla del poeta que siente y escribe “para alguien”. A pesar de todo Herrera participa (también por derecho propio) de la voz y la gloria debidas a Garcilaso.



## Páginas finales

Comenzábamos dejando ante todo la puerta abierta a antiguos y nuevos interrogantes sobre el comentario que Herrera realiza a la poesía de Garcilaso. Terminamos este trabajo dejando otros muchos interrogantes pendientes de respuesta y solución. La primera cuestión sigue aún en pie. Se centra en lo que lee Herrera en el interior de la poesía de Garcilaso y por extensión su definición misma de la poesía, en especial de la Lírica, acuñada por Herrera en sus *Anotaciones* de forma vacilante. Hemos intentado un acercamiento considerando desde diferentes perspectivas cuestiones a nuestro parecer coincidentes como la asimilación en las *Anotaciones* de nociones como las que atañen al alma, al genio, y al ingenio, en la provincia concreta de la teoría literaria, por más que Herrera transite, casi siempre, por los caminos que le trascienden y le conducen hacia la posteridad. Por lo que hemos visto Herrera contempla, tanto en lo que toca a la poesía garcilasiana como a su propia creación, la posibilidad trascendente que vincula el *intellectus activus* aristotélico con el genio platónico en una asimilación superior cifrada en el alma desde una inveterada tradición neoplatónica. Herrera se detiene ante todo en el terreno de la teoría literaria pero la fuerza con la que formula y aplica este principio nos lleva a considerar al menos la hipótesis de que todo esto se una íntimamente con la propia vivencia herreriana.

Quizá sea la atención vital exclusiva al dominio y ejercicio de las letras lo que permita en último término este trasplante sin riesgo, esta tendencia sugerida, a la contemplación final de la poesía como contemplación a su vez de la Belleza y de la Divinidad. La poesía en manos de Herrera, y a sus ojos, deja de ser un mero lenguaje ornado para convertirse en una lengua autónoma que traduzca por todos los medios posibles la Belleza, la Hermosura contemplada en el interior. Esto es así principalmente porque Herrera se dedica al comentario de textos líricos. La aplicación sistemática de la *Poética* de Aristóteles durante el siglo XVI al género dramático y épico permitía una relativa libertad para aquellos que, como Herrera, se enfrentaban al comentario y teorización sobre textos líricos.

Herrera se entrega al comentario de textos líricos y por lo tanto avanza por otros caminos, como el análisis ante todo elocutivo de los textos. Este análisis elocutivo realizado por Herrera permite a su vez el viaje hacia el interior mismo de la lengua ar-

tística, hacia la delimitación de la idea elocutiva y del *conchetto*, fábula lírica, que articula la expresión garcilasiana y sobre todo desde el afán de Herrera volcado en las *Anotaciones* y en el idioma, trascendido el *conchetto* en la idea final de la Hermosura como mixtura final y armoniosa de todas las formas. Por esta condición de entrada, inevitable ante la propia realidad de la poesía de Garcilaso, el ánimo de Herrera se esfuerza en teorizar y expresar su conciencia profunda de lo que es, y ha de ser, la poesía desde una perspectiva interior. La subjetividad herreriana no implica relativismo en el juicio. Tal y como Herrera parece creer en sus *Anotaciones* la visión interior de la Hermosura poética, su valoración y la ambición por expresarla, son valores absolutos por su íntima dependencia de la propia naturaleza del alma, afín a lo divino, a lo hermoso y perfecto, a lo excelente y desde luego, en el caso de Herrera, afín a la inmortalidad. Si la estética renacentista es ante todo especular, la lectura herreriana aspirará ante todo a la creación elocutiva del simulacro representado por la imaginación y avistado por el intelecto.

La confianza de Herrera en este punto explica en parte la armazón que sustenta el gran edificio de las *Anotaciones*. Cuanto mayor sea el conocimiento del arte, mayor será la aproximación avistada en el interior. Las *Anotaciones* se cierran así en torno a sí mismas y dejan fuera el simulacro de la poesía garcilasiana. Lo distintivo del ejercicio crítico y estético realizado por Herrera es llevar hasta sus últimos extremos las exigencias del *ars*, de la teoría, en el campo concreto de la creación literaria y por supuesto de la poesía de Garcilaso. Las *Anotaciones* cobran así una independencia notoria del texto al que pretenden comentar, una distancia acrecentada además por el hecho de que las *Anotaciones* aspiran sobre todo a mostrar la capacidad artificiosa del español y exponer, a través de la poesía garcilasiana, los principales puntos de la Poética.

El punto más relevante de la Poética expuesta por Herrera se halla a nuestro juicio en la primera sugerencia del *Orator* ciceroniano sobre la idea interior artística. Las primeras consideraciones con las que Cicerón prelude el que ha sido llamado su “testamento oratorio” vinieron a cuadrar a la perfección con el ideal perseguido. Con el argumento de autoridad en la mano, especialmente si se trata de Cicerón y su *Orator*, el camino estaba abierto para contradecir, malentender y someter a la autoridad al propio juicio. La idea interiorizada así y considerada como motor creativo venía en realidad a legitimar también en sus últimas consecuencias la individualidad poética. Aquí se produce precisamente la quiebra que caracteriza al siglo XVI como el de la formación de la teoría literaria moderna. La idea interior, por más que esté regulada desde el exterior, es en definitiva la idea individual y personal. La quiebra y en definitiva el salto a esta exigencia se revela en la inquietud que hemos ilustrado. El sistema de los *genera dicendi* clásicos fue cuestionado una y otra vez. Se trataba como hemos visto de una herencia comprometida incluso en el momento originario de su formulación. Respondía a dos formas distintas de concebir la retórica, bien comprometida con el fin

primero de la persuasión, bien como un sistema capaz de analizar y generar discursos. La labor pionera de Trapezuntius en este punto fue decisiva para que una serie de autores durante el siglo XVI llegaran a una solución que salvara el dilema aparente y cuestionara hasta su esencia la naturaleza básica de los *genera dicendi*.

Como hemos visto, Trapezuntius propició el encuentro entre el *genus amplissimum* ciceroniano, tal y como queda expresado en el *Orator*, y el *Perì ideôn* de Hermógenes, el texto más completo sobre el estilo conservado desde la Antigüedad. Las lecturas posteriores del puente tendido por Trapezuntius culminaron la tarea emprendida y comprendieron lo que les convino. Trapezuntius no consideró que los tres *genera* ciceronianos, y por extensión los *genera* clásicos latinos, fueran la formulación abstracta de lo que en el *Perì ideôn* se correspondía con la formulación concreta. Cicerón expone en su *Orator* que el ideal final de la elocuencia es el *genus amplissimum*, desde la derivación dual peripatética, a la que aún así supera. Cicerón ordena la elocuencia hacia el ideal final de la conmoción más allá de la simple persuasión.

Desde principios neoplatónicos lo que Cicerón plantea es que ese ideal nunca ha sido conseguido, aunque sea posible imaginarlo. Aquellos que siglos después recobran la sugerencia ciceroniana avanzarán aún más allá de lo propuesto. El ideal de elocuencia que es posible imaginar se encuentra en los textos y es posible, además de obligatorio, como medida de perfección, ordenar el *ars* y la propia creación para conseguirlo. Las instrucciones para conseguir este objetivo se hallan en el *Perì ideôn* que también contempla como aspiración final la “idea óptima universal” en la mixtura de las siete ideas principales que analiza al detalle. La unión entre el *genus amplissimum* y la “idea óptima universal” fue realizada por Trapezuntius quien convirtió la retórica ciceroniana en la Idea contemplada por el mismo Cicerón en el *Orator*. Desde esta otra sugerencia los autores que junto con Herrera hemos considerado en este trabajo no se detienen en las siete formas estilísticas del *Perì ideôn*, ni siquiera en los tres *genera* clásicos propuestos en el *Orator* de Cicerón.

Lo que necesitan leer y desde luego leen a pesar de los textos originarios es que existe una sola forma, una sola ambición cifrada como *officium* retórico en el *Orator*, a la que se ordenan el resto de las clasificaciones. La finalidad ya no es persuadir. El propio Cicerón trasciende esta finalidad en términos de conmoción y de victoria. Los lectores posteriores dedicados ante todo a la Lírica hablarán de admiración, o de arrebató, como cifra suma del deleite estético siguiendo esta vez también los pasos del *Ars poetica* de Horacio y apreciando progresivamente el *De sublime* de Longino. Lo que hemos procurado mostrar en este trabajo es que este proceso se cumplió, en mayor medida, en el análisis de textos líricos. La poesía de Petrarca y la poesía petrarquista constituían sin duda un corpus de textos sobre el que estudiar el ideal reelaborado. La propia “narratividad” del *Canzoniere* muestra la historia amorosa en primera persona y la andadura vital del yo enamorado. La Lírica comprendida como imitación exege-

mática, en la propia voz del poeta, es el factor que deja el campo abierto ante todo al análisis elocutivo y permite esta afloración de la idea, que todo lo regula, en cifra más elevada que el simple *decorum* comprendido en términos jerárquicos según el origen social de los personajes imitados en los textos.

El encuentro entre el *Orator* y el *Peri ideôn* de Hermógenes resultó en este sentido crucial para la valoración de los textos literarios y en último término para explicar la creación ante todo lírica. La sugerencia básica de la nueva lectura apuntaba a una idea interior artística, en el sentido primero de artificiosa, es decir, adquirida según las reglas del arte. Estas reglas serían expuestas, seguidas, discutidas, siempre desde el principio de autoridad, pero con lo que el principio de autoridad supone en último término, desde una lectura por lo general no purista, leer lo que conviene y utilizar la autoridad como refrendo de la opinión propia. Desde esta licencia, no sentida como tal entre los teorizadores del siglo XVI que hemos considerado, queda por lo tanto exponer los propios argumentos en la seguridad de que son absolutos y no sometibles a ningún relativismo. Por lo mismo se gesta en el siglo XVI, desde aquellos que buscan apreciar la escritura, el estilo del poeta, la idea de un estilo personal e irrepetible, en términos actuales, un estilo como individualización expresiva del artista. La consumación de esta identificación titubeante no llegará hasta el Romanticismo. La diferencia radica en que la idea interior es, ante todo, artística, artificiosa, según las reglas del *ars* establecido de antemano (al gusto) y no desde la libertad interior o desde la necesidad de la expresión propia.

Hemos registrado en estas páginas la inquietud profunda por un principio casi insostenible. Promulgar, en definitiva, como única medida de valor la idea interior cuestiona de entrada la regulación externa del arte. La inquietud ante esta contradicción se resuelve de varias maneras, la mayoría de ellas infructuosas por lo que a la voluntad del intento se refiere. Hay algo que sin embargo no se discute, estas formas estilísticas son sólo reflejos, formas, caracteres o géneros de pleno derecho. En realidad a la vista de los textos parece presuponerse que las ideas estilísticas del *Peri ideôn* se subordinan a la intención última del poeta (y del teorizador) perdiendo de esta forma sus márgenes.

La seguridad radica en que son en realidad irisaciones de la idea interior formulada en el *Orator* y perseguida en los textos sometidos a crítica. Por otra parte la atracción por el neoplatonismo contribuye a afirmar la individualidad profunda de esa idea, a la vez que a situarla con una cierta tranquilidad en el dominio externo del arte, como regulación de las ideas de magnificencia, belleza, etc. contempladas a su vez por el artista. Herrera plantea, como culminación del importante paréntesis inserto en el discurso sobre la elegía, que el poeta ha de exteriorizar la idea final imaginada desde el magisterio del *Orator*. Esto tanto vale, desde las *Anotaciones*, para el poeta en concreto como para la idea del idioma. Esa idea final, interior y contemplada, ha de ser per-

---

fecta (hermosa) como mixtura última de todas las formas de decir y como ejemplo además de que el idioma español es capaz de soportar tal artificio. Si la expresión de esta idea no es perfecta en su realización textual, será por un defectuoso conocimiento del arte, no tanto por la incapacidad del idioma. En este sentido Herrera no comenta la poesía de Garcilaso, comenta la Poética de los versos garcilasianos como simulacro o imagen interna de lo que ha de ser y desde luego no fue; el ideal final, imaginado y legislado en las *Anotaciones* de Herrera.



## Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press, 1971, ed. or., 1953.
- ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
- ALBERTE GONZALEZ, A., *Cicerón ante la retórica. La 'auctoritas' platónica en los criterios retóricos de Cicerón*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad, 1987.
- ALBERTINI, C., ed., *Le rime del Petrarca con note letterari e critiche, del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri Ginguenè*, Sec. ec. Scelte, compilate ed accresciute, da Carlo Albertini, Firenze, Presso Leonardo Ciardetti, MDCCCXXXII, 2 vols.
- ALCINA ROVIRA, J. F., "Herrera y Pontano: la métrica en las "Anotaciones"", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 2, 1983, pp. 340-354.
- , "Introducción" a su ed., *Rhetorica ad Herennium*, Barcelona, Bosch, 1991, Erasmo, textos bilingües, pp. 15-59.
- ALIGHIERI, Dante, *Vita nuova e Rime*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985.
- ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.
- , "Herrera y el ideal artístico de la lengua", en *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Losada, 1968, 4ª ed., pp. 64-79.
- ALONSO, D., *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, reimpr., *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1989, t. IX. *Poesía española y otros estudios*.
- , "Para la historia temprana del conceptismo: Un manuscrito sevillano de justas en honor a Santos (de 1584 a 1600)", *Archivo Hispalense*, 109, 1961, pp. 1-33, reimpr., *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, v. II, 2, pp. 75-117.
- ALSINA CLOTA, J., *El Neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana [1575]*, ed., E. F. Tiscornia, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
- ARISTOTELES, *Acerca del alma*, ed. y trad. cast., T. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1988, 2ª reimpr., ed. or. 1978.

- , *Poética*, ed. trilingüe, gr., lat., cast., V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- , *Retórica*, ed. y trad. cast., A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, 4ª ed., ed. or., 1953.
- ARTAZA, E., *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
- ASENSIO, E., “El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, Madrid, 1984, v. I, pp. 13-24.
- ATKINSON, W. C., “On Aristotle and the Concept of Lyric Poetry in Early Spanish Criticism”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, t. VI, pp. 189-213.
- AUERBACH, E., *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke AG. Verlag, 1942, trad. cast. I. Villanueva y E. Imaz, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1988, 4ª reimpr., ed. or. cast., 1950.
- BABIO WALL, M., *Aproximación etnográfica del puerto y río de Sevilla en el siglo XVI*, Granada, Editorial Don Quijote, 1991.
- BAGNI, P., “Grammatica e Retorica nella Cultura Medievale”, *Rbetorica*, 2, 3, 1984, pp. 267-280.
- BALAVOINE, C. y P. Laurens, eds., *La statue et l’empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, J. Vrin, 1986.
- BALDWIN, Ch. S., *Renaissance Literary Theory and Practice. Classicism in the Rhetoric and Poetic 1400-1600*, ed. e intr., D. L. Clark, Gloucester Mass., Peter Smith, 1959, ed. or., Columbia University Press, 1939.
- BARBARO, Daniel, *Della eloquenza* [1557], Weinberg, B., ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 337-451.
- BATAILLON, M., *Erasmus et l’Espagne*, trad. A. Alatorre, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1979, 1ª reimpr. de la 2ª ed. de 1966 corregida y aumentada, ed. or., 1937.
- BEACH, R. M., *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1908.
- BEMBO, Pietro, *Prose della volgar lingua, Prose e rime*, ed., C. Dionisotti, Torino, U. T. E. T., 1960, pp. 71-309, *Classici Italiani*, 2ª ed., aumentada, 1966.
- , *Lettere, Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, 717-834.
- BENEDETTO, U. di, “Fernando de Herrera. Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”, *Filología Moderna*, IV, 25-26, 1966-1967, pp. 21-46.
- , “Introducción” a su ed., Fernando de Herrera, *Lírica y poética*, Barcelona, Publicaciones del frente de afirmación hispanista, 1986, pp. 7-91.
- BIANCHINI, A., *The ‘Anotaciones’ of Fernando de Herrera: An Aesthetics for the new poetry*, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1973.
- , “Fernando de Herrera’s ‘Anotaciones’: A new look at its sources and the significance of his poetics”, *Romanische Forschungen*, 88, 1976, pp. 27-42.

- BLECUA, J. M., "Las 'Obras de Garcilaso con Anotaciones de Fernando de Herrera'. Nota bibliográfica", en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley Mass., Spanish Department - Wellesley College, 1952, pp. 55-58, reimpr., en *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 100-105.
- , "La sensibilidad de Fernando de Herrera. Tres notas para su estudio," *Insula*, 86, 1953, p. 3, reimpr., en *Sobre el rigor poético y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 73-82.
- , *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, 1970.
- , *Sobre el rigor poético y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977.
- BLUMENTHAL, H. J., *Soul and Intellect. Studies in Plotinus and later Neoplatonism*, Aldershot - Hampshire, Variorum Reprints, 1993.
- BLUNT, A., *Artistic theory in Italy. 1450-1600*, Oxford University Press, 1940, trad. cast., J. Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1980 de la 2ª ed. ing., 1956.
- BOLAFFI, E., *La critica filosofica e letteraria in Quintiliano*, Bruxelles, Berchem, 1958, Collection Latomus, v. XXX.
- BONNER, S. F., *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus: a Study in the Development of Critical Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939.
- BONNEVILLE, H., "Sur la poésie à Séville au Siècle d'Or," *Bulletin Hispanique*, LXVI, 1964, pp. 311-348, trad. cast., B. López Bueno, *Archivo Hispalense*, LV, 1972, pp. 79-112.
- BRANCA, V., "Ermolao Barbaro e l'Umanesimo veneziano", en V. Branca, ed., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Venezia, Sansoni, 1963, pp. 193-212.
- , "La rivelazione della 'Poetica' di Aristotile e la svolta nella attività del Poliziano", en J. P. Strelka, ed., *Literary Theory and Criticism. Festschrift presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, Bern - Frankfurt am Main - New York, Peter Lang, 1984, 2 vols., t. II, pp. 693-717.
- BRANCAFORTE, B., "Valor y límites de las "Anotaciones" de Fernando de Herrera", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX 1976, pp. 113-129, p. 128.
- BRUZZI COSTAS, N., "Sobre conciencia lingüística en Herrera", en W. H. Finke, ed., *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid, Insula, 1977, pp. 87-95.
- BUCK, A., "Einführung", en BUCK, A. y HERDING, O., eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung I, pp. 7-21.
- , y HERDING, O., eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung I.
- , ed., *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance. Vorträge gehalten anlässlich des ersten Kongresses des Wölfenbüt-*

- teler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 2. bis 5. September 1978*, Hamburg, Hauswedell, 1981.
- BUSTOS, E. de , “Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega”, en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, pp. 127-163.
- CAPRIANO, Giovan Pietro, *Della vera poetica* [1555], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 295-334.
- CICERON, Marco Tulio, *Orator* with an english translation by H. M. Hubbell, *Cicero in twenty eight volumes*, Cambridge Mass. - London, Harvard University Press - William Heinemann Ltd., 1971, reimpr. rev., ed. or., 1939, The Loeb Classical Library, t. 5.
- , *El Orador*, traducción, introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- CHIAPPINI, G., ed., *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985.
- CODOÑER, C., “Comentaristas de Garcilaso”, en V. García de la Concha, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, pp. 185-200.
- , “El modelo filológico de las ‘Anotaciones’”, en López Bueno, B., ed., *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36.
- COLIE, R. L., *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, University of California Press, 1973.
- COOMARASWAMY, A. K., *Teoría medieval de la Belleza*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta editor, Ediciones de la tradición unánime, 1987.
- COSTER, A., *Fernando de Herrera (El Divino)*, Paris, Honore Champion Editeur, 1908.
- COUSIN, J., *Etudes sur Quintilien. Contribution a la recherche des sources de l'Institution oratoire*, Amsterdam, P. Schippers N. V., 1967, ed. or., 1965, 2 vols.
- CUBELIER DE BEYNAC, J. y MAGNIEN, M., eds., *Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le cinquième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger (Agen, 14-16 septembre, 1984)*, Agen, Société Académique d' Agen, 1986.
- CUEVAS, C., “Introducción” a su ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 11-133.
- CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke, 1948, trad., cast., M. F. Alatorre y A. Alatorre, Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1981, 2 vols.
- DARST, D. H., *Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

- DELMINIO, *La Topica, o vero della elocuzione* [ca. 1540], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. I, pp. 357-402.
- , *Le idee, o vero forme della oratione da Hermogene considerate, ridotte in questa lingua per M. Givlio Camillo Delminio Frivlano a queste s'aggiunge l'artificio della Bucolica di Virgilio spiegato dal detto M. Givlio Camillo. Opere novamente mandate in luce da Gio. Domenico Salomoni al Sig. Andrea Sasso suo compare*, [ca. 1540] in Udine, Appreso Gio. Battista Natolini, MDXCIII.
- DEMERSON, G., dir., *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Editions Slatkine, 1984.
- DIONISOTTI, C., "Introduzione," a su ed., Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua, Prose e rime*, Turín, U. T. E. T., 1960, pp. 71-309, *Classici Italiani*, 2ª ed., aumentada, 1966, pp. 9-70.
- , "Aldo Manuzio umanista", en V. Branca, ed., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Venezia, Sansoni, 1963, pp. 213-243.
- DOMINGUEZ ORTIZ, A., *La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, 3ª ed., ed. or., 1984.
- DRONKE, P., *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford, Clarendon Press, 1968, 2 vols, ed. or., 1965.
- DUBOIS, C. G., *L'imaginaire de la renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- DUTTON, T. R., *The Critical Precepts of Fernando de Herrera*, Cornell University, Ph. D., 1970.
- ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*, London - Boston, Faber and Faber, 1979, 6ª ed., ed. or., 1957.
- ELLIOT, J. H., *La España Imperial 1469-1716*, Barcelona, Vicens Vives, 1991, 3ª reimpr. de la 5ª ed., ed. or., 1963.
- IVLII CAESARIS SCALIGERI, VIRI CLARISSIMI, *Poetices libri septem*, ad Sylvium Filivm, [Lyons], Apvd Antonivm Vincentium, M.D.LXI.
- Electa Scaligerea hoc est Julii Caesaris Scaligeri Sententiae, Praecepta, Definitiones, Axiomata, ex universis illius operibus classes disposita*, Hanoviae, Typis Wecheliani sumptibus Clementis Schleichii et Petri de Zetter, M.DC.XXXIV.
- FARAL, E., *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1928, ed. 1971.
- FERGUSON, W., *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis Books, 1980.
- , "De lo "suave" a lo "áspero": Notas sobre la estética de Herrera", *Revista de Estudios Hispánicos*, 8, 1981, pp. 89-96.
- FERNANDEZ DE VELASCO, J., *Observaciones de Prete Jacopín*, en J. Montero, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 107-184.

- FERRONI, G., "La teoría della lirica: Difficoltà e Tendenze", en G. Ferroni y A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 11-208.
- y A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973.
- FILOSTRATO, *Vidas de los sofistas*, ed. y trad. cast., M<sup>a</sup> C. Giner Soria, Madrid, Gredos, 1982.
- Francisci Floridi Sabini in M. Actii Plauti aliorumque calumniatores. Apologia, nunc primum ab autore aucta atque recognita / Eiusdem de Iuris Ciuilis interpretibus Liber, ibidem auctus atque recognitus / Eiusdem de C. Iulii Caesaris praestantia Libri III numquam antea excusi / Eiusdem sectionum succisiuarum Libri III iam quoque primum et nati, et in lucem editi*, Basilea, M.D.XL., mense martio.
- FLORESCU, V., *La Retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- FLORIANI, P., *Bembo e Castiglione: studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976.
- FONTAN, A., "Gravis, gravitas en los textos y en la conciencia romana antes de Cicerón", *Emerita*, 1963, 31, pp. 243-283.
- , *Humanismo romano*, Barcelona, Planeta, 1974.
- FREEDMAN, J. S., "Cicero in Sixteenth- and Seventeenth-Century. Rhetoric Instruction", *Rhetorica*, 4, 3, 1986, pp. 227-254.
- FUMAROLI, M., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil l'époque classique*, Genève, Droz, 1984 10<sup>a</sup> ed., ed. or., 1980.
- , "Jules-Cesar Scaliger et le "scheme historiographique" dans la "Poétique""", en C. Balavoine y P. Laurens, eds., *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, pp. 7-17.
- GALLEGO MORELL, A., ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras Completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972, 2<sup>a</sup> edición revisada y adicionada, ed. or., Granada, Universidad de Granada, 1966.
- , "Introducción" a su ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras Completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972, 2<sup>a</sup> edición revisada y adicionada, pp. 11-102, ed. or., Granada, Universidad de Granada, 1966.
- GARCIA BERRIO, A., *Formación de la teoría literaria moderna (1). La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977, v. I.
- , "Poética e ideología del discurso clásico," *Revista de Literatura*, 41, 81, 1979, pp. 5-40.
- , *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

- , *Introducción a la Poética clasicista. Comentario a las 'Tablas poéticas' de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, ed. or., Barcelona, Planeta, 1975.
- , *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- , “Fundamentos retórico-poéticos en la estética del manierismo”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, I, pp. 279-295.
- , “Problemática general de la teoría de los géneros”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 11-83.
- , y HERNANDEZ FERNANDEZ, M. T., *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- Alfonsi Gartiae Matamori, Hispalensis, á Rhetoris primarii Academiae Complutensis de Tribus dicendi generibus, siue de recta informandi styli ratione commentarius: cui accessit de Methodo concionandi liber vnus eiusdem auctoris, cum privilegio Compluti, ex officina Andrea de Angulo, Anno 1570. “De formando stylo”, pp. 20-72v. BNM; R / 27.918.*
- GARCIA YEBRA, V., “Introducción”, a su ed., Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe, Madrid, Gredos, 1988, pp. 7-124.
- Garcilaso de la Vega, *Obras Completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.
- GARIN, E., “La letteratura degli umanisti”, en E. Cecchi y N. Sapegno, eds., *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti Editore, 1966, v. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 7-353.
- GREEN, O. H., *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963-1966, 4 vols.
- GRIMAL, P., “La théorie des genres littéraires dans l'Art poétique d'Horace”, en *Los géneros literarios. Actes del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 de març de 1983*, Bellaterra, Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1985, pp. 7-19.
- GRUBE, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, Londres, Methuen, 1968.
- HAGEDORN, D., *Zur Ideenlehre des Hermogenes*, Göttingen, Vandenhoeck Ruprecht, 1964, “Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben,” n° 8.
- HALICARNASO, Dionisio de, *La composición literaria*, ed. y trad. cast., V. Becares Botas, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.
- HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977, trad. fr. P. Cadiot, Paris, Editions du Seuil, 1986.
- HATHAWAY, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, ed. or., Ithaca New York, Cornell University Press, 1962, Westport Connecticut, Greenwood Press, 1972.

- HEILMANN, L., "Retorica, neoretorica, linguistica", en L. Ritter Santini y E. Raimondi, eds., *Retorica e Critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 9-24.
- HENDRICKSON, G. L., "The peripatetic mean of style and the three stylistic characters", *American Journal of Philology*, XXV, 2, 1904, 98, pp. 125-146.
- , "The origin and meaning of the ancient characters of style", *American Journal of Philology*, XXVI, 3, 1905, 103, pp. 249-290.
- HERMOGENES, *Sobre las formas de estilo*, ed. y trad. cast., C. Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993.
- HERNANDEZ GUERRERO, J. A., ed., *Retórica y Poética*, Seminario de Teoría de la literatura, Universidad de Cádiz, 1991.
- HERRERA, Fernando de, "Comentarios de Fernando de Herrera" en A. Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras Completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. "revisada y adicionada", pp. 307-594, ed. or., Granada, Universidad de Granada, 1966.
- , *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. A. Gallego Morell, ed. facsímil, Madrid, CSIC, 1973.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopín*, en J. Montero, ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 185-284.
- , *Obra poética. Edición crítica*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Anejo XXXII del Boletín de la Real Academia Española, 1975, 2 vols.
- , "Vida de Tomás Moro" en F. López Estrada, "Estudio y edición del Tomás Moro de Fernando de Herrera", *Archivo Hispalense*, XII, 39-40-41, 1950, pp. 9-56, pp. 33-56.
- HERRERA, Hernando Alonso de, *Opus absolutissimum rhetoricorum georgii trapezuntii cum additionibus berrariensis, impressum est hoc insigne rhetoricorum opus in alma complutensi academia bonarum litterarum certissima matre. Sub magnificentissimo ipsius fundatore dño Francisco Ximenez diuina prouidentia cardinali hispania in officina solertissimi Arnaldi guillelmi de brocario, Anno ex quo verbum caro factum est habitauit in nobis, MCCCCCXI. BNM; R / 17.605.*
- HERRERA MONTERO, R., *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998.
- HORACIO, *Epistola ad Pisones*, ed., A. González, Madrid, Taurus, 1992.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- HUERTA CALVO, J., *La poesía en la Edad Media: lírica*, Madrid, Playor, 1987.

- , “Problemática general de la teoría de los géneros”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 87-232.
- , “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 143-232.
- KELLY, D., *The Arts of Poetry and Prose*, Brepols, Turnhout Bélgica, 1991, “Typologie des sources du moyen âge occidental”, n° 59.
- KENNEDY, G., A., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1963.
- , *The Art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.- A.D. 300*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- , *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980, 6ª ed., 1987.
- KESSLER, E. - LOHR, Ch. H.- SPARN, W., eds., *Aristotelismus und Renaissance. In Memoriam Charles B. Schmitt*, Wiesbaden, Harrasowitz, 1988, Wolfenbütteler Forschungen, n° 40.
- KLIBANSKY, R., “The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages. Outlines of a Corpus Platonium Medii Aevi,” en *The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages with a new preface and four supplementary chapters together with Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance*, Millwood New York, Kraus International Publications, 1984, 2ª ed. de la ed. 1982, pp. 11-81, ed. or., 1939.
- , “Plato's *Parmenides* in the Middle Ages and the Renaissance. A Chapter in the History of Platonic Studies”, en *The continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages with a new preface and four supplementary chapters together with Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance*, Millwood New York, Kraus International Publications, 1984, 2ª ed. de la ed. 1982, pp. 281-330, ed. or., 1943.
- , PANOFSKY, E. - SAXL, F., *Saturn and Melancholy*, París, Gallimard, ed. or. 1964, trad. cast., M. L. Balseiro, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- KOHUT, K., *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XVI y XVII. Estado de la investigación y problemática*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.
- , “Der Kommentar zu literarischen Texten als Quelle der Literaturtheorie im spanischen Humanismus. Die Kommentare zu Juan de Mena und Garcilaso de la Vega”, en A. Buck, y O. Herding, eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung I., pp. 191-208.

- KOSSOFF, A. D., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- KRISTELLER, P. O., *Renaissance Thought and Its Sources*, ed., M. Mooney, New York, Columbia University Press, 1979.
- KUSTAS, G. L., "The Function and Evolution of Byzantine Rhetoric", *Viator*, 1, 1970, pp. 55-73.
- , *Studies in Byzantine Rhetoric*, Tessaonike, Patriarchal Institute for Patristic Studies, 1973.
- LANA, I., *Quintiliano, il "sublime" e gli "esercizi preparatori" di Elio Teone. Ricerca sulle fonti greche di Quintiliano e sull' autore "Del sublime"*, Torino, Università di Torino, 1951.
- LANHAM, R. A., *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven and London, Yale University Press, 1976.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 9ª ed. corr. y aument., ed. or., 1942.
- , "Los géneros líricos del Renacimiento. La herencia cancioneresca", *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 259-275.
- LARDET, P., "'Figure" dans la *Poétique* de Jules-César Scaliger: une plastique du discours", en C. Balavoine y P. Laurens, eds., *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris J. Vrin, 1986, pp. 151-180.
- LAURENT, Gaspard, *Hermogenis ars oratoria absolutissima, et Libri omnes, cum nova versione Latina e regione Contextu Graeci, ô Commentariis Gasparis Laurentii*, Coloniae Allobrogum, Apud Petrum Aubertum, Anno MDCXIV. BNM; 3 / 69.837.
- LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Max Hueber Verlag, München, 1960, trad. cast., J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1980, 3 vols.
- LAZARO CARRETER, F., *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1985, ed. or., Anejo XLVIII de la Revista de Filología Española, CSIC, Madrid, 1949.
- LECERCLE, F., "La compulsion taxinomique: Scaliger et la théorie des genres", C. Balavoine y P. Laurens, eds., *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, pp. 89-99.
- LENTZEN, M., "Cristoforo Landino Dante-Kommentar", en A. Buck y O. Herding, eds., *Der Kommentar in der Renaissance*, Boppard, Harald Boldt Verlag, 1975, pp. 167-191.
- LEWIS, C. S., *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, trad. cast., C. Manzano, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, ed. or., Cambridge University Press, s.a.
- LIDA, M. R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, Méjico, D. F., El colegio de Méjico, 1984, 2ª ed. adicionada por Y. Malkiel, ed. or., 1950.

- , “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en H. R. Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Harvard University Press, Mass., 1950; *El otro mundo en la literatura medieval seguido de un Apéndice: La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, por María Rosa Lida de Malkiel, trad. cast., J. Hernández Campos, México D. F. - Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983, 1ª reimpr., ed. or. cast., 1956, pp. 369-449.
- , *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LIONARDI, Alessandro, *Dialoghi dell'invenzione poetica* [1554], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 213-292.
- LLEO CAÑAL, V., “La cultura simbólica en el Renacimiento: un ejemplo de teología poética”, *Monografies Manuscrits*, I, Universidad Autónoma de Barcelona, 1993, La cultura del Renaixement, pp. 169-187.
- LOPEZ BUENO, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987.
- , “Jano vs Proteo. Sobre la historiografía de la poesía barroca”, *Templada Lira. Cinco Estudios sobre Poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 135-160.
- , “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”, *Hommage à Robert Jammes*, ed., F. Cerdan, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse - Le Mirail, 1994, 3 vols., t. II, pp. 721-738.
- ed., *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- LOPEZ ESTRADA, F., “Estudio y edición del *Tomás Moro* de Fernando de Herrera”, *Archivo Hispalense*, 1950, 39-40-41, XII, pp. 9-56, “Estudio”, pp. 9-32.
- LOPEZ GRIGERA, L., *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1994.
- LOPEZ SUAREZ, M., “La justificación retórica del “nuevo arte”: Algunas notas sobre la influencia de las “Prose della volgar lingua” en la “Carta a la Duquesa de Soma” de Boscán”, *Analecta Malacitana*, XI, 2, 1988, pp. 329-347.
- ANTONII LVLLI *Balearis de Oratione Libri Septem. Quibus non modò Hermogenes ipse totus, uerumetiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*, Basileae, per Ioanem Oporinum, s. a. [circa, 1554-1558]. BNM; R / 38.749.
- MACRI, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, 2º ed. corregida y aumentada, ed. or., 1959.
- , “Revisión crítica de la “Controversia” herreriana”, *Revista de Filología Española*, XLII, 1958-1959, pp. 211-227.
- , “La historiografía del barroco literario español”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XV, 1960, pp. 1-70.

- MARASSO, A., "La oscuridad poética de Fernando de Herrera", *Nosotros*, LXXIV, 1939, pp. 127-135.
- MARAVALL, J. A., *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 2ª ed., ed. or., 1965.
- , "Garcilaso: Entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista", en García de la Concha, V., ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia literaria renacentista (Universidad de Salamanca, 2-4 marzo de 1983)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca y Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986, pp. 7-47.
- MARTIN, J., *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München, C. H. Beck, 1974.
- MATHIEU-CASTELLANI, G., "La notion de genre", G. Demerson, dir., *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Editions Slatkine, 1984, pp. 17-34.
- , "Les modes du discours lyrique au XVI<sup>e</sup> siècle", G. Demerson, dir., *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Editions Slatkine, 1984, pp. 129-148.
- MAYORAL, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- MENENDEZ PIDAL, R., *La lengua de Cristóbal Colón. El estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 5ª ed., ed. or., 1942.
- MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 4ª ed., ed. or., 1883. 2 vols.
- MICHEL, A., "Scaliger entre Aristote et Vergile", J. Cubelier de Beynac y M. Magnien, eds., *Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le cinquantième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger (Agen, 14-16 septembre, 1984)*, Agen, Société Académique d'Agen, 1986, pp. 63-73.
- , "Scaliger et les vertus du style poétique", C. Balavoine y P. Laurens, eds., *La statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, pp. 181-189.
- MINNIS, A. J. y SCOTT, A. B., eds., *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100 - c. 1375. The Commentary Tradition*, Clarendon Press, Oxford, 1988.
- L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, Nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia. Con la dottrina de' sonetti, canzoni e ogni sorte di Rime Toscano, doue s'insegna il modo, che tiene il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Horatio, et altri auttori Greci, e Latini è stato scritto per ammaestramento di Poeti*, In Venetia, Per Gio. Andrea Valuassori, M.D.LXIII.
- MONFASANI, J., *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E. J. Brill, 1976, Columbia Studies in the Classical Tradition, v. I.
- , "The Byzantine Rhetorical Tradition and the Renaissance", en J. J. Murphy, ed., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1983, pp. 174-187.
- , "Three Notes on Renaissance Rhetoric", *Rhetorica*, 5, 1, 1987, pp. 107-118.

- MONTERO, J., "Estudio preliminar" a su ed., *La Controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1987, pp. 17-103.
- , "Las Anotaciones. Del texto al lector", en López Bueno, B. ed., *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 91-105.
- MONTORI DE GUTIERREZ, V., *Ideas estéticas y poesía de Fernando de Herrera*, Miami, Ediciones Universal, 1977.
- MORALES PADRON, F., *La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989, 3ª ed. rev., ed. or., 1974.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Linguista e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- MORREALE, M., "Virgilio en las Anotaciones garcilasianas de Fernando de Herrera: preliminares", *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, I, pp. 433-440.
- MORROS MESTRE, B. C., "Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1985, II, pp. 147-168.
- , "Las fuentes y su uso en las Anotaciones a Gracilaso", en López Bueno, B., ed., ed., *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 36-89.
- , *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: A propósito de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- MURPHY, J. J., *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1974, trad. cast., G. Hirata Vaquera, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- , *A Synoptic History of Classical Rhetoric*, 1983, trad. cast., Madrid, Gredos, 1989.
- , ed., *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1983.
- MUZIO, Girolamo, *Dell'Arte poetica* [1551], B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 165-209.
- NORDEN, E., *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert V. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1983, 2 vols., repr. de la ed. or. y de la 2ª ed., Leipzig-Berlin, 1903 y 1915 respectivamente.
- NÚÑEZ RIVERA, V. J., "Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las Anotaciones", en López Bueno, B., ed., *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 107-134.
- ONG, W. J., *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge Mass., 1958.
- , *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, trad. cast., A. Scherp, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, ed. or. ing., London, Methuen, 1982.

- PACHECO, Francisco, *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* (circa. 1599), transcr., M. de los S. García Felguera, Madrid, Turner, 1983.
- , *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones* (circa. 1599), eds., P. M. Piñero y R. Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.
- , *El arte de la pintura*, ed., B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PANOFKY, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Bruno Hessling Verlag, 1959, 2ª ed., ed. or., 1924; trad. cast., 2ª ed., al., M. T. Pumarega, Madrid, Cátedra, 1989, 7ª ed.
- PARTENIO, Bernardino, *Della imitazione poetica* [1560], in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de'Ferrari, MDLX. BNM; 3 / 16.642; en B. Weinberg, ed., "Dell'imitazione poetica. Lib. I," *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 521-558.
- PATTERSON, A. M., *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1970.
- PÉREZ RUIZ, P. y ROJAS PÉREZ, A., *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1997.
- PETRARCA, Francesco, *Familiarum Rerum Libri*, eds., V. Rossi y Bosco, U., *Opere*, Firenze, Sansoni Editore, 1975.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *La poesía española del Siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, t. II.
- PRILL, P. E., "Rhetoric and Poetics in the Early Middle Ages", *Rhetorica*, 5, 2, 1987, pp. 129-147.
- PRING-MILL, R. D. F., "Escalígero y Herrera: Citas y plagios de los "Poetices libri septem" en las "Anotaciones"', *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de Agosto de 1965*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 489-498.
- QUADLBAUER, F., "Optimus Orator / Perfecte Eloquens: Zu Ciceros formalem Redneideal und seiner Nachwirkung", *Rhetorica*, 2, 2, 1984, pp. 103-119.
- QUAIN, E. A., "The medieval *Accessus ad Auctores*", *Traditio*, III, 1945, pp. 215-264.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *The Institutio Oratoria of Quintilian in four volumes*, ed., H. E. Butler, Cambridge Mass. - London, Harvard University Press - William Heinemann Ltd., 1966, 4ª reimpr., ed. or., 1921, The Loeb Classical Library.
- QUONDAM, A., *Petrarchismo mediato*, Roma, Bulzoni, 1974.
- , "Dall'abstinendum verbis alla 'locuzione artificiosa'. Il petrarchismo come sistema della repetizione", en G. Ferroni y A. Quondam, *La 'locuzione artificiosa'. Teoria*

- ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1973, pp. 209-434.
- RABE, H., "Aus Rhetoren - Handschriften 1. Nachrichten über das Leben des Hermogenes", *Rheinisches Museum*, 62, 1907, pp. 247-262.
- , ed., *Syriani in Hermogenem commentaria*, I, Leipzig, 1892.
- , ed., *Hermogenis opera*, Leipzig, 1913.
- , ed., *Prolegomenon Syllogé*, Leipzig, 1931.
- RACKHAM, M., "Introduction" a su ed., Cicerón, Marco Tulio, *De natura deorum. Academica*, Cambridge Mass. - London, Harvard University Press, - William Heinemann Ltd., ed. or. 1933, pp. VII-XIX.
- RADCLIFF-UMSTEAD, R., "Giulio Camillo's emblems of memory", en A. Winandy, ed., *Image and Symbol in the Renaissance*, Yale French Studies, nº 47, 1972, pp. 47-56.
- RAIMONDI, E., "Poesia della retorica", en L. Ritter Santini y E. Raimondi, eds., *Retorica e Critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 123-150.
- REYNOLDS, L. D. y WILSON, N. G., *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford University Press, 1968, trad. cast., M. Sánchez Mariana, Madrid, Gredos, 1974.
- Rhetorica ad Herennium*, traducción, introducción y notas de J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, Erasmo, textos bilingües.
- RILEY, E. C., "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del siglo de Oro", *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, t. III, pp. 173-183.
- , *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford University Press, trad. cast., C. Sahagún, Madrid Taurus, 1989, 3ª reimpr., ed. or. cast., 1966.
- RITTER SANTINI, L. - RAIMONDI, E., eds., *Retorica e Critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- RIVERS, E. L., ed., Garcilaso de la Vega, *Obras Completas con comentario*, Madrid, Castalia, 1981.
- RODRIGUEZ MOÑINO, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.
- ROMERA NAVARRO, M., "La defensa de la lengua española en el siglo XVI", *Bulletin Hispanique*, 31, 4, 1929, pp. 204-255.
- ROSTAGNI, A., *Arte poetica di Orazio. Introduzione e commento*, Torino, Chiantore, 1930.
- RUESTES SISO, M. T., *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.
- RUIZ MONTERO, C., "Introducción" a su ed. y trad. cast., Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 7-90.
- RUIZ PÉREZ, P. y ROJAS PÉREZ, A., *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

- RUSSELL, D. A. y WINTERBOTTOM, M., eds., *Ancient Literary Criticism. The Principal Texts in New Translations*, Oxford University Press, 1988, ed. or., 1972.
- SABBATINO, P., *La "scienza" della scrittura. Dal progetto del Bembo al manuale*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1988.
- SALVIATI, Lionardo, *Della poetica lezion prima. Da lui pubblicamente recitata nella Fiorentina Accademia la terza domenica di Dicembre nel consolato di Messer Baccio Valori nel MDLXIII*, en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 587-611.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, EL BROCENSE, *De arte dicendi liber unus de nuevo aumentado y corregido*, [1556] en *Obras. Escritos retóricos*, ed., E. Sánchez Salor, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense," Excelentísima Diputación Provincial, 1984, pp. 32-159.
- SANCHO ROYO, A., "Introducción" a su ed., Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método de tipo fuerza*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 5-31.
- SANSOVINO, Francesco, *La Retorica* [1543], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. I, pp. 451-467.
- SCHMITT, Ch. B., *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge Massachusetts - London, Harvard University Press, 1983.
- SEGNI, Agnolo, *Lezioni intorno alla poesia* [1573], en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, 4 vols., t. III, pp. 5-100.
- SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, trad. cast., M. Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, ed. or., 1985.
- SERÉS, G., "Introducción", a su ed., Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-131.
- SHEPARD, S., "La teoría del "buen gusto" entre los humanistas", *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965, pp. 415-421.
- SMITH, C. C., "Fernando de Herrera and Argote de Molina", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, pp. 63-77.
- SMITH, P. J., "The Rethoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora", *Modern Language Notes*, C, 2, 1985, pp. 223-246.
- SOLMSEN, F., "The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric", Stark, R., ed., *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1968, pp. 312-349.
- SPANG, K., *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- SPINGARN, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Westport - Connecticut, Greenwood Press, 1976, de la ed., New York, Columbia University Press, 1924, de la 2ª ed., 1908, ed. or., 1899.
- STARK, R., ed., *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1968.

- STEINMETZ, P., "Gattungen und Epochen der griechischen Literatur in der Sicht Quintilians", R. Stark, ed., *Rhetorika. Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1968, pp. 451-463.
- Dialoghi, e discorsi del signor Torqu. Tasso sopra diversi soggetti, di nuovo posto in Luce, e da lui riuueduti, e corretti. Dialogo della Poesia Toscana per ordine alle sue Prose*, con privilegio, In Venetia, Appresso Giulio Vassalini, 1587. BNM; R / 27.277.
- TATE, R. B., *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo XV*, trad. cast., J. Díaz, Madrid, Gredos, 1970.
- TATEO, F., "La "bella scrittura" del Bembo e l'Ermogene del Trapezunzio", *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, III, 2, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, pp. 717-732.
- TERRACINI, L., *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori Editore, 1979.
- TERRY, A., "A note on metaphor and conceit in the Siglo de Oro", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pp. 91-97.
- TISCORNIA, E. F., "Introducción" a su ed., Argote de Molina, Gonzalo, *Discurso sobre la poesía castellana (1575)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, pp. 9-24.
- G. Trapezuntij rhetoricorum libri quinque, nunc denuo diligentia cura excusi*, Parisiis, In Officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La poetica (I-IV) [1529]*, en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. I, pp. 21-158.
- , *La quinta e la sesta divisione della poetica [ca. 1550]*, en B. Weinberg, ed., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols., t. II, pp. 7-90.
- TUVE, R., *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1968, 8ª ed., ed. or., 1947.
- VASOLI, C., "L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento", *VV. AA., Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, Milano, Marzorati, 1968, pp. 326-433.
- VEGA RAMOS, M. J., "La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino", *Castilla. Estudios de literatura*, 1991, 16, pp. 169-188.
- , *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid - Cáceres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universidad de Extremadura, 1992.
- Il Petrarca / con l'espositione / d'Alessandro Vellutello / di novo ristampato con le figure / re a I triumphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte*, [1525] In Vinegia / appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, MDLII.
- VILANOVA, A., "Fernando de Herrera", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1951, t. II, pp. 689-750.
- , "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1953, t. III, pp. 567-692.

- VIVES, Juan Luis, *De ratione dicendi, Opera Omnia*, ed. por G. Mayans Siscar, Valencia, B. Monfort, 1782, t. II, pp. 93-237.
- VRANICH, S. B., "Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)," *Papeles de Son Armadans*, XCII, 74-276, 1979, pp. 29-55, reimpr., en *Ensayos sevillanos sobre el Siglo de Oro*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1981, pp. 13-28.
- WALLACE, E. O., *The notes on philosophy in the commentary of Servius on the Eclogues, the Georgics and the Aeneid of Vergil*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1987, ed. or., Columbia University Press, 1938.
- WEDIN, M. V., *Mind and imagination in Aristotle*, New Haven - London, Yale University Press, 1988.
- WEINBERG, B., "Scaliger versus Aristotle on Poetics", *Modern Philology*, XXXIX, 1942, pp. 337-360, reimpr., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, 2ª ed., t. II, pp. 743-750, ed. or., 1961.
- , "Translations and Commentaries of Longinus' *On the Sublime*, to 1600", *Modern Philology*, XLVII, 1950, pp. -49.
- , *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1963, 2ª ed., 2 vols., ed. or., 1961.
- , "Nota critica generale", en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vols, t. I, pp. 539-562.
- , ed., *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1973, 4 vols.
- WHITFIELD, J. W., *Petrarca e il Rinascimento*, Bari, Laterza, 1949, trad. it., V. Capocci, ed. or., 1942.
- WHITTAKER, Th., *The Neo-Platonists. A Study in the History of Hellenism*, Hildesheim, Olms, ed. or., 1928, reimpr. de la 2ª ed., 1987, 4ª ed.
- WILSON, N. G., *Scholars of Byzantium*, trad. cast., *Filólogos bizantinos. Vida intelectual y educación en Bizancio*, trad. cast., A. Cánovas y F. Piñero, Madrid, Alianza, 1994, ed. or., 1983.
- WINANDY, A., ed., *Image and Symbol in the Renaissance*, Yale French Studies, nº 47, 1972.
- WIND, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Penguin Books, 1960, London, Faber and Faber, 1968, trad. cast., J. Fernández de Castro y J. Bayón, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- , *Art and Anarchy. The Reith Lectures*, London, Faber and Faber, 1963, 2ª ed., ed. or., 1960, trad. cast., S. Masó, Madrid, Taurus, 1967.



