LAS FUENTES Y SU USO EN LAS *ANOTACIONES A GARCILASO*

BIENVENIDO MORROS
Universidad Autónoma de Barcelona

Para Juan Montero, colega y sin embargo amigo

Un comentario tradicional

El género del comentario antiguo llegó a contar con un texto llamado a ser no sólo el más representativo sino también el más polémico de las letras españolas del siglo de oro: las *Obras de Garcilaso de la Vega con las Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580), encabezadas con un “prefacio” del maestro Francisco de Medina sobre el uso de la lengua española¹. Herrera elige la técnica del comentario antiguo, de verso por verso y casi palabra por palabra, según el esquema de la *lectio, enarratio* e *iudicium* de la escuela del *grammaticus*. En primer término nos ofrece una presentación general de Garcilaso, pero no abordando los puntos tradicionales del *accessus ad auctores*, sino siguiendo el modelo de las biografías griegas (básicamente, Diógenes Laercio y Plutarco), también usado por los comentaristas de Dante, así como por algunos humanistas (Pedro Crinito y Lilio Gregorio Giraldo)².

En el prefacio al primer escolio, el sevillano confiesa que la suya es una “ocupación” que aspira a “abrir el camino a los que sucedieren, para que no se

¹ Los planteamientos de Medina se hallan, en general, próximos a los de la *Apologia in Marci Actii Plauti aliorumque poetarum & linguae latinae calumniatores* (Lyon, 1537) de Francisco Florido Sabido y a los de la *Déffense et illustration de la langue françoise* (París, 1549) de Joachim du Bellay.

² Las fuentes históricas sobre la muerte de Garcilaso han sido señaladas por Manuel Terrón Albarrán, “Introducción” a la edición facsímil del *Carlo famoso* de Luis de Zapata, Badajoz, 1981, pp. lxxxviii-xci; véase ahora Bienvenido Morros, ed., *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. xxxviii-xl.

pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia”; e insiste en la novedad y dificultad con que la acomete, porque “esta nuestra habla desnuda del conocimiento de esta disciplina”. Por más que no concede especial importancia a la *emendatio*, más o menos la misma que la concedía el *grammaticus* latino, se atreve “a decir que, sin alguna comparación, va emendado este libro con más diligencia i cuidado que todos los que han sido impresos hasta aquí”, jactándose de ser “el primero” que puso “la mano en esto, porque todas las correcciones, que de algunos hacen ostentación i quieren dar a entender que emendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado, pero, estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes donde otros se valieron dellas”³. Este “algunos” que “hacen ostentación” parece una clara alusión al Brocense. Herrera no supo encajar que otro hubiera puesto “mano” a los versos de Garcilaso antes que él arrogándose la primacía (era aspiración corriente en lo antiguo), y por eso acabó silenciando el nombre del salmantino, aunque no su labor, a la que alude numerosas veces, unas para contradecirlas, otras para esquivarlas⁴.

La *enarratio* abarca las dos partes tradicionales de la *verborum interpretatio* y la *historiarum cognitio*, orientadas hacia la práctica del método comparativo de Poliziano (el hallazgo de fuentes). La primera otorga un papel importante al análisis tanto de las figuras retóricas como del *numerus* métrico,

³ *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. facsimilar de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973, p. 108. Desde ahora cito abreviadamente (*As*) por esta edición y dentro del texto. Para esta faceta de las *Anotaciones*, vid. Beatriz E. Entenza de Solare, “Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso”, *Filologia*, XI (1985), pp. 65-98; Alberto Blecuá, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, 1970; María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XLVII, 1990; Francisco Javier Avila, *El texto de Garcilaso: contexto literario, métrica y poética*, Tesis doctoral, 2 vols., Nueva York, 1992; y Bienvenido Morros, ed. cit., pp. 289-358. Especialmente valiosísimas son las observaciones introducidas al respecto por J. Valentín Núñez Rivera en su trabajo para este volumen.

⁴ Resulta del todo imposible averiguar si Herrera, en efecto, se había dedicado a enmendar el deturpado texto de la *princeps* de Garcilaso junto a los humanistas que celebraban sus tertulias literarias en casa de Mal Lara antes de 1571; parece, en cualquier caso, difícil concebir las *Anotaciones* de Herrera como el producto de la primacía de una labor ecdótica por encima de otros intereses más relevantes en los escolios herrerianos. El Brocense, por su parte, como manifiesta en varios lugares, se impuso, desde un principio, una edición escolar, en la que no se arroga ningún tipo de originalidad (“y tampoco soy yo el primero que he tomado la mano en hazer esta manera de anotaciones, pues vemos ya la misma diligencia hecha en el *Orlando Furioso* y en el *Arcadia* de Sanzaro”, confiesa en el prólogo a su primera edición de las *Anotaciones*). Un estudio sobre “il lavoro filologico e la ricerca della fonti” del Brocense frente a la erudición de Herrera ofrece ahora Valentina Nider, “Il commento del Brocense a Garcilaso (con un sguardo alle *Anotaciones* di Herrera)”, en *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1989, pp. 27-57.

pero, lógicamente, presta menos atención al sentido de las palabras. La segunda aprovecha cualquier pasaje o verso de Garcilaso para introducir digresiones extensísimas sobre diversas materias. En algunas ocasiones, esas digresiones, siguiendo el método escolástico, se suscitan para plantear cuestiones disputadas (*quaestiones*). Así, cuando Garcilaso, adoptando el tópico horaciano del “pone me pigris ulli nulla...” (*Carmina*, I, 22), particularmente recordado en el Renacimiento por Petrarca (*Canzoniere*, CXV), no sabe a dónde huir para zafarse de la terrible “pasión” de los celos, Herrera pretende comprobar hasta qué punto el toledano ponderaba su sufrimiento, satisfacer la curiosidad si realmente existía “parte en la tierra do no se vive ni se mora”. La anotación, dispuesta según un esquema parecido al del *Arte de Navegar* (Sevilla, 1545) de Pedro de Medina, empieza refiriendo la opinión negativa de los antiguos, para acabar refutándola con la experiencia de los navegantes españoles y portugueses:

Los griegos i latinos negaron que uviessse Antipodes ... Todo esto nos muestra la experiencia ser falso ..., porque l'abitación debaxo de la equinocial, i en la mesma tórrida zona, cómmoda para la vida umana; i la razón dize que en la equinocial no puede aver ecessivo calor o dañoso, siendo igual la noche i día, refrescando tanto ella con la sombra quanto el día calienta con el sol (*As*, 374-375).

Opinión fue de algunos autores antiguos que debajo de la equinocial era inhabitable ... La experiencia agora nos muestra que no sólo debajo de la equinocial, mas toda la tórrida ... es habitada rica i viciosa, por razón de ser todo el año los días y las noches casi iguales, de manera que el frescor de la noche templá el calor del día.

Tampoco deja de anotar por extenso los nombres topográficos que halla en los versos de Garcilaso. Las fuentes que utiliza están aún por precisar; y, en ese sentido, la influencia del *Dictionarium historicum poeticum* (París, 1561) de Carlo Estéfano⁵, no parece demasiado clara, a pesar de las sugerencias del Brocense. Así, por ejemplo, el escolio sobre el río Danubio⁶ no puede constituir la

⁵ No se olvide que uno de los blancos de la crítica del Brocense contra Herrera es precisamente la utilización de este texto: “Mas, porque ha venido a su noticia que hay un *Dictionario poético* que trata quién fue Phaetón y su padre y su madre, y quién fue Venus y Hércules y sus genealogías [...]”; véase Eugenio Asensio, “El Brocense contra Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 13-24.

⁶ A. G. Reichenberger, “Fernando de Herrera über die Donau, ihre Quelle und ihren Laut”, *Schriften des Vereins für die feschichte und Naturgeschichte der Baar und der anyrezenden Landesteile in Donaulschingen*, XXIX (1972), pp. 55-61.

fuelle de Herrera, habida cuenta que son mayores las discordancias que las coincidencias.

Pomponio Mela dice que el Danubio, de todos los ríos que entran en nuestro mar, es solo menor que el Nilo. Arriano, en el lib. I, i Eustacio, en Dionisio, lo llaman el mayor de Europa. Los antiguos lo nombraron **Istro**, Dante i Ariosto **Danoia**, i el vulgo de Alemania **Donavu**, que del sonido i estruendo de las aguas creen que tomó el nombre. Nace en la Suevia, no de algún monte grande, sino de tierra llana, donde no hay montes en una milla tudesca; pero la fuente de él tiene a las espaldas un pequeño iugo [...] (As, 237).

Danubius, maximus Europae fluvius, qui ortus in iugis Arnobae montis Germaniae (ut Plinius existimavit) ex adverso Raurici Galliae oppidi, multis ultra Alpes millibus ac per innumeras lapsus gentes Danubii nomine, immenso aquarum auctu. ubi primum Illyricum aluuit, **Ister** appellatus, sexaginta annibus receptis, dimidia ferme parte eorum navigabili, in pontum vastis sex fluminibus evolutur.

Las seis primeras líneas que el sevillano escribe al respecto, con la mención de Pomponio Mela, Arriano, Eustacio y Dionisio, no pueden -sin más- estar sugeridas por un lacónico "Danubius, maximus Europae fluvius". Todas esas referencias nuestro autor -según se puede presuponer por su forma de actuar- no las toma de primera mano, sino de un texto donde aparecen mencionadas tal cual, con la discusión sobre la etimología del nombre.

Herrera, por otro lado, dedica largos escolios sobre el amor y la belleza corporal dentro de la tradición neoplatónica de Florencia. Buena parte de la nota sobre el segundo de estos temas se inspira en una obra que, como se ha señalado para otros casos, emplea repetidas veces: el *Comento ad alcuni sonetti d'amore* de Lorenzo de' Medici.

Porque ai tres suertes de bellezas: de entendimiento, de ánima, de cuerpo. La del entendimiento por la mente roba i arrebatá l'ánima a gozar dél solo, o por el oído, o por ambos; l del cuerpo por todos los sentidos, por los cuales la belleza mesma puede pasar a l'ánima. En fin: parece que esta hermosura corpórea proviene de ser alguno bien proporcionado, de gracioso aspecto i, en efecto, de un cierta venustidad, que lla-

Secondo i platonici, tre sono bellezza: de le spezie della vera e laudabile bellezza: cioè bellezza d'animo, di corpo e di voce. Quella dell'anima puó solamente conoscere ed appetire la mente; quella del corpo solamente diletta gli occhi; quella della voce gli orecchi [...] Pel pensiero adunque s'intende la mente, la quale ha per obietto la bellezza dell'anima [...] La bellezza del corpo e grazia d'esso pare che proceda dall'essere bene

man *Charita* los griegos, que es perfección de la belleza, i de una cierta *leggiadria*, como dizen los toscanos, que no es otra cosa que elegancia i ornamento. La cual agrada alguna vez, no tanto por la perfecta disposición i buena proporción del cuerpo, quanto por una cierta conformidad que tiene con los ojos, a los cuales contenta i deleita, que procede del cielo o de la naturaleza; i esto todo es ogeto i juicio de los ojos, porque sólo ellos conocen i assí gozan solos de la hermosura corporal (*As*, 171-172).

Se ocupa también de tratar cuestiones filosóficas, pero casi siempre a través de las sinopsis que ofrece Cicerón. Así, la disertación sobre las distintas partes del alma, además de la mención de Aristóteles, parece compendiar las *Tusculanas* (IV, v, 10-11) y el *De officiis* (II, v, 18):

Platón hizo 3 partes del ánimo: razón, ira i codicia [...] Pero Aristóteles i otros, imitando a Pitágoras, dividen el ánimo en dos: partícipe de la razón o racional, en quien ponen la tranquilidad, que es una constancia agradable i quieta; i esta parte, con la cual juzgamos i contemplamos, enseña i muestra lo que se deve hazer i huir. La otra, qu'es la irracional está puesta en el apetito, la cual se llama en sermón griego, i en ella pusieron unos movimientos turbios de ira i codicia, contrarios i enemigos de la razón (*As*, 251).

proporzionato, di grazioso aspetto ed, in effetto, de una certa leggiadria, como venustà e leggiadria, la quale qualche volta piace, no tanto per la perfezione e buena proporzione del corpo, quanto per una certa conformità che ha cogli occhi ai quale piace, che dal cielo o dalla natura procede; e tutto questo é obietto ed indizio degli occhi⁷.

In his explicandis veterem illam equidem Pythagorae primum, deinde Platonis descriptionem sequar, qui animum in duas partes dividunt: alteram rationis participem faciunt, alteram expertem; in partecipe rationis ponunt tranquillitatem, id est placidam quietamque constantiam, in illa altera motus turbidos cum irae, tum cupiditatis, contrarios inimicosque rationi. Alterum cohibere, moti animi turbatos, quos Graeci nominant, appetitionesque, quas illi oboedientes efficere rationis.

⁷ Lorenzo de' Médici, *Scritti scelti*, ed. E. Bigi, Turin, 1965, p. 340: la concordancia sólo ha sido advertida parcialmente por S. Maglione, "Fernando de Herrera and Neoplatonism", *Hispania*, (1980), pp. 47-48 (que no parece haber leído el *Comento ad alcuni sonetti*, por cuanto toma la cita de otra obra).

La definición de **amistad**, por otra parte, por más que difundida en poliantes, parece inspirarse en el *De officiis*. I, xvii, 56:

Esto es imitación de Pitágoras, que dixo que era un'alma en dos cuerpos (*As*, 304).

Pythagoras vult in amicitia, ut unus fiat ex pluribus

La presentación de un filósofo asociado al dicho por el cual resulta más conocido también parece tomada de fuentes indirectas, especialmente el *Lexicon* de Suidas:

Parece que toca aquel dicho de Neocles, filósofo ateniense, hermano de Epicuro, que dijo: "vive de tal suerte que ninguno sepa que has vivido" (*As*, 258).

Neocles, Atheniensis philosophus, frater Epicuri. Et Neoclis est dictum illud: "late vivens".

Al igual que el gramático latino, tiene especial interés por las notas mitológicas. En todas ellas suele referir las diferentes genealogías que han ofrecido de los mitos, así como las interpretaciones alegóricas (*integumenta*) que se han propuesto. Las fuentes a las que recurre son variadísimas, pero las más apuntan hacia los gramáticos de Pérgamo (las *Allegoriae in Homeri fabulas de diis* de Heráclito Póntico) o de Alejandría (el *Pedagogus* y la *Cohortatio ad gentes* de Clemente Alejandrino⁸), los neoplatónicos (el *De Antro Nympharum* de Porfirio y las *Saturnalia* de Macrobio) y, particularmente, los escolios de Servio a la *Eneida*. La anotación, por ejemplo, sobre Vulcano reúne varios pasajes de éste⁹:

Omero dize que Vulcano decendió cayendo del aire i que es coxo, porque el fuego de su naturaleza nunca es derecho [...] Fornuto entiende por Iúpiter el aire, de quien se engendran los rayos; i por esso dizen que Vulcano nació del muslo de Iuno, porque los rayos nacen de la ínfima región del aire, a lo cual se allega Lucano escriuiendo assí en el lib. I: "Fulminibus terrae [...]" (*As*, 155).

Homerus dicit eum [Vulcanus] de aere praecipitatum in terras, quod omne fulmen de aere cadit [...] Ideo autem Vulcanus de femore Iunonis fingitur natus, quod fulmina de imo aere nascuntur: quod etiam Lucanus dicit "Fulminibus terrae [...]"

⁸ La obras de Clemente de Alejandría fueron traducidas y anotadas en latín por Gentiano Herveto en 1556 (Basilea), 1566 y 1572 (París).

⁹ R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Filadelfia, 1908, pp. 15-16.

O la interpretación de unos versos de la *Iliada* de Homero parece traducir la hecha por Clemente de Alejandría en la *Cohortatio ad gentes*¹⁰:

Omero, en el 5 de la *Iliada*, llama a Marte *brotoloigòs, miefonos* [sic] *teijes-plétes*, que significa ‘pestilencia de hombres, ensangrentado en muertes, destructor de muros’ (As, 363).

Mars, hominum pestis, sanguinarie, moeniorum eversor.

Acostumbra a traducir con bastante fidelidad los textos que cita, si bien no sabemos si lo hace a través de una fuente directa o indirecta. Así, por ejemplo, dedica varios escolios al **sueño**, entre lo cuales destaca el tópicos de su afinidad con la muerte, en el que nuestro autor menciona a diversos autores, desde Claudio Aeliano, *Varia historia*, II, a Plutarco, *Moralia*:

i assí dize Eliano en el 2 de la *Varia historia*, que Gorgias Leontino, consumido ya de vejez i trabajado de la grande enfermedad, como se venciesse poco a poco del sueño, preguntándole un amigo suyo qué tal se hallaba, respondió: “Ya el sueño comienza a entregarme a su hermano, que es la muerte”. Porque los griegos la pronuncian con artículo masculino. I declara Plutarco en la *Consolatoria a Apolonio* que Homero llamó al sueño hermano de la muerte por la semejanza que se tienen, porque los mellizos muestran grande similitud; i refiere en aquel mismo lugar otro dicho igual al de Gorgias. Porque, estando Diógenes Cínico al fin de su vida, agravado de la vejez, como le despertasse el médico y le sentía alguna molestia, respondió “ninguna, porque el hermano previene al hermano”, dando a entender que el sueño se anticipaba a la muerte (As, 160-161).

Gorgias Leontinus ad finem uita spectans, et bene senio confectus, cum aduersa ualetudine correptus, paulatim in somnum prolaberetur, et quidam ex necessariis accedens inuisendi causa, quomodo se haberet: “Iam”, inquit, “me somnus incipit suo fratri tradere [...]”

Testatur et Homerus de ipso somno dicens: “profundus dulcissimus morti assimilatus”. Multis autem in locis et haec dicit: “Ibi somno occurrerunt mortis fratri, somno et morti gemellis, facie atque aspectu, eorum similitudinem indicans. Gemella enim similitudinem maxime ostendunt. Est rursus ubi dicit mortem esse aeneum somnum, nullum esse in morte sensum nos docere conatus. Non incongrue definisse uidetur et qui dixit somnum parua esse mortis mysteria, somnus enim certa est mortis praemeditatio. Opido autem quam sapienter et Cynicus Diogenes somno deditus, uitamque relicurus, excitanti ipsum medico et num molestiae quicquam ipsi inesset percontanti: “Nihil”, respondit, “molestiae mihi inest, fratrem enim frater praueenit, somnus uidelicet mortem (f. 86).

¹⁰ R. M. Beach, *ibid.*

El mismo procedimiento emplea en la traducción de un pasaje del *De varia historia*, en que se alude a una de las muchas leyendas sobre Orfeo:

I assí escribe Eliano en el 8 *De la varia historia* que ninguno de los trances antiguos supo letras, porque los bárbaros que habitaban en Europa tenían por grandíssima afrenta el uso de las letras; y los de Asia, según fama, se dieron más a ellas, de donde osan afirmar que Orfeo no fue sabio, porque era de Tracia, mas que sus versos estaban llenos de mentiras (*As.* 662-663).

Ex ueteribus Thracibus neminem aiunt litteras nouisse. Turpissimum etiam putarum & summum dedecus inhabitantes Europam Barbari literis uti. Asiatici uero, ut fama est, magis sunt eis usi. Unde affirmare etiam audent ne Orpheum quidem sapiente fuisse, quod ex Thracia sit oriundus, sed eius carmina uanis mendaciis esse referta (p. 134).

La introducción de ciertas citas no están tomadas directamente del original, sino, más bien, parecen postular una fuente intermedia. Así ocurre, por ejemplo, con la explicación de la palabra **fantasía**, en la que aduce a muchos autores para aclarar su etimología y su sentido, no sólo próximo al concepto de Aristóteles, sino al de Galeno, quien distinguió en el cerebro tres cavidades (anterior, media y posterior) asociadas a una función **phantasia** 'visión', **mne-meion** 'memoria, facultad de recordar' y **nous** 'inteligencia o pensamiento'¹¹:

Es la fantasía potencia natural de la ánima sensitiva, i es aquel movimiento o acción de las imágenes aparentes i de las especies impresas; tomó nombre del griego lumbre, como dice Aristóteles, porque el viso, que es el más aventajado i nobilísimo sentido, no se puede ejercer sin lumbre; y porque así como la lumbre y claridad, según refiere Plutarco en las *Opiniones de los filósofos*, muestra las cosas que rodea i ilustra, así se muestra la fantasía (*As.* 88-89).

Similiter autem contigit & per tactum et olfactum. Dicta uero est Graecis imaginatio phantasia a lumine. Quemadmodum enim lumen seipsam et alia in ipsius circuitus contenta ostendit, ita & imaginatio seipsam (f. 259r).

La digresión sobre el sentido de la vista y su importancia en el amor traduce diversos pasajes de los *Moralia* de Plutarco:

¹¹ Véase, por ejemplo, Richard J. Durling, *A Dictionary of Medical Terms in Galen*, Brill, Leiden-NewYork-Köln, 1993.

I como dice Plutarco en el 5 *Deca*. de los *Sermones convivales*, la vista es vaga i vagamente movible, i por beneficio del espíritu, que arroja i despide la viveza fogosa i aguda luz de los ojos, siembra i esparce una admirable fuerza. I la origen del amor, que es afección gravíssima y vehementíssima del alma, bace de la vista, de suerte que el amante se resuelve i desata i licuece cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de trapasar en ella. I es particular pasión de todos los que aman (como él mismo es autor en el *Erótico* o *Razonamiento amatorio*) hablar como presentes i abrazar i llamar i quejarse. Porque la vista pinta i figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen i desvanecen presto i desamparan el pensamiento i entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ellas como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas que se mueven i viven i hablan i permanecen en otro tiempo. Porque siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella i agradable, pasa la efigie de ella por medio de los sentidos exteriores en el sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa i de ella entra en la memoria, i parando aquí no queda ni se detiene, porque enciende al enamorado en deseo de gozar la belleza amada i al fin lo transforma en ella (*As*, 114-115).

No desdeña tampoco las cuestiones científicas y, especialmente, médicas, cuando debe justificar ciertos síntomas del amante, como la **palidez del rostro** o la **hidrofobia** en la enfermedad de la rabia. En cuanto a la primera cuestión, Herrera sigue -no sabemos exactamente a través de qué texto- la explicación de Avicena, recogida por Arnaldo de Villanova, *Tractatus de amore heroico*¹², y

Visus namque ut est uagus & mire mobilis, beneficio spiritus aciem oculorum igneam emittentis, mirificam quandam uim disseminat; adeo ut illius opera multa & agant & patiantur mortales, quippe qui rebus spectatis delibuti & moderatis uoluptatibus capi, & molestias sentire possint. Adde quod amoris (quae longe grauissima animae & uehementissima est affectio) origo a uisu nascitur, sic ut amans difluat & liquetur, quoties formosam spectat, uelut in illam commigrans (*Conuiuialium sermonum decas*, Adriano iunio medico interprete, Basilea, 1554, f. 208 vo).

Como alguien dijo, las ficciones poéticas a causa de su vivacidad son como ensueños de gentes despiertas, pero con mucha mayor verdad lo son las fantasías de los amantes, puesto que hablan al amado, lo abrazan y le hacen reproches, como si estuviera presente. La vista, en efecto, parece pintar las otras impresiones sobre un fondo húmedo, extinguiéndose éstas pronto sin dejar huella; mientras las imágenes de los amados están grabadas por ella como con encaústico por medio del fuego, y quedan representaciones en la memoria que se mueven y viven y hablan y conservan para siempre. El Romano Catón decía que él alma del amante vive en la del ser amado (*Erotikon*, vers. cast. M. García Valdés, p. 307).

¹² *Opera medica omnia*, III, ed. de Michael R. McVaugh, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985.

por Agustino Nifo, *De amore*¹³; y por lo que respecta a la segunda, el sevillano desconoce la tradición bizantina y árabe que le hubiera servido para aclarar el texto de Garcilaso en ese lugar, y se limita a recoger -seguramente también a través de fuentes indirectas- las ideas de los médicos clásicos, centrándose en Galeno, *De locis affectis*, Aecio, *Quatuor sermones completentes* y Julio César Escalígero, *Exotericarum exercitationem lib. XV de subtilitate ad Hieronymum Cardanum*¹⁴:

Dice Galeno en el lib. 6 *De locis affectis*, cap. 5, que sólo el perro entre todos los animales es acometido i molestadado de rabia; porque, como escribe Aecio en el lib. 2, sermón 2, cap. 24, los perros, que naturalmente son calientes i secos, adquieren en el estío otro calor i sequedad del aire que nos cerca i rodea, i por la inmoderada temperatura se enfurecen i rabian, la cual enfermedad les es tan propia, que les viene de afección primogenia. I casi lo mismo refiere Plinio en el cap. 40 del lib. II. Escalígero, en lo que escribió contra Cardano, afirma que yerra el que les atribuyó temperamento cálido, porque ningún animal se enfría o tiembla más presto; i quiere que la causa de su fácil inflamación proceda de su sequedad. Piensan algunos que la razón de huir de la agua quien rabia sea por una repugnancia i natural discordia, que llaman **antipathía** los griegos, que tiene el veneno del perro rabioso con todas las cosas líquidas (As, 560-561).

Quippe facile intelligitur a canibus, quantum habeat vim afficiendae rei aptitudo, quum enim reliquorum animalium nullum rabie capiatur, solus canis eo affectu corripitur atque tanta sit in ipso humarum corruptio (Galeni *De locorum affectorum notitia libri sex*, Guillelmo Copo Basiliensi interprete, pp. 363-364).

Quum canes natura calidi ac sicci sint per aestatem ex ambientem nos aere aliam caliditatem ac siccitatem acquirunt. Patiuntur autem hoc magis in illis regionibus in quibus maxime & inequales ambientis mutationem inordinate fiunt, in quibus & hyemes vehementes fiunt & aestus fiunt (Aetii medici graeci *Contratactae ex veteriebus medicinae Tetrabiblos, hoc est quaternio, id est libri universales quatuor, singulis quatuor sermones*, Iano Cornario interprete, Basilea, 1549, p. 284).

¹³ Véase Agustino Nifo, *Sobre la belleza y el amor*, ed. y trad. de Francisco Socas, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990.

¹⁴ Esta obra del médico Julio César Escalígero también influye en otros aspectos de las anotaciones, como ya había sugerido Robert D. F. Pring-Mill, "Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de Nimega, Nimega, 1967, p. 493, n. 7. Para esta cuestión véase Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Garcilaso*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997 (de inminente aparición).

Desde luego no cabe duda de que los perros en todo ese tiempo son más propensos que nunca a la rabia (Plinio, *Historia Natural*, II, 40, vers. cast. de Antonio Fontán y otros, Madrid, 1995, p. 389).

Nam frigida quaedam sunt maxime iracundo, veluti canis. Qui enim cani calidum attribuit temperamentum vehementer erat. Nullum animal celerius friget aut tremit [...] Nam quod facile inflametur id euenit a propter siccitatem (Giulio Cesar Scaliger, Frankfurt, 1576, p. 833).

Puede casi darse por firme que Herrera no leyó el texto de Aecio, sino que parece citarlo de forma indirecta, primero por los muchos cambios que el sevillano introduce respecto al original y segundo porque Aecio, como sugiere desde el propio epígrafe del sermón (“De commorsis a cane rabiose aut his qui aquant timent. Ex Rufo & Posidonio”), ofrece una pormenorizada explicación de la hidrofobia: “Contigit autem ipsis grauior perturbatio quum aquam aut aliud quoddam pelluci dum speculum uiderint. Aspiciunt enim faciem suam rubicundam ac torue tuentem atque ira plena. Fieri autem potest ut quemadmodum aliqui dicunt etiam canis a quo morsi sunt imaginem in aquis apparere imaginentur. Recordati autem forma canis, confertim ab immodico timore corripuntur. Hoc uero patiuntur ab immodicam siccitatem” (p. 284)¹⁵. En la égloga II de Garcilaso, Albanio, ante la insistencia de Camila, se decide por fin a mostrarle la imagen de la mujer que lo tiene enfermo, y no se le ocurre otra cosa, como el Tirant o el caballero de *Lai de l'ombre*, que enviar a su compañera a la fuente en cuyas aguas -nítidas y transparentes- ha de ver la imagen tan deseada. Camila, inocentemente, se dirige con rapidez al lugar mencionado, donde, al reconocer su propia imagen reflejada en el agua, emprende -colérica- la huida como “si estuviera / de la rabiosa enfermedad tocada”¹⁶. El rechazo de Camila, como la de cualquier enfermo de la rabia, se produce no tanto por las cualidades del agua (fría y húmeda), sino por la contemplación de una imagen que la delata como la mujer de la que se ha enamorado Albanio. De haber usado directamente a Aecio, pues, Herrera podría haber introducido información más apropiada al texto de Garcilaso. La idea, por otra parte, como sugiere el encabezamiento del capítulo, procede de Posidonio y fue difundida por toda la medicina árabe. El ejemplo, en última instancia, sirve para ilustrar que, en la mayoría de los casos, el sevillano no emplea fuentes de primera mano, sino, como

¹⁵ Véase sobre el tema Jean Théodoridès, *Histoire de la rage. Cave canem*, con prefacio de Pierre Lépine, París, Mason, 1986.

¹⁶ Véase Bienvenido Morros, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. 164.

en este caso, recurre a un texto -todavía por precisar- en que aparecerían todas las citas que menciona. Los lugares aducidos por Herrera eran bastante comunes en las obras de medicina de la época, como los *Secretos de Phisophía y Astrología y Medicina* (Zaragoza, 1547) del licenciado Alonso López Corella, quien, a diferencia de Herrera, parece conocer de primera mano los textos que cita: “La qual sentencia es contraria a Alexandro Aphrodiseo [*Problemata*, IV, 75], el qual en la sección quarta, en el problema septuagésimo quinto, enseña que a ningún animal viene la rabia sino al perro. La mesma sentencia enseña Galeno, sexto *De locis affectis*. [...] Ansí dize Aecio, sermone secundo secunde partis, capítulo vigésimo quarto, que un philóspho que estava rabioso, el qual ya imaginava que en el agua que veyá havía perros, por mucho resistir a esta falsa imaginación y considerar en sí que en la agua no havía perro, si no que de falsa imaginación le nascía que pensase lo tal, curó la rabia”¹⁷. Probablemente Herrera obró de la misma manera en la nota dedicada al viento **Zéfiro**, donde vuelve a aludir al *De subtilitate* de Julio César Escalígero:

Es este viento más sereno de todos, después de Bóreas, aunque afirma Escalígero *contra Cardano* que es tan dañoso en Gacuña, que casi nunca sopla sin temor grandísimo i abominación i estrago de los moradores (*As*, 682).

Quanta apud Graecos Poetarum pompa feratur Zephyrus non ignoras. Cuis nomominis etiam sonum ipsum, tu quoque inter illos magnopere commendasti. At in Vasconiam tantum affert pernici, ut raro sine incolarum pauore, destestione, vastitate ingruat (p. 854).

El *iudicium* se concentra en juicios estéticos y lingüísticos, basados en una concepción de la poesía castellana escrita con leyes análogas a la clásica. Desde el arranque, Herrera parece consciente que habrá de señalar “algunos vicios comunes a la flaqueza de nuestros entendimientos [...] porque no incurran en la misma falta los que siguen su imitación” (*As*, 66). La lengua que el sevillano pretende imponer es, de hecho, una lengua artificial y culta, no identificable con la hablada en ninguna zona de la Península: “Esta lengua literaria siempre en formación y renovación, hechura de todos los escritores de gusto, no mana de un lugar determinado, sino de donde quiera aliente y escriba un poeta de poder expresivo; es lengua española y no castellana, y como lengua española del arte se ofrece por modelo de la lengua hablada en toda Es-

¹⁷ Véase Jacobo Sanz Hermida, *La literatura de problemas en España (siglos XVI y XVII): Alonso López Corella y Alonso de Fuentes*, tesis doctoral dirigida por Pedro Manuel Cátedra García, Universidad de Salamanca, 1997, pp. 583-584.

paña, que, por la común tendencia del ideal, resulta también lengua española. En esta lengua común, ni Castilla ni la Corte tienen privilegio como tales”¹⁸. Herrera adopta, así, la solución literaria de Pietro Bembo, frente a la postura extrema de una “fiorentinità” integral, que toma como modelo el toscano moderno: el autor de las *Prose* prefiere “buscar un sólido fundamento en los libros, más que en las hablas italianas, tan distintas y huidizas, o en el uso toscano o cortesano, también [...] lábiles”; pero el sevillano, en tanto aboga por una lengua común y moderna, comparte algunos puntos de la corriente ecléctica, “más o menos inspirada en la coine de las cortes”¹⁹ y representada por la teoría cortesana-italianista de Calmeta, Castiglione y Trissino²⁰: “Porque me enciende en iusta ira la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado: que, procurando seguir solo al Petrarca i a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas; i, queriendo alcançar demasidamente aquella blandura i terneza, se hazen umildes i sin composición i fuerça. Porque de otra suerte se a de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consideración de iuzio. ¿Qué puede vale al espíritu quebrantado sin algún vigor la imitación de Ariosto? ¿Qué la suavidad i dulçura de Petrarca al inculto i áspero? Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a estos con los italianos, hiziera mi

¹⁸ Amado Alonso, *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, 1943, 1958, pp. 74-75.

¹⁹ Las citas corresponden a Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, trad. cast., Madrid, 1969, pp. 465 y 471. Comp. también Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, 35: “e se ella non fosse pura toscana antica, sarebbe italiana, commune, copiosa e varia, e quasi come un delizioso giardino pien di diversi fiori e frutti”.

²⁰ Véase Piero Floriani, *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1966; y *I gentilhuomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Nápoles, Liguori, 1981; Eugene Vitale, “La questione della lingua nel sec. XVI”, en *La questione della lingua*, 1986; Francisco Javier de Ávila, “El contexto literario de Garcilaso”, en *op. cit.*, vol. I., pp. 433-627; Giancarlo Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, 1967; *Il problema storico del petrarquismo italiano (Dal Boiardo a Lorenzo)*, Nápoles, Nápoles, Liguori, 1963; y *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bolonia, Il Mulino, 1985; Pasquale Sabbatino, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Nápoles, Editrice Ferraro, 1986; Marco Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padua, Editrice Antenore, 1979; y con Stefano Carrai, *La lirica di Corte nell'Italia del Quattrocento*, Milán, Franco Angeli, 1993; Mirko Tavoni, “Il Quattrocento”, en *Storia della lingua italiana*, ed. de Francesco Bruni, Bolonia, Il Mulino, 1992; Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, en *Storia della lingua italiana*, ed. de Francesco Bruni, Bolonia, Il Mulino, 1994.

lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos i osara pensar que con diligencia i cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo” (As, 71-72). Sin embargo también acepta las condiciones de Bembo para admitir o rechazar una palabra de esa lengua: todas las condiciones que propone comprenden varios aspectos, desde el significado a la composición; pero todas se rigen por el sonido de las palabras escogidas (“la dolcezza ed l’armonia” de que habla Lorenzo de’ Medici²¹). El ejemplo más ilustrativo de las *Anotaciones* es la condena de la palabra “tamaño”, que, a pesar de usarse con frecuencia en la época hasta la actualidad, el sevillano pretende desterrarla del léxico español porque le suena mal. Tal actitud frente al modelo de lengua que debe imponerse lo acerca a las posturas de Annibal Caro, quien, respondiendo a los ataques de Lodovico Castelvetro, sostenía que la lengua italiana no debía reducirse ni a Dante ni a Petrarca.

Un “arte poética”

Dentro de la *enarratio* y el *iudicium*, Herrera concede gran importancia a las cuestiones estético-literarias, entre las que destacan las notas bastante extensas sobre cada uno de los géneros cultivados por Garcilaso (a excepción de la epístola), presentadas en el índice, junto a otras de igual o mayor longitud, con el nombre de *discursos*: *discurso del soneto, de la poesía lírica, de la elegía, de las églogas i bucólicas*. Estos escolios, concebidos como introducciones al texto, equivalen de alguna manera a una de las cuestiones del *accessus*: la *carmina qualitas*. Téngase en cuenta que varios poetas y autores italianos denominaron *discorso* tanto a sus tratados sobre poesía como a los capítulos en que los dividían: el *Discorso in difesa del metro nelle poesia ed ne i poeti* de Giombattista Strozzi, los *Discorsi del poema heroico* de Torquato Tasso, etc.²²; y que los humanistas escribían a menudo *orationes* como *praefationes* de sus comentarios (así, por ejemplo, Filippo Beroaldo las reúne todas en un volumen).

²¹ *Comento ad alcuni sonetti*, ed. de Emili Bigi, p. 307.

²² En su *Della vera poetica* (Venecia, 1553), Giovanni Pietro Capriano también titula *Discorso* algunos de los capítulos que la componen; uno de ellos, el “Discorso sopra l’amore compositioni de Petrarca”, inspiró en ciertos aspectos el “Discurso del soneto” de Herrera. En castellano, por ejemplo, Gonzalo Argote Molina compuso un *Discurso sobre la poesía castellana* (ed. Elena Casas. *La retórica en España*, Editora Nacional, Madrid, pp. 201-215).

Los *discursos* y escolios del sevillano están en deuda cuantitativa²³, no cualitativa²⁴, con una obra que exhibe planteamientos más sutiles y sistemáticos que los del propio Aristóteles: Los *Poetices libri septem* (Lión, 1561) de Julio César Escalígero²⁵. En el primero de sus libros, el *historicus*, refiere el origen de la poesía y de los distintos géneros que la han ido conformando, clasificados según los modos de imitación: los *pastoralia*, la comedia y la tragedia, la sátira, la lírica, los himnos, la elegía, etc.; el segundo, al que llama *hyle* (en griego ‘materiales de construcción’), examina cuestiones de materia poética, es decir, de métrica: el pie, el ritmo o *numerus*, los diversos tipos de versos, sus combinaciones, etc.; el tercero, al que da el nombre de *idea*, usado no en el sentido platónico, sino en el aristotélico²⁶, comprende el estudio de la forma, concebida como la unión de *res* y *verba*, y su aplicación a algunos géneros: el estudio tanto de los personajes y los hechos y acciones que protagonizan como de las figuras tradicionales de la retórica; el cuarto, titulado *Parasceve* (en griego *parascein* vale ‘disposición, preparación’), establece varias clases de estilo y define una serie de conceptos en relación con ellas (*puritas*, *suavitas*, *proprietas*, *dulcitus*, etc); el quinto y el sexto, *Criticus* e *Hipercriticus*, llevan a la práctica los preceptos anteriores a través de la imitación y el juicio: el *Criticus*, tras comparar los poe-

²³ Tales deudas fueron reconocidas ya por el Prete Jacopín y por Manuel de Faria e Sousa (en las *Rimas varias de Luis de Camoens [...] comentadas [...]*, Lisboa, 1685-1689, vol. I, f. 8 vo.); pero, modernamente, solo unos pocos estudiosos se han atrevido a señalar unas cuantas. Adolphe Coster acometió esa tarea en su monografía sobre *Fernando de Herrera (El divino) 1534-1597*, París, 1900, pp. 166-168, y n. 1; R. M. Beach hizo otro tanto en una “dissertation” (citada arriba) que se esforzaba por mostrar cómo Herrera “reed the Greek authors [...] in Latin translations” y que postulaba el rango de plagios para muchas de las afirmaciones que el sevillano había tomado de voces mucho más autorizadas que la suya; y, finalmente, Robert D. F. Pring-Mill, en “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri septem* en las *Anotaciones*”, en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 489-498, anunció treinta y seis nuevas coincidencias entre uno y otro texto, declaró cuatro y relegó el resto a las notas de sus *Poetices Discourses of Fernando de Herrera* (aún por aparecer en Oxford, “The Clarendon Press”).

²⁴ En “Fernando de Herrera’s *Anotaciones*; a new look at his sources and the significance of his Poetics”, *Romanischen Forschungen*, LXXXVIII (1976), pp. 27-42, A. Bianchini niega cualquier dependencia mayúscula respecto a la obra de Escalígero y se la da al Neoplatonismo de Bembo y Fracastoro y a “the rethorical tradition of the Middle Ages enriched by rediscovered rhetorical works of Cicero, Quintilian, Dionysius of Halicarnassus and Hermogenes” (p. 33).

²⁵ “Sic etiam acutius quam Aristoteles” (*Poetices*, III, p. 80 a); para una presentación general de la obra, vid. Bernard Weinberg, *A History of Literary criticism in the italian Renaissance*, Chicago, 1981, vol. II, pp. 743 y ss.; y August Buck, “Einteitung” a la edición facsímil, Stuttgart, 1987, pp. v-xx.

²⁶ “Iccirco liber hic *Idea* est a nobis inscriptus, non iccirco quia cum Platonicis eo verser in errore, ut putem a rebus ipsis verba natura sua concreata esse, sed quia res ipsae quales quantaque sunt, talem tantamque non illae sed nos efficimus orationes” (*ibid.*).

evolución de los géneros clásicos, el juicio sobre los autores que los cultivaron, etc. En algunos casos, el hispalense puede mencionar muy de pasada a Escalígero, sin establecer el alcance de la deuda, como, por ejemplo, ocurre cuando trata la prudencia del poeta:

i por esta razón llama Escalígero prudente al poeta, cuando dispone la festividad, la lascivia, la humildad, la política, la grandeza de hablar, o en las cosas, o en las palabras, en su lugar, en su tiempo i su modo (As, 329).

Hac ratione prudentem poetam esse volumus, cuius festiuitas, lasciuias, seueritas, humilitas, ciuilitas, magniloquentia, vel in re, vel in verbis, suo loco, tempore, modo dispositae sint (*Idea*, III, xxvi, 113)

En otros -la gran mayoría- no ofrece ningún dato sobre la fuente de sus ideas, como sucede en la definición de *puridad*:

Mas por que se entienda qué es puridad, ya que este epigrama ha sido ocasión de nombralla, se ha de entender (digo esto a los que saben poco de estas cosas) que la oración pura es diversa de la propria; que la propiedad es por causa de la pureza i debe estar siempre la propiedad en toda parte, pero no ha de haber siempre, ni conviene, en toda parte la puridad. La cual es (llamándola de esta manera, por la necesidad de la lengua en cosas semejantes) desnudeza, cuando no se mezcla ornamento, ni aderezo alguno. Es muy común a la forma y estilo delgado, pero no perpetua. Porque algunas veces parece trabajada i compuesta. Mas difiere de la simplicidad que es propria del estilo ínfimo, porque la oración simple es aquella que pone delante los ojos lo que trata sin causa, sin circunstancias; pero la pura pondrá éstas, mas sin ornamento. I es en dos maneras: o toda propria i sin que se halla en ella alguna cosa peregrina, o todo limpia i sin que se descubra i halle en ella alguna cosa torpe i sórdida. La peregrina es en dos modos: o en las palabras, que es cuando uno greciza en Latín o Italianiza en Español i al contrario, o en la contestura i travazón de las mesmas palabras (As, 119-120).

Diuersa est puritas a proprietate. Proprietas enim illius causa. Ac proprietas ubique esse debet; puritas non ubique. Es enim puritas nuditas, cum nihil ornamenti admiscetur, Frequens tenui characteri, non perpetua tamen elaboratus enim aliquando est. Difert autem a simplicitate quae propria est infimi: propterea quod simplex oratio est, quae rem ponit sine causa, sine circumstantiis: pura autem etiam haec ponet, sine ornamentis tamen (*Parasceve*, IV, xiii, p. 186).

Est enim pura oratio duplex: aut in qua nihil peregrinum, aut in qua nihil sordidum [...] Peregrinum vero duplex: aut in verbis, aut in verborum contextione. Verba peregrina, veluti si latine grecisset (*Parasceve*, IV, i, p. 176).

Y del mismo procede en el interesante y polémico escolio sobre el uso de varias lenguas en un mismo poema:

i Oracio en la Sátira 10 del lib. 1 culpa esto, i se rie dello contra Lucilio, que texía Latín i Griego en sus versos, juzgando por ilícito entreponer palabras Griegas en language Romano. I si Juvenal, cuya autoridad es grande, las puso valiéndose dellas en dos lugares, fue en el primero refiriendo los regalos i mimos i blanduras de los amantes, que se enternecían con oración floxa i desmayada i efeminada i Griega; i en el lib. 3 se sirvió prudentíssimamente (según quiere Escalígero) de aquella lengua como lasciva i desvergonçada, i no onesta i casta como la latina, en quien no era justo dezir torpezas, aunque no son menos impuros escritores algunos latinos que los Griegos, ni su lengua mucho más religiosa que la trasmarina (*As*, 173).

An vero liceat Graeca Latinis interferere? Sane hoc irridet Horatius. Interposuit tamen Iuuenalis semel atque iterum verum semel, ubi refetebat amantium lenocinia, qui putidula ac Graecula uterentur oratione [...] Iterum autem prudentissime [...] Dicere enim Latine flagitia neutiquam decet. Stilus quoque tametsi pro re altior, aut depressior, aut lasciuior; tenuis tamen atque humilis arque de medio sumptus (Scaliger, *Idea*, III, xcvi, p. 149).

Los *Poetices*, por otra parte, al igual que el *De subtilitate*, pueden proporcionar a las *Anotaciones* información sobre materia no estrictamente literaria. Por ejemplo, las nociones de **genio** y **muerte** proceden, como ha sugerido Pring-Mill, de distintos lugares de los *Poetices*²⁸:

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 i se mete dentro para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. Es el que se ofrece a los ingenios divinos, i se mete dentro para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. I sucede muchas vezes que refrián-

Qui Aristotelis intellectum agentem eundem cum Platónico genio existimavit [...] quibusdam divinis ingeniis, neque videtur, neque auditur, sed seipsum ita offert atque ingerit, ut sua luce retegat intellectiones rerum arcanum quas describant. Quapropter euenit saepenumero ut cum deferbuerit calor ille caelestis in nobis, nosmetipsi nostra illa vel admiremur, vel non agnoscamus: aliqua etiam non intelligamus ad eam ra-

²⁸ Art. cit., p. 494, n. 11; en algún caso Pring-Mill se equivoca al identificar el lugar de los *Poetices* en que se inspira Herrera.

dose después aquel calor celeste en os escritores, ellos mismos o admiren o no conoscan sus mismas cosas, i algunas vezes no las entienden en aquella razón a la cual fueron endereçadas i ditadas dél (As, 581-582).

Es la **muer**te destamamiento i división de l'alma i cuerpo, i privación de la vida separando al cuerpo del'alma (As, 310).

Pero Herrera completa la información que le suministra la obra de Escalígero traduciendo más o menos libremente otros textos que tratan cuestiones similares. Así, amplía los datos bio-bibliográficos y estéticos sobre poetas tanto griegos como latinos con el *Lexicon* de Suidas, el *De veterum censura* de Dionisio de Halicarnaso, el libro X de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, el *De poetis latinis* (Basilea, 1532) de Pietro Crinito, el *Petis legis epilogus* al *Super Arte Poetica Horatii* (Roma, 1541) de Pomponio Gáurico, los *Historia poetarum tam Graecorum cum Latinorum dialogi decem* (Lión, 1537) de Lilio Gregorio Giraldo, el *De poeta* de Antonio Minturno, los apéndices *De elegia*, *De epigrammate* y *De satira* contenidos en las *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes* y *Paraphrasis in librum Horati, qui vulgo de Arte Poetica ad Pisones inscribitur* (Florencia, 1548) de Francesco Robortello; se extiende en el elogio de la lengua de Cicerón sirviéndose de *La topica o vero della elocuzione* de Giulio Camillo Delminio; y llega a aclarar las cuestiones estilísticas, retóricas y métricas gracias al *Ars oratoria absolutissima* de Hermógenes²⁹, el libro III del *De oratore* de Cicerón, los libros VIII y IX de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, el *Actius* de Giovanni Pontano y las *Lucullianae Quaestiones* de Bartolomeo de Maranta (1564)³⁰.

²⁹ Según Ubaldo di Benedetto, "Fernando de Herrera: fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético", *Filología Moderna*, XXV-XXVI (1966-1967), pp. 21-46, las coincidencias entre Herrera y Escalígero llevan a postular una fuente común para ambos: la obra de Hermógenes. Pero ¿qué hacer con las concordancias que exceden el ámbito del *Ars*? La deuda de Hermógenes, en algunos casos, puede ser tan obvia como la que el mismo Herrera contrae con Dionisio de Halicarnaso o Quintiliano, bien directamente, bien a través de Escalígero y otro autor.

³⁰ Las deudas de Herrera con Maranta han sido aducidas por María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, CSIC (Biblioteca de Filología Hispánica, 8), Madrid, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 229-242; en n.7, p. 234, María José Vega remite a una serie de notas donde se deja sentir la influencia de Maranta, pero que se abstiene de comentar.

tionem, ad quam directa dictataque sunt ab illo (*Poetices*. III, xxvi, p. 116).

Nam quum mors fit vitae priuatio, ea fit per separationem animae a corpore (*Poetices*, III, ix, p. 90).

Pero, como anotaciones a un poeta que escribió casi siempre en castellano y pasó largas temporadas en Italia, Herrera consagra buena parte de sus escolios a los autores y géneros en romance, fundamentalmente italianos y españoles. En la tradición castellana no tenía mucho donde escoger (Marqués de Santillana, Juan del Encina, Juan de Valdés); pero, en cambio, en la italiana, disponía de mucho material, del que se aprovecha en gran medida. Para trazar la evolución de los géneros clásicos hacia los romances, maneja dos obras importantísimas: el *Del modo di comporre versi nella lingua italiana* (1559) de Girolamo Ruscelli³¹, las *Institutionum florentinae lingua libri duo* (Roma, 1574) de Eufrosino Lapinio³² y, en menor medida, *L'arte poetica* de Minturno, a quien no parece tener en muy buen concepto, al menos como poeta, a juzgar por una nota que le dedica: “mas aunque sus versos son cultos i bien trabajados, carece de genio en lo que escribió en ambas lenguas, que ni ellos ni aun las cosas se pegan al sentido” (As, 188)³³. Los dos primeros tienen en común la minuciosa y profunda caracterización de los géneros y metros italianos: el soneto, la canción, la octava y tercía rima, los versos agudos y sueltos, el encabalgamiento, etc.; y suelen aducir los autores más importantes que los han usado. A Herrera no parece interesarle demasiado la *Summa Artis Rithmici vulgaris Dictaminis* (compuesta en 1332 y publicada en 1509) de Antonio da Tempo³⁴, las *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rime della lingua volgare* (1541, pero escrita en 1525) de Mario Equicola y la *Poetica* (1529) de Giovanni Giorgio Trissino³⁵, que entroncan con la tradición medieval de las *razos*

³¹ Bienvenido Morros, “Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II (1985), pp. 158-168.

³² Hay una edición anterior de la obra, escrita únicamente en latín (Roma, 1569).

³³ Con todo, he apuntado pequeñas afinidades entre ambas obras (*cf.* Bienvenido Morros, “Algunas observaciones [...]”, p. 164), como la consideración de la canción como “la más noble parte de la poesía Mélica [...]” y la afirmación de que “por la ecelencia suia se apropia a sí sola el nombre común” (“e per ecelenza di questo nome è deto, e tiene il primo luogo nella Melica poesia [...]”, p. 185).

³⁴ Existe edición moderna a cargo de R. Andrews, Bolonia, 1977.

³⁵ Desde Antonio Vilanova (“Preceptistas en lengua vulgar”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, Barcelona, 1968, p. 568) hasta Pilar Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, 1987, p. 112, se citan los *Versi e regole della nuova poesia toscana* (Roma, 1539) de Claudio Tolomeo junto a estas poéticas; pero cabe recordar que en ellos el autor reúne poemas suyos y de otros poetas de la Academia de Roma (Annibal Caro, Mario Antonio Renieri da Colle, Pavolo Gualterio, Giovanni Zuccarelli, etc), compuestos en italiano según los principios cuantitativos de la poesía clásica y utilizando estrofas y metros también clásicos; y que, sólo a modo de apéndice, en no más de tres páginas, incluye unas “regolette” que enseñan a escandir y a marcar las cesuras de los versos.

provenzales y las *artes dictaminis*³⁶. En aspectos muy específicos, echa mano de otros textos de diversa índole. Así, por ejemplo, en la delimitación y estilo del soneto, sigue muy de cerca el *Commento sopra alcuni de sui soneti* de Lorenzo de' Médici³⁷; o, en la alabanza como en la crítica de Petrarca, reproduce los juicios que ofrece la *Epistola [...] Laurentio Medico* de Pico della Mirandola³⁸, la *Poetica* (1538) de Bernardino Daniello, los *Ragionamenti della lingua toscana* (Venecia, 1545) de Bernardo Tomitano, *Della varia poetica* (Venecia, 1555) de Giovanni Pietro Capriani; asimismo defiende los neologismos de la lengua castellana en los mismos términos que la *Apologia contra M. Ludovico Castelvetro* (Parma, 1558) de Annibal Caro³⁹ o comenta el argumento del soneto XXIII de Garcilaso a la sombra de la elegía "Ver erat [...]" de Ausonio y a través de las observaciones que sobre ella introduce Giulio Camillo Delminio en el *Tratatto delle materie che posono venir sotto lo stile dell'elloquente* (ca. 1540)⁴⁰. Por último, explica y/o ilustra ciertos recursos poéticos valiéndose de los comentarios a Cicerón (así el de Sebastián Conrado al *Brutus*) y a los líricos latinos (especialmente los de Marco Antonio Mureto).

El uso de las fuentes

Pero Herrera no emplea todo este material de la misma manera: unas veces lo traduce al pie de la letra, mientras que otras se aparta de él; en raras ocasiones menciona la fuente (o simplemente se refiere a un vago e indefinido "dicen algunos"), mientras que en las más la silencia. A la crítica parece haber sorprendido el primero de los procedimientos (la traducción literal sin ningún tipo de indicación) y lo ha llamado "plagios"⁴¹. Se trata, sin embargo,

³⁶ En "Ragioni metriche del Quattrocento", *Giornale istorico*, CXXIV, pp. 1-34, Carlo Dionisotti describe un opúsculo *De componendis in lingua italiana versibus compendiolum*, c. 1497, escrito en latín y en italiano.

³⁷ Gary J. Brown, "Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: The sonnet as Epigram", *Romanischen Forschungen*, LXXXVII (1975), pp. 226-238.

³⁸ Fernando Lázaro Carreter, "Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios* de Herrera", *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII (1980), pp. 316-321.

³⁹ Algunas concordancias del sevillano con Annibal Caro han sido señaladas por Ubaldo di Benedetto, art. cit.

⁴⁰ Bienvenido Morros, "Fernando de Herrera, Giulio Camillo Delminio y Elías Vineto: a propósito de la elegía 'Ver erat [...]' de Ausonio", *Archivo Hispalense*, CCXIII (1987), pp. 127-139.

⁴¹ A ese propósito, en *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, pp. 135-138, José Almeida llegó a contemplar la posibilidad de que los borradores de Herrera se desordenaran "hasta el punto de que, en algunos casos, se equivocara" y creyera "suyos informes que había obtenido de otros escritores [...]"; vid. también Manuel A. Vázquez, ed., *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, 1983, p. 44.

de una práctica generalizada entre los humanistas. Nicolas Perotti, al explicar la metáfora en sus comentarios a Marcial (los que titula *Cornucopia*), compendia varios pasajes de la *Institutio oratoria* de Quintiliano sin mencionarla para nada⁴².

Este ejemplo ilustra de maravilla las coincidencias del sevillano con otros comentaristas, pero también sirve para marcar las diferencias del uno con respecto a los otros. La gran originalidad de las *Anotaciones* reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes, amalgamadas hábilmente dentro de una prosa fluida. Herrera, en vez de dar, como hace Perotti, una breve definición de metáfora y unos cuantos ejemplos que la ilustran, elabora un *discurso* sobre ella, basándose en las voces más autorizadas en el tema (Aristóteles, Cicerón y Quintiliano). Pero, junto a estos, llega a introducir literalmente frases sueltas de algún autor secundario. Cuando afirma que “Más assí como no se deve hablar siempre proprio, no se ha de hablar siempre figurado” (*As*, 85), entre una cita explícita de la *Rhetorica* de Aristóteles (seguida de una mención de Teofrasto seguramente a través de Cicerón) y otra implícita de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, se limita a extractar un breve pasaje de la *Apologia* de Annibal Caro: “Ecome non si lo deve parlar sempre proprio, così ne anco sempre figurato [...]”.

Esta técnica o método de composición, presente, como veremos, a lo largo de todas las *Anotaciones*, se ha de poner en relación con el esfuerzo del sevillano por superar la labor de *emendatio* y *enarratio* del Brocense y forjar en la letra de los eruditos más importantes una lengua que estuviera a la altura de los nuevos tiempos: “Bien es verdad que esta [la lengua española] se halla desnuda de aquella elegancia y erudición que suelen tener las que se crían en las casas de los hombres que saben”⁴³. La forma de enriquecer una lengua pasaba por traducir de otras que habían alcanzado la madurez: los antiguos aconsejaban

⁴² “Translatio [...] fitque cum nomen aut uerbum ex proprio loco in eum transffert in quo aut proprium deest: aut translatum proprio melius est, ut ‘classique inmittit habenas’ [*Aeneida*, VI, 1] & ‘ferrumque armare ueneno’ [*Aeneida*, IX, 773] & in hoc ultimo metaphora hoc est translatio duplex est. Nam & ‘uenenum armare’ & ‘ferrum armare’ translatio est” (*Cornucopie nuper emendatum*, Venecia, 1503, col. 1230 M). “Transfertur ergo nomem aut uerbum ex eo loco in quo proprium est in eum in quo aut propium deest aut tralatum proprio melius est [...], ut ‘classique inmittit habenas’ [...], ut apud Vergilium: ‘ferrumque armare ueneno’, nam et ‘ueneno armare’ et ‘ferrum armare’ tralatio est” (Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, vi, 6-13).

⁴³ De hecho, Herrera concibe las *Anotaciones* como un programa poético que debe facilitar los instrumentos necesarios para comprender *Algunas obras*, sólo editadas un año después (véase la contribución de Juan Montero a este volumen. Para las citas de poetas españoles antiguos y modernos, *cfr.* Inés Ravasini, “Presenza della letteratura spagnola nelle *Anotaciones* di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni”, en *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1989, pp. 65-100.

trasladar del griego al latín, precisamente por la riqueza y elegancia a que había llegado gracias a sus autores⁴⁴. Y, por ese motivo, Herrera sabe que el primer paso para poner la lengua castellana en el estado que merece es la traducción o adaptación de las que hasta ese momento habían difundido la cultura: la latina o italiana⁴⁵; pero, como recordábamos arriba, no siempre se ciñe a la letra de sus modelos, sino que a veces los reelabora con bastante libertad.

El distinto tratamiento de las fuentes y el uso de tantas y tan variadas podría llevar a conjeturar, como ya se ha sugerido en más de una ocasión, que las *Anotaciones* no son el trabajo de una sola persona, sino el fruto de una colaboración en equipo: de hecho, no ha faltado quien las haya considerado el producto de las tertulias literarias que se celebraban en casa de Mal Lara antes de 1571⁴⁶. El recurso casi siempre a voces ajenas a la de su autor convierte las *Anotaciones* en una especie de centón, que no tiene una filiación estética definida (aristotélica o neoplatónica), sino que, en función de determinados intereses, conjuga tendencias diversas y, a veces, incluso opuestas.

La meta de llegar a reconocer esas voces no entraña gran dificultad, por cuanto Herrera suele citar al menos una vez a los autores que usa ampliamente con varios propósitos (y suele hacerlo guardando ciertas proporciones: así cita en dieciséis ocasiones a Escalígero, cuando, en realidad, se aprovecha de él en más de cincuenta). Sin embargo, aunque excepcionalmente, puede no mencionar para nada, en ninguna parte de las *Anotaciones*, alguno de los autores de que se sirve. El caso más llamativo es el de Lilio Gregorio Giraldo, a quien no nombra una sola vez, pero de quien se vale en seis o siete ocasiones. En la anotación consagrada a la **octava rima**, Herrera incluye un pequeño excursus sobre el origen del *rytmus*, traduciendo un fragmento de la *Historia poetarum*, entre dos citas de la *Poetica* de Trissino. En cuanto a la **octava rima** en concreto, Herrera acaba incorporando -si bien desordenadamente- ideas procedentes de *Del modo di comporre* de Ruscelli. El pasaje de Giraldo es una traducción al pie de

⁴⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, v, 2: “Vertere Graeca in Latinum ueterem nostri oratores optimum iudicabant [...] Et manifesta est exercitationis huiusce ratio. Nam et rerum copia Graeci auctores abundant et plurimum artis in eloquentiam intulerunt et hos transferentibus uerbis uti optimis licet”.

⁴⁵ Herrera, de hecho, plantea una *translatio studii*, tal como habían hecho los romanos con los griegos; así, en algunos pasajes de las *Anotaciones*, ya los dedicados al Marqués de Santillana, ya en el pequeño prefacio que introduce la primera nota dedicada al soneto, defiende la apropiación de las formas literarias extranjeras utilizando la metáfora de los despojos militares tras la conquista de una plaza. Véase, en ese sentido, Rachel Schmidt, “Herrera’s concept of imitation as the taking of Italian spoils”, *Calliope*, I (1995), pp. 12-26.

⁴⁶ Stanko B. Vranich, “Génesis y significado de las *Anotaciones*”, en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, 1981, pp. 29-41.

la letra, al igual que la segunda cita de Trissino, pero con la diferencia notable de que a éste lo cita, mientras que a aquél lo silencia por completo:

Esta voz rima es alterada de **rythmós**, voz griega, que es 'número'; el verbo **ryzméo** significa 'número' i 'concuerto' en español. Era el rimo, de que usaron los antiguos, de mui diferente modo que el que usamos aora vulgarmente; llámase en latín 'número' i 'modo', como es autor Censorino, que lo denomina 'rhythmo', del nombre de Rhythmonio, hijo de Orfeo i de Idomenia, ninfa de Marica, como escribe Nicérato en el libro que compuso *De Musico*, hermano de Rimonio. Es la rima una resonancia (dize el Trissino en su *Poética*) que resulta de cierta cantidad i calidad de sílabas puestas juntamente con razón i terminadas con ella; de donde sucede que, con el variar la cantidad i calidad de las sílabas, i mudar la razón i de ponellas juntamente, i terminallas, se varía también el rimo (*As*, 649).

Requieren estas rimas pureza entera i hermosura en los versos i, sobre todo, huir la dureza assí de letras entre ellas como de la colocación de las voces i del orden de la construcción dellas; quieren alteza, i con ella ganó Ariosto el primer lugar; pero en las canciones, mayormente de versos cortos, se busca la dulçura, porque no piensen los nuestros que solo se pide en las estanças el regalo i dulçura (*As*, 649-650).

El discurso sobre la **elegía** presenta una complicada y elaborada composición o construcción. Las primeras tres líneas, con la misteriosa referencia a Mi-

La rima è quello che i Graeci dimandano **rithmo** et i latini **numero**, laonde si può dire che rima, rithmo e numero siano quel medesimo (Trissino, *Poetica*, ed. Bernard Weinberg, p. 43).

Est et rhythmus quo antiquiores usi, alio longe modo quae quo nunc uulgo uti consueuimus, qui de re multa scriptores latine numerus appellatur & modus teste Censorino quo auctore a Rhythmonio rhythmus denominat qui Orphei filius fuit, & Idomoniae nymphae Maricae, ut Niceratus scribit in libro quem composuit *De musico*, fratre Rhythmonii (Lilio Gregorio Giraldo, *Historia poetarum*, pp. 97-98).

Il rithmo, adunque, de la voce articulata è una risonanzia che risulta da certa quantità e qualità di syllabe, con ragione poste insieme e con ragione terminate: onde adviene che col variare de la quantità e qualità de le syllabe, e mutare la ragione del ponerle insieme, e terminarle, si varia anchora il ritmo (Trissino, ed. Bernard Weinberg, p. 43).

Benche in effeto nelle testure [delle canzoni] oue sieno molti versi corti, non si può mettere alteza di stile & convien' aspirarui solamente alla dolcezza [...] Nelle voci l'ottava rima ricerca purità intera et leggiadria [...]; et sopra tutto fuggir le durezze, così delle lettere fra loro come della collocatione delle voci & dell'ordine della costruzione loro (Girrolamo Ruscelli, *Del modo di comporre*, pp. 129 y 106-107).

simblo, a quien -empezando por Beach- nadie ha podido documentar, por el momento carecen de una fuente específica; pero, a partir de la tercera línea, se empieza a reconocer la huella incuestionable de la obra de Lilio Gregorio Giraldo, interferida básicamente por la de Pomponio Gáurico:

Es común opinión de los griegos que esta poesía Mélica se llamó *eligidia*, porque, como escribe Misimblo, se juntaron en Lesbos las musas a las celebraciones funelares, i allí solían lamentar Calino, poeta élego, a quien nombra Calinoo, el intérprete griego de Nicandro, según piensa Mauro Terenciano, fue autor del verso elegiaco, aunque quieren otros que se a autor Teocles Naxio o Eriteo, el cual, estando fuera de juicio, cantó llorosamente estos versos: i la sentencia destes es la de Suidas, que afirma que cantó aquel género de versos estando furioso; otros que Midas Frigio, en las onras que hazía a su madre, procurando ponella en el número de los dioses. Algunos son del parecer que Terpandro fuesse el primer que halló esta poesía; i Plutarco atribuye en la *Música* la invención a Polinesto Colofonio. Por estas diferencias de opiniones dize Oracio que no se sabe el autor (*As*, 290).

Callinum, elegiarum poetam, quam Nicandri Graecus interpres Chalinoum vocat et Maurus Terentianus, quie eum elegiaci carminis inventorem a multis existimatum ait, cuius tamen carminis inventionem alii in Theoclem seu Eretriensem referunt, non Erythraeum, ut perperam quidam putant neque Theoclem puteris, ut quidam alioqui eruditi fuit enim Theocles vates [...] Iis vero qui Theoclem elegiorum carminum inventorem aiunt, ut Suidas suffragatur, qui furentem illum hoc carminis genus cecinisse prodit. Alii tamen Midam Phryga dixerunt, cum parenti forte iusta persolveret et in deorum numerum referre studeret. Alii Terpandro elegi versus inventionem attribuunt, quare, ut puto, cum de uersu ageret Horatius, grammaticos certare ait, nec adhuc secundam quempiam unum pronuntiatum esse [...] (Lilio Gregorio Giraldo, *Historia poetarum*, pp. 97-98)

Sed de Clona hoc idem scripsit Plutarchus in *Musica*. Alii tamen Ardalum quendam Troezentium, a quo primum Musae cognominatae sunt Ardalides, inuenisse prodiderunt quidam Apothetum & Schoenioneus a Clona tantum inventos, Erat & cum Clona Polymnestus, Miletis filius poeta Colophonius, qui & ipse eius ordini quo Clonas poeta fuit. Carmina sunt ab eo excogitata, Polymnestia dicuntur (Lilio Gregorio Giraldo, *Historia poetarum*, pp. 356-357).

Herrera traduce casi al pie de la letra el texto de Lilio Gregorio Giraldo, del cual -además de todas las referencias eruditas- menciona el testimonio de

Suidas; pero, en aspectos menores, tiene presente otras obras sobre el tema, como el *De poeta* de Antonio Minturno y el *Poetices legis epilogus* de Pomponio Gáurico. Sin ir más lejos, la alusión a “Theocles Naxio o Eritreo, el qual, estando fuera de juicio, cantó llorosamente estos versos” está tomado del *epilogus*: “Theocles Naxius sive Eritreus insaniens flebiliter modulatus est”; y, menos literalmente, en *L’arte poetica* de Minturno: “& il primo che elegiamente canto dicono essere stato Theocle Nassio, quando egli diuene pazzo” (p. 269); o, en el *De poeta*: “Sunt qui tradant primum Theoclem Naxium, aut potius Eretriensem, cun insaniam incidisset” (p. 405). Este pasaje, correspondiente al discurso sobre la elegía, sirve para ilustrar la complicada labor de ensamblaje que lleva a cabo el autor de las *Anotaciones*. En cuanto a Plutarco, Herrera parece haber leído el pasaje que cita, aunque da la impresión de hacerlo a través de Lilio Gregorio Giraldo: “Ad cuius imitationem Clonam primum tulisse leges tibiaram prosodiaque fecisse, tum deinde elegias & carmina condidisse, quo genere poematum **Polymnestum Colophonium**” (Plutarco, *Ethica sive Moralia Opera*, Basilea, 1554, f. 20 B). Por otra parte, la referencia a Horacio -sobre su indecisión a la hora de pronunciarse sobre la materia- también se halla en Escalígero: “Eius inuentorem nascire sese conseunsus est Horatius” (*Poetices*, I, p. 52); y, en ese sentido, resulta difícil postular con firmeza una u otra fuente.

Al dejar de hablar del inventor del género para hacerlo sobre el sentido y etimología de la palabra **elegía**, Herrera escoge desordenadamente varios pasajes de Escalígero. En primer lugar empieza por calcar (algunos dirían plagiar) afirmaciones dispersas del autor de los *Poetices libri septem*: “Eius materiam primum aiunt fuisse lugubrem, quod & diximus in primo [...] Ad amantium commiserationem dictam puto: vox est tragica *eleley*”); y, citando la fuente de la que procede, sigue con la reproducción del texto original: “qui amicorum fores usos fuisse priscos arbitrator. Voti diende compotes, quasi eiusmodi carmina gratiam referrent, etiam secundiorem illa fortunam celebrarunt” (“i con ella piensa Escalígero en la *Idea* que usaron los antiguos quejarse en las puertas de sus amigas; i, alcanzando su voto, como si se mostrasen agradecidos a aquel semejante verso i canto, celebraron aquella más próspera fortuna”, *As*, 290). A continuación aduce la etimología de la voz *eléos*, citando a Aristóteles a través de Escalígero y al helenista italiano Teodoro Gazza no sabemos si directamente (*De littera graeca* o *Los cuatro libros de Gramática* o *Sobre la sintaxis de Apolonio*): “*elèos* quoque ea est nocturna auis apud Aristotelem, quam nos ‘Ullam’ dicimus” (“*elèos* es ave nocturna en Aristóteles, lib. 8, cap. 3, de la *Istoria*, que dizen ‘ulula’ los latinos i Teodoro Gaza ‘alauco’, voz traída de *alocco*, así llamada en vulgar italiano”, *ibid.*). Herrera, siguiendo con el mismo encaje de bolillos, cita primero a Pomponio Gáurico a propósito de otros sentidos de la

voz *elegía* y traduce después a Escalígero sin citarlo para nada: “Elegiam (non uti uulgius exstimat) ab *Eleein*, quod est ‘misereri’; sed ab *Eleginein*, quod apud priscos graecos erat ‘disipere’” (Pomponio Gáurico, *Poetices legis epilogus*, f. [iv] vo). “Elegiam quoque in funebris primum dictam par est. Id quod inuit Ouidius in funere Tibulli [...] Traslatus usus postea ad longe diuersissima, scilicet ad amores, no tamen sin ratione. Nam & frequens conquestio in amoribus & verissima mors” (Scaliger, *Poetices*, I, p. 52)⁴⁷.

Un poco más abajo, en este mismo escolio⁴⁸, al definir la condición poética de la elegía se sigue la misma técnica. El sevillano toma como base un pasaje de los *Poetices* de Escalígero (**E**); lo amplifica, interpolando dos del *De elegia* de Francesco Robortello (**R**): el primero entre “affectibus anxiam” y “non sentiis [...] offuscatam”, en tanto el segundo después de “offuscatam”; y aun halla ocasión de rematarlo poniéndolo en serie con otro del *De poeta* de Minturno (**M**):

Conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, clara i, si con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte, ni mui hinchada ni mui umilde, no oscura, con exquisistas sentencias i fábulas mui buscadas, que tenga frecuente comiseración, queexas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases. El ornato della á de ser más limpio i reluziente que peinado y compuesto curiosamente; i porque los escritores de versos amorosos o esperan o desesperan, o des hazen sus pensamientos i induzen otros nuevos, i los mudan i pervienten, o ruegan o se quexan, o alegran o alaban la hermosura de su dama, o explican su propria vida, i cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo que ellos declaran en varias (*As*, 291).

Candidam oportet esse, mollem, tersam, perspicuam atque, ut ita dicam, ingenum, affectibus anxiam, **E**

neque elatam rursus nimis humilem **R** non sentiis exquisitiis, non conquistis fabulis offuscatam **E**

In ea commiseratio frequens esse debet, conquestio, exclamatio, apostrophe, prosopopeia seu fictio personarum, excursus seu *parébasis*. **R**

Cultus nitidus potius quam pexus **E**

Ad res deinde leviores defluxit, cum amatoriam illam poetam amoribus, deliciisque dediti fecissent, sive, saepissime factum est, querebantur, sive laetitiam prae se ferebant, sive obsecrabant sive admonebant, sive increpabant, sive amicam laudabant, sive veniam petebant, seu quemvis animi affectum exprimebant [...] **M**

⁴⁷ Véase también Minturno, *De poeta*, p. 405: “Atqui constat *Elegiam* principio fuisse funebres lamentationes qui uita functos prosequerentur funebrem lamentationem interpretatione uerbi notatur [...] Ac probe Ouidius: ‘Flebilis indignos [...]’”.

⁴⁸ Solo R. M. Beach había precisado con qué exactitud Herrera evoca a Escalígero “in discussing the etymology of elegy” (*op. cit.*, p. 14); pero nadie se ha detenido a considerar las fuentes de todo el discurso.

No varía en esencia el método cuando menciona a los autores más importantes del género elegíaco. Así, la alusión al primero de los griegos (Minermo) combina frases sueltas del *De elegia* de Robortello, del *Poeticae [...] epilogus* de Pomponio Gáurico y de la *Historia poetarum* de Giraldo:

Florecieron entre los más ilustres griegos Minermo, que unos dixeron que era natural de Colofón, otros de Esmirra i otros de Astipalea; este por la suavidad de sus versos fue llamado Ligiastades (*As*, 296).

In elegis scribendis insignis apud veteres olim Graecos fuit Minermus [...] Minermus Lygistiades, quem alii [...], Colophonium, alii Smyrnaeum, alii Astipalensem dixerunt, ob ipsam carminum suavitatem Lygiastades appellatus.

La valoración del primero de los elegíacos latinos (Ovidio) se hace usando diversas fuentes con menos o más literalidad. La fuente principal y más fácilmente reconocible es la obra de Escalígero:

I, aunque no le faltó ingenio para refrenar la licencia de sus versos, faltóle animo [...] (*As*, 297).

Ovidius vero ferri quadam ingenii volubilitate et impetu, non illi tamen quicquam, nisi frena defuisse et limae studium, illum plus satis lascivire [...]

La comparación de dos de los elegíacos latinos (Tibulo y Propercio) empieza evocando con bastante libertad la *Historia poetarum* de Giraldo y la *Apolo-gia* de Francesco Florido Sabino, a quien el sevillano había mencionado una vez con anterioridad:

Tibullo, según la opinión de los que saben, tiene suma elegancia de elocución i propiedad, i en la mediocridad elegíaca ecède a todos i, no siendo tan recogido como Propercio, ni tan derramado como Ovidio, sigue un medio templado de ambos con hermosura, porque por ventura le conceden algunos el primer lugar. En la cultura i gracia i hermosura i suavidad de los versos, sin comparación alguna es mejor que cuantos tuvieron nombre de poetas elegos en la lengua latina. Es escogidísimo i fací-

Affirmabat Senex [Luceus Ripa] ille bonus omnino palmam se Tibullo dare inter elegos, quod cultus sit et nitidus in primis, quod sententiis moliis et iocundus, in elocutione facilis et candidus, nonnulla tamen se in eo offendere dicebat (Lilio Gregorio Giraldo, *Historia poetarum*, p. 496).

limo, adereçando i componiendo tan blandamente los números, que no pueden caer más concinnos; es terníssimo, polido i elegante, i con nativa i no corrompida entereza i puridad del sermón romano [...]; i, siendo dulcíssimo, es más regalado i tierno i delicado que Propercio, i deleita más, escribiendo más simplemente lo que pensó.

I no se puede dexar de confessar, siendo igual con Tibulo, que [Propercio] no se sea dino de más alabanza por ser el primero que enriqueció la lengua latina con la elegía, diciendo/ “Primus egro ingredietur [...]”/; i esto hizo tan elegante i copiosamente, que ninguna cosa pudieron añadir a sus invenciones los que vinieron después (*As*, 297-299).

La descripción de los rasgos más característicos que se atribuyen a uno y a otro poeta se ciñen bastante a la letra de los *Poetices* de Escalígero y de la *Historia poetarum* de Giraldo:

I por eso es ecelente en esprimir afetos, aunque lo culpan de lascivo, porque su amor fue mui vulgar i de conceptos comunes, i condenan su languidez i desmayo, i rigurosamente se ofenden con su semejança, diciendo que es uniforme casi todo, i que con dificultad se aparta de sí mesmo, i que se concluye casi en un mesmo círculo.

Propercio tiene grande copia de erudición poética i variedad, i, como más oscuro i lleno de istorias i fábulas, es más incitado i contino en mover los afetos, de los cuales es ecelente pintor. I se levanta muchas vezes tanto, que parece más toroso i robusto que lo que conviene a los regalos de amor i blanduras de la elegía (*As*, 298).

Quamvis autem nihil sit odiosus quam de aequalibus satatuere velle & fere apud plerosque sit receptum. Tibullum Propertio cultiorem esse, nisi uerer magnos in me rumores excitare, minime dubitarem in eorum album qui Propertius malum dare nomen; quippe qui non uidisse quid in huius poeta scripsit desiderari ualeat, ita omnia absoluta, culta, concinna elegantiaque sunt nihilque habet quod caudant trahat. Atque ut illum Tibulo in reliquis parem statuamus, in hoc certe Propertius magis est laudandus; quod primus ex Italis tanta cum venustate elegia Latio donavit, ut nihil quicquam eius inventis posterius addere potuerint quod nescio an Romanorum alicui [...] adhuc contigerit (*Apologia*, pp. 42-43).

Facilius e Tibulli locis expediemus censuram nostram. Uniformis ille pene totus est; vixque discedens ab seipso, eodem pene gyro concluditur [...] (Scaliger, *Poetices*, p. 332).

Propertium bonum Senex aiebat Tibullo eruditorem sibi videri et perinde ut obscuriorem, fabullis historiisque refertum, incitatum magis et in movendis affectibus crebriorem, itaque plerumque insurgere, ut torosior ac robustior esse videatur quam ut puellaribus et mollioribus conveniat elegiae blanditiis (Giraldo, *Historia poetarum*, IV, p. 496).

Pero amontona muchas fábulas que ya en este tiempo no parecen bien, i nunca sabe apartarse dellas, que es pobreza de concetos, los cuales tuvo harto vulgares. Más proprio es i mejor dezir aora, en lugar de las fábulas, sentencias dulces i que tengan luz i viveza; no floxas i desmaydas; no afetadas i curiosas, ni tan frequentes que engendren fastidio como las de las epístolas de Séneca (As, 298-299).

Los juicios sobre algunos de los elegiacos latinos (Baldassare Castiglione y Francesco Maria Molza) que cita Herrera están tomados de Escalígero y Giraldo, *Dialogi duo de poetis nostrorum temporis*:

[...] porque el Castellón dexó por prendas i arra de su ingenio algunas elegías dulcíssimas i elegantes i tersas i graciosíssimas. El Molsa es dino de numerarse entre los poetas raríssimos por la felicidad de sus versos (As, 299).

Caeterum cum ea omnia iam sint vulgata, nostrum poetam vehementer tum ab ipsis, tum ab ignotis abstinere iubeo. Nam que madmodum in illis nulla gratia, ita in his etiam odium subesse arbitror, Pro his igitur sententiae sunt dulces, luculentae, non languidae, non nimis frequentes (Scaliger, *Hipercriticus*, VI, vii, 329).

Longe excellentissimus in poesi spiritus Balthassaris Castilionei. Nihil dulcius elegia, nihil elegantius, tersius, lepidus [...] (Scaliger, *Poetices*, VI, iv, 307)

Franc. [Molciam Mutinem ...] inter rarissima tamen ingenis connumerandus (Giraldo, *Dialogi*, p. 49).

En la definición del **soneto**, en principio, no elige un modelo básico para ampliarlo, sino que va yuxtaponiendo diversos textos⁴⁹. Empieza recordando una serie de ideas contenidas en el *De modo di comporre versi* de Ruscelli; sigue traduciendo un extenso pasaje del *Comento sopra alcuni de sui sonetti* de Lorenzo de' Médici; y termina compendiando otro de las *Institutiones Lingua Florentinae libri duo* de Eufrosino Lapinio:

⁴⁹ En el *discurso sobre el soneto*, Herrera no traza una historia del género, remontándose a sus orígenes (seguramente modelos provenzales) y se limita a buscarle una antecedente en la literatura clásica (el epigrama). La alusión a posibles inventores del soneto obligaría al sevillano a mencionar a autores italianos, como Giacomo Lentini. Véase al respecto Cristina Montagnani, "Appunti sull'origine del sonetto", *Rivista di Letteratura italiana*, IV (1986), pp. 9-63.

Consta de catorce versos endecasílabos i se divide en cuatro partes, la primera i segunda de las cuales se llama en lengua italiana del numero de cuatro versos primero i segundo “cuadernario” i “cuartel” en la nuestra; la tercera i cuarta, de tres versos que se cierra cada una, se apellidan primero i segundo “ternario” o “terceto”. En el ritmo i consonancia se responden primera i segunda, i semejantemente la tercera i cuarta tienen diferentes cadencias de las superiores [...] Debemos a Francisco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien [...], aquistando en aquel género, i mayormente en el amatorio (As, 68).

No dexaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello: que cortar el verso en el soneto, como Quien me dixera cuando en las pasadas, no es vicio sino virtud, como en el eroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de dezir. Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dizen mejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima. I oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos deste modo. Porque aunque que sean compuestos de letras sonantes i de sílabas llenas casi todas, parecen de mui umilde estilo i simplicidad, no por flaqueza i desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de passo, no apartando algún verso, que iendo todo entero a acabarse en su fin no puede tener alguna cumplida grauedad ni alteza ni hermosura de estilo, si bien concuressen todas las otras partes. Pero

Parti illi Poeseos quam Graeco vocabula appellabant Latini “Epigramma” respondent metra illa quae nos tanquam pusillum poema vocamus SONETTO, quod hendecasyllabis quaterdecini constat [...] Est autem breve hoc poema aptum ad laudem et ad graviolem vituperationem itemque ad amores est magnopere accommodatum eiusque nitorem et elegantiam Franciscus Petrarcae debemus./ Constat partibus quatuor, quarum prima et secunda a numero versuum quatuor, quibus aeque conflantur, dicitur “quadernario primo” et “quadernario secundo”; tertia et quarta a tribus carminibus, pariter ambo complectuntur appellantur “primo ternario” et “secundo ternario”. Respondent sibi prima et secunda pars rhytmo./ Tertia item et quarta similiter cadentia habet a superioribus reparata.

Ma ho ben qui da ricordare una cosa importantissima, cioè, che alcuni hauendo inteso dire o letto per auentura che questo sprezzar la sentenza, et portarla a finire nel principio de i Quaternari o de i Terzetti è cosa vitiosissima, si son fatti a credere & l’hanno ancora scritto che è vitio il romper il verso per finir la sentenza, & ne danno per essemplio quei due del Petrarca:

Ma ben vegg’or s’come al popol
[tutto
fauola fui gran tempo, onde souente

Mettono costoro nel sonetto per vitio quello che è una delle vie principali da procurar l’altezza & la leggiadria dello stile. Percioché si come uede fatto da i latini nelle cose Eroiche lo spezzar il uerso e quiui uenir a finir la costruzione della sentenza è la principale grandezza dello stile [...] Similmente ne i nostri

cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud i belleza del pensamiento procura desatar los versos, i muestra con este deslazamiento i partición cuanta grandeza tiene i hermosura en el sugeto, en las voces i en el estilo, porque lo haze levantado, compuesto i bellísimo en la forma i figura del dezir esta división, i lo aparta de la vulgaridad de los otros. Mas este rompimiento no a de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejança. Quieren algunos de los que siguen esta observación que en el primer verso de los cuarteles i de los tercetos no tenga lugar esta incisión, que la juzgan por vicio indino de perdonar, i son ellos los que merecen desculpa en esto, porque antes se alcança hermosura i variedad i grandeza; i desta suerte lo vemos en todos los que an escrito con más arte i cuidado (*As*, 68-69).

volgari, ouunque si attenda alla simplicità & si procuri la bassezza et l'umiltà dello stile si serua tal ordine di non romper quasi mai verso [...] I qual sonetto [de Petrarca] se vede essere di stile umilissimo, non già per languidezza di lettere, essendo i versi pur composti di lettere sonanti & di sillabe piene quasi per tutto, ma solamente per questa ugal maniera di passo, non rompendo alcun verso, ma facendoli tutti andar come di torto ad un modo. La oue quando haurà voluto con l'altezza & leggiadria del pensiero accompagnar lo stile conforme, si vedrà per tutto hauer procurato quella maniera di spezzar i versi, che costoro biasmo & dicono esser vitiosa, come in quello oue per certo pare che il Petrarca volesse versar quanto haueua di grandeza & di leggiadria nel soggetto, nelle voci & nello stile [...] Et il medesimo & ancor molto più dire de' versi nostri che quando vanno così sciolti di piedi & a finirsi tutti interi nel fin loro non possono hauer'alcuna compiuta grauità & altezza né leggiadria di stile se ben tutte l'altre parti vi concorressero [...] replicherò qui solamente quello che ho pur toccato di sopra, cioè, che questo sprezzar di versi si faccia spesso oue commodamente può farsi, ma che non però si faccia sempre, cioè, in tutti i versi d'un sonetto o d'un capitolo, che, come dissi, potrebbe generar fastidio la continuata somiglianza dello stile. Ma che sopra tutto si fugga di non farlo ne primi versi de' quaternarii nè d'terzetti, che allora, come a bastanza s'è detto a dietro, parebbe importantissimo vizio & con molta cura fuggito da tutti i migliori scrittori per ogni tempo" (Girolamo Ruscelli, *op. cit.*, pp. 142, 136, 137, 138 y 142).

El sevillano, pues, ha abandonado la división tradicional de los cuartetos en **ocho pies** y **cuatro copulas** y la de los tercetos en **dos voltas**, establecida por Francisco Barberino y Antonio da Tempo y adoptada hasta por Trissino⁵⁰. Como ya demostraron Brown y Lázaro Carreter, Herrera empieza prácticamente traduciendo al pie de la letra diversos pasajes de Lorenzo de' Medici, quien trata de la dificultad de componer sonetos por la rémora de la rima, que no debe constituir ninguna clase de obstáculo para que el verso fluya como si fuera prosa. A continuación el sevillano sigue literalmente la descripción del esquema métrico ofrecido por Eufrosino Lapinio: el soneto consta de catorce endecasílabos y de cuatro partes; sólo modifica el texto latino con una leve **amplificatio** o **expolitio**: “En el rimo i consonancia” por solo el “Rhytmo” de la fuente. También Girolamo Ruscelli divide el soneto en términos parecidos, si bien introduce distintas clases de ellos en función de la narración: una en dos partes (correspondientes a los dos cuartetos y a los tercetos), otra en tres partes (el primer y segundo cuarteto, por un lado, y los dos tercetos, por otro) y, finalmente, la tercera en cuatro partes (cada uno de los cuartetos y de los tercetos). Respecto a la colocación o composición de las voces, sentencias y cláusulas, Ruscelli advierte como vicio grave terminar la construcción de la frase en los primeros versos de los cuartetos y, un poco menos grave, en los primeros de los tercetos, aduciendo ejemplos de Dante. A este propósito recuerda el juicio de algunos doctos, que consideran vicio importante “spezzar la sentenza et portarla a finire nel principio de i quaternarii o de i terzetti” (p. 136), cuando, en realidad, se trata de uno de los procedimientos fundamentales para “procurar l’altezza e la leggiadria dello stile” (p. 137). En sentido contrario, si se pretende alcanzar la “simplicità [...], la bassezza et l’umiltà dello stile”, se ha de conservar el orden, no rompiendo nunca el verso, como en el soneto de Petrarca (“Piangete, done, con voi pianga Amore;/ piangete, amanti, per cias-cun paese”). De dicho soneto, caracterizado por la ausencia de encabalgamientos, afirma “esser di stile umilissimo, non già per languidezza di lettere, essendo i versi pur composti di lettere sonanti & di sillabe piene quasi per tutto, ma solamente per questa ugual maniera di passo, non rompendo alcun verso, ma facendoli tutti andar come di torto ad un modo” (p. 138). Antes de reproducir el soneto CCCXLVII (“Donna, che lieta col principio nostro/ ti stai, come tua vita alma richiede”), donde hay encabalgamientos entre el primer y segundo verso, entre el tercero y el cuarto, el octavo y el décimo, etc, subraya que Petrarca “quando haurà voluto con l’altezza & leggiadria del pensiero accompagnarlo stile conforme si vedrà per tutto hauer procurato quella maniera

⁵⁰ Véase Carlo Dionisotti, art. cit.

di spezzar`i versi, che costoro biasmano & dicono esser vitiosa come in quello, oue per certo pare che il Petrarca volesse versar quanto haueua di grandezza & di leggiadria nel soggetto, nelle voci & nello stile” (*ibid.*). Aduce, asimismo, el principio de la *Eneida* cuyo autor hubiera podido perfectamente interrumpir el encabalgamiento, en lugar de alargarlo hasta el tercer verso: “Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam fato profugus Lauiniaque uenit/ litora”. Al final, después de mencionar el fastidio que puede generar el abuso de muchos encabalgamientos, aconseja: “Ma che sopra tutto si fugga di non farlo ne’ primi versi de’ Quaternarii nè d’ Terzetti, che allora, come a abbastanza s’è detto a dietro parebbe importantissimo vitio & con molta cura fuggitoo da tutti i migliori scrittori per ogni tempo” (p. 142). Herrera, citando a Garcilaso en lugar de a Petrarca, sigue el hilo del razonamiento de Ruscelli, traduciéndolo muchas veces a la letra; y no disiente en ningún punto del autor italiano, en contra de lo que yo había sugerido en 1985, porque, en la edición que manejé, del siglo XVIII, se leía -o yo creía haber leído- “Ma supra tutto si fugga”, en lugar de “Ma supra tutto non si fuga”. Podríamos pensar que Herrera lo pudo leer así, con errata, y por ello alude explícitamente a los que condenan el uso del encabalgamiento en los primeros versos. Por lo demás, conviene destacar que Herrera se basa en Ruscelli, de cuyos pasajes suprime los ejemplos de Petrarca, Bembo y Virgilio, pero conserva en esencia sus opiniones. Después del largo excursus sobre el encabalgamiento dedica su atención a Petrarca empezando a traducir literalmente una frase de Eufrosinio Lapinio: “nitorem et elegantiam Franciscus Petrarcae debemus”; y sigue explayándose en elogios al cantor de Laura, con observaciones sobre las cuales no he encontrado ninguna fuente precisa. Sus comentarios sobre Petrarca terminan haciéndose eco de una virtud que muchos entendieron como una crítica: “un’altra cosa si trova nel Petrarca degna di admiratione; che, scriuendo alcun verso alto & graue, alcuna uolta tramette gli humili in maniera che la grauità non uiene a percotere in una stripitiosa gonfiezza” (Bernardino Tomitano, *Raggionamenti della lingua toscana*, pp. 422-423) y “Ille [Petrarca] uero de medio plurimum arripiens sententias colorat verbis et quae sunt gregaria egregia facit genere dicendi [...] saepe sit videre peccantem illud quod asiatici peccabant, id est interficientem verba quasi rimas expleat, adhibentemque voces plenas et concinnas, no ut exornent, sed ut substineant quasi tibicines carmen, ne claudicet” (Giovanni Pico della Mirandola, *Epistola [...] Laurentio Medico*)⁵¹.

⁵¹ A propósito de Pico della Mirandola, véase Lázaro Carreter, art. cit., p. 321.

Para otras cuestiones de géneros menores y métrica, Herrera sigue combinando, aunque menos claramente, las *Institutiones* de Lapinio con el *Del modo di comporre* de Ruscelli. La descripción de la **terza rima** y de la **octava rima** traduce básicamente al primero, si bien introduce matices procedentes del segundo:

Halló este número Dante el primero por ventura de todos, porque antes dél no está en memoria quién lo supiese, para representar en aquel género de verso el eroico latino. I, porque se divide en capítulos, le dieron aquel apellido los vulgares, como la *Comedia* de Dante y los *Triunfos* de Petrarca, aunque nos sirve mucho este género de metro para escrevir elegías i cosas amatorias i epístolas i sátiras, i es mui acomodado para tratar istoria (As, 299-300).

Sin duda alguna fue autor de las estanças o rimas octavas Iuan Bocacio [...] Estas, por esplicarse en ocho versos i començar i cerrarse en ellos la conclusión i el sentido del argumento propuesto o narración, se llama del numero de ellos *otava rima*; i se responden alternadamente desde el primero hasta el sexto verso en las voces postreras, que se terminan semejantemente, i los dos que restan, que perfeccionan i acaban el sentido, i por esso se llaman *la llave* en Toscano, tienen unas mesmas cadencias, diferentes de las primeras (As, 648-649).

La nota sobre los **versos esdrújulos** combina diversos pasajes de Eufrosinio Lapinio con otros de Girolamo Ruscelli:

Quieren algunos que estos versos de 12 sílabas nazcan de los endecasílabos, quitando de la última región al troqueo, como *haga*, y repuesto en su lugar el dáctilo *hágase*. Otros entienden que

Quia tertio versu ultima vocis terminatione sibi respondent ibique clausulae sensum perficiunt frequentissime vocatur *terza rime*. Eo autem numero sibi respondentia excogitavit primus omnium Dantes, ut heroicum carmen eo metri ratione representaret, quod in capita dividitur qua nobis vocantur *capitoli*, ut Dantis *Comoedia* et Petrarcae *Triumpho*. Quamvis eodem genere metri utamur in elegia conscribendis et amatoriis rebus epistolarumque argumentis et satyra historiaque ipsi sit maxime hoc genus carminis accomodatum.

Ioannis Boccacci cuius nostri inuentum procul dubio feruntur ambitus ii et longae periodi octonis versibus explicatae, quas ea de causa ibi siat eoque cadit conclusio sensusque propositi argumenti aut narrationi, iccirco *stanze* vel numero carminibus *ottava rima* vocarunt, primi usque ad sextum alternis sibi respondent in postremis vocibus similiter desinentibus; bina vero qua sensum perficiunt qua iccirco vocantur *la chiave* eadem homoeoteleuta habent [...]

Versus XII syllabarum ex Hendecasyllabis proficiscuntur, expulso scilicet Trocheo ex ultima sede, ut *venga*- V reposito in eius locum Dactylo, ut *ven-gane* (Lapinio, f. 295)

sea invención sacada de los líricos asclepiadeos, como/ “Mecenas atavis edite regibus”./ que es de 12 sílabas y esdrújulas en el fin con dos sílabas graves, después de la 10, aguda o larga como nuestros esdrújulos. Los demás piensan que se traen de los hipercatalécticos, como/ “vivaque suphura”./ Tomaron nombre de aquella ligera pronunciación que tienen con celeridad en el fin. llamándose versos esdrújulos, porque **sdruciolare** es en italiano aquel deslizar y huir de pies que hace el que pasa por cima del hielo. Son versos volubles, mas aunque el acento en la antepenúltima los acelera, el número y crecimiento de sílabas los detarda; usamos dellos en igual y templado género de decir, mayormente cuando queremos que la oración atada a los números de los metros parezca oración desatada, no habiendo ninguna exornación en el fin del verso de voces que fenezcan semejantemente y que se respondan así con un cierto orden (As, 554-555).

En cuanto al verso heptasílabo, Herrera introduce la terminología -por lo demás generalizada- de Ruscelli, quien en el segundo capítulo “Della qualità & della misura de i versi volgari” distingue entre dos tipos de versos: “E per tutte queste forme di componimenti non conuien ragionar d’altra, che di due sorti di versi, che l’uno chimaremo verso intero, l’altro verso rotto o verso corto o verso picciolo” (p. 46). A propósito de la canción II, nuestro comentarista encarece su “compostura por estar llena de versos cortos, que los italianos apellidan rotos, que son los de siete sílabas, los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulzura i sonido más suave”; y, en ese mismo sentido, pondera la canción IV “por estar toda llena de versos enteros que son los endecasílabos, porque sólo uno tiene roto en cada estanza” (“Ora il verso intero o perfetto della nostra lingua è, in quanto alla ristretta misura del suo numero, di undici sillabe”; Ruscelli, p. 47). A Eufrosinio Lapinio y a Girolamo Ruscelli traduce casi literalmente cuando ofrece las características más importantes de la **can-**

che i lirici latini chiamauano Asclepiadei, che è quella con la quale ò Oratio stesso, ò chi ha così ordinato quel suo libro, vi pose per prima/ “Mecenas atavis edite regibus”, etc/, i quali uersi latini sono ancor’essi di dodici sillabe et sdruciolanti o scorrenti nel fine, con due sillabe graui doppo la decima acuta o lunga, come sono puntalmente i nostri sdruciolanti [...] Et da tal come scorrer cadendo, che fanno quelle due ultime sillabe, il detto verso ne vien come per nome suo chiamato *sdruciolato*. Perioche sdruciolare in lingua nostra è propriamente quello scorre o sfuggir de’ piedi quando si camina sopra il ghiaccio o sopra pietre lisce (Ruscelli, pp. 61 y 60)

Vocatur autem a celeri illa pronuntiatione finis verso *sdruciolato*. Eoque utimur in aequabili et temperato genere dicendi, cum praesertim studemus, ut numeris metrorum alligata oratio solutam orationem prae se ferat; si nulla fuerit exornatio in fine carminis similiter desinentium vocum, sibique certo quodam ordine respondentium (Lapinio, f., 296).

ción vulgar, después de haber hablado por extenso de la **oda clásica** y sus autores; pero introduciendo, por añadidura, al principio y al final, ideas que, sino proceden de él, coinciden con las del Minturno. Por otra parte, ha abandonado la terminología tradicional de las partes en que se suele dividir la canción (**fronte**, **sirima** -en la que se incluye el verso de enlace o **diesis**- y **commiato**); pero, por otra, se ha inspirado en la definición de Trissino⁵²:

La cual es la más noble parte de la poesía Mélica i juntamente de todas las otras suertes de rimas i poemas italianos, i por la ecelencia suya se apropia a sí sola el nombre común. I como es el más hermoso i venusto género de poema, assí es el más difícil, porque se compone de voces escogidísimas i se acomoda a varios números i a todos los argumentos. Su testura es gravísima i ella en sí no admite dureza ni desmayo i lassamiento de versos, ni cosa que no sea culta i toda hermosa i agraciada i, como dizen los Toscanos, llena de *leggiadria*. Córtase la canción en sus miembros, que se llaman estanças, cuyo número i modo de versos i rimas, junto con las voces que consueñan, puede colocar el poeta como le pareciere, i componer dellos la primera estança, siguiéndola sin variar en las siguientes i mesclando en ella, como entendiere que conviene más, los versos cortos a los endecasílabos de que consta. Tiene también tres partes principales: principio, narración, salida o fin (*As*, 223).

Le canzoni, como dice Dante, sono i più nobili di tutti poemi italiani, e per la excellenza loro hanno il nome comune a sé sole appropriato (Trissino, ed. Weinberg, p. 122)

[...] e per eccellenza di questo nome è detta, e tiene il primo luogo nella Melica poesia (Antonio Minturno, *L'arte poetica*, Venecia, 1564, p. 185).

[...] che la canzone per niun modo non riceue nè durezza nè languidezza di verso nè finalmente alcuna cosa che non sia tutta culta e tutta leggiadria (Giro-lamo Ruscelli, *Del modo di comporre*, XI, p. 98).

Secantur in sua membra, quae appellatur STANZE, quarum sane numerum, una cum uocibus similiter desinentibus, ut visum poetae fuerit collocare liberum est, uersiculosque quibus locis restius congruere indicauerit hendecasyllabis quibus in uniuersum constat admiscere (Eufrosino Lapinio, *Institutionum*, p. 303).

⁵² Véase Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 3: "Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse pensamus; quare si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius est probatum, illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda [...] ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellent. 6 Praterea: illa videntur nobiliora esse, que conditori suo magis honoris afferunt; sed cantiones magis afferunt suis conditoribus quam ballate: igitur nobiliores sunt et per consequens modus earum nobilissimus aliorum".

E così la costui poesia par che habbia tre parti: il prohemio, la narratione e l'uscita (Antonio Minturno, *L'arte poetica*, p. 181)

Las referencias a alguna de las obras citadas arriba no se hacen siempre directamente, sino a través de otras a las que se alude sólo para un aspecto del escolio. El caso más llamativo es la nota dedicada a la **cacofonía**, que desde la primera a la última palabra traduce otra del *Commentarius in quo M. T. Ciceronis "De Claris oratoribus liber" qui dicitur "Brutus"* de Sebastián Conrado:

Mala composición es, dize Servio, comenzar de aquella sílaba en la cual acabó la dicción pasada, porque muchas vezes haze *cocofaton*, como en Virg. "Dorica castra", "caeca caligine", i, en Tibulo, "sicca canis". De aquí dize Sebastiano Corrado en los *Comentos en Tulio "De los claros varones"*: "pensaron nuestros mayores siempre que era cacenfaton cuando las sílabas concurren de este modo, i no vieron que era cacenfaton cuando nacía de aquellas sílabas concurrentes alguna ocnidad i torpeza o cosa que offendiesse". Porque de "Dorica castra" nace sentido torpe, i lo mesmo deste logar de G. L. Fuera desto, es aprovada esta composición, porque Pontano, ombre eruditísimo, pensó que era un cierto género de composición en el cual, no sin suavidad, como él dize, el concurso de aquellas mismas sílabas regala i deleita los oídos, como "Oceano nox", "fama malum", "data tela" (As, 333-334).

Mala es compositio, inquit, Servius, ab ea syllaba incipere, qua superior finitus est sermo. Nam plerumque *cacemfaton* facit, ut "Dorica castra" et "caeca caligine". Hinc maiores nostri semper esse *cacemfaton* esse hoc modo cum aliquid ex syllabis concurrentibus nascitur, quod vel obscoenum sit vel offenfat, ut "Dorica castra", nascitur "caca", caetera haec compositio probatur. Nam Pontanus, vir eruditissimus, putavit esse genus quoddam complosiones, in quo non insuaviter, ut ipse loquitur, concursus earundem syllabarum nulcet aures, ut "ruit Oceano nox", "fama malva", "date tela".

Entre ambas notas sólo se percibe una mínima diferencia, atribuible a la honda preocupación que demuestra nuestro autor por la 'religiosidad del lenguaje' tan brillantemente subrayada por Cristóbal Cuevas⁵³: Herrera evita en

⁵³ Véase de Cristóbal Cuevas, la "Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera" en este volumen.

este caso la introducción de una palabra tan tremedamente escatológica como “caca”.

A propósito de un **hiato** en Garcilaso, introduce, por otra parte, una serie de reflexiones sobre la acomodación entre materia y artificio, con ejemplos de Virgilio, apoyándose en principio en el *Actius* de Pontano⁵⁴:

No colidió G. L. este verso [“de áspera corteza se cubrían”], porque deshizo aquella sinalefa o compresión, que los griegos llaman **sinéresis**, que es colisión o conjunción con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan contraer juntamente para que el verso no sea **hiulco**, que dizen los latinos, o **laxo**, por otro nombre, como

“Insulae Ionio in magno”

I con esta diéresis denota G. L., apartando aquellas vocales, l’aspereza de los miembros i la repunancia de la transformación. I, sin duda, que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que solo hazen versos. Usólas Virgilio en muchos lugares, i particularmente en el I

Et vera incessu patuit dea, ille
[ubi matrem.

El mesmo Lasso en el Son. 16:
Mas infición de aire en solo un
[día

I bien se dexa ver que se levantan i hazen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos que no se juntan bien. I no impide que diga Gerónimo Ruceli que cuando se encuentran dos vocales es, como él es-

Collisio igitur vocalium, quam et contusionem et concursum a re ipsa vocare possumus [...] duabus fit modis, cum aut eadem concurrunt vocales aut cum diversae; ubi eadem sese collidunt extruditurque e versu altera, ea tum ademptio tum extrusio recte vocatur, non minus fortasse proprie explosio. Ipsum autem concursum Cicero hiatum vocat et vocales ipsas dicit hiare; at cum permanent neque trudentur loco boatum sunt e litteratoribus qui vocaverint, rectius utique complosio vocabitur, quod e resultu geminetur sonus, ut in illo:

Ter sunt conati imponere Pelio
[Ossam.

Ipsa vero resultus longe minor existit cum e diversis fit vocalibus, ut “Ionio in magno” [...] At in quarto et quinto pede quotiens fit atque in sexto et ad pausam, et versus ipse suo cum numero mirifice assurgit quadam etiam cum magnitudine et rara quedam inde comparatur numeris ipsis dignitas: quod versus illi declarant [...] item: “Et vera incessu potuit dea, ille ubi matrem.

La onde costoro che così scriuono non sanno sillabe che s’habbia a pronuntiar ‘Gli’, ‘Glie’, ‘Gliu’, come si conuiene in dire ‘Gli amori’, ‘Gli onori’,

⁵⁴ Véase Juan Alcina. “Herrera y Pontano: la métrica en las Anotaciones”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 340-354.

crive, debilísimo i brutísimo el verso, porque él enseñó lo que sin-/tió, i no alcançó más, i no ai para qué reparar en esto, que tan claro es a todos los que tienen alguna pequeña noticia de l'arte. Mas aquel verso de la *Georg*.

Ter sunt conati imponere Pelio
[Ossam,

que allí estan destadas la “I” doblada de “conati” i “imponere” i la “O” de “Pelio” i “Ossam”, aunque son de unas mismas vocales i que fácilmente se convierten la una en la otra. Conviene así para lo que quiere mostrar Virgilio, porque con estas dos distracciones i apartamientos representa mejor la grandeza del monte i la pesadumbre i dificultad de lo que trata [...] (As, 139-140).

La relación entre la anotación de Herrera y la doctrina de Pontano es, como sugiere María José Vega, “correcta, si bien deja muchos aspectos inexplicados”, que proceden de las *Lucullianarum Quaestionum libri Quinque* de Bartolomeo Maranta: “‘Ter sunt conati imponere Pelio Ossam’. De O geminato [...] dici posset, Maronem hoc in loco maius versus vitium quaesisse, ut difficultatem rei, de qua loquebatur, sic aptius repraesentaret. Maximus enim Gigantum conatum exprimitur, si versum etiam conatum quendam in numero habere constituamus. Prae se fert enim versus ille imaginem quandam difficultatis. Ac si meliorem numerum perficere non potuisset, maximo etiam adhibito conatu, quemadmodum Gigantes dum montes montibus imponunt, rem certe arduam suam tamen conati frustrati sunt quamobrem & in hoc verbo Pelio, longam postremam syllabam pro brevi possuit, ut montius magnitudinem ostenderet, qui vix brevi syllaba nominare partiatur”.

La nota sobre la **aliteración** también se halla inspirada por el *Actius* de Pontano, pero mediatizada otra vez por Bartolomeo Maranta:

Suave es i agradable el verso que tiene anonimación en las sílabas, que es lo que dizen otros aliteración, como éste, i en el 4 de la *Eneida*,

‘Gli officii’, ma le dette loro scritture conuiene che si pronuntino ‘Gla?’, ‘Gle’, ‘Glo’, ‘Glu’, come puntualmente si pronuntia in ‘Glaudis’, ‘Gleba’, ‘Gloria’, ‘Ingluuiis’, che è bruttissimo & enormissimo errore; l’articolo ‘il’ suole spesso collidersi della sua vocale nel verso, molte per vaghezza e liberamente [...] (Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre* III, p. 44).

Habet etiam suavissimum condimentum quotiens alliteratio ipsa eodem geminatur in versu, per diversas tamen dictiones ac syllabas [...] Virgiliana quo-

nec me meminisse pigebit Elisae,

i en la églog. 3,

Phyllida mitte mihi, meus est
[natalis Iola,

i Petrarca en el soneto I,

di me medesimo meco mi vergogno,

que traduzió G. L. en la égl. I:

i de mi mismo yo me corro aora.

A esta concinidad de tres aliteraciones llama Marciano Capela en el lib. 5 **metacismo** cuando la conjunción de la voz se colide muchas vezes con este elemento **M**. Es la concinidad (assí dicha de la composición conviniente i propia) la colocación de las palabras (*As*, 165-166).

que alliteratio ea et rara est et aures non parum mulcet, quae constat partim ex continuatione, partim ex intervallo an-nominantium syllabarum [...] (ed. C. Previtera, pp. 182-183)

Vill: Ego vero in verbis quid sit an-nominatio intelligo, sed fieri eam in syllabis nondum scio.

Col: Novum est quodammodo vocabulum, sed per similitudinem verborum licebit illam dicere syllabarum an-nominationem: Quanquam scio alliterationem a quibusdam doctissimis viris & concinne apellari [...] (Bartolomeo Maranta, I, 40).

Metacismus est cum verborum coniunctio **M** litterae assiduitate colleditur (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IV [Basilea, 1537, p. 109]).

Cur autem syllabae ex vocali et **m** compactae deturbentur ubique nunc e versu (nam priscis illis seculis non semper excludi esse solitum), versus ille Ennianus docet: 'et milia militum octo'. Videtur causae illud edde quod propter **m** terminalem optusum nescio quid ac subobscurum sonent, quod aures vix patiantur in fine vocum (ed. Previtera, p. 159).

Otras anotaciones sobre la **sonoridad del verso** derivan, según María José Vega, claramente de las *Lucullianae Quaestiones* de Bartolomeo Maranta:

Estos gerundios son altas dicciones de ancho y largo espíritu, y graves en su movimiento, y la semejante cadencia del verso hace mucho efeto para el intento. Los griegos la llamam omiototon, que es semejante en los casos, y por

Multa enim in ipsi sunt, quae ad canendi artificunt pertinent, quaque syllabis ac verbis pulcherrime ob oculos ponunt, & aures afficiunt. Sum certus, animadvertisse vos morem canentium, qui dum canunt, eadem verba iterum at-

eso tomó aquel nombre, porque caen los miembros de la oración en unos mismos casos, y esto es en nuestros versos caer en un mismo sonido. Tales versos se nombran leoninos. Este lugar imitó G. L. del 10 de la *Eneida* [...].

Donde aquellos participios **canentem, liquentem, sequentem** descubren el maravilloso artificio de Virgilio en el canto (*As*, 254).

que iterum repetunt [...] Canentium praeterea suavitatem mirum in modum augent verba similiter cadentia & similiter desinentia [...] Primusque in illis vocibus, **canit & canentem**, non solum conversionem notamus, sed etiam Annominationem [...], quae in cantibus accomodate quaeritur. Deinde es color verborum similiter cadentium, in his, **Canentem, Liquentem, Sequentem** (Bartolmeo Maranta, I, 39 y 40)

En la anotación de los vv. 16-18 de la Elegía I, “Herrera comenta la acción del sol oriente y occidente para indicar la duración ininterrumpida de una actividad”⁵⁵, aduciendo -entre otros- unos versos de Virgilio con un efecto similar:

Pero estos suavísimos versos donde ay casi tantas consonantes como vocales, i representan bien el gesto del que canta con la **De** y la **Te**, sílabas tantas veces repetidas, es imposible que se puedan traducir en nuestra lengua de modo que se satisfaga en algo a su artificio (*As*, 302).

Nam praeterquam quod consonantes & vocales ita alternat & temperat, ut quindecim hae, sexdecim illae sint: sicubi duas consonantes posuit, eas similiter desinentes fecit, ut consonantium tarditatem, quamvis modicam, hac alia suavitate obscuraret, dicens **veniente, decedente**. Cantantis etiam perpulchre exprimitur gestus ex DE & TE syllabis tam saepe repetitis, ut nihil praeterea in eo carmine conspicuum adeo sit (I, 34-35).

La nota dedicada a la **gravedad** y a la **magestad** traduce al pie de la letra varios pasajes de los *Poetices* de Escalígero, del que se resume el ejemplo aducido de Virgilio:

La gravedad fuera de las sentencias está en las diciones cuando las palabras i la composición i testura dellas son graves. Digo graves aquellas palabras que no se apartan del uso común i la es-

Gravitas praeter sententias est in ictione, cum verba verborumque structura gravis est. Gravia verba voco ea quae non vulgari [...] Maiestas in carmine comparatur extra sententiam sono

⁵⁵ María José Vega Ramos, *op. cit.*, pp. 232-234.

trutura que es de aquella suerte. La magestad se alcanza en el verso, demás de la que trae consigo la sentencia, con un sonido no corriente i suelto, sino constante a sí mesmo; pero conviene que se desvie del sonido vulgar i que no se levante hinchadamente. Tales son casi todos los versos de Virgilio,

quis talia fando,
Postquam res Asiae,

que suenan con gravedad no hinchada, porque también ai versos sonoros sin magestad (*As*, 315-316).

quodam non fluido, sed sibi ipsi constante [...] Absint oportet a vulgari sono, neque tamen tollantur in tumoren, qualia pene omnia diuini Maronis:

It nigrum campis agmen.
Sub moenibus urbis aquantur.
Et quorum pars magna fui.
Quis talia fando [...]

Sonori sunt itaque hi, sed cum gravitate illa [...], non turgida; sonori nanque sine maiestate multi, neque tamen vitiosi. Cum maiestate illi:

Postquam res Asiae Priamique
[everte gentem.

La anotación sobre la **sátira** extracta varios pasajes de los *Poetices* de Escalígero, al que cita sólo para explicar la etimología de la palabra, pero al que utiliza para elaborar el escolio completo.

No fue invención de los Latinos la sátira, porque los Griegos la començaron i pusieron en perfección, pero después los Romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros. Escalígero, contra la opinión de los gramáticos, quiere que traya el apellido de los sátiros. Fue príncipe della en lengua latina Iuvenal, porque es mui agudísimo i mui festivo i sentencioso, i gravísimo reprehensor de vicios (*As*, 358).

Iccirco falluntur qui putant Satyram esse Latinam totam. A Graecis enim & inchoata & perfecta primum. A Latinis deinde accepta atque extra scenam exculpta. Quamobrem non a Satyra vel lege vel lance dicta est, ut frustra ac temere satagunt Grammatici. Quin has a Satyris dictas puto. Cum lancibus enim prodibant & canistellis pomorum omni genere plenis quibus Nymphas allicerent [...] Iuvenalis autem candidus ac Satyrorum facile princeps: [...] sententiae acriores, phrasis apertior.

A propósito de los **sátiros**, Herrera aduce el *De satyra* de Francisco Robortello y *De varia historia* de Claudio Eliano, cuyo pasaje no parece aducir de primera mano, a juzgar por la confusión que introduce al final entre los sátiros y los silenos. En cuanto a Robortello, no sólo le inspiró cuanto menciona, sino además le facilitó la referencia a la *Vida de Sula* de Plutarco:

Escribe Francisco Robortelo en la *Sátira* que vio en monedas antiguas muchos sátiros con el rostro de hombre y cuerpo hasta el ombligo y que en lo demás eran semejantes a caballos y que tenían cola de caballo y pies de cabra, la cabeza con cuernos y la barba pequeña y medianamente tendida desde la mitad y que colgaba de la parte inferior de la quijada, con el semblante deshonesto y lascivo. Eliano trae en el 3 de la *Varia Historia* que los sátiros fueron compañeros de Baco y que algunos lo llaman títiros, de los Teretismas, que son las danzas y bailes lascivos y provocadores de la deshonestidad con que juegan los sátiros y quiere que su nombre se deduzca de la abertura de la boca, porque *séron* significa 'abrir la boca' [...] Dize Plutarco en la *Vida de Cornelio Sula* que, yendo Sula de Durazo a Apolonia, cerca de la cual es el Ninfeo, bosque sagrado, que fue hallado en aquel lugar durmiendo un sátiro, de la suerte que lo fingen los pintores o poetas y, llevado a él, preguntado por muchos intérpretes quién era, ninguna cosa respondió que pudiese ser entendida, pero dio una voz áspera, mezclada con el relincho de caballo o balido de cabrón, y Sula lo soltó (*As*, 316-317).

Algo similar al escolio sobre la sátira ocurre con la nota dedicada al **verso suelto**, que salvo unos cuantos datos procede de las *Institutiones* de Lapinio:

Estos versos, que por no ligarse con alguna lei de número semejante cadencia en el último asiento, se llaman sueltos en el vulgar italiano; si no tienen ornamento que supla el defeto de la consonancia, no tienen con que agradar i satisfacer; i por esta causa están necesitados de cuidadosa i diligente animad-

Ego sane in antiquis numismatis multos spectavi facie humana et corpore usque ad umbilicum, reliqua ex parte equo similes, et caudam equinam habentes, pedes caprinos, caput cornigerum, barbam et eam quidem exiguam et modice prolixam e media et inferiore mandibulae parte propendentem, vultu plane petulco ac lascivienti (Robortello, ed. Weinberg, p. 500).

Comites Bacchi fuerunt Satyri, quos nonnulli Tityros appellant. Hoc nomen habuerunt a teretisinatis, hoc est, lascivis & procacibus saltationibus quibus gaudens Satyri. Satyri uero dicti sunt ab oris rictu. Sileni uero *apòta syllainein*, quod est 'conuit iis proscindere' (Aelianus, p. 84).

Sed certius testimonium affert de satyris Plutarchus in *Vita L. Syllae*. Ait enim apud Apolloniam olim, dum dormiret, captum satyrum et adductum ad L. Syllam; qui cum conaretur elicere vocem, locutum quidem illum, sed confuse et cum sonitu hinnientis rqui simili, et hirci balantis; ea autem fuisse figura qua solent effingi a sculptoribus et pictoribus. (Robortello, pp. 499-500).

Quia nullis legibus numerorum similiter desinentium in ultima sede alligantur hi versus, iccirco patrio sermone nostro vocantur *versi sciolti*, quae eo magis accurata diligenti animadversione indigent, ut auribus placeant, quo suaviori sui parte expoliatur, quae est homoeoteleutis ut diximus (Lapinio, fol. 295-296)

versión, para deleitar i aplazer a las orejas, como dize Eufrosino Lapinio, aunque le parece a Claudio Tolomeo que por estar disipados i sin ligamiento pierden el vigor i espíritu que les da vida. Son invención de los poetas modernos, porque no se halla memoria dellos en los antiguos italianos. Hazen Cintio Giraldo i otros inventor destes versos al Trissino, que escribió en ellos *La italia liberata*, pero infelizmente. Es un príncipe en este género de compostura Luis Alaman en su *Geórgica* i otras algunas obras. Quieren los toscanos que estos versos se usen para representar el verso eroico griego i latino, porque los hallan convenientes para ello por la composición de muchos versos juntos (As, 382-383).

Primus autem in hoc scribendi genere tenet Aloysius Alammanius, quem multi alii haud infeliciter seculi sunt, qui usque ad nostram hanc aetatem floruerunt, quorum dici potest fuisse hoc inventum, quippe quod antiquos nullis litterarum monumentis mandatus fierit (Lapinio, fol. 276)

la maggior parte de' dotti afferma no esser trouato de' moderni, e pare che alcuni ne facciano inventore il Dresino [...] Comunque sia che degli antichi o de' moderni sia stata questa inuentione de' versi sciolti, ella si vede acconcissima a representar la forma de' versi esametri latini (Ruscelli, pp. 87-88)

No he podido localizar entre sus obras más conocidas (el *Polito*, el *Cesano* y los *Versi et regole*) la afirmación de Claudio Tolomeo; pero podría hallarse en algunas de sus obras inéditas dedicadas a la rima (*La rima che cosa sia e quante lettere bisogna rimare* y *Delle rime proprie e delle improprie*). La alusión a Giombattista Giraldo Cintio debe de corresponder a sus *Discorsi* o a alguna de sus epístolas sobre la tragedia.

En algún caso Herrera aprovecha, en el ideal de un verso construido con criterios análogos al clásico, los escolios de otros comentaristas de poetas latinos. A propósito del v. 66 de la *Égloga* I (“I de mí mismo [...]”), por ejemplo, después de citar a Petrarca i a Tibulo, anota “I en esta continuada repitición hecha con arte en estos poetas se presume bien que hallaron alguna elegancia” (As, 416); la observación, como ha subrayado J. Montero, está sacada de otra de Mureto a una elegía de Tibulo: “*Ipse seram] apparet tunc poetam elegantiam quaedam putasse esse in eiusdem syllabae continuata repitione*”⁵⁶.

En el discurso sobre la *égloga*, Herrera empieza traduciendo un pasaje breve de Escalígero (**E**) sin mencionarlo para nada; después sigue bastante al pie de la letra a Minturno (*De poeta*, p. 162; **M**), a quien sólo cita al final para

⁵⁶ Se trata de un pasaje también citado por el autor de la *Respuesta*: vid. Juan Montero, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Servicio de Publicaciones de Exmo. Ayuntamiento de Sevilla (Colección testimonio, 7), Alfar, 1987, p. 268.

refutar una de las muchas opiniones sobre el origen del género; y, finalmente, aduce a Diodoro Sículo (*Biblioteca historiae Libri XV*, V, 14 [Basilea, 1578], p. 134; **S**) junto a Claudio Aeliano (*De varia historia*, X [Frankfurt, 1548], p. 168-169; **Ae**).

Las églogas, llamadas propiamente eglogas, de **eklogíxo**, verbo griego, que en el lenguaje romano significa **seligo**, i en el nuestro 'escojo', como versos escogidos i bien compuestos, son el más antiguo género de poesía; i, aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria. I consta que el verso esámetro sea el primero de todos, porque ninguna cosa se lee más vieja en algún otro género de verso; i el Bucólico i el de los Eroes se trata en él: assí se sigue que el uno i el otro sea antiquísimo. Porque ambos atribuyeron los antiguos a Apolo, el eroico a Pitio i el bucólico a Nomio, que, aviendo muerto aquella terrible i espantosa fiera en Delfos, cantó con el uno su vitoria i con el otro sus amores, guardando en Tessalia las vacas de Admeto. Otros piensan que fue autor Mercurio, padre de Dafnis, que también trató el oficio pastoral, aunque es opinión más común que el verso bucólico es consagrado a Diana, i que se juntaron los rústicos en Lacedemonia, en el tiempo que inundó en Grecia el ejército de Xerxes; i los inos i cantos de Diana estaban desiertos i olvidados de las vírgenes, ascondidas en sus casas por el miedo de la guerra; i cantaron a Diana aquel género de verso que se llama aora bucólico. Mas otros dizen que Orestes, huyendo con la Diana Táurica, celebró en Sicilia este género de poema, juntando los marineros i gente rústica. I assí variaron todos en la patria desta poesia, i en el dios a quien se dedicó, porque

[...] ex incondita turba eorum, quae meditati no essent satis quaque subito calore excidisset, selecta quaeda concinniora; ea de causa **eklogás** appellare placuit. Horum materia multiplex. Vetustissima tamen videtur amatoria fuisse **E**

Quandoquidem, inquit ille, hexametrum carmen omnium antiquissimum constat, quod nullo alio quicque uersu conscriptum, ita uetus usquam legatur. Genus autem & Bucolicum & heroum eo carmine tractatur, merito uetustissimum esse utrumque apparet. Utrumque enim Apollini ueteres, Heroicum Pythio, Nomio Bucolicum adscripserunt. Cum ille immani uastaque bellua Delphis occisa uictoriam altero cecinisset, altero, dum Admeti armenta pasceret, amores. Sunt qui Mercurium huius carminis dicant authorem, quando pastorem illum fuisse tradunt [...] Nec desunt qui Mercurii filium Daphnidem hoc uersu scribant pastoralia numina coluisse. Nam tum primum editum esse, cum Lacedaemonii pastores, quae bello Persico Virgines Dianae sacra facere non potuissent, confecerunt, quis affirmauerit? Immo uero quia prisci illi ueteres pastorem uitam agebant Deosque, ut poterant, maxime colebant, carmen, quod pastores decebat in sacris adhibi tum esse credendum est. Cum autem non Dorice scriptum nihil sane id genus habeant Fraeci fuisse Dorici nominis existimantur, qui hanc poesim inuenerunt. Idque plane probatur eo, quod Dores, quae loca es-

unos la hazen Tesalia, otros Esparta, otros Sicilia; i la consagran unos a Febo, otros a Mercurio i otros a Diana. Mas Antonio Minturno refuta la opinión de la guerra de Xerxes, i dize, porque los ombres de la edad antiquíssima eran pastores i veneravan lo mejor que podían sus dioses, se deve creer que les cantavan en sus sacrificios aquel verso que podían cantar los pastores. I, porque todo lo que escribieron en este género los griegos es en lengua Dórica, es razón pensar que fueron Dóricos los inventores desta poesía; i esto se prueba claramente, porque los Dores posseyeron todos los lugares que uvo en Grecia acomodados para apacentar ganado. I assí se escribió toda esta poesía, parte en la Morca, parte en Sicilia.

I assí escriven Diodoro Sículo en el lib. 5 i Eliano en el décimo: “Ai en Sicilia unos montes llamados Aerios (los cuales se apellidan oi Montisoros), a quien la naturaleza del lugar tiene siempre deleitosos i fértiles; en ellos ai fuentes con espesos árboles, i las aguas dellas dulcíssimas más que todas, i las enzinas con fruto más grueso que el que dan en otra alguna parte; i todos están llenos de plantas domésticas i de infinitas vides; i nasce en ellos la fruta en grandíssima abundancia. Finalmente, son tan frutíferos estos montes, que uvo tiempo que dieron de comer copiosamente i sustentaron el ejército Cartaginés, opresso de la hambre. En una selva deleitosíssima desta región, la cual andavan a recrearse las ninfas, nació de una dellas i Mercurio Dafnis”; que otros piensan que no fue hijo de Mercurio, sino su querido, el cual tomó el nombre del suceso, porque después de nacido lo dexó desamparado su mesma madre de-

sent in omni Graecia pecori pascendo accommodata, tenuissent. Itaque partim in Peloponeso poemata haec nata esse, partim in Sicilia uoluerunt **M**

Sunt montes in Sicilia quos Erios uocant. Hos loci natura tanquam continua estate amoenos atque uberes reddit. Fontes sunt in eis densis undique arboribus; aquae praeter ceteras dulces. Frequentes quoque in eis quercus, crassiorum quam qui apud alios nascuntur, fructum reddunt. Domesticae etiam arbores & uites permultae copiaeque ingenti mala nascuntur. Adeo autem fructiferi montes sunt, ut aliquando Carthaginensium exercitum permagnum fame superuemente abunde nutrierint. In huius regionis sylua admodum amoena, in qua diuertebantur Nymphae ex Mercurio Nympha Daphnidem natum tradum, qui a laurorum multitudine, quae in ea frequentes sunt, appellatus est Dafnis. Educatus a Nymphis, boues permulta posse dit armenta, a quorum cura Bubulcus dictus est **S**

baxo un laurel, criáronlo las ninfas y poseyó grandíssima multitud de bueyes, de cuyo cuidado i guarda fue llamado **Bucolo**; i todos estos bueyes i vacas que apacentava eran del linaje de aquellas que escribe Omero que eran sacras al Sol en Sicilia. “Siendo Dafnis de ingenio agudo i ocupándose con mucho estudio en guardar su ganado, halló el verso **Bucólico**, que dize Diodoro que en su tiempo era mui estimado en la isla de Sicilia”. Era Dafnis de hermosísima i graciosa figura, i en aquella flor de la edad, cuando suele la juventud de los mancebos hermosos ser bellísima i mui agradable, i assí fue amado perdidamente de una ninfa. Viviendo ambos en amorosa compañía, vinieron en concierto que él nunca violaría su amor tratando con otra alguna, porque ella le predixo la ceguedad que le amenazavan los hados, si traspasava aquella convención; i desto se prometieron inviolble fe. Algún tiempo después, vencida de su hermosura la hija del rei, no esperando venir a efeto de su desseo por otra vía, lo embriagó con vino; i desta suerte satisfizo su apetito. De aquí tuvieron principio las canciones bucólicas, a las cuales dio materia la infelicidad de los ojos de Dafnis; i el primero que trató este argumento (como dize Eliano) fue Estesícoro Imereo (*As*, 405-407).

A continuación, el sevillano aduce la etimología de la palabra y, citando explícitamente a Elio Donato (*Vita Virgilii*, p. 12), describe los tres géneros de pastores. El discurso, como los anteriores, trata de la materia del género y los autores que lo han cultivado desde sus inicios. Para estos aspectos del discurso no sigue claramente a ningún autor, si bien ocasionalmente se inspira en Escalígero, Minturno, Lilio Gregorio Giraldo y Pomponio Gáurico.

Daphnim bubulcum alii perhibent in deliciis Mercurio fuisse; alii filium nomenque ex euentia inuenisse. Dicitur enim natus ex nympha; et, postquam in lucem esse editus, sub lauro expositus. Boues uero quas paut, aiunt sorores fuisse Solis, quarum in *Odyssea* mentionem facit Homerus **Ae**

Cum esset ingenio acri studiumque plurimum gubenandis bobus impenderet, carmen **Bucolicum**, quod etiam nunc usque a Siculis in precio habetur, inuenit **S**

Cum autem in Sicilia pasceret Daphnis, una ex nymphis eum amare cepit, uenustum pulchrumque, et cum ipso rem habuit cum esset in aetatis flore, quo tempore solet pulchrorum adolescentum pubes esse speciosissima, ut alibi dicit Homerus. Pactumque iniuerunt, ut ad nullam aliam accederet; alioquin enim in fatis esse minata est, ut oculis caperetur, si fuisset ea transgressus. Atque de hus mutuo fidem dederunt. Aliquibus uero diebus post, cum regis filia deperiret eum, uino inebriatus, uiolauit fidem, et cum puella commercium agitauit. Hinc Bucolica primum cantari coepta sunt, quibus hoc oculorum Daphnidis incommodum materiam dedit. Primus id genus carmina Stesichorus Himeraeus scripsisse traditur **Ae**

Este, imitador de Virgilio, no se aparta dél; mas, con todo, en ninguna manera puede tener debido lugar en esta poesía, porque Sanazaro, cultíssimo i castigadíssimo poeta, i de moderadísima vena, es solo dino der ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio (As, 408-409).

In carmina quoque pastoralis solus legi dignus omnium qui post Virgilium scripsere [...] etiam castigadissima fluat vena atque moderatissima (Escalígero, *Poetices*, VI, iv, pp. 313 y 315)⁵⁷.

Actius Syncerus Sanazarius, cuius ingenii exquisita quaedam monumenta legi et in primis Piscatorias eclogas (Lilio Gregorio Giraldo, p. 10).

Los textos que reelabora con mayor libertad pertenecen a Julio Camillo Delminio: el *Trattato delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente* (ca. 1540) y *La topica o vero della elocuzione*⁵⁸. Emplea el primero para comentar el célebre soneto de Garcilaso (“En tanto de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto”): recuerda la elegía *De Rosa* como la más representativa de las composiciones con semejante argumento y la descifra en términos bastante afines a los de Delminio; y, si bien se le adjudica a Ausonio, sin embargo, expresa sus dudas, probablemente con el ojo puesto en la atribución que se da su fuente⁵⁹.

El argumento deste soneto es tan común, que muchos griegos i latinos, muchos italianos i españoles lo an tratado casi infinitas veces, pero ninguno como Ausonio (si él fue el que escribió aquella elegía *De la Rosa*), el cual, determinando tratar de la fragilidad de la vida umana, no siguió la consideración i severidad filosófica [...]; mas, decendiendo con el ánimo a las cosas no grandes i elevadas, anduvo inquiriendo con el pensamiento qué cosa uiesse bella i

Ma l'eloquente, che vuol ancor porger dilettazone o altra passione, abbandonarebbe piú tosto la filosofica, severa e sottil ragione, spesse volte lontana della intelligenza degli ascoltanti [...]; e giunto a quel che chiamiano a *simili*, corse col pensiero per tutte le altre cose dalla natura prodotte per veder, poichè la offerta materia era atropo severa, se potesse trovar cosa che bella fusse in vista (qual è la vita nostra) ma in breve caduca [...] Nella quale elegia {*De*

⁵⁷ Véase Robert D. F. Pring-Mill, art. cit., p. 497.

⁵⁸ Una nota general sobre ambas obras ofrece Bernard Weinberg, en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol I, pp. 622-623.

⁵⁹ Cfr. Bienvenido Morros, “Giulio Camillo Delminio, Fernando de Herrera y Elías Vineto [...]”, pp. 127-131.

agradable como la vida umana i que durasse poco [...] I con artificiosa i figurada descripción i con suave número de versos, gastó toda la elegía en la poca durable i casi momentánea vida de la rosa; i, hablando della, se dexa entender que se trata de la flagilidad i flaqueza umana, aunque no da muestra dello sino en el verso postrero (*As*, 175-176).

Rosa] per la similitudine della rosa ci conduce con meraviglioso artificio a metterci davanti il pensiero la brevità della vita nostra, ancor che bella paresse come la rose; imperò che facendo co' versi suoi a poco languir la rosa, sveglia la mente a maggior cosa e tacitamente le propone la nostra caducità, della quale non fa aperta menzione se non ne' due ultimi versi.

Se sirve del segundo en un pasaje sobre Cicerón y la elocución cuyas fuentes son menos precisas:

Todos los que vivieron en la edad de Tulio, i gozaron de aquel dichosísimo tiempo en que floreció la eloquencia más que lo que pareció ser posible al ingenio i fuerzas de los ombres, usaron comúnmente de las mesmas palabras que Cicerón, mas él tiene una estructura i una frasis propria, grandísimamente diferente i distante i aventajada a todas (*As*, 294).

[...] Marco Tulio [...] della proprietà della lingua usata da loro solamente si ha servito, la qual è posta nelli semplici proprii e nelle proprie locuzioni; ma di suo ingegno ha fatto e le perifrasi e le traslate e le figurati locuzioni [...] E non si aveggono Marco Tullio, sol per aver a' suoi luochi usata quella parte di lingua che giudiciosamente dovea aver meritato il nome di Principe di Eloquenzia. Che ben altri ancora al suo tempo hanno usato quelle medesime parole nelle loro composizioni, ma non forse così al suo loco.

En este mismo caso conviene incluir los comentarios que introduce a determinados versos del *Arte poetica* (99-100), que, por más que generalizados en la época, presentan afinidades con el Giason de Nores, *In Epistolas Q. Horatii Flacci de "Arte poetica" [...] interpretatio*:

[...] entendiendo lo primero por el ornamento o las figuras o otras cosas semejantes con que se visten los pensamientos, i lo último por la comoción de los afetos (*As*, 293-294).

Pulcra igitur intellige ad ornamenta figurasque orationis, quibus expolitum esse poema debet; dulcia ad affectiones animorum concitandas [...] (f. 39 vo).

Los escolios consagrados a cuestiones lingüísticas tienen como punto de partida la *Apologia degli Academici di Banchi di Roma contra messer Lodovico Castelvetro* (Parma, 1558). Así, por ejemplo, la nota sobre arcaísmos y neologismos se basa fundamentalmente en Annibal Caro, de quien toma, por añadidura, las referencias a la *Poética y Retórica* de Aristóteles:

i Aristóteles alaba en la *Poética* i en la *Retórica* el uso de voces estrañas, porque dan más gracia a la compostura i la hazen más deleitosa i más ordinario del hablar ordinario (*As*, 121).

Aristotile, sì nella *Poetica* come nella *Retorica* non dice egli delle voci forestiere che si debbono ammettere; e non tanto che proibisca l'uso loro ne' poemi specialmente, non lo loda? (ed. S. Jacomuzzi, *Opere*, Turín, 1974, p. 110).

La justificación del uso de palabras extrañas se basa asimismo en la obra de Annibal Caro, a quien Herrera no sigue al pie de la letra, pero de quien toma el razonamiento:

Podemos usar vocablos nuevos en nuestra lengua, que vive i florece; en la Latina, más rara i peligrosamente, porque ya está acabada; que no queda el uso della sino en los libros, no de la habla; que no sabemos qué vocablo sea Latino sino el que se halla en los autores antiguos: porque de las lenguas muertas nos quedan solamente las reliquias guardadas en los escritos de los ombres doctos de aquella edad en que tuvieron vida; porque de su imitación se sabe i concoce la fuerça dellas. pero, en la nuestra, que vive i se escribe, i habla i trata lo que se escribe, i trata i habla. Osó G. L. entremeter en la lengua i plática española muchas voces Latinas i Italianas i nuevas, i sucedióle bien esta osadía; i ¿temeremos nosotros traer al uso i ministerio della otras voces estrañas i nuevas, siendo limpias, propias, sinificantes, convenientes, maníficas, numerosas i de buen sonido, i que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártese este rústico miedo de nuestro

No hanno tanti buoni autori greci usate indifferentemente le parole di tutte le lor lingue? I Latini no hanno usate quelle de' greci e quelle de' barbari? I volgari tutti, avanti il Petrarca e dopo il Petrarca, e il Petrarca stesso, non han usate le greche, le latine e le barbare? e di mani in mano, ciascuno, secondo il suo giudizio, prese di quelle che non erano prima scritte dagli altri? [...] E specificando de' greci: in Esiodo non sono di quelle che non sono in Omero? in Pindaro non sono di quelle che non sono in Esiodo? in Callimacho di quelle che non sono in Pindaro? in Teocrito di quelle che non sono in Callimacho? [...] Ma come è possibile che voi vogliate che un autore, per molto che scriva, possa mettere in opera tutti i vocaboli dell'età sua, che non ne lasci indietro ancora molti di quelli che sono ottimi? [...] Vi replico la terza volta, 'fin ch'ella vive', perché qui sta l'errore che avete preso, di credere che in questa lingua si debba fare come nella greca nella latina,

ánimo; ‘sigamos el exemplo de aquellos antiguos varones, que enriquecieron el sermón romano con las voces griegas i peregrinas, i con las bárbaras mesmas (As, 573).

le quali essendo morte quanto all'uso del parlar comune, è necessario che si scrivano cavando dagli scritti de' pochi ed imitando i migliori, non potendosi da noi conoscere la forza né la bellezza lor naturale. Ma in questa, che naturalmente o comunmente si parla e s'intende da tutti e che viva e nuda interamente e in ogni sua parte ci si mostra [...] (*Apologia*, pp. 111, 115-116 y 119-120).

El único género al que Herrera no consagra ningún discurso es la **epístola**, primero porque el sevillano la incluye dentro del género elegíaco, de acuerdo con una oscilación propia de la primera mitad del siglo XVI⁶⁰, y segundo porque carecía de una tradición teórica sobre la epístola poética de carácter horaciano, sólo mínimamente perceptible en los comentarios de Pedro Victorio al *De elocutione* de Demetrio (Florencia, 1554) y en textos atingentes. Herrera se abstiene, pues, de introducir un discurso sobre el mencionado género, pero, a cambio, dedica dos breves notas, una sobre el verso suelto, de la que ya hemos hablado, y otra sobre la superioridad de la poesía por encima de la prosa u *oratio soluta*:

G. L. escribe en verso suelto i familiar, que no pide tanta osservancia, aunque en ningún género de versos se deve dezir como se dize en la prosa, porque no todo lo que se admite en ella tiene lugar en el verso; que la poesía se sirve del modo figurado i artificioso, en el cual, en quanto toca al dezir solo, le es grandemente inferior la oración suelta (As, 384).

Onde conuiene dir sicuramente ch'egli per versi non intendesse quei delle prose, ma versi misurati nella propria significatione della voce (Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre*, p. 65).

⁶⁰ Véase Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, pp. 43-46; y “Notes toward the study of the Renaissance Letter”, en *Renaissance Genres*, ed. de Barbara K. Lewalski, Cambridge, Mass., 1986, p.25; Bienvenido Morros, “Problemas de Garcilaso: la epístola a Boscán (versos 5 y 6)”, en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de oro*, ed. de Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis, 1989, pp. 353-360; Begoña López Bueno, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en *La elegía. III Encuentros Internacionales sobre poesía del siglo de oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 133-166; y J. Valentín Núñez Rivera, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en *La elegía. III Encuentros Internacionales sobre poesía del siglo de oro*, pp. 167-213.

Las *Anotaciones*, así, acaban acumulando información sobre cuantos asuntos se mencionan en los versos de Garcilaso (“declarar las cosas ofrecidas”), recurriendo a todas las artes de la *egkyklios paideia*; pero dedican, según hemos visto, especial atención a las del *trivium*, de suerte que también puede leerse como una **poética**. Recuérdese que Herrera anuncia un proyecto que piensa llevar a término “si diere espacio la vida i no fueran contrarias las ocasiones”: escribir, si cabe, más por largo sobre los poetas toscanos “en los *Libros de la poética*”. O no le dio espacio la vida o las ocasiones le fueron del todo contrarias, pero tales “libros” no se nos han conservado. En los mismos términos se expresa Francisco de Medina en el prólogo de las *Anotaciones*: “tiene acordado escribir un *Arte poética*”; y Juan de Robles, en el *Culto sevillano*, la menciona entre los “tratados” de Herrera que “quedaron por imperfectos y se perdieron en su muerte”. Sin embargo, conviene conjeturar que el sevillano se dio cuenta de que el comentario, usado de acuerdo con esquemas de la escuela del gramático latino, podía acoger el género del ensayo, de la misma manera que lo había acogido la epístola o el diálogo.