

EL ESTILO «AFETUOSO» EN LAS ANOTACIONES DE HERRERA¹

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Instituto de la Lengua Española (CSIC)

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En un pasaje de las *Anotaciones*² que hay que considerar inaugural, Herrera enumera los tipos de estilo que en otro lugar puse en relación con las «ideas» estilísticas hermogeneanas³: «porque resplandecen en ella [el soneto como composición] con maravillosa claridad i lumbre de figuras i esornaciones poéticas la cultura y propiedad, la festividad i agudeza, la manificencia i espíritu, la dulçura i jocundidad, l'aspereza i vehemencia, la comiseración i afetos, i la eficacia i representación de todas» (p. 267). Como traté entonces de demostrar, estos adjetivos no forman una secuencia caprichosa (cosa que algunos habían denunciado en Herrera) sino que han de ser considerados como una traducción bastante exacta de los tipos de estilo que distinguió Hermógenes en su tratado *Περὶ ἰδεῶν λόγου*⁴,

¹ Este artículo es una versión revisada y ampliada de la comunicación presentada en el XIV Congreso Bienal de la Sociedad Internacional de Historia de la Retórica, celebrado en Madrid/Calahorra, en julio de 2003.

² Fernando DE HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001. A partir de ahora, cuando cite fragmentos de las *Anotaciones*, aparecerá detrás de la cita, entre paréntesis, la(s) página(s) de la edición de referencia.

³ Ángel Luis LUJÁN, «Las *Anotaciones* de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeneana», *Hispanic Review*, 68, 2000, pp. 359-380. Véase también para un tratamiento paralelo Victoria PINEDA, «Las sílabas llenas de Garcilaso. Apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera», en *Estudios de Filología y Retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 371-386. Otra prueba del interés creciente que va adquiriendo esta obra central de la poética renacentista española es la colección de trabajos publicada por el grupo P.A.S.O., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1997.

⁴ Contamos con dos traducciones al español de esta obra: la realizada por Consuelo RUIZ MONTERO bajo el título *Sobre las formas de estilo*, Madrid, Gredos, 1993, y la

pasados por la adaptación al latín que del rétor bizantino hizo Trapezuntius⁵, y con la incorporación de algún pasaje de Escalígero⁶.

A lo largo del libro de las *Anotaciones* Herrera va dando definiciones y desgranando el uso de todos estos estilos, excepto de «la comiseración i afetos», estilo del que no aparece definición alguna, aunque encontramos varias veces el adjetivo «afectuoso» aplicado a algún poema, sin más explicaciones, como si se tratara de un adjetivo valorativo más que técnico. No obstante, por la posición que ocupa en la enumeración y por eliminación de otras posibilidades, llegamos a la conclusión de que «comiseración i afetos» debe corresponder a la síntesis de dos de los estilos de Hermógenes: el que éste llama ἠθος (estilo que demuestra carácter) y Trapezuntius traduce por «affectus» u “oratio morata”, y el que llama ἀλήθεια (sinceridad), que Trapezuntius traduce por «vera oratio». No se trata, en cualquier caso, de una correspondencia exacta, pues de los cuatro subtipos que forman el discurso que expresa carácter («oratio morata»), Herrera desgaja dos para tratarlos aparte: la «dulzura i jocundidad», que traducen el γλυκύτης de Hermógenes, y que merecen tratamiento especial por constituir el estilo principal en la poesía lírica; y la «festividad i agudeza», que corresponde al δριμύτης de Hermógenes, y que no tiene apenas desarrollo teórico en las *Anotaciones*. Así las cosas, quedaría, para cubrir el espacio que aquí Herrera dedica a la «comiseración i afetos»: 1) lo que Hermógenes llama, dentro del estilo general que crea carácter, ἀφέλεια y επιείκεια, que se pueden traducir como «simplicidad» y «modestia», y que Trapezuntius interpreta como «tenuitas» y «modestia», respectivamente; y 2) todo el estilo de la sinceridad («veritas», ἀλήθεια).

Lo que propongo en este trabajo es dilucidar, a la luz de la teoría hermogeana y la tradición retórica en general, el tratamiento que Herrera da a la dimensión afectiva en la poesía, y en especial responder a la pregunta de por qué no define este estilo como hace con los restantes.

llevada a cabo por Antonio SANCHO ROYO con el título de *Sobre los tipos de estilo*, Sevilla, Universidad, 1991. Utilizaré en este trabajo como edición de referencia la primera de ellas.

⁵ Sobre Trapezuntius o Trebisonda puede verse: John MONFASANI, *George of Trebizond. A Biography and a Study of His Rhetoric and Logic*, Leiden, E. J. Brill, 1976. Manejaré como edición de referencia la que publicó Alonso de Herrera en Alcalá, 1511: *Opus Absolutissimum rhetoricorum georgii trapezuntii cum additionibus herrariensis*. Hago notar que esta edición no lleva numeración, así que cuando cito lo hago según la numeración de folios que yo mismo he llevado a cabo. Este número aparecerá entre paréntesis detrás de cada cita.

⁶ Uso como edición de referencia: *Iulii Caesaris Scaligeri Poeticæ libri septem*, apud Antonium Vincentium, 1561 (ejemplar 3/41701 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Para una dilucidación de las fuentes de Herrera puede verse la bibliografía que cito en mi artículo, y en especial el artículo de Bienvenido Morros, «Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*», en el volumen colectivo del grupo P.A.S.O. antes citado, pp. 37-89.

EL ESTILO «AFETUOSO» EN LA TRADICIÓN RETÓRICA CLÁSICA

Desde Aristóteles, que seguramente recoge una tradición anterior, se reconoce el uso de los sentimientos, tanto los que surgen del carácter del orador como las pasiones que se intenta despertar en el auditorio, como fuente de persuasión junto a los argumentos puramente racionales o lógicos⁷. Como representante de la tradición romana de oratoria, Quintiliano pone de manifiesto el carácter primordial que tiene la persuasión emocional sobre la racional, y sitúa el tratamiento de este asunto precisamente en la parte dedicada a la peroración, ya que es la última oportunidad que el orador tendrá de influir sobre su auditorio (VI,1,10-11). Y es que Quintiliano considera todo lo que cae en la esfera emocional como la más poderosa arma de la retórica, y estima que ahí es donde la elocuencia alcanza todo su poder⁸, como demuestra el hecho de que dedique un capítulo del libro VII en exclusiva a esta cuestión.

Quintiliano llama, en principio, «affectus» al conjunto de las emociones, en tanto que se oponen a la persuasión racional (VI,1,1). Divide, sin embargo, según la teoría griega tradicional, entre πάθος, que en latín debe traducirse, según él, propiamente por «affectus» (quedando este nombre restringido entonces a las pasiones), y ῥηθος (VI,2,8). Ambas categorías se distinguen entre sí por la fuerza y vehemencia del sentimiento, lo que supone una novedad respecto a la tradición griega, siendo los afectos débiles («ethos», según Quintiliano) propios para apaciguar y calmar, y los fuertes («adfectus») para conmover al auditorio⁹. Esto supone una innovación con respecto a la codificación aristotélica, ya que para el Estagirita el manejo de los sentimientos no se dividía según su intensidad sino que dependía de si el discurso representaba el carácter del orador (ῥηθος) o se dirigía a mover los sentimientos del auditorio (πάθος). A este desplazamiento se une otro: el hecho de que Quintiliano, a pesar de que reconoce que el «pathos» tiene que ver con «iram, odium, metum, invidiam, miserationem» (VI,2,20), centra casi toda su atención en una sola emoción, que es la conmiseración y provocación a piedad¹⁰. En este contexto se sitúa otro de

⁷ ARISTÓTELES, *Obras*, traducción y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1973, p. 119 (1356a).

⁸ «quo nihil adferre maius vis orandi potest» (VI,2,2); «Atqui hoc est quod dominetur in iudiciis, haec eloquentia regnat» (VI,2,4).

⁹ «Adfectus igitur pathos concitatos, ethos mites atque compositos esse dixerunt; in altero vehementer commotos, in altero lenes; denique hos imperare, illos persuadere; hos ad perturbationem, illos ad benivolentiam praevalere» (VI,2,9).

¹⁰ «Verum et accusator habet interim lacrimas ex miseracione eius rei quam ulciscitur» (VI,1,9). La prueba de que él mismo se da cuenta de que se ha centrado casi por completo en la conmiseración es que rectifica después: «Non autem commovere tantum miseracionem sed etiam discutere epilogi est proprium...» (VI,1,46).

los lugares de discusión que será traído y llevado por toda la teorización y que afecta no sólo a la retórica sino que tendrá un desarrollo importante en la poética: el hecho de que el orador debe sentirse él mismo emocionado para transmitir emoción¹¹, doctrina que enlaza con lo expuesto por Horacio en su arte poética, donde muestra la misma insistencia en las emociones de tipo doloroso y conmiseras¹². Esto tiene una clara relación con el precepto de sinceridad y con la verosimilitud aplicada a la relación entre el contenido del discurso y la actitud del orador: «Quare in iis, quae esse verisimilia volumus, simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus» (VI,2,27). Para lograr esta sensación de sinceridad Quintiliano aconseja al orador convocar ciertas «fantasías» o «visiones» para emocionarse, con lo que queda claro que en la *Institutio oratoria* el enlace entre el carácter del orador y la expresión de una pasión está constituido por el principio de verosimilitud y sinceridad, cosa que Hermógenes dividirá, según veremos.

Hermógenes presenta la novedad de tratar las emociones no como datos psicológicos, ámbito en el que parecía moverse la aproximación de Quintiliano, sino que las coloca en el mismo nivel que los otros estilos y las enfoca como estrategias lingüísticas destinadas a crear textos que produzcan determinados efectos. Para no prolongar la exposición tomaré la doctrina hermogéneana directamente de Trapezuntius, que es la fuente a la que acuden tanto Herrera como Escalígero. Al denominar «affectio» y «oratio morata» al «ethos» de Aristóteles y Quintiliano, Trapezuntius, siguiendo a Hermógenes, recorre a la inversa el camino que había hecho el rétor romano al considerar propiamente «affectus» al «pathos». Sin embargo, este estilo denominado «oratio morata» es ambiguo en dos sentidos. En primer lugar por la ambigüedad misma del término, ya que «oratio morata» se puede referir a dos realidades distintas, como ya reconocía Hermógenes, aunque Trapezuntius altera un poco el pensamiento original: la estrategia que se aplica en las prosopopeyas para que cada personaje hable como le corresponde, y la capacidad del discurso para mostrar el carácter de quien habla, que se divide propiamente en los cuatro subtipos que ya he mencionado antes.

La segunda ambigüedad afecta a la definición misma del concepto, y es que no hay manera de distinguir entre este estilo y el de la sinceridad o «veritas», pues ambos tienen como fin el que parezca que se habla sin preparación y mostrando ingenuamente cómo es uno mismo. Veamos sus definiciones: «(oratio morata) est quippe quae maxime faciat ut non praeme-

¹¹ «Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi» (VI,2,26).

¹² Versos 101 y ss.: «Ut ridentibus arident, ita flentibus adsunt / humani voltus; si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi (...)».

ditatione sed ex tempore omnia nobis adhiberi videantur» (fol. 115v); y «Veritas igitur est qua conficitur ut quod auditori persuadere coneris, id tibi prius persuasus esse videatur» (fol. 118r). En la primera se insiste más en la expresión del carácter, y en la segunda en el efecto de convicción que esto tiene en el auditorio, pero parten del mismo principio de correspondencia entre estados mentales y expresión discursiva. Hermógenes ya había constatado esta afinidad al hacer que el tratamiento de la sinceridad y el de la simplicidad fueran casi el mismo, pero es Escalígero el que lo sentenció de manera más tajante: «Praeterea sub eo quod est ῥηθος, ἀλήθεια comprehenditur» (p. 178). Pedro Juan Núñez, catedrático de griego de Valencia que adaptó al latín la retórica de Hermógenes para mejorar a Trapezuntius (según declaración propia), llega a la misma conclusión e incluye el estilo que él llama igualmente «veritas» como subordinado a la «oratio morata»¹³.

Es sintomático asimismo que Patillon, en su estudio sobre Hermógenes¹⁴, haya incluido, metodológicamente, la sinceridad dentro del discurso que muestra carácter, o mejor dicho, haya hecho de los dos una sola categoría con dos aspectos o vertientes. Para él se trataría en ambos casos de dar la sensación de espontaneidad, pero mientras que en el «ethos» se insiste en la presentación del carácter propio (moral) del orador, en la sinceridad se trataría de presentar un discurso apropiado al tipo de emoción que en ese momento se vive; es decir, en un caso estaríamos más cerca del «ethos» de Aristóteles, mientras que en el otro, estaríamos en el área del «pathos»¹⁵. Según esto, volvemos a encontrar la división quintiliana entre «affectus» y «mores», pero no hay nada en Hermógenes que, como en Quintiliano el precepto de verosimilitud y sinceridad ayudado por las visiones, sirva de puente entre las dos.

¹³ Pedro JUAN NÚÑEZ, *Institutionum Rhetoricarum libri quinque*, Barcelona, 1585.

¹⁴ Michel PATILLON, *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

¹⁵ «Une caractéristique remarquable de ce discours, crédible parce que sincère, est qu'il exprime une émotion, un pathos. Hermogène parle d'état d'âme (διάθεσις), d'emotion de l'ame (ράθος ψυχής), et il nomme l'étonnement, la crainte, la colere, le chagrin, la pitie, l'assurance, la defiance, l'indignation (...). Surtout Hermogène relie la sincerite du discours à l'existence d'une telle émotion; il associe en effet la notion de discours venu du coeur à celle de discours sincère et à celle de discours spontané, et, comme on vient de le voir, il précise que, pour qu'un discours 'paraisse vraiment venu du coeur', les paroles doivent être proférées 'sous le coup de l'émotion que réclament les circonstances'. Et parce que la qualité du discours doit refléter la qualité du pathos, Hermogène est obligé de réserver l'emploi de certains composants à l'expression de certains pathè» (pp. 264-265).

LA HERENCIA QUE RECIBE HERRERA

A la vista de este rápido recorrido queda claro que cuando Herrera identifica el estilo afectuoso con una mezcla de la sinceridad y del discurso que expresa carácter no hace más que poner de manifiesto una asimilación que ya se había llevado a cabo en la tradición retórica anterior a él. Herrera, además, reduce, según se ha dicho, la extensión del estilo que presenta carácter a la «tenuitas» o simplicidad y a la «modestia». De los otros dos subtipos, la «iocunditas» tiene su tratamiento especial por ser estilo predominante en la poesía, y la «acuta oratio» no tiene mucho desarrollo en la teoría de los estilos presente en las *Anotaciones*. Extraña, sin embargo, que Herrera enumere este último estilo en su relación programática y después no le dedique ningún espacio, sobre todo si consideramos la oportunidad que habría encontrado para ello en algunas composiciones de Garcilaso, especialmente en la Canción V¹⁶, llena de agudeza y festividad, sin olvidar algún fragmento de la epístola a Boscán¹⁷ y más de un soneto. Sería interesante estudiar la causa por la que esto ocurre, aunque puede adivinarse que Herrera asimila la expresión latina «acuta oratio» al término español «agudeza», que no traduce exactamente lo que quiere decir Hermógenes, y que recibe un tratamiento más bien negativo en las teorizaciones de la época¹⁸.

Pero el que Herrera se quede con la simplicidad («tenuitas» para Trapezuntius, y «simplicitas» para Núñez), la modestia («modestia») y la sinceridad («veritas»), como extensión de su «comiseración i afetos» no simplifica mucho las cosas, ya que se trata de estilos difíciles de definir, en la medida en que no tienen características muy marcadas. Una somera descripción del uso de estos estilos nos dice que sus contenidos son propios de la «pureza», es decir, los no complicados, y sus formas de tratamiento no tienen más que una característica negativa: que expresan directamente el pensamiento o la emoción, sin añadir nada más al contenido.

¹⁶ Véase Fernando LÁZARO CARRETER, «La 'ode ad florem Gnidi' de Garcilaso de la Vega», en *Garcilaso. IV Academia Literaria Renacentista*, V. García de la Concha, ed., Universidad de Salamanca, 1986, pp. 109-126.

¹⁷ Véase mi artículo «La epístola de Garcilaso a Boscán: entre el *sermo* y la *oratio*», en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXX,2,2003, pp. 161-181, donde definiendo una lectura en cierta medida burlesca del cierre de la composición.

¹⁸ Véase, en concreto, cómo caracteriza de manera negativa Francisco de Medina la agudeza en su introducción a las *Anotaciones*: «Los poetas, cuyos estudios principalmente se encaminan a deleitar los lectores, estaban más obligados a procurar la lindeza d' estos atavíos para hazer sus versos pomposos i agradables; pero puesto que en los más ai agudeza —don proprio de los españoles— i en los mejores buena gracia en el dezir, con todo bien se echa de ver que derraman palabras vertidas con ímpetu natural antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su profesión» (pp. 192-193).

Esta falta de caracterización hace que el uso correcto de este estilo se deje casi al buen criterio del orador, como demuestra la relación que Hermógenes establece entre los componentes de este estilo y los de la «habilidad», esto es, el perfecto manejo de todos los parámetros discursivos. Especialmente importante es que considere que el tratamiento (método) del estilo que expresa carácter es la forma apropiada para la «habilidad» que no parece y lo es¹⁹, cosa que reconoce a su vez Trapezuntius al declarar que el método de la «vera oratione» es en realidad el de la «habilidad», porque se trata de decir lo adecuado en cada momento: «Methodus vero quamvis infinitis pene modis contineatur (nam ut natura rerum petit, ita orationem flectere oportet quod gravitatis est) tamen unum illud praecipuum cum effectiōnem animi nullo presignificaveris verbo, subito in monitionem et quidem signatis verbis incidere» (fol. 118v). Así pues, por la manera de tratarlos, estos estilos no se pueden separar de la «habilidad» o «gravitas», que es el ideal al que aspira todo discurso²⁰. Siguiendo por esta línea desembocaríamos en un modelo estilístico cercano a lo sublime del Pseudo-Longino, que escapa a toda definición por recaer gran parte de su éxito en el estado anímico y grandeza emocional del autor, lo que explicaría a su vez la negativa de Herrera a definir de manera explícita todo lo que tenga que ver con los afectos en el discurso.

Se puede ver, sin embargo, que en un primer momento Herrera parece relacionar, a la manera de Quintiliano, un amplio despliegue de afectos con la fuerza de la elocuencia, y así dice refiriéndose a Garcilaso: «halla con agudeza i perspicacia; dispone con arte i juicio, con grande copia i gravedad de palabras i concetos, que no podrá aunque escriba cosas umildes, inclinar su ánimo a oración umilde; está lleno de lumbres i colores i ornato poético donde lo piden el lugar i la materia, i de grandes afetos i elocuencia, no sólo esprimiendo mas amplificando²¹ i componiendo i illus-

¹⁹ «Pues creo que es propio de un estilo muy hábil, pero que no parece ser tal al aparentar que se habla de forma que se exprese Carácter, Simplicidad, y denotando descuido, minando y destruyendo de algún modo lo que se quiera mediante los pensamientos, la dicción y todos los elementos que la acompañan, esto es, figuras, miembros, composición, pausas y ritmos que expresan mucho Carácter y descuido, antes que parecer que no se habla de forma descuidada ni simple, y eso hacerlo tanto en los proemios como en las narraciones y en todas las demás partes del discurso. También es propio de la habilidad real el parecer que se habla de forma simple y sencilla, y que parezca que uno es así, aun siendo y produciendo justamente lo contrario por lo que se refiere al estilo» (p. 279 ed. cit. de Consuelo Ruiz Montero).

²⁰ «Sed de methodo satis, propter quam a gravitate nisi et verba et schemata concurrenter veritatem non seperassemus. Nam cum gravitas methodo tota consistit, quod aliis quoque fieri posse videtur, forma unica putanda est, quamvis multo maiorem cum gravitate veritas quam cetera similitudinem habeat» (Trapezuntius, fol. 119r).

²¹ Repárese en que Trapezuntius divide la peroración en tres partes: «enumeratio», «indignatio» y «conquestio», y define la *indignatio* como «oratio per quam gravis in rem

trando sus pensamientos con tanta elegancia que ninguno le ecède» (p. 207). Y lo mismo ocurre en la siguiente cita en que «sentimientos» se asimila a «fuerza»: «I con aquella claridad suave i fácil, i con aquella limpieza i tersura i elegancia i fuerça de sentencias i afetos, se junta l'alteza de estilo a semejança de Virgilio, sin la cual claridad no puede la poesía mostrar su grandeza...» (p. 210). Y una página más adelante: «No es más cuidadoso en escrevir proprio que figurado ni al contrario, antes tiempla uno con otro, porque no dize apuestamente para ostentación de ingenio sino para alcançar su intento con la persuasión i afetos». Según esto, las emociones son la parte principal de la persuasión, como quería Quintiliano.

Pero no es sólo la relación entre el poder de la elocuencia y los afectos lo que toma Herrera de Quintiliano, sino también la dedicación casi exclusiva a la *commiseratio* como forma ejemplar de sentimiento. Esto viene, por otra parte, garantizado por la práctica de Garcilaso en que los sentimientos que se expresan son casi siempre los destinados a mover la piedad de la amada y de los lectores al mismo tiempo. En este contexto hay que hacer referencia, sin duda, a la relación que establece Herrera entre afectos y *evidentia* o hipotiposis, y que está claramente emparentado con las «fantasías» de Quintiliano: «Describe el ábito del que canta para mostrarnos mejor sus afetos, que lo pinta casi como presente, a semejança de Virgilio en el lugar referido» (p. 701). Es más, la confusión que establece Quintiliano entre las emociones (principalmente tristes) en cuanto estados psicológicos y en cuanto medios de persuasión debía ser un supuesto asumido por los humanistas de la época de Herrera en general, ya que un destacado contemporáneo, Sebastián de Covarrubias, define así: «AFECTO. Latine AFFECTUS, US, propiamente es pasión del ánimo, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador»²². En esta clara asimilación entre estados psicológicos y su correspondiente expresión encontramos una nueva razón para dar cuenta de la dificultad en que se encuentra Herrera para establecer una teoría apropiada de un estilo cuya naturaleza rebasa el perímetro de lo lingüístico.

Los medios que Herrera señala en Garcilaso para este fin de mover a

offensio aut magnum in hominem odium instigationis auditorum causa concitatur» (fol. 70r). Ésta recibe también el nombre de «amplificatio», de ahí que Herrera hable de amplificación en relación con los afectos. Además, Trapezuntius relaciona este tipo de epílogos con la dicción poética: «Etenim peroratio quae per indignationem aut conquestionem tractatur poeticum fere dicendi modum insequitur, ut enim poete modo magis materiam quam aliis circumstantiis ampliant ita in his orator modum cunctis circumstantiis inserens vehementer et orationem amplificat et auditores movet» (fol. 70r).

²² *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, p. 22.

piEDAD son sobre todo las interjecciones y las exclamaciones, que se pueden caracterizar a la vez como expresiones de dolor, señales de un estado psicológico y elementos comunicativos para persuadir al público. A este respecto, los ejemplos que aparecen en Garcilaso y que Herrera comenta son numerosos. Del verso «de cuanto bien, cuitado, yo tenía» nos dice Herrera: «Cuitado. Intergcción, con que mueve más los afetos» (p. 298); del verso «O dulces prendas por mi mal halladas», dice Herrera (p. 346): «I no se puede negar que Garci Lasso no mostró en él dulce i afetosísimo espíritu»; y otros: «Esclamación por la cual con más intensa pronunciación declaramos el movimiento de nuestro ánimo» (p. 370); «Es esclamación, que declara los varios sentimientos i mudanças de su ánimo» (p. 444); «Maravillosa esclamación con que mueve los ánimos a la comiseración de la naturaleza umana» (p. 583).

El uso de estos mecanismos lingüísticos viene recomendado por la doctrina de Trapezuntius cuando dice que la sinceridad depende más de la pronunciación que del contenido: «quod etsi pronunciatione maxime consequimur, tamen et ea dicendi forma plurimum iuvat» (118r). Y en el plano de la pronunciación destacan, además de las exclamaciones e interjecciones, los juegos con los patrones métricos y con los ritmos que permiten reflejar el afloramiento de los sentimientos. A este propósito Herrera nos ofrece varios ejemplos. El verso de gaita gallega (no convencional en el contexto del endecasílabo de influencia italiana) «Cortaste 'l árbol con manos dañosas» sugiere a Herrera el siguiente comentario: «A de leerse haziendo el asiento en el árbol, i con gran comiseración, i declara su tristeza con el afeto de la pronunciación i con desatar el número del verso» (p. 441); y con respecto al primer cuarteto del soneto IV: «Todo este cuartel es artificiosísimo en composición i gravedad, i descubre su afeto con la pesadumbre de la contestura, diciones i números» (p. 304).

La expresión directa del sentimiento por medio de exclamaciones y alteraciones métricas está, además, de acuerdo con el precepto hermogeano de no establecer ningún tratamiento especial para este tipo de discurso, más que la pura efusión del contenido, sin que medie preparación o aviso alguno. Sin embargo, hay algunas figuras de la sinceridad que recogen Hermógenes y Trapezuntius, que aún siendo más propias de los discursos políticos e incluso de los diálogos, ya que se refieren a series de preguntas y respuestas, están aquí también representadas y reconocidas por Herrera. Se trata, por ejemplo, de la aposiopesis y la elipsis, que entran dentro de las figuras que se producen por la alteración sintáctica de la frase debido al ímpetu del sentimiento²³, presentes en el verso «¿Yo culpa contra ti?», precisamente en un pasaje diálogado, de la Égloga II, del que comenta Herrera: «Eclisis figura, dicha *defeto* en lengua latina; sirve maravillosa-

²³ «Ad haec si quis orationis contextum perturbat» (fol. 119r).

mente a los afetos i es aposiopesis» (p. 855). Un caso de anadiplosis en la misma *Égloga II* puede considerarse bajo esta misma luz: «Es mui familiar a los trágicos i sirve mucho a los airados. Usamos d'ella en los grandes efetos, porque sinifica la perpetuidad de la representación» (p. 856), pues entra dentro de las repeticiones que Trapezuntius considera necesarias en la sinceridad y que nos hacen detenernos en aquello en que creemos tener confianza y fuerza²⁴. También sería propio de este estilo que refleja espontaneidad la dubitación que tenemos ejemplificada en la siguiente cita: «Dialogismo, que en latín se dize *raciocinación*, cuando disputa alguno consigo de lo que deve hazer. I es diapóresis, porque aquella duda haze grande efeto, que del que tiene dolor o ira es dudar lo que á de hazer» (p. 857), que recoge también Trapezuntius²⁵.

Según Hermógenes y Trapezuntius, las ideas de dolor y tristeza se pueden expresar, además, acudiendo a la comparación con animales y plantas, como procedimiento propio del estilo simple («tenuitas»)²⁶. En Garcilaso encontramos dos ejemplos claros de este fenómeno que Herrera puntualmente comenta. En la *Égloga I*, a propósito de la comparación con el dolor del ruiseñor al que quitan sus crías dice Herrera: «Esta parábola mueve maravillosamente el afeto de miseración, i en tales afetos deben ser las comparaciones muelles i suaves...» (p. 732). Y en la *Égloga II*, partiendo de los versos en que se compara el rostro del muerto con la flor tronchada o cortada: «Cual queda el lirio blanco qu'el arado / crudamente cortado al pasar deja», comenta Herrera: «Esta parábola es de miserable afeto» (p. 879).

Pero aparte de estas figuras muy puntuales, no hay, en general, más artificio que la simple expresión del sentimiento, como ya se ha dicho. Que este sentimiento sea de dolor, aparte de la doctrina de Quintiliano, viene avalado también por la retórica de Trapezuntius, que divide la peroración en sólo dos sentimientos: indignación y conmiseración, y allí mismo nos recuerda que la simplicidad es la forma más apropiada para despertar conmiseración: «quare huiusmodi sententiae commiserationibus accommodari possunt, neque enim aptius ad commiserationem simplicitate facile invenies» (fol. 116r). Por eso en los siguientes ejemplos no se puede encontrar ningún mecanismo especial ni Herrera describe ningún procedimiento que nos demuestre por qué son llenos de sentimiento. A propósito del verso «I toda la esperanza de mis cosas», se dice: «Dulce i afetuoso verso» (p. 442); y a propósito de «Junto todo mi bien perdí en un'ora», leemos: «El mesmo Garci Lasso, en el *Soneto 10*: 'Pues en un'ora sola me quitaste'. Esto es breve epílogo de todo lo dicho, con que esprime grandemente sus afetos»

²⁴ «Praeterea quaecumque fidentiam oratoris ostendunt, ut repetitiones, conduplicaciones eiusdem rei, variis verbis repetitio» (fol. 119r).

²⁵ «Dubitatio subito allata» (fol. 119r).

²⁶ «Item quae quasi ad conformationem ex arboribus vel brutis accipiuntur» (fol. 116r).

(p. 827). Nótese que en el último ejemplo se relacionan sentimiento y epílogo como había hecho Quintiliano, y en ambos casos da la impresión de que es la idea de totalidad lo que provoca el afecto, pues en ellos se trata de la pérdida de la totalidad, lo que se relacionaría a la vez con los argumentos tradicionales de la «*commiseratio*» sobre la desasistencia y el despojamiento del defendido. Es más, al hilo del primer ejemplo, Herrera alega otro poema de Juan Sáez de Çumeta que dice: «El fuego, i la dureza, i todo cuanto / por natural virtud...». Este tipo de pensamientos puede relacionarse efectivamente con los de la simplicidad, es decir, los que podría expresar un niño o alguien simple, pero también con los de la modestia, ya que suponen un autorrebajamiento del hablante, aunque la modestia será más adecuada para los exordios.

Pero la reflexión de Herrera sobre los afectos y su rendimiento estilístico tiene dos caras en clara continuidad con la ambivalencia que desde Quintiliano arrastra el término «*affectus*» y que lleva a Patillon, según hemos visto, a distinguir en Hermógenes entre un tratamiento del «*ethos*» asociado al estilo que expresa carácter y un tratamiento del «*pathos*» asociado al estilo sincero. Del mismo modo Herrera, simultáneamente con las muestras que hemos visto que relacionan los sentimientos con la zona patética, establece una relación clara entre sentimientos y emociones suaves o éticas, sin que exista contradicción entre ambas posturas debido a la ambigüedad inherente que vengo señalando. Se refiere Herrera entonces a los sentimientos como sinónimos de «suavidad i dulçura», apoyado en el hecho de que la conmisericordia que se da en Garcilaso no es en absoluto vehemente: «Garci Lasso es dulce i grave (la cual mescla estima Tulio por muy difícil), i con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos, porque es mui afetuoso i suave. Pero no iguala a sus canciones i elegías, que en ellas se ecede, de suerte que, con grandísima ventaja, queda superior de sí mesmo, porque es todo elegante i puro i terso i generoso i dulcíssimo i admirable en mover los afetos; i lo que más se deve admirar en todos sus versos: cuantos an escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la onestidad i templança de los desseos. Porque no descubre un pequeño sentimiento de los deleites moderados, antes se embevece todo en los gozos o en las tristezas del ánimo» (pp. 281-282). En esta cita debemos fijarnos principalmente en que la mezcla de dulzura y gravedad a la que se alude y que constituye el mayor elogio del estilo refleja, a mi modo de ver, las dos vertientes de los afectos de que vengo hablando: enfocados, por una parte, como sentimientos suaves y agradables, y su uso, por otra parte, como poderosos elementos persuasivos que alcanzan el límite máximo de eficacia a que aspira todo discurso, la «*gravitas*». Apreciamos, además, en estas palabras cómo Herrera acude a la noción, expresada por Quintiliano, de los afectos suaves como moderadores de un deseo fuerte o como apropiados para calmar.

Otros lugares donde Herrera relaciona afectos con suavidad son los siguientes: «En Cetina, cuanto a los sonetos particularmente, se conoce la hermosura i gracia de Italia, i en número, lengua, terneza i afetos (...)» (p. 280); «En esta canción esplica Garci Lasso sus amorosos sentimientos con mucha dulçura i suavidad, llana i desnudamente...» (p. 494); «Elegantíssima es esta canción, i llena de afetos i suavidad maravillosa» (p. 501). «(Tibulo) I siendo dulcíssimo, es más regalado i tierno i delicado que Propercio, i deleita más escribiendo más simplemente lo que pensó, i assí se descubre en él más naturaleza» (p. 567). Sobre todo en la última cita queda claro que, para Herrera, los afectos suaves caen dentro del estilo llamado simple («tenuitas»), que antes hemos tratado, y tienen su lugar más propio en la literatura bucólica, según expresan Hermógenes y Trapezuntius: «Quales sunt omnem fere quas in buccolicis Virgilius occupat» (fol. 115v), dictado que sigue Herrera al definir este género: «Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simple, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves» (p. 690). El sevillano, además, se toma buen cuidado en delimitar bien el ámbito de este escurridizo estilo para diferenciarlo de la pureza y propiedad, que forman también parte destacada del género bucólico: «Mas difiere de la simplicidad, que es propia del estilo ínfimo; porque la oración simple es aquella que pone delante de los ojos lo que trata sin causa, sin circunstancias; pero la pura pondrá éstas, mas sin ornamento» (p. 341). El criterio, como vemos, está tomado directamente de Hermógenes-Trapezuntius: tratar directamente la emoción o el sentimiento, sin añadir nada más al contenido.

La relación de los afectos suaves con el resto de los subtipos que forman el estilo que expresa carácter (ῥηθος de Hermógenes) debe quedar clara desde el momento en que tanto la «dulzura» como la «agudeza» se plantean en la tradición hermogeneana como intensificaciones y variantes de la «simplicidad». Así lo expresa Herrera, citando versos de Horacio: «Non satis est pulcra esse poemata, dulcia sunto / et quocumque volent animum auditoris agunto. Entendiendo lo primero por el ornamento o de las figuras o otras cosas semejantes con que se visten los pensamientos i lo último por la comoción de los afetos, porque las palabras suaves, llenas de afeto, traen consigo la dulçura» (pp. 561-562). Además, si tenemos en cuenta que Herrera es muy aficionado a unir sinónimos por medio de la copulativa (como muestra el caso mismo de «comiseración i afectos») vemos en la siguiente cita un ejemplo claro de identificación entre afectos y dulzura: «(Catulo) cantó, apartado del propósito, con muchos versos dulcíssimos i afetuosos pero demasiados i sin sazón para aquel lugar, la fábula de Ariadna» (p. 982). Igualmente el uso de adjetivos al servicio de los afectos relacionan este estilo con la «jocunidad», en que es fundamental la aparición de epítetos: «I no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración i gravedad de las cosas, i para la eficacia, como *ferreus ensis*,

sino para los afectos i esplicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerça i sinificación en los vocablos de las cosas i no la podemos hallar» (p. 357), cosa que en principio no estaría muy de acuerdo con la improvisación y la expresión directa del carácter. Así pues, la relación estrecha entre suavidad, simplicidad de afectos y dulzura nos sitúa en el centro mismo de la discusión sobre la determinación del estilo propio de la lírica en su conjunto y de la caracterización de Garcilaso como el más alto poeta lírico.

Pero antes de dejar bien sentada esta implicación de rasgos estilísticos hay que hacer notar que la «suavidad», tal y como la entiende Herrera, siguiendo a Hermógenes, no es exactamente sinónimo de «dulzura» y «jocundidad». La «suavidad» se define como «imagen delicada de la venustidad, i es cuando hazen agradable al semblante venusto todas las partes delicadas. Los griegos llaman χάριτα a la venustidad, que es perfección de hermosura, i ésta atribuye Tulio a las mugeres» (p. 729)²⁷. La suavidad se relaciona con el estrato rítmico del estilo, y así la podemos encontrar como la cara de una moneda cuyo reverso es la «jocundidad», pues ésta afectaría principalmente a los contenidos. Ambas formarían un sólo estilo con una doble expresión, ya que la suavidad se caracteriza por incitar al lector a leer y dejarse arrebatar por la forma exterior: «porque la oración suave es la que atrae y halaga al oyente a leer, o a oír aun contra su voluntad» (p. 366)²⁸. Los ejemplos que Herrera nos da de cómo los afectos suaves se expresan por la composición rítmica, pueden ponerse en paralelo a los ejemplos antes comentados en que se veía cómo el ritmo se distorsionaba o se complicaba con el fin de marcar la presencia de un sentimiento más enérgico. Así, respecto al final del soneto V nos dice: «Todo este terceto es de espléndida i numerosa oración, con que se muestra más amoroso su enamorado intento, i más ilustre i nobles las palabras generosas» (p. 310); y respecto al soneto VII: «La intención d'este soneto es tan común que muchos poetas latinos i toscanos la an tratado, pero no por esso dexa de merecer éste mucha gloria, porque está dispuesto afetuosa i claramente, aunque en el primer terceto se oscureció mucho la oración con la contestura difícil i con la dissolución de los números» (p. 317).

Volviendo al hilo de la interrelación entre las formas estilísticas, hay que decir que ya en la tradición retórica se produce una confusión considerable entre «suavidad» y «jocundidad» o «dulzura»; confusión que que-

²⁷ El pasaje está tomado de Escalígero: «Suavitas alia est à venustate. Addit enim decori ac pulchritudini Suavitas; quoties venustum vultum delicata omnia commendant. Est igitur suavis oratio, quae allicit auditorem ad legendum vel invitum (...). Venustus igitur est decor ipsius compositionis, quemadmodum supra dicebamus. Suavitas autem Venustatis species delicata» (p. 186).

²⁸ Véase ESCALÍGERO, *op. cit.*, p. 186: «Est igitur suavis oratio quae allicit auditorem ad legendum vel invitum».

da patente cuando Antonio Lulio en su monumental libro *De oratione* da como sinónimos «suavitas» y «delicias», siendo esta última la traducción de la «dulzura» de Hermógenes: «alteram, ex voluptate, glykyteta, id est, suavitatem et delicias»²⁹; confusión que afecta también al planteamiento de Herrera en sus *Anotaciones*. Teniendo, entonces, en cuenta la amalgama que forman afectos, «suavidad» y «jocunidad», y siendo la «jocunidad» la forma máxima a la que aspira la poesía lírica³⁰, y añadiendo a esto que los diversos procedimientos conducentes a crear el estilo «afetuoso» reconocidos por Herrera se identifican en toda la tradición con el tratamiento de prudencia, eficacia o «gravitas» (como queramos llamarlo) que asigna al discurso la perfecta conjunción de medios y fines, se cierra el círculo. Lo que hace Herrera, en definitiva, es amalgamar todos los enfoques que hemos ido viendo, de procedencia diversa (Aristóteles, Quintiliano, Hermógenes), y hacerlos confluír bajo la etiqueta englobadora de estilo «afetuoso», que pasa a significar de esta manera el estilo ideal al que aspira la poesía lírica, pues ésta es idónea «para manifestar todos los pensamientos del ánimo i el ábito que representare i obra i efeto i grandeza, i todo lo que cae en sentimiento umano, sin que le falte mensagero de la voz que sinifique claramente todo lo que quisiere» (p. 852). Según esto, la capacidad del discurso lírico para parecer espontáneo, improvisado, sincero (en el sentido hermogeano) constituye su mayor aspiración, y todo ello, que sirve, en suma, para conmover y admirar al lector y así cumplir su fin retórico, es subsumido por Herrera bajo el título de «estilo afetuoso». Este super-estilo no puede ser definido precisamente porque se presenta como la finalidad última del discurso, que escapa a descripción, mientras que sí pueden definirse los demás estilos, que quedarían entonces como medios subordinados para alcanzar el fin global del discurso: lo afectuoso y sincero. Se añade a esto el hecho de que la apreciación y transmisión del sentimiento en poesía tiene una dimensión pragmática que Herrera no podía teorizar en sus *Anotaciones*, y no porque le faltara una teoría del uso del lenguaje como la que tenemos hoy (que podía suplirse perfectamente con la preceptiva retórica), sino porque se propone un estudio de la poesía desde su vertiente estrictamente formal. Desde esta perspectiva Herrera puede, efectivamente, explicarnos qué tipos de estilo y de palabras son capaces de expresar sentimiento, pero la transmisión del afecto en sí, no puede más que señalarla, y darle una categoría de valor sin definir, pues queda fuera de lo que su teoría puede comprender.

Esto tendrá una clara repercusión en la vertiente crítica de las *Anotaciones*. Así, cuando trata de explicar el funcionamiento de los afectos con

²⁹ Antonio LULIO, *Sobre el estilo. Libro sexto del Sobre el discurso*, ed. Antonio Sancho Royo, Universidad de Huelva, 1997, p. 238.

³⁰ Véase, para la demostración completa de esta afirmación, mi artículo citado: «Las *Anotaciones* de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeano».

respecto a Petrarca, Herrera se ve atrapado en la trampa de confundir el afecto en tanto que dato psicológico y su expresión literaria³¹, peligro que hereda del planteamiento de Quintiliano. A la vez, y de una manera bastante curiosa en una poética fuertemente codificada en sus aspectos formales y temáticos, resulta esta indeterminación del carácter afectivo en una defensa de la interpretación autobiográfica del verso y de la autenticidad enunciativa en la poesía lírica, y así se lee de Diego Hurtado de Mendoza: «halló maravillosamente i trató sus concetos, que llaman del ánimo, i todas sus perturbaciones con más espíritu que cuidado» (p. 280). La relación que este componente de la expresión de sentimientos, incontrolable por el arte y técnica, tiene con la teoría de lo sublime del Pseudo-Longino hace que la crítica de Herrera a Hurtado de Mendoza siga en este sentido: «assí la grandeza de sentimientos i consideraciones i el natural donaire i viveza de sus versos lo desvían, como tengo, dicho, del vulgo de la poesía común» (p. 280). Según esto, el genio natural o alguna instancia semejante, tienen mucho que decir sobre el carácter afectivo del estilo, o al menos eso pensaba Herrera. Sin embargo, él prefirió atender a la vertiente puramente técnica no sólo en su teorización sino también en su práctica poética, y de esta manera esa parte de la poesía que escapa a lo estrictamente lingüístico quedó como el blanco al que debía apuntar la flecha de la lírica. Herrera señaló dónde estaba ese blanco pero su arco parecía no estar preparado para hacer diana en él.

³¹ «I en otra parte rompe (Petrarca) con este afeto:

Pigmalión quanto lodarti dei
de l' imagine tua, se mille volte
n'havesti quel, ch'io solo una vorrei.

Pero pinta esto tan poéticamente i tan apartado i lleno de onestidad en las voces i el modo que es maravilloso su artificio» (p. 272).

RESUMEN

El estilo «afetuoso» en las Anotaciones de Herrera, por Ángel Luis Luján Atienza

El artículo se centra en la descripción de lo que Fernando de Herrera entiende por estilo «afetuoso» en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso. Para ello se lleva a cabo una revisión de la teoría de los «afectos» en la retórica clásica, y en especial en la tradición hermogeneana que sirve de fuente directa a Herrera. La relación del estilo «afetuoso» con un despliegue de todas las potencialidades de la oratoria en su función de *movere* hace que Herrera sea incapaz de definir este estilo, como hace con los otros que aparecen en sus *Anotaciones*. Se trata del estilo ideal al que aspira el discurso lírico, tal y como él lo entiende, y por eso escapa a toda definición, quedando simplemente como un término valorativo, que no se puede analizar.

Palabras clave: Poética y Retórica. Fernando de Herrera. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Poesía española del siglo XVI.

ABSTRACT

This paper deals with the description of what Fernando de Herrera calls «estilo afetuoso» (emotive style) in his *Anotaciones* on Garcilaso's poetry. In the first place, I review the theory of «emotions» through the Classical Rhetoric, focusing specially on the Hermogenean tradition, which is Herrera's main source. The identification of the «estilo afetuoso» as the strongest force in the oratory, in so far as it is viewed as *movere*, leaves Herrera unable to define this style, as he does with the rest of the styles. This style then is the ideal of the lyrical poetry and that is the reason why it escapes definitions and remains as a valuative term.

Key words: Poetics and Rhetorics. Fernando de Herrera. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. 16th Century Spanish Poetry.