TEORÍA DEL LENGUAJE POÉTICO EN LAS *ANOTACIONES* DE HERRERA

CRISTÓBAL CUEVAS
Universidad de Málaga

Si, partiendo de una petición de principio que espero ir subsanando a lo largo de este trabajo, admitimos que Fernando de Herrera ofrece en sus *Anotaciones*[1] unos criterios teóricos relativos al lenguaje poético hasta cierto punto coherentes y sistematizables, estaríamos reconociéndole una originalidad altamente meritoria. Sabida es, en efecto, la escasez de doctrinas poéticas formuladas a este propósito por los tratadistas y poetas españoles que le precedieron. Santillana, Encina o Villena no admiten comparación con Bembo, Scaligero o Ronsard. Sólo el Brocense, también en un comentario a Garcilaso[2], aparece parcialmente como la excepción que confirma la regla. Herrera, por lo demás, es consciente de su condición de pionero: "Aunque sé -escribe- que está desnuda nuestra habla del conocimiento desta diciplina, no por esso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren" (*As*, 65). En el campo de la reflexión metapoética, como en tantos otros, Herrera es un innovador de primer orden en las letras hispánicas[3].

---

[1] *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* [1580]. Edición facsimilar. Prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1973. Citaré siempre -abreviadamente (*As*), y dentro del texto- por esta edición.

[2] *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, cathedrático de Rhetórica en Salamanca*, Salamanca, Pedro Lasso, 1574.

[3] Para más precisiones, *vid.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [1882-91], Madrid, C.S.I.C., 1940, II, pp. 67-71 y 256; Antonio Vilanova, "Las *Anotaciones* de Fernando de Herrera", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dir. por Guillermo Díaz-Plaja, III [1953], Barcelona, Vergara, 1968, pp. 574-84; José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, sobre todo pp. 15-26 y 97-111; Ricardo Senabre, "El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León", *Revista de Filología Española*, LXII (1982), pp. 39-40.

Los textos herrerianos de que podemos extraer una teoría del lenguaje poético son cortos en número. Perdida -o, más probablemente, nunca escrita- el *Arte poética* de que nos hablan en las *Anotaciones* el propio Herrera y Francisco de Medina como de un proyecto futuro -lo que excluye la hipótesis de algunos de considerarlos un mismo libro[4]-, sólo nos quedan las propias *Anotaciones* y la *Respuesta a Jacopín*[5], aunque el estudio del poemario puede confirmar o perfilar muchas de las teorías literarias del Divino. Conocida es, por lo demás, la dependencia de fuentes librescas que afecta a sus ideas al respecto: Platón y Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, Mureto, Ruscelli, Lambino, Castelvetro, los Scalígero, Bembo, Pontano, Minturno, Maranta, Lapinio y otros italianos, además del círculo humanístico sevillano -Mal Lara, Medina, Pacheco, Mosquera de Figueroa o Barahora de Soto- son algunas de las más importantes. Ello configura su teoría del lenguaje poético como un conjunto de reflexiones surgidas al hilo de los comentarios a Garcilaso, muy dependientes de lecturas eruditas, no siempre bien armonizadas aunque sí compatibilizadas con criterios de eclecticismo, y desde luego frecuentemente matizadas por su propia reflexión y experiencia de poeta[6].

Nuestro estudio ha de tener presentes algunos presupuestos ideológicos importantes para explicar dicha teoría. Ante todo, la polémica "arte / naturaleza", bien analizada por A. García Berrio en su *Formación de la teoría literaria moderna* (Murcia, 1980; II, 2), en la que el sevillano, aun reconociendo la necesidad del *ingenium*, prima decididamente el papel perfeccionador del *ars*. Al considerar que la lengua poética ha de construirse con el auxilio del arte, Herrera se nos presenta como temprano defensor de la corriente cultista que culminará en el Barroco. "La luz del arte -decía Medina- es guía más cierta que la naturaleza" (*As*, 6). Herrera es prototipo de *poeta artifex*, y como tal, conoce bien el instrumental lingüístico sobre el que se sustenta la poesía: "Ninguna cosa ai en este autor -dirá más tarde Francisco de Rioja- que no sea cuidado i

---

[4] *Cfr.* Antonio Gallego Morell, "El andaluz Fernando de Herrera", en *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 61; véase también Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*. 1534-1597, París, H. Champion, 1908, pp. 183 y 273.

[5] Para Juan Montero, ésta no sería sino "un complemento ancilar y apologético" de las *Anotaciones*; *La controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas*, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1987, p. 64; para su datación, *cfr.* pp. 34-38.

[6] "Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* -dice Violeta Montori de Gutiérrez- utilizó su gran erudición y su espíritu crítico para producir la primera colección de preceptos literarios hecha en castellano que casi constituye una completa arte poética"; *Ideas estéticas y poesía de Fernando de Herrera*, Miami, Florida, Eds. Universal, 1977, p. 33.

estudio... Nada de lo que escrivió deja de ser mui lleno de arte" (*Versos*, ed. Pacheco, 1619, Dedic., s.p.)[7].

También los debates sobre la imitación existentes en su época se hallan en la base misma de su teoría. Acatando lo esencial del pensamiento platónico-aristotélico sobre la mímesis poética[8] -la poesía imita a la naturaleza-, Herrera se fija sobre todo en la *imitatio* retórica ciceroniana (*De oratore*, 2, 22), con un pensamiento muy coherente, y hasta cierto punto original, sobre la visión crítica de los modelos, la *contaminatio* o imitación compuesta, el recurso a los propios criterios y experiencia, etc. De esa manera -piensa- llega a madurar en el propio entendimiento un ideal de lengua poética que, en última instancia, es el paradigma que se debe imitar: Así como Fidias -dice sugestivamente el sevillano- "tenía en su entendimiento impressa una forma o idea maravillosíssima de hermosura, en quien mirando atento, endereçava la mano i el artificio a la semejança della, assí conviene que siga el poeta la idea del entendimiento, formada de lo más aventajado que puede alcançar la imaginación, para imitar della lo más hermoso i ecelente" (*As*, 294-95).

Cuanto llevamos dicho afecta al ideal de lengua poética de Herrera como causa material e instrumental de su arte. Sin embargo, su esfuerzo teorizador se extiende también a los perfiles puramente lingüísticos del tema. A mi entender, el punto de partida de este segundo aspecto habría que situarlo en su convicción, tan renacentista, de la excelencia de la lengua castellana, que es a su parecer, "sin alguna comparación, más grave i de mayor espíritu i manificencia que todas las que más se estiman en las vulgares" (*As*, 292). Ello la hace singularmente apta para la poesía, pues no sólo es "grande i llena i capaz de todo ornamento", sino "grave, religiosa, onesta, alta, manífica, suave, tierna, afetuosíssima i llena de sentimientos, i tan copiosa i abundante, que ninguna otra puede gloriarse desta riqueza i fertilidad más justamente" (*As*, 74-75). Esto no impide que, como organismo vivo que es, pueda aún perfeccionarse con el esfuerzo de los entendidos, aunque hasta ahora, el descuido de éstos haya sido tan grande, que apenas se ha hecho nada para conseguirlo.

---

[7] "El *Ars* de Horacio -recuerda García-Berrio- se alza sin duda con una parte importante en la responsabilidad del ideario estético de Herrera; pues precisamente su nombre y mención van unidos a algunas de las más avanzadas, comprometidas y renovadoras doctrinas del poeta sevillano"; *Formación de la teoría literaria moderna* / 2, Murcia, Universidad, 1980, p. 85.

[8] Es posible, sin embargo, como observa Benito Brancaforte, que el fuerte platonismo de los versos de Herrera nos haya hecho sobrevalorar el de su teoría poética; "Valor y límites de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Buenos Aires, LXXIX (1976), p. 121. En cuanto a Aristóteles, véase, por ejemplo, William C. Atkinson, "On Aristotle and the Concept of Lyric Poetry in early Spanish Criticism", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VI, Madrid, C.S.I.C., 1956, pp. 189-213.

Por lo que respecta a la poesía, las exigencias lingüísticas son muy rigurosas. "Los poetas -dice Herrera, siguiendo a Cicerón- hablan en otra lengua", y por eso "los llama Aristóteles tiranos de las diciones" (*As*, 575). Frente al habla común[9], ellos pueden servirse de arcaísmos y neologismos, fórmulas inusitadas, modos "figurados i artificiosos", "ornatos de elocución", juegos verbales, expresiones conceptuosas, etc. Sin embargo, y aunque se sirva de tales licencias, la poesía debe distar tanto de la afectación como de la vulgaridad, disponiendo de un lenguaje bello y expresivo, a la altura de las más depuradas leyes estéticas. Acogiéndose -por supuesto, críticamente- al modelo garcilasiano[10], Herrera postula para la poesía una lengua de perfil culto, forjada con gran libertad, sólo limitada por motivos de decoro, eufonía, pureza, etc. Su aspiración última, inconfundiblemente platónica, es que el poema refleje en palabra armónica la belleza arquetípica: "Sea mi dichoso y noble canto / muestra de la divina hermosura"[11].

La lengua del poema ha de reunir, pues, todas las perfecciones, cumpliendo el precepto horaciano: *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto* (*Ars* IX, 99). Con talante manierista, Herrera incluye en las *Anotaciones* un texto capital al respecto: "Mas pues el poeta tiene por fin dezir compuestamente para admirar, i no intenta sino dezir admirablemente, i ninguna cosa sino la mui ecelente causa admiración, bien podremos enriquecer los concetos amorosos, en alguna manera, de aquella maravilla que quieren los antiguos maestros de escrevir bien que tenga la poesía, que, si no es ecelente, no la puede engendrar" (*As*, 295). Como ha hecho ver Alcina[12], el concepto de *admiratio*, de acuerdo con el *Actius* de Pontano -de quien procede el citado texto de Herrera-, exige

---

[9] Sobre la aversión de Herrera a lo vulgar -y tal vez a lo popular-, que parece reflejarse incluso en aspectos métricos, *cfr*. William Ferguson, "De lo *suave* a lo *áspero*: notas sobre la estética de Herrera", *Revista de Estudios Hispánicos*. (Río Piedras, Puerto Rico), 8 (1981), p. 90; en cuanto a su posible "aristocratismo" artístico, véase Begoña López Bueno, *La poética cultista, de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesìa barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987, p. 25.

[10] Juan Francisco Alcina Rovira, "Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII (1983), pp. 352-53.

[11] *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 292. Cito los versos de Herrera siempre por esta edición, integrando la referencia a la página entre paréntesis.

[12] Para las ideas que aquí vamos exponiendo, véase su "Herrera y Pontano...", cit., pp. 344-46; Ermanno Caldera, por su parte, ha destacado bien el manierismo del sevillano en su afán de admirar: "El manierismo en san Juan de la Cruz", *Prohemio*, I (1970), pp. 343-47. Sobre la ascendencia pontano-minturno-marantiana de este rasgo, véase también María José Vega Ramos, "Herrera y sus fuentes: el *Actius* y las *Lucullianae Quaestiones*", en *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C.-Univ. de Extremadura, 1992, pp. 227-41.

de la poesía una perfección acabada. La idea, por otra parte, remonta a Horacio: *Mediocribus esse poetis / Non di, non homines, non concessere columnae* (*Ars*, 372-73), y ello, no a juicio de la plebe, sino de los entendidos, sobre todo si éstos son también poetas. Se establece, pues, un criterio de excelencia que afecta en modo eminente al estrato lingüístico, cuyo acrisolamiento es exigido por ese "dezir admirablemente".

Esto no significa, naturalmente, que puedan despreciarse los contenidos. "Las palabras -se afirma en *As*, 127- son imágenes de los pensamientos", y no hay "cosa más importuna i molesta, que el sonido i juntura de palabras cultas i numerosas, sin que resplandezca en ellas algún pensamiento grave o agudo, o alguna lumbre de erudición" (*As*, 121). Pero si la perfección del poema descansa en su carácter de unidad armónica de bellezas[13], la verbal tiene un papel preponderante. Para Herrera, escribir poesía equivale a cultivar estéticamente la palabra[14], de manera que ésta alumbre el sentimiento como una auténtica fuerza creadora. En el fondo, hay en la estética del Divino un componente formalista que desemboca en este postulado: "Es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar, i grandeza i propriedad de los vocablos" (*As*, 293). La "fuerza de la elocución", la "pureza de la frasis", el "labrar la oración con singular artificio" (*As*, 293-94) son requisitos esenciales de esta lúcida teoría del lenguaje poético.

Frente al neoaristotelismo de la mayoría de los tratadistas españoles de su tiempo, y optando una vez más por soluciones platónicas, Herrera da la preferencia al *delectare* sobre el *prodesse* (*Ars*, 333). Su visión de la poesía es, pues, "hedonista"[15], y valora la forma como factor primordial de poeticidad. En su opinión, éste es uno de los aspectos de la grandeza del cantor de Laura: "¿Cuál puede ser mayor alabança de Petrarca -se pregunta en *As*, 71- que hazer con el género de dezir suyo aventajadas i maravillosas las cosas comunes?". Lo que más importa es elegir bien los materiales del edificio verbal, disponerlos artísticamente y adornarlos de forma adecuada. "No es grandeza del poeta -concluye Herrera- huir los concetos comunes, pero sí cuando

---

[13] Sobre este concepto, véase G. N. G. Orsini, "The Organic Concepts in Aesthetics", *Comparative Literature*, 21 (1969), pp. 1-30.

[14] Luis Cernuda, tal vez generalizando en exceso, cree que ése es un "don especial" de la poesía española; *Poesía y literatura*, Barcelona-México, Seix Barral, 1960.

[15] Así, García Berrio, *loc. cit.*, pp. 82-86 y 423-81; Alcina, "Herrera y Pontano", cit., p. 346; Ferguson, "De lo *suave*...", cit., p. 91. También, Andreina Bianchini, "Fernando de Herrera's *Anotaciones*: a New Look at his Sources and the Significance of his Poetics", *Romanische Forschungen*, LXXXVIII (1976), p. 28; y Begoña López Bueno, *loc. cit.*, p. 19.

los dize no comúnmente; i cuanto es más común, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espíritu i, si se puede dezir, más divino" (*As*, 295). En estas palabras pioneras se adelanta ya lo más característico de las estéticas barrocas, y hasta preciosistas.

En un texto de las *Anotaciones* citado anteriormente, Herrera pedía, como condición necesaria -aunque no suficiente- de la buena poesía el concurso de "palabras cultas i numerosas". De su acertada elección y disposición depende en buena parte, según él, la calidad del poema, pues "no sólo es necesario el escogimiento de las palabras en los versos, pero mucho más la composición, para que se constituya della un hermoso cuerpo, como si fuesse animado" (*As*, 294). El cantor de Luz se sirve aquí de la teoría de la elocución retórica, que pone el énfasis en el valor artístico de las estructuras verbales, en cuya virtud cobran los vocablos un alcance inusitado gracias a las connotaciones que les sobrevienen por su posición rítmica o sintáctica, sus contigüidades, su inclusión en fórmulas estilísticas tópicas, en diseños retóricos, etc. Herrera es seguramente el tratadista más lúcido en sintaxis poética de nuestro Renacimiento.

No menos claras son sus ideas en lo que respecta a las dotes del léxico poético. En su aplicación -piensa Herrera- influye mucho el buen oído y el discernimiento del poeta, que han de agudizarse con la práctica y el estudio (*As*, 293). Con propósito normativo, expone sus criterios al respecto sirviéndose de una larga serie de adjetivos censorios y laudatorios, que dieron pie a uno de los ataques más donosos de Jacopín (*Observación* 34). Partiendo de la división de las palabras en propias y traslativas -las primeras son las que se usan en sentido recto, y las segundas en el figurado-, nuestro poeta expone su pensamiento rechazando por igual la hinchazón y la excesiva llaneza, aconsejando servirse de un vocabulario que, superando el criterio de "selección y naturalidad" propio de la generación anterior, avance hacia un léxico más culto y expresivo, hecho de palabras "altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes i sonantes" (*As*, 293). Así, potenciando el artificio frente a la espontaneidad, Herrera exige para la poesía un vocabulario muy distinto del prosaico[16].

En este sentido, las *Anotaciones* teorizan la visión del vate como un especialista en vocablos. Para la selección de palabras poéticas, no es criterio adecuado el uso de Castilla, ni la norma cortesana, ni la autoridad de un escritor particular, ni mucho menos el habla común, sino el dictamen de los doctos, de

---

[16] Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980[8], pp. 327-30; para el estudio puntual del léxico herreriano, *cfr*. Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972[2], pp. 186-279.

acuerdo con la interpretación que da Herrera a los vv. 70-72 del *Arte poética* horaciana:

> *multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque*
> *quae nunc sunt in honore, vocabula, si volet usus,*
> *quem penes arbitrium est, et ius et norma loquendi.*[17]

Los poetas dotados de gusto y erudición son, pues, los llamados a seleccionar palabras "deleitosas, bellas i escogidas, cuales pretende el poeta" (*As*, 176). En virtud de esos criterios, vocablos como "procela", "ruina" o "pesadumbre" serán poéticamente preferibles a "agua / viento", "caída" y "grandeza", y ello más por su poeticidad -percibida a la vez por criterios impresionistas y eruditos-, que por su eventual exactitud. Los vulgarismos, salvo en sátiras y epístolas, quedan desterrados de la poesía: "No la enriquece -dice Herrera- quien usa vocablos umildes, indecentes i comunes, ni quien trae vozes peregrinas, inusitadas i no sinificantes, antes la empobrece con el abuso" (*As*, 267)[18]. En cualquier caso, y como regla general, cuando hay conflicto entre "propiedad" y "limpieza", ésta ha de ser preferida a aquella (*As*, 83).

Estos mismos criterios orientan el pensamiento herreriano en lo relativo a arcaísmos y cultismos, leyes de adjetivación, etc. Su teoría tiene siempre una gran coherencia, apostando por la eufonía, claridad, limpieza, expresividad y nobleza de las palabras. La casuística de este punto está perfectamente estudiada por Macrí, Sobejano[19] y otros, por lo que no parece preciso ahondar más en ella. Herrera resume sus ideas al respecto en unas líneas fundamentales incluidas en la "Vida de Garcilaso de la Vega" que figura al frente de las *Anotaciones*: "Tiene -dice, aplicando al toledano su propio ideal léxico- riquíssimo aparato de palabras ilustres, sinificantes, i escogidas con tanto concierto, que la belleza de las palabras da luz al orden, i la hermosura del orden da resplandor a las palabras... Los sentidos, o son nuevos, o si son comunes, los declara con cierto modo, proprio sólo dél, que los haze suyos: i parece que pone duda si ellos dan el ornato o lo reciben" (*As*, 17).

---

[17] Ese uso que Horacio propone como árbitro del lenguaje no es otro que el de los doctos, de acuerdo con las palabras de Quintiliano: *Necessarium est judicium... Usum et consuetudinem sermonis vocabo consensum eruditorum; sicut vivendi, consensum bonorum*; véase Raimundo de Miguel, *Exposición gramatical... de la Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones*, Madrid, impr. J. Peña, 1867³, p. 12.

[18] Almeida (*loc. cit.*, p. 102) relaciona esta postura con la teoría horaciana del decoro.

[19] Macrí, *loc. cit.*; Gonzalo Sobejano, "El epíteto clásico: Garcilaso, Herrera", en *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 216-94.

Hemos hablado antes de la eufonía de los vocablos. Herrera considera que los factores musicales del verso -de los que el principal es el "número"- son un elemento esencial del lenguaje poético: "Fue diligentíssimo en los números -subraya Rioja-, cuidando siempre con arte que ayudassen a sinificar las cosas que tratavan, assí como lo hizo Virgilio" (Pról. a *Versos*, 1619; cit., p. 483). La poesía ha de traducir en el nivel de los significantes una concepción melódica del mundo de ascendencia pitagórica. "El número -escribe nuestro poeta- mueve i deleita i causa la admiración" (*As*, 295). Su radio de acción excede con mucho el de las palabras, para alcanzar al periodo, llegando a musicalizar la totalidad del poema. "Nace el número de la frasis -añade certeramente Herrera-, porque sigue el número poético a la estrutura del verso, y ésta consta de las diciones. I es el primer loor suyo parir variedad, de que es muy estudiosa la naturaleza" (*ibid.*). Cualquier lector de las *Anotaciones* se siente sorprendido por la abundancia i finura de observaciones esparcidas en ellas acerca de estos aspectos -aliteraciones, encuentros de vocales y consonantes, hiatos, sinalefas, rimas leoninas, armonías imitativas[20], etc.-. Hasta Faría y Sousa[21] reconoció el arte con que Herrera sabe sacar partido de tales recursos. Nuestro poeta resume sus ideas al respecto en un conocido texto: "[Garcilaso] haze los assientos de los versos, siempre llenos de hermosura y magestad, en lugar que quien lee respira i descansa. I aquel número tan suave i armonioso es sólo suyo. Con su regalo i blandura i suavidad es estimado por mui fácil, porque es tanta la facilidad de la dición, que apena parece que puede admitir números, i tanto el sonido de los números, que apena parece que puede admitir lenidad alguna" (*As*, 18-19). Sólo un poeta como Herrera podía formular juicios semejantes.

En el proceso de teorización del lenguaje poético que realiza el sevillano juega un papel decisivo la retórica. Sabido es que los humanistas veían en ella un factor poderoso de poetización, en cuanto potenciaba los vectores ilusionistas del lenguaje, aprovechando la oculta afinidad existente entre la prosa oratoria y la culta poesía. *Mihi semper placuit* -escribía Erasmo- *carmen quod a prosa, sed optima, non longe recederet... Me vehementer delectat poema rhetoricum et rhetor poeticus, ut et in oratione soluta carmen agnoscas et in car-*

---

[20] Manuel José Quintana, por ejemplo, le considera pionero en el empleo de este último recurso: Pról. a *Poesías inéditas de Francisco de Rioja* [1797], *apud* Henry Bonneville, "Sobre la poesía de Sevilla en el Siglo de Oro", trad. de Begoña López Bueno, *Archivo Hispalense*, LV (1972), p. 82; William Ferguson, por su parte, analiza su uso de la secuencia antirrítmica: *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Támesis, 1981.

[21] *Lusiadas de Luis de Camoens*, 4 vols., Madrid, Iuan Sánchez, 1639, I, col. 501; véase también el reflexivo elogio de José Manuel Blecua, *Obra poética. Edición crítica*, 2 vols., Madrid, Anejo XXXII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1975, I, pp. 15-16.

mine rhetoricam phrasin[22]. También Herrera lo dice con claridad: "Lo mesmo se puede juzgar en los poetas que en los oradores" (*As*, 294). "Ambas artes -precisa el Ldo. Duarte- tienen casi unos mesmos preceptos i reglas de bien dezir"[23]. De ahí la importancia de las figuras, que "ilustran i adereçan mucho la oración, porque se apartan del común uso de hablar" (*As*, 65). Esto es cierto, sobre todo, para la poesía española, que, pidiendo más ornato que la italiana, exige que se la hermosee "con flores i figuras" (*As*, 292), lo que no hacen, o hacen mal, muchos de nuestros vates, "que se contentan con la llaneza i estilo vulgar" (*As*, 267).

Especial importancia concede Herrera al lenguaje tropológico, que usa "por gracia de ornato i deleite, i mayor expressión de cosas, i representación de una cosa en otra, o por acrecentamiento de la oración, o por huir de torpeza...; porque... la traslación trae maravillosamente lumbre a las cosas, i deleita i haze que la oración no paresca vulgar" (*As*, 84)[24]. El concepto de traslación es central en la teoría del lenguaje poético del sevillano. Para él, las palabras "ajenas" o "traslaticias", por su fuerza expresiva y su elegancia, sirven maravillosamente al ornato. A éstas, los griegos las llamaban "tropos", los latinos "traslaciones", y Aristóteles "metáforas" (de μεταφέρειν, 'transferir'). Siguiendo al Estagirita, Herrera emplea el vocablo "metáfora" en un sentido muy amplio: el que hoy conocemos técnicamente como "tropo" -que él considera sinónimo de los otros dos-, agrupándolos, por afinidad, con la metonimia, la antonomasia, la perífrasis y la hipérbole, todas las cuales son consideradas por él "figuras de traslación" (*As*, 84). Lo esencial, pues, para que haya "metáfora" es que la palabra se use en sentido traslaticio. Por eso los símiles -que se construyen con partículas comparativas ("casi", "como", etc.)-, no pertenecen a esta categoría, al utilizar los vocablos en sentido recto[25].

---

[22] Erasmus Rhoterodamensis, *Epistulae*, 12; cit. por Alcina, que lo toma a su vez de Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Stuttgart, 1971[6], II, p. 904.

[23] *Poesía castellana original completa*, cit., p. 490. Véase a este propósito R. R. F. Pring-Mill, "Escaligero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, dir. por Jaime Sánchez Romeralo y Norberto Poulussen (eds.), Nimega, Universidad-Instituto Español de Nimega, 1967, p. 492; también, para enfoques generales, Paul Ricoeur, "Entre Retórica y Poética: Aristóteles", en *La metáfora viva* [1975], Madrid, Europa, 1980, pp. 17-69. José María Pozuelo Yvancos, "Bases retóricas de la Poética", en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 11-17, etc.

[24] Herrera establece, sin embargo, un principio de moderación en este aspecto: "Mas assí como no se deve hablar siempre proprio, no se a de hablar siempre figurado; porque a de aver modo en el uso, que es en estas cosas singular virtud" (*As*, 85).

[25] Una categoría intermedia, usada por Herrera, aunque no la teorice con claridad, sería la denominada por Gonzalo Sobejano "metáfora mitigada"; en ella, el término irreal se aclara con un *adjectum* alusivo: "blandas esmeraldas": 'hierbas'; "movible cristal": 'aguas'; *op. cit.*, pp. 188-89.

"Ninguno puso a los poetas término prefixo i limitado en las metaforas", dice Herrera (*As*, 85). Estas palabras tienen extraordinaria importancia para fijar sus criterios sobre la libertad que han de disfrutar los vates en este terreno, así como para precisar la originalidad de su concepción de la *imitatio*. En principio, la experimentación de nuevos caminos "metafóricos" queda abierta sin limitaciones de cualidad o cantidad. Sin embargo, por razones de buen gusto, Herrera cree preciso aceptar ciertos criterios aristotélicos al respecto, como la recurrencia a campos semánticos nobles y bellos -lo que relega a la marginalidad la "metáfora descendente"[26]-, o el de no hacer demasiado difícil el reconocimiento de lo metaforizado -la excelencia de la metáfora está en hacer más clara la expresión, gracias precisamente a ese ornato (*As*, 84-85)-. En cualquier caso, la moderación y el tacto son condiciones imprescindibles para lograr el éxito en este campo esencial del arte literario (*As*, 85)[27].

El lenguaje tropológico desempeña en la poesía, a juicio de Herrera, funciones decisivas. La "dicción pintada" le parece mucho más bella que la simple, pues engalana e ilumina la oración "como si se sembrasse i esparziesse de estrellas" (*As*, 84). Las traslaciones hacen al poema deleitoso y variado, ajeno a la vulgaridad, magnífico, ingenioso y sugestivo. Estos efectos se multiplican cuando se trata de traslaciones visuales, pues el ojo es el más agudo de los sentidos, ante el que la metáfora pone las cosas imaginarias como si fueran realidades (*As*, 83-85). He aquí uno de los grandes valores de Garcilaso: "Las flores i lumbres de que esparze su poesía -dice el Divino- parece que nacieron para adornar aquel lugar do las puso; las figuras i traslaciones están de suerte, que no por ellas se pierde la inteligencia de los versos; 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" (*As*, 18).

La teoría de Herrera se completa, en lo esencial, con el estudio de las cualidades del lenguaje poético. Aunque su pensamiento no siempre resulte inequívoco en este campo, podemos conocerlo con suficiente aproximación. Sus ideas

---

[26] No obstante, aunque muy raras veces, él mismo la emplea alguna vez; recuérdese, por ejemplo, el polémico pasaje de *H.*, c. III, 97 -"corre cual suelta cabra, i s'abalança"-, muy criticado por algunos en su tiempo.

[27] Recuérdese que Lope de Vega eximía al Divino del delirio tropológico culterano: "No tuvo Fernando de Herrera la culpa, que su cultura no fue con metáforas de metáforas, ni tantas trasposiciones"; *Obras sueltas*, XI, 358; lo mismo dirá Ramón Fernández (Estala), *Rimas de Fernando de Herrera*, 2 vols. (IV y V de la col.), Madrid, Impr. Real, MDCCLXXXVI, IV, p. 19. Francisco López Estrada, sin embargo, define expresivamente la poesía de Herrera como "una verbena metafórica": "Un centenario humanístico: *Tomás Moro* (1478-1978)", en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro*, Sevilla, Univ. de Sevilla y Burdeos, III, 1981, p. 24.

sobre el estilo -de ascendencia aristotélica-, arrancan de la clasificación comúnmente establecida por los tratadistas: humilde o ínfimo, mediano o mediocre, y alto o sublime (*As*, 138). Sus convicciones estéticas le llevan a primar, sin embargo, este último cuando se trata de poesía culta. Tal vez sea excesivo decir con Almeida que elaboró "*un sistema* practicable sobre el estilo"[28], dado lo disperso y ocasional de su método expositivo, pero no cabe duda de que sus observaciones son siempre interesantes, y a veces llenas de sabiduría y experiencia.

Fiel a su convicción sobre la especificidad del lenguaje poético, Herrera intenta caracterizarlo por un conjunto de cualidades que considera esenciales. Estamos ante un esfuerzo de gran modernidad. "Hablar de lengua literaria -dice J. Mª. Pozuelo Yvancos- es hablar de una preocupación actual...; constituyen una constante en nuestro siglo los intentos de definición de la lengua literaria como fenómeno en gran parte autónomo"[29]. Si esto es verdad hablando en general, también lo es refiriéndonos a lo poético. Lo que no resulta tan fácil es reducir a número preciso las notas que el sevillano, tan proclive a establecer divisiones y subdivisiones, considera fundamentales. En cualquier caso, creo que, prescindiendo de las que pueden considerarse secundarias, o variantes de las que vamos a explicar, esas notas pueden reducirse a cinco: perspicuidad o evidencia, gravedad o alteza, honestidad, gracia o venustidad, y brevedad. Estamos ante unos rasgos fundantes sólo desde el punto de vista lingüístico. Quiero decir que, con ellos, la condición de lenguaje poético está garantizada, pero no la poeticidad, que requiere además el concurso de la *inventio*, la *dispositio* y la *inspiratio*. Herrera, dando por supuesto que el genio es innato, se limita a ofrecer un catálogo de requisitos que pueden adquirirse por estudio y disciplina.

En la introducción al soneto XIII de Garcilaso, nuestro poeta define la primera de esas cualidades, llamada -"pero no bien", en su opinión- por *Trapezuncio* (Jorge de Trebisonda) "claridad", por Quintiliano "venustidad", por Cicerón "evidencia", y por él mismo "perspicuidad", como "facilidad de la oración para entendimiento de las cosas que se tratan en ella" (*As*, 138). Aparece, ante todo, en las propias palabras, pero también en su estructuración en discurso poético -el contexto aclara-, como se echa de ver en Virgilio, cuyos versos son clarísimos gracias a "la testura i coligamiento de las diciones" (*As*, 127). Herrera parece condenar aquí, indirectamente, las audacias hiperbáticas, pues alude a la claridad estructural como "una acomodada i simple mutación de palabras, *dichas con orden* para entendimiento del sentido encerrado en ellas" (*As*, 136). Sea como fuere, la perspicuidad se deriva de la pureza -que, como

---

[28] Almeida, *loc. cit.*, p. 97. Subrayamos nosotros.

[29] *Op. cit.*, p. 11.

fidelidad al espíritu de la lengua, "de sí mesma es clara y abierta"- y de la elegancia -"grandeza i manificencia del dezir", que es "como el sol, que deshaze la oscuridad" (*As*, 127)-. De esa manera, se la conecta con parámetros lingüísticos y estéticos, refiriéndola tanto a la comprensibilidad de la dicción como al resplandor de su belleza.

Frente a la virtud de la perspicuidad se halla el vicio de la oscuridad, que consiste en el enrevesamiento gratuito del significante, derivado del uso de palabras dificultosas, construcciones abstrusas, excesos retóricos, etc. No puede confundirse, sin embargo, este rebuscado hermetismo con la dificultad derivada de los temas y de la artística construcción del poema -"oscuridad de cosas i dotrina", "de historia o fábula" y "de artificio i figuras"-. Convencido Herrera de la superioridad de una estética que exige la actividad concreadora del lector para penetrar en los secretos del poema, afirma que "la oscuridad que procede de las cosas i de la dotrina es alabada i tenida entre los que saben en mucho" (*As*, 127). "Ninguno -añade en la *Respuesta a Jacopín*- pudo merecer la estimación de noble poeta que fuesse fácil a todos, i no tuviesse encubierta mucha erudición i conocimiento de cosas"[30]. En el fondo, para "el docto Herrera"[31], como para Antonio de Torquemada, "cuando la oscuridad de las obras viene de las materias que en ellas se tratan, porque tocan fábulas e historias, o tocan en astrología o filosofía, u otras cosas dificultosas de entenderse, en tal caso ni el autor ni la obra no tiene la culpa, sino el que las lee, por leer cosas que no llegan a su entendimiento"[32].

Si bien se mira, el Divino defiende siempre, en el fondo, la claridad, pues las oscuridades de materia, doctrina o arte son más bien *dificultades* que en nada estorban la comprensión de los entendidos. Para él, no tiene excepciones el principio de que "es importantíssima la claridad en el verso, i si falta en él, se pierde toda la gracia i la hermosura de la poesía" (*As*, 126-27). Una vez más, su modelo es Garcilaso -tal como él es capaz de interpretarlo-, cuyos versos "no son rebueltos ni forçados, mas llanos, abiertos i corrientes, que no hazen dificultad a la inteligencia si no es por istoria o fábula..., porque donde no ai claridad, no ai luz ni entendimiento...; i aquel poema que, siendo claro, tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero i difícil" (*As*, 18).

---

[30] *Respuesta*, p. 199.

[31] Así le llama, con toda exactitud, Lope de Vega en *La Jerusalén conquistada* (1609); véase en ed. y estudio crítico de J. de Entrambasaguas, Madrid, C.S.I.C., 1951, t. II, p. 371.

[32] *Manual de escribientes* [1574], *apud* Joseph Pérez, *El humanismo de fray Luis de León*, Madrid, C.S.I.C., 1994, p. 62; véanse otros textos (Jáuregui, Carrillo y Sotomayor, etc.) en Begoña López Bueno, *loc. cit.*, pp. 20-21.

Como era de esperar habida cuenta de las cuestiones que interesaban en tiempos de Herrera, y de sus propias convicciones personales, el tema de la "claridad / oscuridad" es el que más y mejor se dilucida en las *Anotaciones*. Las otras cualidades del lenguaje poético le merecen bastante menos atención. Así, a la segunda de ellas -la gravedad o alteza- le dedica unas cortas reflexiones que son, en realidad, traducción de otras de J. C. Scalígero. En ellas dice que esa cualidad deriva de las sentencias -si éstas se refieren a asuntos trascendentes y serios, sea en lo moral o en lo intelectual-, y de las dicciones, trátese de palabras o estructuras, que nunca deben apartarse del uso de los cultos[33]. La primera se da en los poemas filosóficos, religiosos, históricos, etc., y la segunda en aquellos que se escriben guardando los preceptos del arte. En Garcilaso, atendido el carácter de su poesía, sólo encontramos, en opinión de Herrera, esta última: "L' alteza nace en G[arci] L[asso] de las palabras escogidas i dispuestas con buen juizio; porque la... que es de materia alta i grande en invención i ornamento, no se halla en él por falta de argumento" (*As*, 18).

La tercera cualidad del lenguaje poético es la honestidad, que afecta a los sonidos, vocablos y significaciones. Hay palabras, en efecto, que siendo de sentido honesto, sugieren en su pronunciación connotaciones inconvenientes. Lo principal, sin embargo, es la honestidad de significado, que obliga a "cubrir en la oración la torpeza de las cosas; i si se cubre -como se entienda-, satisfaze i agrada" (*As*, 673). Herrera se muestra en este aspecto muy estricto, alabando calurosamente la delicadeza del "onestíssimo i venusto Virgilio", que supo disimular bajo un velo de hermosas palabras la descripción de ciertas prácticas pecuarias de los campesinos romanos (*Geórg* 3, 135-37) y el apasionamiento amoroso de Venus y Vulcano (*En* 8, 404-406). En cambio, se escandaliza de la indelicadeza de Garcilaso en *Égl* 2, 1.416, cuando dice que Don Fernando soñaba en Doña María Enríquez, "ardiendo y deseando estar ya echado", lo que le parece "baxíssimo i torpe verso en número i sentencia", indigno del toledano, quien, por su culpa, "deslustró mucho la limpieza i onestidad de toda esta descrición" (*As*, 603). Lo mismo piensa de *Égl* 3, 189 - "boca con boca coge la postrera" -, palabras que no le merecen otro juicio que el de "complosiones torpes" (*As*, 673). Esto demuestra, por lo demás, que la calificación de Herrera como poeta "amoral" no puede admitirse sin distingos. "El arte por el arte" es una concepción moderna, impensable en la España de impostación postridentina de la segunda mitad del siglo XVI.

---

[33] Compárese, en efecto, el texto de Herrera (*As*, 315) con el de Scaligero: *Gravitas praeter sententias est in dictione, cum verba verborumque structura gravis est. Suavia verba voco ea, quae non vulgari excidunt consuetudine: atque ad eum modum structuram*; *Poetices libri septem*, Lyon, *apud* A. Vincentium, M.D.LXI, p. 193a.

La cuarta cualidad de la lengua poética es la gracia o *venustas*, que afectando a todos los estilos, aparece con llaneza desafectada en el ínfimo, moderadamente adornada en el mediano, y muy trabajada y artificiosa en el sublime (*As*, 138). El poeta la define como "perfección de hermosura" (*As*, 436), "hermosura de la composición misma" (*As*, 139), y "belleza de elocución y forma" (*As*, 138), insistiendo en sus valores de pulcritud y elegancia. En conexión con ella está la suavidad, que le confiere un punto de seducción, pues "acrecentando ornato a la gracia i hermosura..., atrae i halaga al oyente a leer o a oír aun contra su voluntad", pudiendo considerársela "especie delicada de venustidad" (*As*, 138-39)[34]. Aunque, como es sabido, Herrera siga aquí también muy de cerca a Scalígero[35], es evidente que tiene además a la vista conocidos textos de Quintiliano (*Inst orat* 4, 2) y, sobre todo, de Cicerón, como el *De off* 1, 36, donde leemos: *Cum pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem dicere debemus*. La idea del carácter femenino de la *venustas* es luego recogida por todos los diccionarios latinos de la época -desde Nebrija a Fabri[36]-, y desde luego por Herrera, en quien éstos ejercen una influencia no bien destacada aún por la crítica: "Los griegos -leemos en *As*, 436- llaman χάριτα a la venustidad, que es perfeción de hermosura, i ésta atribuye Tulio a las mugeres".

La quinta y última cualidad del lenguaje poético es la brevedad, que no equivale a expresión lacónica, sino a renuncia a la verbosidad. Y así, comentando Herrera los vv. 1.041 ss. de la *Égloga II* de Garcilaso, con el célebre parlamento de Nemoroso a Salicio, mientras duerme Albanio -"En la ribera verde y deleitosa..."-, escribe: "Prolixamente trae este lugar [Garcilasso]...; i si no se deve llamar largo lo que no se puede dezir con más breves palabras -porque la brevedad del sermón, si creemos a Tulio, es cuando tiene tantas palabras cuantas bastan-, aunque en este discurso se extiende Garcilasso en alabança de la casa de Alba, podemos dezir que no es prolixo, sino breve" (*As*, 584). Sólo será

---

[34] Herrera aconseja, sin embargo, usar moderadamente de la suavidad, que "haze, a los que la siguen sin derecha consideración..., quebrantados y sin fuerça" (*As*, 159).

[35] *Poetices*, cit., pp. 184b-185a ("gracia o venustidad") y 186a ("suavidad").

[36] Nebrija, por ejemplo, define *venustus* como "cosa hermosa con gracia...: *proprie [venustas] foeminis assignatur* (*Dictionarium* [1492], Matriti, *apud* M. Escribano, M.DCC.LXXX, s.v.); Alfonso de Palencia como "apuesto..., donoso, fermoso, dicho quasi de Venus", y *venustas* como "cortesía y eloquencia y fermosura, la que se atribuye más a la muger" (*Universal vocabulario en latín y en romance* [1490], ed. facsímil, Madrid, Comisisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.: s.vv., Ambrosio Calepino, *venustus: lepidus, festivus, y venustas: proprie pulchritudo muliebris; praeterea lepor, gratia, suavitas; accipitur etiam venustas pro lepore sive gratia dicendi et suavitate (Dictionarium*, Lugduni, *apud* Ph. Tingi, *Florentinum*, M.D.LXXXI, s.v.).

condenable, pues, lo repetitivo y superfluo, como el final de la *Canción IV* del toledano (vv. 168-69) -"en aquel fin de lo terrible y fuerte / *que todo el mundo afirma que es la muerte*"-, cuyo último verso no es, en opinión del Divino, sino material de relleno (*As*, 260).

Como decíamos al comienzo, la existencia en las *Anotaciones* de unos criterios teóricos relativos al lenguaje poético, hasta cierto punto coherentes y sistematizables, es algo más que una gratuita petición de principio. Los aspectos dominantes de esa teoría son muy claros y modernos, aunque no excesivamente originales. Ante todo, la creación de ese lenguaje ha de hacerse, en opinión de Herrera, con auxilio del "arte", concebido no como alternativo, sino como perfeccionador de "la naturaleza". El signo lingüístico conformado en poesía no surge, por otra parte, de la nada, sino de la *imitatio* crítica y combinada -"imitación compuesta"- de unos modelos vistos como excelentes, pero no irreprochables, y que por lo tanto pueden ser igualados y hasta superados. Esta necesaria emulación debería conducir a un perfeccionamiento indefinido de la poesía, que siempre ha de aspirar a encender la admiración. El distanciamiento de la lengua poética respecto de la prosaria es irrenunciable, y sólo puede conseguirse mediante el tratamiento estético de la palabra. En poesía, el *delectare* no excluye el *prodesse*, pero lo desborda; o tal vez mejor: el *prodesse* es consecuencia del *delectare* (reminiscencia del arte de la Contrarreforma). Si, por otra parte, "toda la excelencia de la poesía consiste en el ornato de la elocución", la Retórica habrá de ser tenida en cuenta como cantera de recursos expresivos, sin olvidar el auxilio de la Gramática, incluyendo en ella la Fonética, la Sintaxis y el Léxico. El lenguaje poético, en fin, ha de ser perspicuo sin renuncia de una cierta oscuridad, grave, honesto, venusto y breve.

Estamos ante un programa lingüístico-poético de clara inspiración humanística, generador de un arte que sólo los exquisitos pueden apreciar. Herrera fue siempre fiel a estos principios, tanto en la teoría como en la práctica. Bien lo notó Rodrigo Caro, cuando advertía que "lo que escribió, que no fue poco, por ser no vulgar ni común, es poco apetecido de los que sienten con el vulgo, que no puede juzgar lo recóndito de su erudición"[37]. En este sentido, Herrera ha de ser considerado precursor de la estética de la oscuridad, y alférez de la dificultad culta. En él convergen los signos esenciales de un arte manierista que estriba en la exaltación de la forma, el ornato como resultado de un ingenio reflexivo, la actitud lúdica y la imitación calculada de los modelos. Todo ello se potencia por su condición de poeta excepcional, que percibe lo que a otros

---

[37] *Varones insignes en letras, naturales de la ilustríssima ciudad de Sevilla* [d. 1619], ed., con estudio biográfico-crítico, de Santiago Montoto, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1915, p. 59; también Ramón Fernández (Estala), *loc. cit.*, pp. 3-4.

se les escapa, y que, superando el saber puramente académico, aporta matices significativos a las teorías ajenas, hasta enriquecerlas con puntos de vista propios. Todo se deriva de los comentarios personales a un Garcilaso visto desde las perspectivas estéticas de su escoliasta, que lo critica en la medida en que es irreductible a sus gustos. Un Garcilaso cuya lengua poética, hábilmente interpretada desde perspectivas herrerianas, se propone como paradigma digno de imitación. En realidad, Herrera, como no podía ser menos, se está explicando a sí mismo mientras explica a Garcilaso. Por eso, el programa teórico que nos ofrece respecto de la lengua poética es irrenunciablemente suyo, más que del doliente cantor de Elisa.