

La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino

MARÍA JOSÉ VEGA

LA POÉTICA HERMOGÉNICA RENACENTISTA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Uno de los aspectos más descuidados en la investigación sobre la poética y retórica renacentistas es el que concierne a la recepción y asimilación de las fuentes clásicas helenísticas. En los últimos años, sin embargo, ha aparecido un modestísimo número de publicaciones dedicadas a historiar y valorar el impacto de la teoría hermogénica¹ de las Siete Ideas sobre el estilo en la retórica y, secundariamente, la poética quinientista. En 1970 se publicó el estudio de A. Patterson, *Hermogenes in The Renaissance*, que es todavía el único trabajo que pretende evaluar el fenómeno en su conjunto. Contiene, sin embargo, importantes omisiones, está muy sesgado hacia el dominio inglés y, particularmente, hacia las consecuencias de la recepción hermogénica en la creación literaria en verso. Seis años después, John Monfasani publicó una importante monografía sobre Georgius Trapezuntius [*George of Trebizond. A biography and a Study of His Rhetoric and Logic*, 1976] en la que estableció la relevancia de los *Rhetoricorum Libri Quinque* en la difusión y latinización de la teoría hermogénica, puntualizó la cronología de la penetración de la retórica bizantina en la tradición

¹ Hermógenes de Tarso (II d.C.) compuso una obra retórica que constituyó la base curricular de la retórica bizantina [Monfasani, 1976, 248ss]. El corpus retórico se organiza en cinco partes. La primera, los *Progymnasmata*, fue latinizada por Prisciano [Halm, *Rhet. Min.*]. Las tres siguientes conforman un grupo dedicado a la teoría del *status* (Peri; stavsewn), a la invención retórica (Peri euresewß) y a las siete ideas, estilos o caracteres fundamentales (Peri; ijdew'n). Esta última, la más extensa, fue desconocida en el occidente medieval, en el que domina la tripartición latina del Auctor ad Herennium. La quinta parte del corpus retórico está formada por un tratado acerca del método de la séptima idea, «deinovth», que consiste en la perfecta y conveniente utilización de todas las demás (Peri; meqovdou deinovthtoß). La doctrina de la invención y del método de la séptima idea ha suscitado dudas acerca de su autenticidad. En todo caso, la tradición bizantina las incorpora y presenta dentro del *corpus hermogenicum*.

latina occidental y corrigió las más notables omisiones del panorama trazado por A. Patterson. En 1988, el libro de Deborah K. Shuger, *Sacred Rhetoric*, investiga la incidencia de la teoría hermogénica en la retórica sacra y las artes de predicación, con especial atención a la idea de Solemnidad en la conformación del estilo grande. También en la década de los ochenta aparecieron algunos trabajos dedicados al estudio del impacto de la tradición bizantina en el Renacimiento [Monfasani, 1983], al desarrollo del hermogenismo en el ámbito español [López Grigera, 1983] y al concepto de método como *pars idearum* [Lojacono, 1985].

La teoría hermogénica de los estilos se incorpora al occidente latino en el siglo XV, merced a la influencia de los intelectuales bizantinos emigrados en Italia². Si bien se trata de una teoría fundamentalmente retórica centrada en el análisis de la oratoria de Demóstenes, su recepción e influencia no se limitó al ámbito exclusivo de la retórica (civil y sacra), sino que fue largamente reelaborada en el dominio estrictamente poético, y dio lugar a un número notable de aplicaciones del sistema de siete ideas a la poesía vernacular.

La transferencia del utillaje terminológico y conceptual de la teoría hermogénica a la teoría poética renacentista se realiza de modos muy diversos. Es habitual que no constituya una fuente única³, y que resulte variamente amalgamada con otras teorías acerca del hecho literario, y, particularmente, con la derivada del comentario y exégesis de Aristóteles. La síntesis de ambas doctrinas se produce en lugares determinados de reflexión sobre la poesía, particularmente, en los que conciernen a las partes cualitativas (*mores, dictio*) y a la caracterización elocutiva de los géneros (épica y lírica, fundamentalmente). En algunos casos particulares, especialmente de la poética finisecular, la amalgama es más compleja, y Hermógenes es la base o uno de los componentes de un entramado teórico que pretende sintetizar la tradición retórica greco-latina, las teorías del estilo de Demetrio, algunas partes de la doctrina de Dionisio de Halicarnaso acerca de la composición y la *Poética* aristotélica.

Frente al resto de los sistemas estilísticos autorizados, el hermogénico ofrece el modelo más articulado (siete ideas cuyas subdivisiones elevan a veinte el número de estilos), el más detalladamente descrito (en *partes idearum*) y el más preciso en consideraciones técnicas sobre la escritura. Todos los grandes tratadistas de poética del siglo XVI, incluidos Minturno, Scaliger y Tasso, utilizaron o adoptaron variante el utillaje conceptual y la terminología hermogénicos, y debatieron su rendimiento para el análisis de textos poéticos⁴.

² Como ha demostrado Monfasani, es Georgius Trapezuntius cretense, en los *Rhetoricorum Libri Quinque* (Venecia, ca. 1433-35), el primer latinizador de las ideas de Hermógenes (cf. MONFASANI, 1976, 248-253; 1983: *passim*).

³ Frente a la *Poética* de Aristóteles, que es un texto sujeto a ampliación y comentario, la fortuna más habitual de la doctrina hermogénica de las siete ideas es ser reducida e insertada en un orden mayor no hermogénico en sus fuentes.

⁴ No se ha considerado aquí, por el momento, una de las vías de recepción y reelaboración de la doctrina hermogénica en el siglo XVI: la utilización de las Siete Ideas por parte de los círculos herméticos y, particularmente, por las academias venecianas de orientación neoplatónica y oculista, uno de cuyos resultados es la obra de Fabius Paolinus, fundador de la *Accademia degli Uranici*,

A. Patterson atendió de forma sobresaliente la repercusión poética de las Ideas, y señaló la existencia, a partir de la aparición del *De Oratione Libri Septem* de Antonio Lulio, de un interés creciente hacia la aplicación de la teoría hermogénica a la poesía: «there were a sudden wave of interest in the relevance of the Ideas to poetry rather than to oratory» [Patterson, 1970, 19]. Este súbito «interés» se data en los años posteriores a 1558, y particularmente en los primeros años de la década de los 60. En efecto, Patterson lista una serie de tratados que incorporen descripciones del sistema de las siete ideas y que se publican en torno a esos años: en 1560 aparece el *De Imitatione Poetica* de Bernardino Phartenio; en 1561, póstumos, los *Poeticæ Libri Septem* de Scaliger⁵; en 1564, el *Arte Poetica* de Antonio Minturno.

Junto a estas obras, Patterson establece un segundo grupo («a second wave of treatises») que si bien no describe por extenso las siete ideas, recurre a ellas parcialmente o denuncia su conocimiento [1970, 190]. La nómina incluye discursos, comentarios, lecciones académicas y escritos polémicos de las querellas quinientistas sobre las obras de Ariosto y Guarini⁶. Este grupo comienza también a publicarse hacia 1560, y se extiende cronológicamente hasta fines del siglo. Su característica dominante es la asistematicidad de la exposición, y el aprovechamiento de las Ideas o el recurso a las Ideas para el comentario, valoración y comparación de textos concretos.

La utilización de la teoría hermogénica al servicio de la teorización de la poesía parece pues un fenómeno desarrollado en Italia en los últimos cuarenta años del siglo y dominado por las dos artes poéticas de mayor aliento, extensión y comprehensividad, la latina de Scaliger (1561) y la vulgar de Minturno (1564).

Hebdomades sive de septenario libri septem [1589]. El sistema hermogénico permite la especulación, en el campo oratorio, sobre la mística del siete y las correspondencias oratorias con los siete planetas (la *oratio* participa y puede hacer derivar su poder de los principios eternos y numéricos del universo). Cf. WALKER, 1958, 126, 139-140; para la influencia en el Teatro de Camillo Delminio, cf. YATES, 1966, 198-200; MONFASANI, 1976, 324.

⁵ Según Patterson, los «PLS devotes its fourth book to the Seven Ideas» [1970, 19]. No es exacto: Scaliger les dedica sólo el cap. I, *Character* del libro IV (*Parasceve*, que, por cierto, sí dedica su mayor parte —a partir del cap. XXV— a las figuras), y lleva a cabo una discusión de las siete ideas, a las que desestima como tales. Reordena sintéticamente la tripartición estilística ciceroniana y las ideas hermogénicas en un sistema complejo de afectos comunes, propios, perpetuos y vicisitudinarios. Por otra parte, Scaliger debate con detenimiento los términos latinos utilizados por Trapezuntius, primer introductor de Hermógenes, para verter las ideas y sus partes, con especial atención al concepto hermogénico de método y a la traducción *artificium* de Trapezuntius [Scaliger, 1561, IV, I, 176aC-183bB; *methodus*, 178aD]. Curiosamente, A. PATTERSON cita a Scaliger, una de sus fuentes, pero ignora absolutamente los *Rhetoricorum Libri Quinque*.

⁶ Se trata de GIULIO CAMILLO DELMINIO, *Discorsi sopra l'Idée di Hermogene* (1560); PIETRO PAGANO, *Discorso... sopra il secondo sonetto del Petrarca* (c. 1570); FRANCISCUS PORTUS, *Commentarius in Longinum* (1570); TORQUATO TASSO, *Lezione... sopra il sonetto Questa vita mortal di Monsignor della Casa* (1582); ORAZIO ARIOSTO, *Risposte ad alcuni luoghi del dialogo dell'epica poesia del Signor Camillo Pellegrino* (1585); BATTISTA GUARINI, *Il Verrato* (1588); FABIO PAOLINI, *Hebdomades* (1589); TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico* (1594); CAMILLO PELLEGRINO, *Del concetto poetico* (1598); FAUSTINO SUMMO, *Discorsi* (1600) [Patterson, 1970, 19-20]. Giulio Camillo Delminio es también comentarista y traductor (al vulgar) de Hermógenes (*Vid. Le Idee, ovvero delle forme della oratione e da Ermogene considerate e ridotte in questa lingua*, 1594), y merecería, quizá, por ello, ser excluido de esta nómina. El resto de las obras hacen diversos usos de las ideas, en algunos casos, sólo mención ocasional.

Sin embargo, este panorama ha de ser corregido. En primer lugar, Patterson apenas considera a la poética latina de este último (*De Poeta*, 1559), al que la poética vulgar (*L'Arte Poetica Thoscana*, 1564) sigue estrechamente y traduce en muchos puntos⁷. En segundo lugar, la aplicación de la teoría de Hermógenes a la poesía, y sólo a la poesía, comienza mucho antes en el dominio vernacular, con obras de notable difusión y alcance: Patterson ha omitido absolutamente la mención de dos obras relevantes, cuyos autores realizan la primera adaptación del sistema de ideas a la poesía vulgar, La *Poética* (I-IV) de Giovan Giorgio Trissino y el diálogo *Della Eloquenza* de Daniel Barbaro.

Las obras poéticas de Trissino y Daniel Barbaro son tempranas. La primera se edita en 1529, en Vicenza; la segunda se redacta en Padua hacia 1535, si bien permanece manuscrita hasta 1557. Ambas son obras vulgares. Esta precisión es relevante, pues implica que estos autores son los primeros en acometer la traducción vulgar de tecnicismos retóricos (en el caso de Trissino, la primera traducción vulgar), y su aplicación a la poesía vernacular. En ningún caso, por tanto, se trata de una inserción mecánica de un digesto hermogénico, sino de un replanteamiento desde Hermógenes, de las literaturas nacionales vulgares. Ni Trissino ni Daniel Barbaro confiesan su fuente. Quizá por esta razón su hermogenismo pasó inadvertido a B. Weinberg, que describió ambas obras en su *History of The Italian Literary Criticism in The Renaissance* [1961] y las editó posteriormente en la colección *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento* [1970]. Más aún: cuando Weinberg resume el contenido del diálogo *Della Eloquenza* entiende que el sistema estilístico reportado por Daniel Barbaro se limita a epitomizar «tutta la retorica ciceroniana» (*Tr.*, II, 673), y, sobre todo, a ilustrar las figuras con ejemplos sacados de la literatura italiana desde Dante a Speroni.

El examen de las obras de Trissino y D. Barbaro revela dos formas de penetración de la teoría hermogénica en la reflexión poética humanista, y, sobre todo, dos formas de conjugar la adaptación poética del hermogenismo con otras tradiciones e instrumentarios teóricos; altera, por otra parte, el panorama de la recepción de Hermógenes en el Renacimiento y fuerza a revisar su alcance temporal y su importancia cualitativa. El hermogenismo poético no es, pues, un fenómeno propio de los años 60, sino que ha de retrotraerse a 1529, fecha en la que aparecen las cuatro primeras divisiones de la *Poética* de Trissino.

LA POÉTICA DE GIAN GIORGIO TRISSINO

La *Poética* de G. G. Trissino [1478-1550] es, verdaderamente, un conjunto de dos obras: las partes I-IV, que se publicaron en 1529, y las partes V-VI, póstumas, que no se editaron hasta 1562. Estas obras (concebidas unitariamente por el au-

⁷ En lo que respecta a las ideas, la exposición de 1564 es una traducción de la exposición de 1599 (colofón y dedicatoria de 1558). Para las diferencias y semejanzas entre ambos tratados Cf. WEINBERG, 1942, *passim*; 1961, 755-9.

tor)⁸ están muy separadas en el tiempo, y se articulan de forma tan diferente que han sido juzgadas como dos tratados distintos. La *Poética* de 1529 (*I-IV Divisioni*) es, en su parte más extensa, un tratado de versificación; la de 1562 (*V-VI Divisioni*) es, en cambio, en lo fundamental, una poética de corte aristotélico. Las observaciones de Weinberg sobre esta última inciden en este aspecto: estima que la obra es casi una traducción de Aristóteles (Weinberg, 1961, 250; *Tr.*, II, 653), si bien con incorporación de materiales de otra procedencia (*Tr.*, II, 653) y no sin alguna tergiversación (1961, 751), y que, en conjunto, el tratado marca la inflexión de las artes basadas en la autoridad horaciana a las fundamentadas en la autoridad aristotélica (1961, 755). Las dos poéticas de Trissino representarían pues, siguiendo el juicio de Weinberg, la conversión de su autor al aristotelismo. Tal conversión resultaría justificada por una revisión de la cronología. Las divisiones V y VI habrían sido escritas —o pulidas de última mano— hacia la mitad del siglo, muy probablemente, hacia 1550, esto es, después de la irrupción plena del aristotelismo poético en el humanismo italiano (cf. *Tr.*, II, 653). En efecto, todos los comentarios mayores de la *Poética* de Aristóteles son posteriores a 1529, año de edición de la primera parte, pero algunos de ellos comienzan a aparecer en los dos últimos años de la vida de Trissino (Robortellus, 1548; Madius & Lombardus, 1550), y la influencia aristotélica en la poética quinientista no es decisiva, en general, hasta mediados de siglo⁹.

La crítica de Weinberg sobre ambas artes está centrada en la cuestión aristotélica¹⁰. De ahí, quizá, el tratamiento expeditivo de la poética de 1529, que merece, repetidamente, el calificativo de «medieval» y cuya descripción se solventa entendiéndola como un «arte métrica»¹¹. Las tres últimas divisiones de la primera parte, en efecto, atienden a aspectos prosódicos y versificatorios, y están fundamentadas en el estudio particular de obras en verso de trovadores sicilianos, españoles y provenzales; parten del estudio de la rima, los acentos, los pies, las ce-

⁸ Las relaciones entre ambas partes son controvertidas (*vid. infra*). La concepción unitaria del autor, sin embargo, se manifiesta ya en el título de la poética póstuma (*La Quinta e la Sesta Divisione...*), así como en las páginas iniciales de la División V, que resuelven explícitamente la continuidad entre ambos tratados. Esta División comienza con un «Poinché avemo detti...» (*Tr.*, II, 8), recapitula lo tratado en divisiones anteriores y, al abordar el desarrollo de una nueva materia (la imitación), reenvía al inicio del tratado de 1529: «La poetica, adunque, come nel principio dell'opera dissi, è tutta imitazione...» (*Tr.*, II, 8). Nótese el uso del singular, *opera*, para el conjunto.

⁹ Desde finales del siglo XV circulan impresos, sin embargo, dos traducciones latinas (la de Hermannus Alemanus a partir del árabe, y la de Giorgio Valla) y el texto griego es accesible desde la edición aldina de 1508.

¹⁰ «L'ultima poetica trissiniana occupa un posto molto importante nello sviluppo della teoria poetica del '500: è la prima poetica aristotelica, e fa così da ponte fra le due metà del secolo...» (*Tr.*, II, 654). Para el planteamiento de la cuestión aristotélica de la verosimilitud y la credibilidad, cf. GARCÍA BERRIO, 1977, 172. Para los elementos horacianos en la obra teórica de Trissino —particularmente los relativos a la finalidad del arte—, *vid.* GARCÍA BERRIO, 1977, 382-4 Y 1980, 321.

¹¹ «Dopo aver fatto, nei primi quattro libri della sua Poetica, una specie de arte metrica medievale, il Trissino diventa un uomo del suo secolo quando, nella Quinta e Sesta Divisione, fa una parafrasi piena della Poetica di Aristotile» (*Tr.*, II, 653). «Ciò che fa il Trissino nei quatro primi libri della sua Poetica, infatti, è di collegarsi colla tradizione delle *artes versificatoriae*...» (*Tr.*, I, 1590). Frente a la dirección aristotélica posterior, comenta que «Per il momento lo occupa la sola prosodia, il che fu forse una tappa necessaria nella produzione della letteratura moderna» (*ibid.*).

suras y las llamadas licencias métricas, y concluyen con las matrices métricas más complejas, como el soneto, la estancia y el madrigal. Por esta razón, sin duda, entiende Weinberg que la obra es, a pesar del momento de la escritura, «un documento rivolto più verso il Medio Evo che verso il Rinascimento» (Weinberg, *Tr.*, I, 590), directamente relacionado con el tratado de versificación de Antonio da Tempo en lo que se refiere a la ordenación del conjunto y con el *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri como el texto más frecuentemente aducido como autoridad¹².

Entendida como manual de versificación, ha pasado inadvertido un aspecto relevante de la primera de las divisiones de la *Poëtica* de 1529. Esta parte contiene una información que podría calificarse de miscelánea en cuanto a las fuentes y de excéntrica con respecto a las tres divisiones restantes. Una lectura detallada del texto indica, sin embargo, que los principios sentados en ella articulan el resto del tratado, y proporcionan cohesión tanto al estudio métrico como a las divisiones de 1562. En esta parte se produce, además, la primera aplicación poética de las ideas hermogénicas, y se revela el intento del autor de articular el tratado desde un punto de vista aristotélico.

Si la presencia de las ideas hermogénicas ha pasado inadvertida, la presencia de algunos elementos de la *Poëtica* de Aristóteles, en cambio, ha sido señalada por B. Weinberg en varias ocasiones, si bien minimizando su importancia y limitando su alcance. Las referencias a la *Poëtica* serían pegadizas y no harían a lo esencial del tratado: la autoridad de Aristóteles se invoca sólo dos veces y de forma breve y ocasional. La primera mención se refiere a los tres instrumentos de la imitación [*Tr.*, I, 24]; la segunda, de apenas una línea, a la elección de palabras en la especie épica [*Tr.*, I, 28]. Tales referencias probarían tan sólo que Trissino, antes de 1529, tendría alguna noticia del texto aristotélico, pero que tal conocimiento no tuvo consecuencias inmediatas en la composición del tratado.

La División I de la *Poëtica* contiene tanto estas rápidas alusiones a Aristóteles como la sucinta exposición hermogénica, así como otros materiales de diversa procedencia. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de lo allegado, la División tiene una organización interna que articula todos estos datos, esto es, que permite una integración de la doctrina y que proporciona el hilo conductor del resto de la obra. La cuestión de la presencia de Hermógenes en la *Poëtica* de 1529 no es separable de la cuestión de la presencia aristotélica.

¹² Trissino se alinea explícitamente con estos dos autores al comienzo de la primera (1529) y quinta (1562) divisiones, puesto que son los únicos predecesores en el tratamiento de la poesía vulgar. En la primera división, el autor hace valer su tratado entendiendo que uno de sus mayores méritos es el escribir en lengua vulgar (frente a los tratados latinos de Dante y de Tempo), y, a pesar de reconocerse como tercero en la tradición abierta por los dos autores, no oculta una intención de sobrepujamiento («Ne la quale [lingua italiana] se bene da molti poeti è stato poeticamente scritto, e con arte, nessuno però fin qui ha di essa arte trattato se non Dante et Antonio da Tempo, i quali quasi in una medesima età ne scrissero in latino; ma io ne scriverò ne la nostra lingua, e spero di dime più copiosamente e più distintamente che niuno di loro» [TRISSINO, 1527, en *Tr.*, I, 24]).

LOS PRÓLOGOS

La cuestión del aristotelismo de G. G. Trissino puede esclarecerse con el coitejo de las declaraciones programáticas que incluye en los prólogos y dedicatorias de sus obras literarias. Particularmente, las que preceden a la tragedia (*Sophonisba*), el poema épico (*Italia Liberata*) y la comedia (*I Simillimi*) contienen importantes noticias acerca de los principios aristotélicos que rigieron su composición, principios, en lo fundamental, coherentes con la orientación doctrinal de la obra teórica. La dedicatoria de la *Sophonisba* a León X está fechada en 1524, cinco años antes de la aparición de las primeras cuatro divisiones. Allí se recogen algunos pasos de la *Poética* de Aristóteles que conciernen a la definición de la tragedia y a sus partes cualitativas, a su primacía sobre el resto de las especies poéticas, a las emociones suscitadas por la experiencia trágica y a su distinción de la comedia en virtud de los diferentes objetos de la imitación. En conjunto, la dedicatoria revela una notable familiaridad con el texto aristotélico:

«e sapendo eziandio che la Tragedia, secondo Aristotile, è preposta a tutti gli altri poemi, per imitare con suave sermone una virtuosa e perfetta azione, la quale abbia grandezza; e come Polignoto antico pittore ne l'opere sue, imitando, faceva i corpi, di quello che erano migliori, e Pauson peggiori, così la Tragedia imitando, fa i costumi migliori, e la Comedia peggiori; e perciò essa Comedia muove riso, cosa, che partecipa di brutezza, essendo ciò, che è ridicolo, difettoso, e brutto; Ma la Tragedia muove compassione e tema, con la quali, e con altri ammaestramenti arrega diletto a gli ascoltatori, et utilitate al vivere umano...» [1729, 300].

Más adelante Trissino justifica el haber escrito la tragedia en lengua vulgar con las siguientes palabras:

«Perciò che la cagione, la quale m'ha indotto a farla in questa lingua, si è, che avendo la Tragedia sei parti necessarie, cioè la Favola, i Costumi, le Parole, il Discorso, la Rappresentazione, et il Canto; manifesta cosa è, che avendosi a rappresentare in Italia, non potrebbe essere intesa da tutto il Popolo, s'ella fosse in altra lingua, che italiana, composta; et appresso i Costumi, le Sentenzie, et il Discorso non arrecherebbono universale diletto, se non fossero intese dagli ascoltanti. Sì che per non le torre la Rappresentazione, la quale (come disse Aristotele) è la più dilettevole parte della Tragedia, e per altre cagioni, che sarebbero lunghe narrare, elessi di scriverla in questo Idioma...» [1729, 300-301].

Los pasajes reproducidos son un entramado de citas de la *Poética* procedentes de aquellos capítulos en los que Aristóteles trata de la superioridad de la tragedia sobre la epopeya (XXVI), de la diferenciación de las especies poéticas en virtud de los objetos imitados (II), de la definición de la comedia (V), de la definición de la tragedia (VI), y de sus partes cualitativas (VI). La refacción, por tanto, incluye pasos bastante alejados entre sí en el texto fuente. Por este orden, Trissino enlaza los siguientes lugares: 1449a 24-26 [XXVI] («la tragedia è preposta

a tutti gli altri poemi»); 1449b 24-26 [VI] («imitare con suave sermone una virtuosa e perfetta azione, la quale abbia grandezza»)¹³; 1448a 5-6 [III] («e come Polignoto antico pittore... e Pauson peggiori»); 1449a 31-35 [V] («...essa Comedia muove riso, cosa che partecipa di brutezza, essendo ciò, che è ridicolo, difettoso e brutto»); 1449a 27 [VI] («la Tragedia muove compassione e tema»)¹⁴; 1450a 7-10 [VI] («...avendo la Tragedia sei parti necessarie...»)¹⁵.

Las dedicatorias al poema épico y a la comedia son muy posteriores a la aparición de la primera *Poética*, pero no por ello son irrelevantes. *L'Italia Liberata* aparece impresa en 1547-1548, fechas en las que las últimas divisiones estaban probablemente en proceso de escritura o de revisión. La dedicatoria informa sobre el proceso de composición de la epopeya, los modelos épicos (Homero, fundamentalmente), los principios teóricos (Aristóteles) y las recomendaciones estilísticas tomadas en consideración (Demetrio). Si se da crédito a las afirmaciones de Trissino, el poema comenzó a escribirse (o a planearse) antes de 1528, y su composición duró más de veinte años¹⁶. Visto desde el momento de escritura de la dedicatoria a Carlos V, el diseño de la obra responde (o así es presentado) a un deliberado seguimiento de los principios aristotélicos sobre la unidad de acción de la fábula¹⁷. Más adelante, se reconoce más explícitamente el modelo:

«Nè solamente nel costituire la favola di una azione sola, e grande, e che abbia principio, mezzo, e fine, mi sono sforzato servare le reole d'Aristotele, il quale elessi per Maestro, sì como tolsi Omero per Duce, e per Idea; ma ancora, secondo i suoi precetti, vi ho inserite in molti luoghi azioni formidabili, e misericordiose, e v'ho posto recognizioni, rivoluzioni, e passioni, che sono le parti necessarie de le favole; e con ogni diligenza mi sono affaticato servare il Costume conveniente a la natura de le persone introdotte in questo Poema; e la prudenza, e l'artificio de i sermoni, overo discorsi, che vi si fanno, e la maestà, e moralità delle sentenze, che vi sono, e molte altre cose utili, e dilettevoli» [1729, I, s.p. a2ss].

¹³ La definición de la tragedia aparece fragmentada. Se omite toda alusión al modo de la imitación. Los afectos trágicos (compasión y temor) que siguen a esta definición en el texto aristotélico reaparecen más tarde en la dedicatoria, pero no se introducen en este lugar.

¹⁴ Los afectos trágicos aparecen por primera vez en la *Poética* en la definición de la tragedia, y reaparecen sucesivas veces en el resto del opúsculo. Trissino retoma aquí los afectos, pero omite en cambio toda referencia a su purgación (*katharsis*). La interpretación de este punto –controvertida en el aristotelismo poético quinientista– está obviada. En lugar de la *katharsis* aparecen dos fines, el deleite y la utilidad, de ascendencia horaciana.

¹⁵ Podría añadirse 1450b 17-18, donde Aristóteles menciona la seducción de la representación, si bien el texto fuente en este punto resta importancia a esta parte, entendiendo que es ajena el arte de la poesía y que la tragedia se mantiene incluso cuando falta.

¹⁶ «...per non aver nulla che mi sia più caro di questo Poema, nel quale mi ho affaticato più di vent'anni continui; e mi è stato necessario rivolgere quasi tutti i libri de la lingua Greca, e Latina, per cavare di essi gli ammaestramenti, le istorie, le dotrine, et i fiori, che in esso ho riposti» [1729, s.p., a2ss].

¹⁷ Trissino comenta que las acciones virtuosas del emperador Justiniano no han sido celebradas por los poetas, y, por ello, injustamente relegadas al olvido. Una vez elegido el héroe (el tiempo y el lugar), precisa: «Là onde di tante sue gloriose azioni, n'èlessi una, e non più, per non partirmi da le leggi de la Poesia, e questa fu la liberazione, ch'egli fece de la Italia...» [1729; s.p., a2ss]. La «ley» responde a la afirmación de la *Poética* (VIII): la fábula tiene unidad no cuando se refiere a uno solo (en este caso, Justiniano), pues a uno solo pueden suceder las infinitas cosas que carecen de unidad, y de muchas acciones puede no resultar una acción única [1451a 16-19; *vid* 1451a 16-35].

El pasaje recoge varios requisitos de la fábula (unidad, grandeza), los afectos del temor y la misericordia («azioni formidabili e misericordiose»), los elementos de la fábula compleja –peripecia, agnición, lance patético– y recorre algunas de las partes cualitativas («favola, costume, sermoni overo discorsi, sentenze») con la misma terminología utilizada en la dedicatoria a León X de la *Sophonisba*. Como entonces, la utilidad y el deleite son los fines de la poesía, aplicables tanto a la tragedia como a la épica, a la que también atribuye la consecución de los afectos trágicos, compasión y temor. Esta atribución es común en el Quinientos, hasta el punto de que aún Torquato Tasso polemiza sobre su corrección [Tasso, 1587/1977, I, 13-14]. En todo caso, se trata de una composición guiada por la letra aristotélica, como Trissino reitera al final («avendo io... co i precetti di Aristotele... composto questo mio Eroico Poema, cosa che non si è fatta più ne la nostra lingua Italiana...» *ibid.*).

La dedicatoria al Cardenal Farnese (1547) que precede a la comedia *I Simillimi* es igualmente un entramado de referencias aristotélicas. En ella, Trissino evalúa toda su producción anterior como el cumplimiento de un programa aristotélico: el orden y especie de los poemas reproduce el número y la jerarquía de los recogidos en la *Poética* (tragedia, poema heroico, comedia), y la decisión de escribir *I Simillimi*, tal y como el autor la relata, es la culminación de este recorrido¹⁸. No hay disensiones en la exposición doctrinal de las tres dedicatorias. Aunque sólo el prólogo de la *Sophonisba* es anterior a las cuatro primeras divisiones de la *Poética*, el resto es indicativo en tanto revela el mantenimiento –desde 1524– de ciertas interpretaciones del texto aristotélico así como de las opciones terminológicas vulgares para trasladar sus términos (por ejemplo, los nombres de las partes cualitativas). Esto indica que ya en 1524 Trissino había decidido ciertas lecturas de pasos aristotélicos que mantendrá posteriormente, y que la familiaridad con la fuente no es ni incierta ni ocasional. La cuestión del aristotelismo de las cuatro primeras divisiones puede, pues, ser replanteada a la luz de otros indicios sobre la presencia teórica de la *Poética* en el conjunto de la obra de Trissino así como de la extraordinaria relevancia concedida a sus principios para «programar» la escritura literaria.

POÉTICA (1529): LOS TRES INSTRUMENTOS DE LA IMITACIÓN

La primera referencia a Aristóteles en la *Poética* de 1529 concierne, como se ha dicho más arriba, a los instrumentos de la imitación y a la imitación misma co-

¹⁸ «Avendo adunque io in questa lingua Italiana composto e la Tragedia, e lo Eroico, l'uno de i quali con la rappresentazione, e l'altro con la enonziazione imitando, trattano de la azioni, è de i costumi de gli uomini grandi, et illustri, e fanno con la misericordia e con la tema lo effetto de la loro dottrina; mi è paruto oltra quelli di abbracciare ancora quest'altra parte di Poesia, cioè, la Commedia, la quale tratta de la azioni, e costumi de gli uomini mediocri, e bassi, e con parole ridicole, e con burle fa lo effetto de li suoi ammestramenti...» [1729, I, 328].

mo *genus* de la poesía. Reproduce el inicio de la *Poética* [1447a 15-16, 19-24], y está dispuesta al comienzo de la primera división:

«la pwefia... e una imitaziwne de la aziwni de l'homw; e faccendwsi questa cwtale imitaziwne cwn parole, rime et harmwnia, si cwme la imitaziwne del diptwre si fa cwn disegnw e cwn cwlwri, fia buonw, inanzi che ad essa imitaziwne si vegna, trattare di quellw cwn che essa imitaziwne si fa, cioe de la parole e de la rime, lafciaandw la harmwnia o verw il cantw da parte; perciò che quelle ponnw fare la imitaziwne senza essw...» [Trissino, *Tr.*, I, 24].

La presunta irrelevancia de este paso se justifica con la observación de que nada, en el resto del tratado de 1529, sigue orientaciones aristotélicas. En efecto, el resto de la división I trata de la elección de las palabras según las indicaciones tradicionales de la *elocutio* retórica (de las que ofrece distintas clasificaciones), y las divisiones siguientes (II-IV) atienden a cuestiones prosódicas y métricas. No obstante, la importancia de este pasaje es tal que se revela como el principio ordenador de la obra y como enunciación de su plan general.

Los tres instrumentos aristotélicos de la imitación [*Poet.* 1447a 15-18: *ejn ruq-movs kai, lovgos kai, armoniva*] son, en la versión de Trissino, *rime, parole y barmwnia*. Estos tres instrumentos reciben varias denominaciones latinas y vulgares en la tradición de la poética aristotélica renacentista. Desde Giorgio Valla, y pobablemente por su influjo, se generalizan los latinos *rhythmus, oratio, armonia*, si bien caben otros traslados. El término *harmonia* es, de los tres, el menos sujeto a variaciones entre los distintos autores, aunque, eventualmente, puede ser intercambiable con sonido, *suono, sonus*, y se entiende como referido al acompañamiento musical de ciertas especies poéticas, y, particularmente, de las especies representativas. Las traducciones latinas y vulgares de los otros dos sufren interpretaciones diversas, si bien con el predominio de *ritmo* y *numero* para el segundo instrumento y de *oratio, parlare, verso* para el primero. La traducción *parole*, que es la ofrecida por Trissino, puede estimarse como minoritaria¹⁹.

Este traslado de los instrumentos aristotélicos determina el orden de las materias en el tratado, como por otra parte, es evidente de la lectura del pasaje («inanzi... trattare»). A la elección de *parole* se debe la exposición sobre la elección de las palabras; a la de *rime*, la presencia del tratado métrico. La falsa lectura afecta, sobre todo, al primero de los instrumentos de la imitación, que no se

¹⁹ Cf. WEINBERG, 1961, 362. El texto latino de Valla es el primero en proponer *imitatio* por *mimesis*. Para la versión averroista de los tres instrumentos, cf. BUTTERWORTH, 1986, 12, 62-63, y, especialmente, las notas 17 y 18. Para la *Determinatio in Poetria Aristotelis* de Hermannus Alemannus, traducción latina de Averroes (donde aparecen como *sonus, pondus, assimilatio*), cf. WEINBERG, 1961, 352-360; TIGERSTED, 1968, 8-9. Giovan Prieto Capriano traduce *numero, suono, significazione* [*Tr.*, II, 322]. Castelvetro traslada *numero, parlare, armonia* [Castelvetro, 1570/1979, I, 27], si bien utiliza indistintamente *numero* y *ballo* [I, 25] y en ocasiones sustituye *armonia* por *suono* [I, 23, 26, 29]. Francesco Bonciani como *numero, armonia, verso* [*Tr.*, III, 137]. Riccoboni vierte como *numerus, oratio, armonia*. Pomponio Torelli, como *ritmo, armonia, verso* [Torelli, *Tr.*, IV, 310]. Las opciones terminológicas suelen acarrear problemas interpretativos aparejados: así, la elección de *verso* determina la posición teórica de un autor con respecto a la necesidad del metro para la poesía [cf. CAPRIANO, *Tr.*, II, 326; BONCIANI, *Tr.*, III, 139].

relaciona con la danza propia de algunas de las especies²⁰. Esta interpretación se mantiene igualmente en la poética de 1562, por lo que, en lo que respecta a este punto, las diferencias entre las cuatro primeras y las dos últimas divisiones no son relevantes. En la división V, Trissino vuelve sobre los instrumentos de la imitación para comentar que algunas especies de poesía utilizan los tres y otros solamente dos, *parole* y *ritmo*. Como ejemplos de estos últimos señala los poemas heroicos, las *cantiche* de Dante y los *Trionphi* de Petrarca [Trissino, *Tr.*, II, 11], esto es, poemas con rima pero sin acompañamiento de ritmo en el sentido aristotélico [*vid. quoque, Tr.*, II, 13].

PLAN GENERAL DE LA POÉTICA DE 1529

Las cuatro divisiones de 1529 se organizan, pues, como una expansión (eclectica) de dos instrumentos de la imitación. La cita de Aristóteles, *Poética*, 1447a 15-18, genera y organiza el conjunto de la exposición. Esquemáticamente:

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <i>Harmunia</i> (no pertinente) |
| | <i>Parole</i> : División I |
| <i>Tres instrumentos de la imitación</i> (<i>Poética</i> , 1447a 15-18) | 1. Elección de la lengua (cuestión del vernacular). |
| | 2. Elección general de las palabras (arcaísmos, neologismos, palabras rectas, trasladadas, etc.). Apendicularmente se reporta la clasificación de Dante Alighieri. |
| | 3. Elección particular de las palabras, o acomodación de palabras y sentencia: relación de las <i>forme del dire</i> . |
| | <i>Rime</i> : Divisiones II-IV. |

Los instrumentos de la imitación son el elemento unificador de las distintas teorías retóricas y permiten su integración en la doctrina aristotélica. La amalgama está favorecida por la peculiar versión trissiniana de los instrumentos I y II. La tradición hermogénica se sintetiza en la elección particular de las palabras, de modo que *está para* completar la letra de Aristóteles, al igual que lo están, en otro lugar, las noticias métricas. El tratamiento de las palabras envuelve también la cuestión del uso del vulgar (supone una toma de posición respecto a la que-

²⁰ Al comienzo de la división I promete extenderse sobre «le rime» o tercer instrumento, «per non essere state a questi nostri tempi così bene intese come s'intendevano ai templi di Dante e del Petrarca e de l'altri buoni autori» [I, 24]. En la segunda división Trissino especifica que identifica el griego rithmo y el vulgar rima [Trissino, *Tr.*, I, 44], y excluye deliberadamente la acepción que los comentaristas posteriores atribuyen al texto de la *Poética*: «Ma io prima che la diffinitione del rithmo distenda, voljo che sia noto che il rithmo del quale io parlo è il rithmo del verso, o verso de la voce articulata...» [Trissino, *Tr.*, I, 44].

rella del vernacular, como en la *Sophonisba*), y, en lo que respecta a la elección, revela una intención sintética que reporta todos los datos indistintamente.

En primer lugar, Trissino reproduce la doctrina retórica de la *selectio verborum* mediante una serie de pares de opuestos [*Tr.*, I, 27-29], y acompaña la descripción de cada tipo de palabras con recomendaciones acerca de la frecuencia y de las condiciones de uso²¹. La clasificación de las palabras según Dante aparece de forma secundaria y digresiva²², y consiste, en lo fundamental, en un resumen del capítulo VII de la segunda parte del *De Vulgari Eloquentia*. A pesar de que G. G. Trissino es el primer traductor al vulgar de este tratado, se pronuncia por la opción hermogénica frente a la dantista, y, en cierto modo, se la atribuye. De hecho, el nombre de Hermógenes no aparece citado ni una sola vez en el texto, y, frente a la exposición impersonal o autorizada de la elección general de las palabras, la elección particular comienza así: «Hora, circa la eleziwne particulare *ch'iw facciw* de le parole...» [Trissino, *Tr.*, I, 30].

Esta *elección particular* se detalla así:

«Ma per trattate più partitamente questa cofa, dicw che sette swnw le fwrme generali di dire; cioe: kiareza, grandeza, belleza, velwcità, cwstume, verità et artifi-ciw, le quali si cwmpongwnw da altre fwrme di dire che swnw mancw generali; come e: la kiareza si fwrma da la purità e da la facilità; e cwfi la grandeza si fa da la veneraziwne, da la aspreza, da la vehemenzia, dal splendwre, dal vigwre e da la circuiziwne; e cwsì fannw anchwra l'altre; le quali fwrme generali ci dire swnw cwmunemente tutte in ciascunw dei buoni autwri, ma chi abwnda più in una, chi in un'altra...» [Trissino, *Tr.*, I, 30].

Estas formas generales del decir, criterios para la elección particular de las palabras, coinciden punto por punto con la relación hermogénica de las ideas. Basta comparar ambas listas (por orden de aparición)²³:

| | Hermógenes | Trissino |
|---|------------|-------------|
| 1 | Safeneia | kiareza |
| | Katharotes | purità |
| | Eukrineia | facilità |
| 2 | Megethos | grandeza |
| | Semnotes | veneraziwne |

²¹ Las divisiones están ordenadas, de modo que cada una parte, en la mayoría de los casos, de uno de los miembros de la oposición anterior. Los pares considerados son los siguientes: palabras usadas/neologismos; usadas por autores pasados/por personas vivas; usadas por autores pasados y caídas en desuso/usadas por autores pasados pero vivas en el uso de los rústicos; usadas y comunes a todas las lenguas/particulares de una lengua propia; palabras propias/trasladadas según ocho modos (tropos: alusión, metáfora, metalepsis, sinécdoque, etc.) [Trissino, *Tr.*, I, 27-29].

²² La exposición de la distinción de palabras del *De Vulgari Eloquentia* aparece tras un movimiento conclusivo: «Hor questo basterà quanto a la generale elezione delle parole; quanto poi a la particulare, dirò qualche altra cosa; ma prima distenderò il modo che usa Dante...» [Trissino, *Tr.*, I, 29].

²³ Aunque en la breve presentación de las «fwrme del dire» Trissino omite algunas divisiones («cwsì fannw anchwra l'altre...»), las recoge en las páginas siguientes [*Tr.*, I, 38-9].

| | | |
|---|------------|------------------------------------|
| | Trachytes | aspreza |
| | Sphodrotes | vehemenzia |
| | Akme | splendwre |
| | Lamprotes | vigwre |
| | Peribole | circuiziwne |
| 3 | Kallos | belleza |
| 4 | Gorgotes | velwcià |
| 5 | Ethos | cwstume |
| | Apheleia | simplicità |
| | Glykytes | dwlceza |
| | Drimytes | mansuetudine |
| | Epieikeia | acume o verw arguzia ²⁴ |
| 6 | Aletheia | verità |
| 7 | Deinotes | artificiw |

Esta es no sólo la *primera vulgarización* de la terminología hermogénica²⁵ sino también la primera aplicación poética del sistema de las Ideas, tarea que, sin considerar a Daniel Barbaro, no se generalizará hasta finales de los años cincuenta. Por ello, es necesario reconsiderar tanto los juicios acerca de la *Poética* de 1529 como su posición en el conjunto de la tratadística poética del Renacimiento.

EL HERMOGENISMO POÉTICO DE GIAN GIORGIO TRISSINO

La exposición hermogénica original, de considerable extensión, ha sufrido una drástica reducción de la *Poética*²⁶, y aunque se reportan las ideas en su totalidad (esto es, con todos los subtipos), no sucede así con las *partes idearum*²⁷.

²⁴ Trissino parece haber invertido aquí el orden de la fuente: el *acume o verw arguzia* traduce la idea de *drimytes*, y la *mansuetudine* corresponde a la de *epieikeia*.

²⁵ La relación de términos latinos de los *Rhetoricorum Libri Quinque* de Georgius Trapezuntius es la siguiente: *claritas, magnitudo, dignitas, asperitas, acrimonia, oratio illustris & splendida, vehementia, circumductio, venustas (pulchritudo), celeritas, oratio morata (affectio), tenuitas, iucunditas, acutum, modestia, veritas, gravitas*. Para las eventuales relaciones entre la vulgarización de Trissino y la latinización de Trapezuntius, *vid. infra*.

²⁶ La fortuna más frecuente de la teoría hermogénica de las ideas en el siglo XVI es la de ser epitomizada. Es, pues, objeto de sucesivas reducciones, que comienzan ya con la de su primer expositor latino, Trapezuntius. Tal suerte contrasta con la del texto de la *Poética* aristotélica, que es, más abundantemente, sujeto de ampliación, y cuyos puntos de doctrina generan tratados específicos.

²⁷ Las ideas y sus tipos se analizan de acuerdo con ocho criterios o *partes idearum*, que, en conjunto, proporcionan una descripción articulada y completa de cada una (εἰρηνοία, μετῴδοσ, λεῦξις, σχήματα, κῶλλα, συνήσεις, ἀναπαύσεις, ἠρωμοί). Las partes determinan también una red de semejanzas: dos ideas pueden coincidir en una, dos o más parte, y diferir en el resto. Estos ocho aspectos aparecen generalmente latinizados como *sententia, methodus* (eventualmente, *artificium, modus tractandi*), *dictio, figura, membrum, compositio, clausula, numero* [cf. DELMINIO, 1594, 3; VOSSIUS, 1647, VI, 7, 489]. El entendimiento de las partes varía de unos autores a otros. Trapezuntius las agrupa en tres fundamentales, sentencia, método y composición, de las cuales, la última agrupa las seis restantes. Esto es así tanto por entender que las últimas partes presentan interferencias y tienen distinta comprehensividad, como por presentar un esquema simétrico con las tres partes correspondientes a la

La intervención del autor, pues, se cifra en a) la tarea de selección de materiales de la fuente, b) la tarea de vulgarización y c) la adición de observaciones propias ausentes del original. Se trata, por tanto de un hermogenismo activo, tanto en la indagación terminológica como en la discriminación que privilegia ciertos datos sobre otros de igual rango. Las adiciones trissinianas consisten, en lo fundamental, en la aplicación de las teorías hermogénicas a la poesía y, particularmente, a autores vulgares, y son la contrapartida de la eliminación de todas las referencias del original a la actividad oratoria en general y a los discursos de Demóstenes en particular.

En efecto, Trissino elimina de su texto todas las alusiones a otros autores griegos así como toda mención de sucesos, intervenciones, actividades políticas, etc. que sitúan el texto hermogénico en un contexto cultural dado. En suma, despoja a la fuente de toda referencia externa disonante con el momento histórico del adaptador. Tal eliminación adquiere su justa relevancia si se repara en que el *De las Ideas* está organizado sobre un autor fundamental, Demóstenes, al que explica y toma por fuente de ejemplos y por paradigma de la combinatoria hábil de los distintos estilos.

El texto hermogénico queda así reducido a un esquema regular (siete ideas, subtipos, partes) que se toma en consideración sólo parcialmente. A pesar de esta parcialidad, está aprehendida una de sus características fundamentales: el hecho de que las ideas formen un sistema complejo y articulado de relaciones y de afinidades estilísticas, de tal modo que dos ideas pueden diferenciarse en una, algunas o todas sus *partes*, y una misma sentencia permite varias aproximaciones estilísticas, en combinación con otras *partes*, para conformar ideas distintas.

Es precisamente la articulación de las ideas (en oposiciones, afinidades, interferencias) y de las partes de las ideas lo que permite a Trissino una exposición selectiva *desde* la relación entre dos únicos criterios (*sentenzie*, *ejvnnoia/parole*, *levxiβ*), haciendo dejación del resto del aparato descriptivo hermogénico. Tal selección dificulta, en algunos casos, la distinción neta entre algunas ideas que se diferencian no en éstas sino en otras de las *partes idearum* (p.e., el vigor y la vehemencia). Trissino precisa entonces sus omisiones:

che nwn swlamente le sentenzie e le parole fannw le fwrme del dire, ma anchwra ci volenw i modi, le figure, i membri, la cwmpwsiziwne, le depwsiziwne e la rima. [...] Ma' iw, che intendw swlamente di trattare in questw luocw de la eleziwne de le parole, lafcw quelle altre cofe... *cume nwn pertinenti a la presente intenzi une* [Trissino, *Tr.*, I, 34]²⁸.

descripción de los estilos en la tradición latina ciceroniana (*sententia, verba, compositio*) [cf. MONFASANI, 1976, 283]. El debate acerca de las partes continúa durante todo el siglo: Scaliger discute tanto la distribución como la mayoría de los términos de Trapezuntius [SCALIGER, 1561, IV, 1, 178] y Vossius recoge el conjunto de la discusión [VOSSIUS, 1647, VI, 7, 112, 490]. El concepto retórico de método es el punto de más difícil interpretación, debatido ya por los tratadistas del XVI, y el que más ha despertado últimamente la curiosidad de los investigadores. Para el concepto hermogénico de método y su deriva desde la retórica a la dialéctica, cf. ONG, 1953-1983, III, 11, 13 (*The Transplantig of Method from Rhetoric to Logic*); MONFASANI, 1976, 326-7; LOJACONO, 1985, *passim*.

²⁸ Trissino promete aquí un tratamiento más detallado y completo de las *forme del dire* en otro lugar («se piacerà a Dio, in altro luoco sarà diffusamente trattato»). No conozco ninguna obra en la que cumpla esta promesa.

La parte seleccionada en la exposición, *parole* (levxiβ) es, precisamente, la inducida por el paso aristotélico de los instrumentos, o, para ser más precisos, por la traducción vulgar de uno de los instrumentos, *parole* (esta vez, lovgοβ). De este modo, el sistema hermogénico puede utilizarse como complemento detallado y técnico de otros sistemas retóricos y como suplemento de la *Poética*.

El juicio crítico de la poesía vernacular se realiza a partir de este esquema de referencia: se afirma que Dante abunda en *grandezza* (idea II), que Petrarca es notable por su conjunción de *grandezza* y *bellezza* (ideas II y III), y que, en cambio, Cino da Pistota destaca por la *kiarezza* (idea I) y el *custume* (idea V) [*Tr.*, I, 31]. En la sucinta exposición de las ideas según el par *sentenzie/parole*, los versos vulgares soportan la ejemplificación. Baste un ejemplo representativo para ilustrar el modo de proceder de Trissino. A propósito de la idea de *semnovthβ* (según Trapezuntius, *dignitas*), que compone, con otras, la *grandezza* (mevge-qοβ, *magnitudo*), Hermógenes observa la conveniencia de utilizar palabras que obligan a abrir la boca, especialmente las que poseen vocales abiertas (a, w) y largas, preferentemente a final de palabra, y nota que el uso de la iota, incluso si es larga, no produce el efecto deseado de solemnidad [Rabe, 1969, 247-8; cf. Wooten, 1987, 22-23]²⁹. Cuando Trissino trata la *veneraziune*, invita a comparar los diversos efectos de un verso de Petrarca [*Rime*, 137, 1]:

Giuntw Alessandr w a la famwsa twmba.

y de un verso de Dante [*Purg.*, 3, 73]:

O ben finiti, o ben spiriti eletti.

El primero se juzga adecuado a la *veneraziune* y la *grandezza* por la abundancia de las vocales *a* y *o*, especialmente a final de palabra. El segundo se presenta, en cambio, como modelo vitando esta forma del decir a causa de la tenuidad de la *i* [*Tr.*, I, 32]. Tanto en éste como en otros casos, son los criterios hermogénicos los que permiten comparar críticamente autores y obras vernaculares. La *Poética (I-IV)* de Trissino no presenta un simple epítome, sino una plena adaptación vulgar del sistema.

LA IDEA VII: TRISSINO Y TRAPEZUNTIUS

La comparación de los nombres vulgares de las ideas en la obra de Trissino con los términos latinos y vulgares utilizados por los tratadistas posteriores del siglo XVI revela algunas particularidades importantes. La más sobresaliente es la independencia de criterio respecto a la primera latinización de Georgius Trape-

²⁹ Cf. los traslados y comentarios al mismo paso de BARBARO, *Tr.*, II, 402 («sono alcune lettere le quali fanno le parole ampie e di spirito sforzevole» y líneas siguientes); CAVALCANTI, 1559-1985, V, 336-7 («& tra le vocali dello a, & dello o: & queste vogliono assai nel fine della parola... lo i non è a proposito», etc.); MINTURNO, 1564, IV, 431; DELMINIO, 1592, 10v.

zuntius. Los *Rhetoricorum Libri Quinque* determinaron en gran medida el entendimiento posterior de las ideas hermogénicas, a pesar de que el texto griego era accesible desde la edición de 1508. Incluso en la segunda mitad del Quinientos, y a pesar de la aparición de nuevas traducciones, la versión latina de los nombres de las ideas realizada por Trapezuntius filtró la recepción del texto [cf. Monfasani, 1976, 322]. Como ha demostrado Monfasani, la influencia de los *Rhetoricorum Libri Quinque* se manifiesta especialmente en las predilecciones terminológicas. La Idea VII, y superior, de Hermógenes, *deinotes*, consiste fundamentalmente en la maestría en la utilización de todas las demás³⁰, en una peripetia general tanto en el conocimiento como en la práctica oratoria, en un dominio en la aplicación conveniente de todos los elementos que constituyen el estilo de acuerdo con la ocasión, las circunstancias, la parte del discurso, el adversario, etc. Trapezuntius trasladó este término como *gravitas*, y los tratadistas posteriores mantienen la traducción, a pesar de que, como nota Monfasani, el término no refleja «neither the literal nor the Hermogenean meaning of the Deinotes» [Monfasani, 1976, 323].

La traducción de la idea VII como *gravitas* o *gravità* está generalizada en el siglo XVI. Los autores que rinden la idea VII con otros términos constituyen una minoría, y son, habitualmente, autores de finales del Quinientos, y, más particularmente, rétores y comentaristas de Hermógenes. Se ha señalado que Sturmius es el primero en disentir de esta práctica al verter con *decorum, eloquentia* [Patterson, 1970, 45; Monfasani, 1976, 323]. Podría añadirse el nombre de Vossius, ya a comienzos del XVII, que opta por la fórmula *dicendi vis*. En la tradición italiana, sin embargo, no hay excepciones: todos los autores prefieren *gravitas* o *gravità*³¹. Una lista de las versiones de los tratadistas más destacados e influyentes ofrece el siguiente resultado:

| | |
|-----------------|-----------------------------|
| Hermógenes | <i>deinotes</i> |
| G. Trapezuntius | <i>gravitas</i> |
| B. Cavalcanti | <i>gravità</i> |
| A. S. Minturno | <i>gravis</i> |
| I. C. Scaliger | <i>gravitas</i> |
| A. S. Minturno | <i>grave</i> |
| T. Tasso | <i>grave</i> |
| G. C. Delminio | <i>gravitae, severitate</i> |

³⁰ Cf. WOOTEN, 1987, Introd., p. xii: Wooten traslada la idea VII como Fuerza y hace depender de ella todas las demás. Monfasani [1976, 322] indica: «deinotes, which literally meant frightfulness, awesomeness, or even cleverness. As we saw, Hermogenes actually used it in the sense of appropriateness». Vid. Liddell & Scott, s.v., III.

³¹ La traducción *gravitas* o *gravità* produce algunas interferencias terminológicas. De las seis ideas de menor rango que conforman la idea de μενγεγοβ (II), la primera de ellas (σημνοθηβ) alterna varias denominaciones latinas y vulgares: *dignitas*, o *dignità* (Trapezuntius, Lullius, Cavalcanti, Nunnesius), *maestà* (Barbaro), *magnificenza* (Minturno), y, también *gravitas* (Scaliger, Sturmius, Delminio, Vossius). Esta opción coincide con la traducción de la idea VII, deinovthβ, de modo que algunos autores incurrían en la repetición del nombre latino o vulgar de dos ideas, siendo así que en el original no se produce ninguna coincidencia terminológica. Tal coincidencia lleva aparejada cierta confusión en la descripción de las ideas implicadas.

Frente a este panorama, Gian Giorgio Trissino traslada, en cambio, *artificium* y *maestria*. Daniel Barbaro se abstiene de traducir el término, pero rinde la idea mediante varias perifrasis, y como «l'ottima et universale idea dell'orazione» [Barbaro, *Tr.*, II, 447]. En lo que respecta a Trissino, pues, la traducción evidencia su independencia respecto a Trapezuntius, independencia que la singulariza en toda la tradición italiana del siglo XVI.

RECAPITULACIÓN

El plan unitario de las poéticas de 1529 y 1562 se revela tanto en la organización general de las primeras cuatro divisiones como en una sucesión de reenvíos internos, prospectivos (de 1529 a 1562) y retrospectivos (de 1562 a 1529). Si la organización de las cuatro primeras divisiones es un desarrollo ecléctico de los instrumentos de la imitación; las dos divisiones restantes son el desarrollo, más estrictamente aristotélico, del resto de la doctrina fundamental de la *Poética*³². Los reenvíos internos permiten descubrir tanto el diseño (deliberadamente) aristotélico de 1529 como la planificación de algunos aspectos de la poética de 1562.

En efecto, el tratamiento de las partes cualitativas está ya previsto en la primera división, que reenvía a la quinta en lo que concierne al *custume* [Trissino, *Tr.*, I, 36]. Por otra parte, el tratamiento de la dicción como parte cualitativa de la tragedia (levxiβ, *parole*) en la división sexta reenvía a la primera (levxiβ, *parole*) como una de las ocho *partes idearum*). Esto permite comprobar que las relaciones de la teoría hermogénica con la aristotélica, en la particular amalgama trissiniana, es más compleja que la de la complementación (subordinada), y rebasa el ámbito de los instrumentos de la imitación. Así, por ejemplo, la idea V (hjlqoβ, *affectio, gratio morata* según Trapezuntius, *custume* según Trissino) se interfiere parcialmente con una de las partes cualitativas (hjlqoβ, *character, costume*)³³ a causa de la idéntica formulación de ambos términos técnicos³⁴. La característica

³² Fundamentalmente aristotélico, pero no exclusivamente: aunque el apego a la *Poética* es mucho mayor, se incorporan otras autoridades para esclarecer el texto matriz (Dionisio de Halicarnaso, Cicerón, Quintiliano, Horacio [*vid.*, TRISSINO, *Tr.*, II, 62, 69-71]), se amplían ciertos aspectos insuficientemente tratados por la fuente, como la comedia, y se añade una tipología de lo ridículo.

³³ *Costume* es el término vulgar de esta parte cualitativa de la especie trágica ya en la dedicatoria a la *Sopbonisba* de 1524.

³⁴ Trissino incorpora, tanto al tratamiento más propiamente hermogénico del *costume* en la división I como al más propiamente aristotélico de la división V (Aristóteles, *Poet.*, XV, 1454a 16-b18), material de procedencia horaciana [*Ars Poetica*, vv. 114-118], con mención expresa de la fuente. La División VI, que trata el *costume* en la comedia y el poema heroico, añade, además, sentidos estrictamente retóricos: «il costume è duplice, cioè uno è comune e filosofico, e l'altro particolare e retorico. Et il comune e filosofico è quello che invita gli uomini alla virtù e li remove dai vizii... Il particolare poi, o vero retorico, è quello che fa dire parole e far cose convenienti alla natura e disposizione di ciascuno che si introduce nei poemi [...] si considera in questo modo: o secondo le nazioni, o secondo i paesi, o secondo il genere, o secondo le età, o la fortuna, o le disposizioni, o gli essercizii...» [Trissino, *Tr.*, II, 62-3; *vid. quoque* 62-69; cf. las observaciones de GARCÍA BERRIO, 1977, 155-162 y particularmente 159]. Trissino extrae de la retórica las observaciones acerca del retrato de caracteres o etopeya y una relación de sus modos que no es más que la repetición de la lista tradicional

dominante de la *Poética* de 1529 es su esfuerzo integrador de la tradición clásica (tanto latina como griega, tanto retórica como estrictamente poética) y de la tradición de artes versificatorias y tratados sobre la lengua vulgar³⁵.

El aristotelismo de las divisiones de 1562 es más estricto que el de 1529, o, en otras palabras, está menos «contaminado» de material extra-aristotélico. En 1529, determina más el plan general que la exposición particular, y el resultado es una obra ecléctica en la que el aristotelismo —o más precisamente, un punto de doctrina aristotélica— proporciona un armazón general que sirve de hilo conductor y de instrumento de cohesión para una amalgama de reflexiones, doctrinas autorizadas, tradiciones clásicas y nacionales. El hilo aristotélico cohesiona un material cuya característica común, en todo caso, a pesar de su heterogeneidad, es la fuerte impostación retórica (Cicerón, Hermógenes) para uno de los instrumentos y la tradicionalidad de las artes versificatorias para otro (Dante, da Tempo).

El paso de 1529 a 1562, por tanto, más que una conversión al aristotelismo —como supone Weinberg—, es una depuración del aristotelismo y una selección doctrinal que privilegia esta fuente sobre las demás. Todavía en 1529 la componente aristotélica está en pie de igualdad con otras doctrinas clásicas: el texto de 1562 evidencia la supremacía concedida —ahora sí, quizá, por la explosión neoa-ristotélica de mediados de siglo— a esta fuente particular. Ahora bien, las modificaciones y reescrituras de las últimas divisiones, hacia 1550, se inscribían en un diseño que preveía el tratamiento de ciertos puntos de doctrina aristotélica. Las obras de Trissino, por tanto, no resultan paradigmáticas por su «conversión» sino, precisamente, por su «depuración»: esto es, porque evidencian una evolución en la forma de leer y recibir a Aristóteles en la primera mitad del siglo. La división I de 1529 resulta ser el primer escrito sobre poética que, con vacilaciones, pretende organizarse según un patrón extraído de la *Poética* de Aristóteles, y es también el primero que acomete la adaptación del sistema hermogénico. No es correcto, por tanto, reducir a un tratado «medievalizante». Antes bien, inicia y contiene las que serán las líneas maestras de la poética quinientista posterior.

de los *loci a persona* [cf. QUINTILIANO, 5.10.23]. El concepto trissiniano de *costume* se construye mediante una suma de lecturas clásicas y una amalgama de autoridades: reúne el *hilo* aristotélico (parte cualitativa de la tragedia), la idea V de Hermógenes, las noticias horacianas sobre el decoro y las observaciones retóricas sobre los *argumenta a persona*.

³⁵ Las palabras propias de la *asprezza* y la *vebemenzia* hermogénicas están explícitamente relacionadas con las que Dante califica de *irsute e rabuffate* [Trissino, *Tr.*, I, 33]; las *parole pettinate* (traducción trissiniana de los *vocabula pexa* de Dante) se estiman como convenientes a la idea hermogénica de *bellezza* [Trissino, *Tr.*, I, 35; *vid.* ALIGHIERI, *De Vulg. Elog.*, II, 7.2-6].

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE: *De Vulgari Eloquentia*, M. Rovira Soler & M. Gil Esteve [ed.], Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- BARBARO, D.: *Della Eloquenza* [1557], en *Tr.*, II, pp. 335-451.
- BONCIANI, F.: *Trattato sopra il comporre delle novelle* [1574], en *Tr.*, III, 235-254.
- BUTTERWORTH, Ch. E.: *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- CAPRIANO, G. P.: *Della vera poetica* [1555], en *Tr.*, II, 293-334.
- CASTELVETRO, L.: *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], W. Romani, ed., Bari, Gius. Laterza & Figli, 1978 [2 vols.].
- CAVALCANTI, B.: *La retorica di M. Bartolomeo Cavalcanti... divisa in sette libri*, in Venetia, Appresso Fabio & Agostin Zoppini [1559], 1585.
- DELMINIO, G. C.: *Le Idee, ovvero delle forme della oratione da Ermogene considerate e ridotte in questa lingua...*, in Udine, Appresso G. Battista Natolini, 1594.
- GARCÍA BERRIO, A.: *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica boraciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
- *Formación de la teoría literaria moderna/2. Teoría poética del siglo de oro*, Murcia, Universidad, 1980.
- HALM, C. (ed.): *Rhetores Latini Minores*, Lipsiae, Teubner [1863], 1964.
- HERMÓGENES: *Opera Omnia*, ed. H. Rabe, Stuttgart [1913], 1969.
- LIDDELL, G. H. & SCOTT, M. A.: *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- LOJACONO, E.: «Giorgio da Trebisonda: la tradizione retorica e l'idea di metodo», en *Acta Conventus Neolatinis Bononiensis Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies*, Bologna, 26.8-1.9, 1979. Schoeck, R. J., ed., New York, Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1985.
- LÓPEZ GRIGERA, L.: «An Introduction to The History of Rhetoric in 16th Century Spain», en *Dispositio*, 8, 22-23, 1983, 1-18.
- MADIUS, V. & LOMBARDUS, B.: *In Aristotelis De Arte Poetica Explicationes...*, Venetiis, in Officina Erasmiana Vincentij Valgrisij, 1550.
- MINTURNO, A. S.: *De Poeta... Libri Sex*, Venetiis, Apud Franciscum Rampazetum, 1559.
- *L'Arte Poetica... nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni sorte di rime Thoscane...*, Venetia, A. G. Andrea Valvassori, 1564.
- MONFASANI, J.: *George of Trebizond. A Biography and a Study of His Rhetoric and Logic*, Leiden, J. E. Brill, 1976.
- «The Byzantine Rhetorical Tradition and The Renaissance», en MURPHY, J. (ed.): *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- OMG, W. J.: *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge (Mass.) & London, Harvard University Press [1958], 1983.
- PAOLINUS, F.: *Hebdomades, sive de septenario libri septem*, Venetijs, Apud Franciscum Franciscum Senensem, 1589.
- PATTERSON, A. M.: *Hermogenes and The Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- RABE, H. (ed.): *Vid. Hermógenes*.
- RICCOBONUS, A.: *Poetica Aristotelis ab A. Riccobono Latine Conversa...*, Patavii, Apud Paulum Meietum [1585], 1587.
- ROBORTELLUS, F.: *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes...* Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini Ducalis Typographi, 1548.

- SCALIGER, I. C.: *Poetices Libri Septem*, Lugduni, Apud Antonium Vicentium, 1561.
- SHUGER, D. K.: *Sacred Rhetoric. The Christian Grand Style in the English Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- TASSO, T.: *Discorsi dell'arte poetica* [1587], en *Scritti sull'arte poetica*, E. Mazzali, ed., Torino, Einaudi, 1977.
- TIGERSTED, E. N.: «Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West», en *Studies in the Renaissance*, 15, 1968, 7-24.
- TORELLI, P.: *Trattato della poesia lirica*, en *Tr.*, IV, pp. 237-317.
- Tr.: Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, ed. WEINBERG, B., Bari, Laterza, 1970, 4 vols.
- TRAPEZUNTIUS, G.: *Opus absolutissimum rhetoricorum Georgii Trapezuntii cum additionibus herrariensis*, in Compluti Accademia, in Officina Arnaldi Guillelmi de Brocario, 1511.
- TRISSINO, G. G.: *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino non piu raccolte*, in Verona, Presso Jacopo Vallarsi, 1729 [2 vols.].
- *La Poética (I-IV)*, en *Tr.*, I, 21-158.
- *La Poética (V-VI)*, en *Tr.*, II, 3-90.
- VOSSIUS, G. I.: *Commentariorum Rhetoricorum sive Oratoriorum Institutionum Libri Sex*, Lugduni Batavorum, Ex Officina Ioannis Marie, 1643.
- WALKER, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Wartburg Institute, 1958.
- WEINBERG, B.: «The Poetic Theories of Minturno», en *Studies in Honor of F. W. Shapley*, St. Louis, Washington, 1942, 101-129.
- *The History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- WOOTEN, C. [Trad.]: *Hermogenes' on Types of Style*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1987.
- YATES, F.: *The Art of Memory*, Chicago, Routledge and Kegan, 1966.