

Poética elegíaca clásica en el Renacimiento: la elegía IV de Fernando de Herrera

ÁNGEL CASAS AGUDO
Universidad de Granada

Abstract: Not only has Fernando de Herrera considered elegy from a theoretical standpoint in his *Anotaciones*, providing in this sense a real chapter of general theory on the genre, but he has also developed it with numerous examples and great success in all its inherent aspects. Thematically, he uses it as a suitable vehicle for expressing the negative side of the relationship with his protector, the Countess of Gelves, Mrs Leonor of Milan. Elegy IV is an excellent example of this, since in it we find the majority of the topics pertaining to the Classic elegy as described by Scaliger, such as subjectivity, structure, rhetoric and the perfect adjustment of the linked tercet or *terza rima* as the metric unit equivalent to the elegiac distich, applying in it those criteria stated in his *Anotaciones* that any elegy must fulfil.

Keywords: Fernando de Herrera's Elegy IV; elegiac poetry; Renaissance poetics; Scaliger; metre; elegiac distich; 'terza rima'.

Poética elegíaca en el Renacimiento

El nuevo clima y el nuevo modo de concebir las artes y la literatura se reflejan en los numerosos debates y controversias de poética que caracterizan la segunda mitad del siglo XVI. El punto de partida estaba en la *Poética* de Aristóteles, ignorada e incluso desconocida en la Edad Media (incluyendo época de los Comunes y en el Humanismo), hasta la publicación en 1536 del texto original y su traducción latina y, poco después, del comentario de F. Robortello.

En lo que a la elegía se refiere, en el Renacimiento el amor y su codicología lingüística propician nueva vuelta a la Naturaleza, intentando no sólo restaurar los moldes más puristas en la lengua, sino también rescatando el espíritu del mundo que evocaba la literatura clásica. Por ello se vuelven a utilizar y se instalan en las literaturas nacionales — en este momento sobre todo en la italiana y en la española seguidamente — todo el arsenal de tópicos, imágenes y ambientes de dicha literatura; en este

Texto recibido em 22.06.2008 e aceite em 24.07.2008.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 111 (2009) 187-218 — ISSN: 0874-5498

sentido Petrarca y Boccaccio serán cultivadores y precursores de esa nueva forma de amor elegíaco que ya Tibulo adelantara, en el que la naturaleza, como decimos, tiene un papel muy importante y al que ellos contribuyen acercando y hermanando la égloga y la elegía, con el elemento cristiano conciliado y trabado con el pagano.

Es en este momento además cuando se asiste a un nuevo impulso teorizador de los viejos géneros, ahondando en los ya analizados por los propios antiguos (épica o tragedia) e iniciando lo que se podrían considerar los primeros análisis a nivel de género de otros menores o no tratados como el de la propia elegía; de ahí que la importancia de los modelos antiguos pase a ser doble, ya no sólo como modelo a imitar en las propias composiciones originales de estos nuevos poetas, que a la vez serán teóricos en no pocos casos, sino que el texto en cuestión se va a utilizar también como objeto de exégesis formal sobre el que elaborar un canon a modo de poética de tal o cual género al modo aristotélico y principalmente horaciano. Es más, junto a Catulo y los grandes elegíacos — referencia obligada además de fuente de inspiración e imitación —, la propia producción elegíaca contemporánea servirá y ayudará a esa teorización que a excepción del modelo y la propia práctica compositiva carece de existencia real y empírica.

Para ello el proceder es aplicar — en este caso como en otros — las pautas que sigue la Poética aristotélica (aunque a veces se mezclen errónea e incomprensiblemente pareceres y procedimientos horacianos) en su visión de la épica o la tragedia a la elegía, incluyendo datos sobre el origen del género, canon de autores y cuestiones de crítica literaria.

Volviendo a dichos comentaristas/poetas y a veces humanistas, en sus *comentarii* no eran preponderantes las cuestiones de teoría o crítica literaria y, por tanto no dedican en ellos demasiada atención al género en sí; más bien interesan los datos de *realia*, de las fuentes e hipotextos, lugares paralelos e interpretación de pasajes en auténticos alardes de erudición. No obstante, a veces acostumbran a dar algunos datos sobre el género literario al que pertenece la obra objeto de comentario, todo a modo de pequeña introducción ya que en el comentario en sí no se vuelve a relacionar el género con el texto comentado.

Se va a reseñar brevemente el carácter de dos tratadistas que teorizaron sobre la elegía en pleno siglo XVI, Escalígero y Herrera, los cuales siguieron las pautas ya establecidas por los preceptistas clásicos y renacentistas, como Bernardino Cilenio o Filippo Beroaldo o Robortello. Si bien el tratado de Herrera no posee la sistematicidad del de Escalígero — pues no pretende ser un tratado de Poética sino un amplio comentario a la obra garcilasiana —, el sevillano es autor del corpus elegíaco en vulgar más importante de la literatura castellana, del cual se ha elegido la elegía IV — la más perfecta y acabada muestra de sus composiciones — para analizar a través de ella la pervivencia de los parámetros elegíacos antiguos — métricos, retóricos y temáticos — en la moderna elegía renacentista.

Fernando de Herrera. Las *Anotaciones* y Escalígero

En este clima nace Herrera probablemente en Sevilla en 1534; a pesar de la modestia de su familia recibió una magnífica y esmerada formación humanística, aunque parece que no obtuvo ningún título académico. A partir de 1566 recibe órdenes menores y entra en el mecenazgo de los Condes de Gelves, y a los 35 años sus admiradores ya lo tildaban de “divino”; sus protectores mueren poco después, en torno al año 1581, quizá de peste, y en 1597, a los 63, él mismo. De una salud fortísima, era de inteligencia aventajada, sobrio y laborioso, entregado a las letras exclusivamente y de por vida; debido a esa dedicación obsesiva se granjeó fama de huraño y arisco, cultivando sólo la amistad selecta y docta, por lo que fue más admirado que querido: fue un hombre del Renacimiento que llevó el individualismo del momento a sus últimas consecuencias.

Fuera de su obra poética original en lengua vernácula, en la que se incluye un *corpus* de 38 elegías — el más completo y extenso de la literatura española —, Herrera es conocido también por su famosa edición comentada a la obra de Garcilaso de la Vega¹, así como de su relación con una de sus fuentes preferidas, la *Poética* de Escalígero.

¹ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe Sarno y J. M^o Reyes, Editorial Cátedra (Letras Hispánicas n^o 516), Madrid,

Es importante dejar claro desde el principio que las *Anotaciones* no son una *Poética* en el mismo sentido en el que lo son las que se han reseñado hasta el momento, si bien su aparición señaló el comienzo de aquella corriente neoaristotélica en España que culmina en el Pinciano.

No obstante y a pesar de no constituir ningún tratado completo sobre todos los aspectos de la poética, su envergadura permite reconstruir las ideas fundamentales de Herrera sobre la naturaleza de la poesía y principalmente sobre los géneros líricos, y por ello se encuentran algunas declaraciones más extensas sobre sus propias opiniones y doctrinas poéticas, algunas distantes de preceptistas tan admirados por él como el mismo Escalígero; hay un total de dieciséis de tales ensayos, distinguidos de las demás anotaciones en la tabla antes aludida por el título de *discursos*: el décimo es el relativo a *dela elegía*, donde Herrera expone sus tesis sobre tal género. Procede como los tratadistas anteriores: tras pasar revista a las diversas teorías que tanto antiguos como modernos han atribuido a los orígenes de la poesía, dedica un extenso comentario a las características del género, adecuándolas a las condiciones de sus cultivadores en lengua vulgar; Petrarca desempeña un papel importante en su análisis como intermediario entre antiguos y modernos. En un segundo bloque traza la diacronía de la elegía desde la antigüedad hasta su época, con un trato hacia los elegíacos latinos más extenso que sobre los griegos, de entre los que maneja los nombres que aparecen en otros tratados, como Calino, Teocles, Midas Frigio, Terpandro o Polimnesto, zanjando la cuestión griega con el juicio de Horacio. Después de tratar, como el resto de preceptistas, el étimo de la palabra elegía (apoyándose especialmente en Aristóteles y Escalígero), contradice a algunos y se inclina por considerar la elegía como un canto de muerte, ejemplificándolo con la elegía ovidiana sobre la muerte de Tibulo. A la hora de describir las cualidades de la elegía perfecta, lo hace con términos parecidos a otros

2001. La edición de Herrera (Sevilla, 1580) está precedida en tres años por la del Brocense (Salamanca, 1577), la cual es usada sin duda por Herrera, si bien jamás la nombra ni la reconoce como fuente. Para un estudio sobre el análisis que de la elegía hace el sevillano en su tratado, vide P. CORREA RODRÍGUEZ, *Fernando de Herrera: poesía "elegíaca" clásica y elegía renacentista: Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 2 (2000) 185-211.

comentaristas como Robortello o Escalígero: “tersa, clara, cándida, blanda o tierna”, aludiendo a las necesarias adiciones de *páthos*; no obstante, Herrera sigue sus propias tesis ya que la descripción de la elegía que hace concuerda con la de su propia producción, por lo que piensa también en sí mismo más que copiar mecánicamente a los demás preceptistas.

La parte dedicada a los elegíacos latinos podría constituir un tratado aparte por su extensión; es en este bloque donde dedica un apartado a los cultivadores de la elegía en italiano, como Castiglione, el Molsa y Antonio Flaminio. Por tanto se puede decir que, aun sin ser un arte poética, las consideraciones de Herrera sobre la elegía sancionan y suponen la aclimatación de dicho género en la literatura española, consagrándolo no sólo a nivel teórico, sino legando su propia experiencia elegíaca.

En cuanto a su uso de los *Poetices libri septem* de Escalígero, una de sus fuentes más consultadas y predilectas — no sólo para seguirlas —, es mucho lo debatido sobre hasta dónde lo sigue como autoridad, en qué aspectos lo contradice, cómo llega a plagiarlo en ocasiones o cómo lo utiliza sin nombrarlo. En líneas generales parece que es un influjo más de carácter cuantitativo que cualitativo, pues en no pocos lugares la agudeza del análisis efectuado por Herrera sobre un punto supera al del italiano. Un ejemplo es el caso del concepto de *imitatio*, que Escalígero defiende en la línea aristotélica y que Herrera matiza en una línea neoplatónica, al considerar a los clásicos sólo como punto de partida.

El dístico elegíaco y el terceto encadenado

El dístico elegíaco — o elegíaco simplemente — es una forma métrica de brevedad lapidaria muy apta para expresar pensamientos cerrados y unitarios, y que alcanzaba un máximo de concisión y exhaustividad en un mínimo espacio, el impuesto por el material. Desde su aparición sirvió de cauce expresivo para los más diversos temas: la descripción, la parénesis, reflexiones variadas — serias o frívolas —

hasta los más conocidos amorosos y de lamentos y epitafios², comprendiendo, gracias a su forma métrica bivalente, desde la sentencia expresada en un solo dístico, a composiciones más amplias por una adición de dísticos³. Como se sabe, es un metro popular ampliamente difundido desde el siglo VII a. C.⁴, y consta de los dos versos principales del ritmo dactílico, un hexámetro⁵ seguido de un pentámetro, que de hecho no contiene ni cinco metros ni cinco pies, como sugiere su nombre, sino que se trata de dos unidades y media seguidas de otras dos y media; la forma métrica del pentámetro es más severamente regulada que la del hexámetro, quedando excluidos los espondeos de la segunda mitad del verso, y con cesura de posición invariable.

Ciñéndonos al ámbito amoroso que es el que nos ocupa, la elaboración artística de la elegía va ligada necesariamente al uso del dístico como fórmula expresiva. Es precisamente esta unidad métrica la que determina el ritmo elegíaco que es característico. Y parece claro que la adecuación del canto amoroso al ritmo del dístico elegíaco obedece principalmente a la percepción de su idoneidad respecto al tema evocado. La conjunción sonora de sus unidades menores o pies métricos se constituye así en la melodía recitativa que evoca, tan sólo por sí misma, la

² En efecto, la herencia de la elegía griega no fue en absoluto el poema erótico, sino que dentro de este tipo de poesía se aquilataban canciones llenas de vigor: militares (Calino y Tirteo), exhortaciones morales (Solón o Teognis), estados anímicos (Arquíloco y la *Elegía a Pericles*, de tipo consolatorio), sentimentales y erótico-pasionales (Mimnermo), hasta el lamento por la muerte, como los de los epitafios y sepulcros reales y, en tiempos subsiguientes, las mítico-narrativas de Calímaco y los alejandrinos. En Roma, lo que se observa es equiparable a la situación del dístico en Grecia. Encontramos poemas en dísticos que poseen un marcado carácter didáctico e incluso paródico, como los *Amores* o los *Fastos* de Ovidio. Por otra parte, Catulo, que es el poeta que utiliza por primera vez el dístico con profusión no le ha conferido una función exclusiva: entre sus poemas en dísticos unos tienen carácter funerario o de lamento, otros eróticos, y gran parte son epigramas satíricos.

³ Cfr. J. A. SÁNCHEZ MARÍN, *La elegía, de la antigüedad a Julio César Escalígero*, apud J. A. Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios* (Granada 2004) 388-389.

⁴ El uso de este ritmo en la literatura latina se atestigua, por primera vez, en los epitafios funerarios compuestos por Ennio (n. 239 a. C.).

⁵ Este hexámetro es llamado, asimismo, *hexámetro dactílico sincopado* y resulta de la repetición del llamado *semihexámetro* y al que se llama en métrica latina por ello hexámetro que ha sufrido una *κατάλειξις in syllabam*.

naturaleza amorosa de los temas a interpretar. Ante el poeta elegíaco se presenta una función poética de extrema dificultad: crear una letra, pero una letra que ha de adecuarse a un ritmo, que es el de su cadena métrica y el de su consecuente musicalidad entonativa. Y esa conjunción necesaria sólo se explica porque tanto el creador como sus receptores asocian el tema que es pretexto creativo — el amor — y el ritmo métrico-musical aplicado — el dístico elegíaco — como evocadores de un mismo signo artístico. No obstante, el uso específico del dístico elegíaco como formato obligatorio y continuado determina una serie de limitaciones expresivas, pero al mismo tiempo facilita un modo de composición y un ritmo artístico singularizado frente al estilo de la prosa y de otras manifestaciones poéticas de la literatura latina. De hecho, el dístico como unidad métrica, como patrón estilístico, es registrado por distintos autores de la Antigüedad. Esta asociación regular de versos a pares se sucede en el *corpus* de la elegía, y en sus sucesiones la compone formal y temáticamente como unidad diferenciada. Pues bien, hexámetro y pentámetro se constituyen a partir de la combinación de once pies métricos, ritmo al que alude Ovidio en relación con la poesía elegíaca: “Musa, en once pies has de ser rimada”⁶. Cada dístico asume, pues, en cierto modo, un valor independiente, aunque la sucesión de dísticos de cada poema se ajusta a la conexión de su sentido general.

El ritmo del dístico elegíaco se sustenta asimismo en el uso de la cesura pentemímera, corte rítmico musical que tiende a establecer una división del verso en dos mitades, aunque numerosas veces se registre además una interrelación de esas dos mitades del verso a partir de la relación morfosintáctica entre sus miembros. La disposición de esos elementos (en la que el hipébaton será figura predominante) en el verso responde a la necesidad de cumplir con los criterios métricos, pero ello es también un factor que configura el estilo de cada poeta elegíaco a lo largo de todos los tiempos. En ese estilo influye asimismo el uso de términos que se perciben como comodines métricos, así como el conjunto de factores que configuran la composición del poema elegíaco.

⁶ Ov. *Am.*, 1.1.30.

En cuanto a la estrofa utilizada de forma equivalente al dístico desde la Edad Media, el terceto encadenado, es la usada por Herrera en todas sus elegías conservadas. La estrofa, importada de Italia, fue la utilizada por Dante⁷ en la *Divina Comedia* y luego por Petrarca en los *Triunfos*; a España llega en el siglo XVI, citándose a Juan Boscán como introductor y tomándola no de los referentes castellanos medievales, sino de los poetas italianos (de ahí que su nombre en italiano — *terza rima* o su calco *tercia rima*⁸ — sea aún profusamente utilizados para referirse a ella), utilizándose en principio para composiciones morales y didácticas. Es pues una estrofa de tres versos, por lo general endecasílabos, en la que riman el primer verso con el tercero quedando libre el segundo: 11 A, 11-, 11 A. Lo normal es que el terceto casi nunca se use sólo sino que forme una composición mayor⁹, siendo entonces *encadenados* (terceto dantesco o terceto enlazado), rimando el segundo con el primero del terceto siguiente, quedando la serie del modo siguiente: 11 A, 11 B, 11 A; 11 B, 11 C, 11 B; 11 C, 11 D, 11 C.... Estas composiciones escritas en tercetos terminan con un cuarteto, cuyo último verso rima con el segundo¹⁰ para que ningún verso quede suelto, y que sirven para cerrar totalmente el poema, como en nuestra elegía, vv. 112-115:

*Mas aunque el furor noble al canto mío
incita, por mi mal ella pretende
que muera de su helado, estéril frío;
y así el bien que mi Luz me da me ofende.*

⁷ Según Herrera (An. 299-300), *halló este número Dante el primero, por ventura de todos, porque antes d'él no está en memoria quién lo supiese, para representar en aquél género de verso el eroico latino*. La invención de esta estrofa se ha atribuido, con cierto romanticismo, a su maestro, Brunetto Latini, si bien es imposible certificar tal aseveración.

⁸ “Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía. Los cuales, porque se responden en la terminación de cada tercer verso, donde acaban el sentido con la cláusula, tomaron por nombre *tercia rima* i cadena, porque ata un verso con otro” (An. 299).

⁹ Los tercetos encadenados son el caso más frecuente de combinación — en el soneto también aparecen, recordémoslo, dos tercetos encadenados —, aunque también hay tercetos independientes e incluso monorrimos independientes: AAA:BBB:CCC.

¹⁰ Como en los cuartetos llamados *serventesios*.

Su empleo como estrofa equivalente al dístico elegíaco para uso en elegías escritas en romance se registra ya en las dos compuestas por Garcilaso¹¹; el propio Herrera subrayará teóricamente esta correspondencia dístico/terceto en sus *Anotaciones*, tras hablar de los cultivadores del género elegíaco en Italia¹². Sin detenernos en pormenores, el terceto facilitaba y admitía las interferencias y mixturas genéricas, por lo que era frecuente en las composiciones no sólo elegíacas, sino satíricas, bucólicas y epistolares; Herrera conocía todos sus usos, tanto en los modelos italianos como españoles, pero habría de darle un nuevo impulso merced a su incansable experimentalismo, convirtiéndolo en una unidad melódica llena de armonía, *afinando la estructura acental y ahondando en las innovaciones petrarquistas*. El punto en común más evidente es que ambas composiciones — dístico/terceto — comportan una unidad de sentido mínima y autónoma, capaz de formar extensiones semánticas más amplias mediante la combinación, por lo general, de dos o tres tercetos sin pausas fuertes¹³.

Se va a proceder a continuación al análisis de la elegía IV, de época intermedia, como muestra de la evolución, pervivencia y aplicación de los temas y tópicos de la elegía augústea en la elegía neolatina en romance, incidiendo por tanto el análisis en este aspecto, a pesar de tratar someramente otros factores como los métricos y los estructurales.

ELEGÍA IV

*Si este immortal dolor i sentimiento,
que me fuerça a penar sin esperança,
no puedo desatar d`el pensamiento;*

¹¹ Posteriormente Lope de Vega también manejó el terceto octosílabo, y durante el Romanticismo y el Modernismo se experimentaron otras formas en las que se combinaban endecasílabos y heptasílabos.

¹² *An.* 299-300, “Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía”.

¹³ “En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no se acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro, i con poca o ninguna gracia. I esto es traído de la elegía latina, que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado i artificio” (*An.* 300).

*si esta fortuna súbita i mudanza
a una prolixa ausencia me condena, 5
¿por qué tengo en mi daño confiança?*

*Quien vio mi día, i vio mi Luz serena,
podrá juzgar a cuánto mal m`ofresco
en noche de tiniebla i d`horror llena.*

*Tormento nuevo en viejo mal padesco, 10
que quiere este impío rei que sólo sienta
lo qu`esperó ninguno, i no meresco.*

*Lidio en mi soledad, que me presenta
Siempre`l passado bien i la ventura,
i la perdida gloria m`atormenta. 15*

*Rayos d`Amor, inmensa hermosura
que suspiro i deseo i busco ausente,
bolved la claridad ecelsa i pura.*

*Que si veo los cercos i oro ardiente
que vos ciñe i corona en rico velo, 20
descansaré d`el llanto i voz doliente.*

*I en el ervoso, fresco i fértil suelo
que el padre i sacro Betis deleitoso
baña agradable al alto i claro cielo,
alçaré a vuestro nombre generoso, 25
cual fue`n Pafos a Dione consagrado,
un templo insinamente suntuoso,*

*do, quien el peligroso mar sulcado
uviere d`el Amor, ya salvo en puerto,
a las aras atento i umillado, 30*

*los votos, qu`en el ancho golfo incierto
prometió, pagará, dexando escrita
la causa d`el peligro i temor cierto.*

*Mas voi por do no sufre la infinita
fuerça de mi pasión i suerte indina 35
qu`alguna muestra d`esperança admita.*

*I antes que pueda ver la luz divina
vuestra, aquél rigor último a la vida
vendrá d`el mar en que mi ardor m`inclina.*

<i>I en breve espacio fincará perdida la esperanza desierta i el desseo, triunfando de mi muerte aborrecida.</i>	40
<i>Nunca temí el dolor d`el mal que veo, qu`entró al descuido Amor blando i sereno, para aquistar de mí el mayor trofeo.</i>	45
<i>En tal sazón ya sin remedio peno, que lo que menos duele es el tormento; ¡tanto de mí m`aparto i enajeno!</i>	
<i>Quien abrir d`el mar ciego el alto asiento en mi ligera nave verme pudo con alegre bonança y manso viento,</i>	50
<i>i viesse`l cielo oscurecer desnudo de luzes, borrascoso el ponto, el fiero noto con negro orror soplar sañudo,</i>	
<i>aunque su pecho armasse duro azero en tan cruel mudança i suerte mía, donde sólo i sin fuerças desespero,</i>	55
<i>d`umana compassión se vencería, si puede un grave caso sucedido turbar de mortal pecho l`alegría.</i>	60
<i>Ya qu`estoi a mis lástimas rendido, de mis hermosos ojos, ¡triste!, ausente, en soledad i en confusión perdido,</i>	
<i>a do torciere`l passo, irá presente el florido esplendor de la belleza que me tiene abrasado en fuego ardiente.</i>	65
<i>Por difíciles riscos i aspereza, en la nocturna sombra, celebrada será d`el canto mío su grandeza.</i>	
<i>Adonde no se halle alguna entrada de ombre o fiera, mostrará el desierto su figura en los árboles labrada.</i>	70
<i>Allí mi error i engaño i desconcierto escrito, i en mi llanto lamentado, será de mi dolor testigo cierto.</i>	75

*Aquel tierno semblante venerado,
la bella luz do el cielo gracias llueve,
la rica falda d'oro ensortijado,
i el suãve color de rosa i nieve, 80
las perlas, por do Amor alegre envía
la voz al corazón i el daño aleve,
presentes en mi triste compañía,
para temor de l'alma, a la memoria
renovarán la ufana suerte mía;
i d'el perdido bien de la victoria 85
darán las ocasiones, que huyeron
en el progreso luengo de m`istoria.
No sé por dó los hados induzieron
esta mi soledad en el extremo
qu`en el principio nunca prometieron. 90
Vos, ojos, de quien cuido sólo i temo
morir penoso ausente, cuando fuere
de mi dolor el término supremo,
úmidos en mi muerte a quien os viere 95
vos descubrid, i vuestra faz llorosa
muestre cómo mi mal os duele i hiere,
porque sea mi suerte más dichosa
qu`en vida, en muerte, i el tormento mío
vença a la vuestra condición sañosa.
¿Por qu`én ausencia por el bien porfio, 100
si en presencia me niegan el derecho,
i m`engaño en tan alto desvarío?
Destinado nací para este hecho,
i sugeto a belleza ingrata i dura,
siempre afligido i triste, i roto el pecho. 105
L`Aurora pareció con veste oscura,
presaga de mi afán, i el nuevo día
mudó el semblante ledó i luz segura.
Iamás gocé algun ora d`alegría
que no fuesse teñida de tristeza, 110
si merecí tal bien en mi osadía.*

<i>No culpo yo el rigor i la dureza de mi luciente Estrella en tanto engaño; mi ostinación sí culpo i mi firmeza.</i>	
<i>Devía no huir mi desengaño; mas consiento la pena, i no rehúso, si abracé la ocasión, sufrir el daño.</i>	115
<i>Pero l'ausencia assí me descompuso de toda la paciencia, que no hallo en mí el lugar que la razón dispuso.</i>	120
<i>Sufriendo, peno i muero, i siempre callo, pues me conosco, al fin, d'Amor tirano umilde i pobre i sin valor vasallo.</i>	
<i>Yo sé qu'un tierno pecho i soberano d'el mesquino s'acuita i condolece, i procura su bien con larga mano.</i>	125
<i>Mas a quien la ventura desfallece i no vale esperança, es bien la muerte, pues en la vida mísera el mal crece.</i>	
<i>Ya no más buscaré, si el dolor fuerte desmaya, porqu'estoi determinado en seguimiento siempre de mi suerte.</i>	130
<i>I, d'esta soledad acompañado, con un deseo en otro convertido, de mis glorias iré desamparado.</i>	135
<i>I cuando no pudiere aver olvido, que difícil será, no es ya tan largo el tiempo en los trabajos consumido, que no me halle luego el trance amargo, i al cuerpo suelta l'alma, en buelo presto, cansada dexará el pesado cargo,</i>	140
<i>i en sombra yacerán i oscuro puesto mis dolores conmigo sepultados, i cessarán del vago error molesto, qu'aora no reposan, mis cuidados.</i>	145

Temas. Fuentes

Ya al comienzo de la elegía, en el verso 7, el poeta se dirige a su *Luz. Conditio sine qua non* de la poesía elegíaca es que el poeta se dirija a su amada, a quien ama sin ninguna reserva¹⁴. Aparte — evidentemente — de las connotaciones petrarquistas en la nomenclatura herreriana, y antes que Petrarca o los trovadores del amor cortés, P. Grimal¹⁵ sostuvo que ya los poetas elegíacos latinos elaboraron una verdadera mística de la mujer amada, y en ese sentido se expresaba ya Catulo cuando, sufriente, convierte a su amada en ser superior, soberano, en la *domina* que hace al poeta víctima de sus veleidades. El poeta canta sólo a una persona, a su amada, la cual alcanzará gran celebridad gracias a los pregoneros que son los poetas elegíacos, que consagrando la actividad poética a cantar el amor de su amada, le proporcionará el renombre eterno en sus versos, ya que *carmina morte carent*, los versos carecen de muerte, según Ovidio¹⁶, de modo que para Herrera *a do torciere`l passo, irá presente / el florido esplendor de la belleza / que me tiene abrasado en fuego ardiente*, porque incluso *en la nocturna sombra, celebrada / será del canto mío su grandeza*, merced a esa vertiente metapoética de toda auténtica poesía¹⁷. Pero esa virtud también inmortaliza la frialdad y el dolor, la indiferencia y equidistancia con que la amada obsequia no pocas veces a su amante y cantor, el cual prefiere eso a nada, pues, además, Amor se lo impediría:

¹⁴ La musa de los poetas elegíacos no es ni Calíope ni Apolo, sino la amada: *Non haec Calliope; non haec mihi cantat Apollo, / ingenium nobis ipsa puella facit*, dirá Propercio (2.1.3 s.). El poeta canta sólo a una persona, a su amada. Así sucede en toda la tradición elegíaca clásica: Catulo canta a Lesbia, Galo a Lícoris, Tibulo a Delia, Némesis y Glicería; Lígdamo a Neera, Sulpicia a Cerinto, Propercio a Cintia y Ovidio a Corina. Pero es que los griegos son igualmente amantes y cantores de una sola mujer: Mimnermo a Nannó, Antímaco de Colofón a Lide y Meleagro a Míisco, Heliodoro y Zenófila, y, en código homoerótico, Hermesianacte a Leoncio, o Filetas de Cos a Bitis. Por no olvidar — con otros códigos y liturgia adheridos — a Dante, que quiso decir en la *Commedia* de Beatriz “*lo que nunca se dijo de mujer alguna*”, a la Laura de Petrarca o la *Elegía a Madonna Fiammeta* de G. Boccaccio.

¹⁵ *L`amour à Rome* (Paris 1988) 154-201.

¹⁶ *Am.* 1.15.32.

¹⁷ Ovidio también pide a la amada (*Am.* 1.3.19) que consienta en ser *materiem felicem in carmina*: ¡*ofrécete tú a mí como materia fértil de mis versos!*; cf. igualmente 1, 15.

*Encontraré, a pesar de todo, de entre muchas falaces a una,
que quiera llegar a ser famosa por mis versos,
y no me pisotee con tan duras costumbres,*

le dice Propercio a Cintia¹⁸, achacándole los continuos desdenes a que le somete y quejándose de su inconstancia, sufrimiento al que es sometido también el cantor de Luz cuyo canto *será de mi dolor testigo cierto* (v. 75), aunque no obstante *no culpo yo el rigor y la dureza / de mi luciente Estrella en tanto engaño; / mi obstinación sí culpo y mi firmeza* (vv. 112-114), en un motivo en el que es la obstinación o los propios actos del poeta los causantes de la ira y distancia de la amada¹⁹.

Pero en Herrera, merced a su codependencia petrarquista y a las concepciones neoplatónicas del momento, llama a su *domina* en la elegía *Luz, Aurora y luciente Estrella* de forma directa (vv. 7, 106 y 113), y otras veces aludiendo a ella de forma perifrástica, nomenclaturas todas pertenecientes a la convención del canto de amor a la *donna angelicata*, fundiendo con ello la tradición clásica, el petrarquismo y la sublimación propia del amor cortés de la mujer. En esa multinominación o polinomía, en la que la dama se surgiere como obra maestra de Dios, cada nombre constituye una breve definición de sus principales cualidades, contribuyendo todas — y todos los posibles nombres — a conformar un ser ideal, imagen y nuncio del resplandor de la belleza etérea e increada. No es por tanto doña Leonor la mujer a la que Herrera se refiere en última instancia en esta elegía, sino la que, imbuído de Petrarca, ha forjado conforme a un yoga eidético-estético²⁰, tras leer a Platón, los neoplatónicos, los escritores italianos o el propio Garcilaso: la amada es para Herrera lo que es para Petrarca, la presencia de lo divino en el mundo, lo que da idea de la Idea de lo Bello, vehículo y nexos con ese principio de la belleza universal e increado. Por ello, *Luz, luziente Estrella, Aurora, etc.*,

¹⁸ 2.5.5 s: *Inveniam tamen e multis fallacibus unam, / qua fieri nostro carmine nota velit, / nec mihi tam duris insultet moribus.*

¹⁹ En 3.24 Propercio recuerda que sus ojos consideraban a Cintia la mujer más hermosa, y por alabar dicha hermosura ella sintió vergüenza de ser famosa, corroborándolo en 2, 24, 1 ss.: *unica nata meo pulcherrima cura dolori / excludit quoniam sors mea saepe 'veni', / ista meis fiet notissima forma libellis.*

²⁰ Conformando un retrato que, eso sí, dedicará a su protectora la Condesa de Gelves.

no son meras y estériles metáforas surgidas del arsenal que le proporcionaba la retórica, sino la lógica conclusión de toda una concepción del mundo en el que las diversas representaciones de la hermosura terrenal se contemplan en relación con el Demiurgo de la belleza misma.

No obstante, Herrera para esta su *Luz* se sirve para ello de toda una tradición textual aparte de la clásica como la provenzal en la que la mujer — como en Petrarca — también se espiritualiza hasta convertirse no sólo en luz etérea e ideal sino en luz que le guía en todo los senderos de la vida del poeta como aquella columna de luz que servía de guía a los israelitas por el desierto²¹, y que sólo por las vías de la tradición e imágenes del petrarquismo, enriquecidas por el recuerdo y conceptos de la literatura clásica, italiana y española puede llegar a plasmar recurriendo al lenguaje traslaticio para poder decir lo que para los demás es inefable.

Pero hay algo más que une a Herrera con la elegía clásica en relación con su amada y que ayuda al distanciamiento de la misma y por tanto a su sufrimiento. Fuera de la concepción filosófica de la sublimación, Herrera elige como musa y objeto de su canto (a ella iban dedicadas las composiciones de Herrera²²) a la condesa de Gelves, doña Leonor, protectora del poeta²³, persona a todas luces de condición social superior a la de Herrera, es decir, perteneciente a un plano diferente y que por tanto marca una barrera física y social que en el plano vital y literario impiden el encuentro. Y esto es importante porque el poeta elegíaco augústeo se enamora siempre de una mujer cuyo status social es diferente. De ahí que, por circunstancias diversas²⁴, el poeta se sienta impulsado a ser

²¹ Cf. *Éxodo*, 13, 22: *La columna de nube no se apartó del pueblo de día, ni de noche la de fuego*. Así lo reconoce él mismo en otra elegía (VIII, 98, “viéndom`en el error, i que s`encubre / la luz que me guiava en el desierto, / un frío miedo el corazón me cubre”, en *Algunas obras de Fernando de Herrera*, p. 403 en la ed. de Cristóbal Cuevas).

²² De hecho, don Álvaro pedía a Herrera que dedicara nuevos poemas a su mujer.

²³ A partir de 1559 es cuando Herrera se relaciona más asiduamente con sus protectores visitándolos frecuentemente en la quinta que éstos tenían en Sevilla. En 1581, cuando Herrera tiene 47 años, los dos condes mueren — obablemente de peste — casi al mismo tiempo.

²⁴ El amor por Lesbia llena el poemario de Catulo; Lesbia estaba casada, y recuerda el poeta en el *carmen* 83 cómo ella no tenía reparo alguno en injuriarle

desgraciado y a cantar el amor de la *bella puella* y a la vez *domina* de la que está enamorado.

Tras una mención a Amor como impío rey (v. 11), haciendo referencia a su poder omnímodo sobre todos los seres, justificándose por tanto ese calificativo de larga tradición²⁵, Herrera prosigue las consideraciones sobre su amada en el plano de la *puella divina*, prometiendo, en caso de corresponder su amor, levantarle un templo (vv. 25-27) semejante al consagrado en Pafos a Dione²⁶, cabe a la ribera del río Betis²⁷; ello presupone la comparación de la amada con una divinidad; parangonar a la *puella* con heroínas o diosas es frecuente en la elegía amorosa²⁸, ya que es una forma de considerar a la amada como una diosa (*puella divina*); en

delante de su marido. Tibulo canta en su primer libro a Delia, mujer casada, con la que jamás llegó a unirse y con la que tan sólo pudo gozar algunos instantes con el miedo además a ser descubierto. Lígdamo está enamorado de una mujer llamada Neera, que pertenecía a una casa distinguida, abandonando al poeta por otro amante (3.4.57 ss.: *Carminibus celebrata tuis Formosa Neaera / alterius mavult esse puella viri*). Sulpicia, poetisa y sobrina de Mesala, dedica sus elegías a Cerinto, hombre de condición inferior, que, además, siente inclinación por otra doncella; y, para no extendernos, Ovidio canta a Corina, que según la crítica merced a una cita de Sidonio Apolinario (*Carm.* 23.157 ss., si bien en la época del propio Ovidio era ya un secreto a voces), era ni más ni menos que la hija de Augusto, siendo uno de los motivos de su destierro de Roma.

²⁵ Para los antiguos, especialmente los griegos, Eros poseía un poder cósmico, hasta el punto de ser temido por todos los dioses; cf. Hes. *Th.* 120-122; Soph. *An.* 781; Pl. *Smp.* 178b. Verg. *Ecl.* 10. *Vid. supra* p. 52 y nn. *ad loc.*

²⁶ Pafos junto con Citea son las islas consagradas a Afrodita, que en Homero tiene por madre a Dione en una tradición poética diferente sobre su nacimiento (Hom. *Il.* 5, 369-70), y cuyo nombre acabará convirtiéndose en otro apelativo de la propia Afrodita (Ov. *Am.* 1.14.33; *Ars.* 2.594 y 3.769). Tácito describe así el templo en el segundo libro de las *Historias*, capítulos 2-4: “La vieja memoria testimonia que el fundador del templo fue el rey Aerias; algunos, que ése es el nombre de la propia diosa. La fama más reciente nos transmite que el templo fue consagrado por Cíniras y que la misma diosa, tras haber sido concebida en el mar, fue empujada hasta aquí [...] Está prohibido esparcir sangre sobre el ara; los altares se santifican con plegarias y fuego puro, y no se empapan con lluvia, aun a cielo abierto. La imagen de la diosa, no de efigie humana: un bloque de una pieza con la base más ancha, cuyo perímetro se va estrechando hacia arriba, a modo de cono; y la explicación, en la oscuridad.” Tácito, *Historias*. Trad. de José María Requejo Prieto (Madrid 1997).

²⁷ El río *Betis* es en Herrera un río literario, *por contraposición al nunca presente Guadalquivir, río real* (Cuevas, ed. cit. 34).

²⁸ Cf. Ov. *Am.* 1.5.11-12, 1.7.13-18 y 32.1.14, 31-34, 2.4.33 y 41-44, 2.5.28, 3.2.29-32 y 60.

él el amante habrá de dejar escrita su historia y los votos de fidelidad prometidos (*foedum amoris*) en medio de esa tempestad simbólica que es el amor (vv. 28-33):

*donde, quien el peligroso mar surcado
hubiere del Amor, ya salvo en puerto,
a las aras atento y humillado,*

*los votos, que en el ancho golfo incierto
prometió, pagará, dejando escrita
la causa del peligro y temor cierto*

Igual que Propercio:

*Magna ego dona tua figam, Cytherea, columna,
Taleque sub nostro nomine carmen erit:
HAS PONO ANTE TVAS TIBI, DIVA, PROPERTIVS AEDIS
EXVVIAS, TOTA NOCTE RECEPTVS AMANS*

El amante elegíaco ante los favores de la amada habrá de hacer una ofrenda de agradecimiento a la diosa del amor y, según la costumbre de hacer la ofrenda a los dioses protectores, dejará constancia del hecho con una solemne inscripción votiva²⁹, de ahí que Herrera hable de *peligroso mar surcado* (v. 28) y *ancho golfo incierto* (v.31), en referencia a los peligros del *navigium amoris*³⁰: el mar tempestuoso simboliza el amor apasionado y atribulado, y la barca que llega felizmente a puerto (de ahí el *a las aras atento y humillado*, v. 30) indica el fin de ese tormentoso amor³¹.

Pero cabe resaltar además cómo entre los tópicos reseñados del *navigium* y del templo dedicado a la *puella divina* el sevillano intercala

²⁹ Prop. 2.14.27-28 (“Grandes ofrendas colgaré yo, Citerea, en tu columna, / y con mi nombre habrá semejante epigrama: / ESTAS PRENDAS TE COLOCO A TI, DIOSA, ANTE TU TEMPLO, / YO PROPERCIO, AMANTE ADMITIDO UNA NOCHE ENTERA”), 2.28.44; 4.3.72. Verg. *Aen.* 3.288. Tib. 1.9.83-84. Ov. *Am.* 1.11.27-28: *Yo en persona, de blanco, ofreceré incienso en tus altares / humeantes, yo mismo llevaré las ofrendas prometidas ante / tus pies y añadiré la leyenda ¡NASÓN POR SALVARSE CORINA! / Tú sólo dame la ocasión para la leyenda y las ofrendas;* *Ars* 2.744 y 3.812; *Met.* 9.794; *Epist.* 15.183-184.

³⁰ Uno de los tópicos elegíacos por excelencia, comentado a raíz de la elegía I (vv. 46-48).

³¹ “Ya mi barca adornada de corona votiva escucha / indiferente las aguas embravecidas del mar”, Ov. *Am.* 3.11.29-30; Hor. *Carm.* 1.5; Prop. 3.24.15-16.

otro, el de los pactos o votos de fidelidad; si bien es cierto que se refiere a los votos o promesas que en medio de la tempestad amorosa se hacen a la divinidad caso de llegar a buen puerto (v. 31-32), está inserto en hábil *contaminatio* el valor de la fidelidad a la amada por la que se atraviesa ese mar tempestuoso de penalidades que la misma le impone duramente; el juramento de amor eterno a la amada, el pacto de amor, el *foedus / sacramentum amoris*, sin valor por lo general cuando lo establece la amada, y perpetuo a pesar del desdén a que le somete la amada cuando lo pronuncia el amante³².

A continuación, y tras un adelanto del tema (vv. 37-42) que dominará la segunda parte de la elegía — la muerte —, debido a la poca esperanza que alberga en poder cumplir la promesa citada anteriormente, Herrera introduce el tema del amante que no conocía a Amor previamente y por tanto no era consciente de los pesares que ello causa, pero comparando hábilmente ese victoria que Amor consigue con él con el tema del *navigium amoris* y de la *tempestas* en el mar, como sinónimo de la zozobra que produce el súbito enamoramiento. Para introducir esta sección, dice el poeta (vv. 43-45):

*Nunca temí el dolor del mal que veo,
que entró al descuido Amor blando y sereno,
para aquistar de mí el mayor trofeo.*

Lo mismo que le ocurrió a Propercio:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
Contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantes deiecit lumina fastus
Et capuz impositis pressit Amor pedibus*

Y a Ovidio:

*Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas:
uror, et invacuo pectore regnat Amor*³³

³² Catull. 87; 72.1-3. Prop. 1.7.11 y 1.10.29; también 1.12.19 ss: *mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est; / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.*

³³ Prop. 1.1.1-4: Cintia la primera — feliz de mí — con sus ojillos me captó, / exento del contacto previo con Cupido. / Así hizo bajar la mirada de mi altiva arrogancia / y Amor con su pisada humilló mi cabeza; Ov. Am. 1.1.25-26: ¡Pobre de

Ninguno de los tres temía el dolor porque no albergaban a Amor en su pecho previamente, y de ahí el poder mostrarse ufano, algo que Eros / Amor no tolera provocando, doblegando su corazón renuente, el enamoramiento inmediato; con ello por un lado se justifica el poder omnipotente del *rey* Amor, pero a la vez el poeta subraya indirectamente que la amada — sea Luz o Cintia o Corina o la que fuere — ha sido la primera en conquistar su corazón de pleno, el *mayor trofeo* que Amor se pueda llevar, como si de una nueva presa se tratara³⁴.

Ese proceso amoroso lo compara Herrera a una navegación apacible previa al conocimiento amoroso y al enamoramiento con la tormenta consiguiente (vv. 49-54):

*Quien abrir del mar ciego el alto asiento
en mi ligera nave verme pudo
con alegre bonanza y manso viento,
y viese el cielo oscurecer desnudo
de luces, borrascoso el ponto, el fiero
Noto con negro horror soplar sañudo*³⁵

El poeta recrea en el tópico de la tempestad como símil de la zozobra del alma enamorada, con la descripción hórrida del ponto tempestuoso, sinónimo de la adversidad amorosa, acentuada por el contraste de una primera etapa de bonanza/inactividad amor: el poeta pinta la tormenta devastadora por donde él atraviesa cual doliente pere-

mi! Certeras saetas fueron las de aquel niño: / fuego soy y en mi pecho vacío reina el Amor. Recordemos que es tema helenístico y que Meleagro desarrolla una situación paralela de desconocimiento previo de Amor en A. P. 12.101: *τόν με Πόθοις ἄτροτον ὑπὸ στέρνοισι Μυίσκοις / ὄμμασι τοξεύσας τοῦτ' ἐβόησεν ἔπος ...* (A mí, que a Pasión era inmune, Míisco, hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras...).

³⁴ Algo que confirma Ovidio en *Am* 1.2.19-20: *en ego confiteor: tua sum nova praeda, Cupido, / porrigimus victas ad tua iura manus*. Otros pasajes ovidianos sobre el triunfo de Amor: 1.2; 1.5.14, 1.7.35-40; 2.5, 11-12, 9.15-16, 12.1-6, 16; 2.19.18.

³⁵ Los vientos simbolizan los fuertes sentimientos en el amor; los vientos encontrados serían los dos amores, como en Aristéneto, 2, 11, u Ovidio, *Met.*, 8, 470-474. Por otro lado, la ira y la fiereza del Noto son proverbiales; viento del sur o del mediodía y que trae siempre las nubes, también llamado *Austro*, en la tradición elegíaca está casi siempre asociado a metáforas marinas (como en la elegía herreriana) y por ello a veces asociado a la ira de la amada o a la pasión del amante. Esta es una de las pocas referencias mitológicas de la elegía, junto con la referencia al templo de Dione en Pafos.

grino de amor. Se une al valor clásico — la fiereza del Noto — el viejo simbolismo de la sequedad y angustia del espíritu, tratado por Dante, Tasso, los cancioneros o ya antes — alegóricamente — el *Éxodo* o los *Salmos*, si bien todo aunado y sintetizado por Petrarca y los petrarquistas.

Seguidamente y tras aludir (v. 66) al lugar común de toda poesía amorosa de denominar fuego a la pasión (la *flamma amoris* elegíaca), introduce Herrera otro tópico relacionado con el loor a la dama y su canto mediante la poesía, en un gesto casi costumbrista compartido por la bucólica, el hecho de grabar la efigie o el nombre de la dama en los árboles, costumbre atestiguada ya en Teócrito y en Calímaco. Así, en los versos 70-73, el poeta, *Adonde no se halle alguna entrada / de hombre o fiera, mostrará el desierto / su figura en los árboles labrada*”, grabando con ello “*allí mi error y engaño y desconcierto / escrito, y en mi llanto lamentado*”, siendo así “*de mi dolor testigo cierto*”. La tradición elegíaca augústea se valió de dicho topos de origen bucólico, y Propercio exclamará³⁶:

*¡Ah, cuantas veces resuenan bajo blandas sombras las palabras mías
y se inscribe “Cintia” en vuestras cortezas!*

Inmediatamente el poeta introduce la *laudatio puellae*, mediante la prosopopeya de su dama grabada en ese tronco, en la clásica descripción-estereotipo del canon de belleza renacentista, con cabello rubio, tez rosada y nívea, así como dientes blancos (vv. 76-80):

*Aquel tierno semblante venerado,
la bella luz por donde el cielo gracias llueve,
la rica falda de oro ensortijado,
y el suave color de rosa y nieve,
las perlas, por donde Amor alegre envía
la voz al corazón y el daño aleve*

descripción que tanto recuerda a algunas garcilasianas y petrarquistas en general, en las que se presenta normalmente un orden de enumeración descendiente: cabellos, frente, ojos, mejillas, boca o dientes, cuello, etc.,

³⁶ 1, 18, 21-22: “A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et vestris “Cynthia” corticibus!”. Es un lugar común atestiguado desde Teócrito y Calímaco (fr. 73 Pf.).

frente al orden ascendente preferido por los poetas árabes. Como en este caso, a menudo la descripción alabanza se limita a ciertos elementos de la composición, e incluso se concentra en una sola imagen poseedora de una gran carga emocional

El recuerdo de esa belleza canónica no hace no acentuarle los sufrimientos de amor, pues, sujeto incoerciblemente a ella — *destinado nací para este hecho, / y sujeto a belleza ingrata y dura* (v. 103-104) — no tiene más remedio que traducir la misma en sufrimiento físico y psíquico, aun cuando Herrera no nos muestre en la elegía una de las clásicas patografías eróticas tan constantes en las elegías augústeas³⁷ (palidez, delgadez, suspiros o incapacidad de pronunciar palabra), siendo sus *signa amoris* prevalentemente espirituales y de estado anímico, *siempre afligido y triste, y roto el pecho* (v. 105), *sufriendo, peno y muero y siempre callo* (v. 121).

Inmediatamente el poeta esboza el cuadro puramente elegíaco de la amada llorando sobre la tumba del enamorado, variante del tema de la muerte en la elegía (vv. 91-99):

*Vos, ojos, de quien cuido sólo y temo
morir penoso ausente, cuando fuere
de mi dolor el término supremo,
húmedos en mi muerte a quien os viere
vos descubrid, y vuestra faz llorosa
muestre cómo mi mal os duele y hiere,
porque sea mi suerte más dichosa
que en vida, en muerte, y el tormento mío
venza a la vuestra condición sañosa.*

Cuadro también idealizado en Tibulo:

*¡Ojalá te pueda mirar, cuando me llegue la hora suprema,
y te toque al morir con mi lánguida mano!
Llorarás y puesto yo, Delia mía, en fúnebre lecho
con tristes lágrimas besos mezclados darás.*

³⁷ Pero ya existentes desde Safo (fr. 31 LP), Teócrito (2.102-110) o Catulo (51), con unos *signa* que pueden aparecer no sólo referidos al amor, como en Lucrecio, 3.152-160.

*Llorarás: no están tus entrañas con hierro acerado
sujetas ni hay en tu tierno corazón pedernal*³⁸.

Y en Propercio:

*¿acaso podrás con ojos secos sepultar mi sombra
y no tener en tu regazo ningún hueso mío?*³⁹

Herrera acepta de muy buen grado el gusto elegíaco por mezclar amor y muerte, donde a veces se da una detallada y morbosa descripción de ésta y de sus rituales.

En ese martirio amoroso tiene buena parte de culpa la dureza y crueldad de la amada, reiterada en numerosas ocasiones por Herrera, respondiendo así a un lugar común en la poesía elegíaca (vv. 112-114):

*No culpo yo el rigor i la dureza
de mi luziente Estrella en tanto engaño;
mi ostinación sí culpo i mi firmeza.*

Numerosísimos son los pasajes de los elegíacos latinos donde se retrata la crueldad (*saevitia*) de la amada, ya referidos en otros pasajes de las tres elegías herrerianas comentadas⁴⁰.

Tras una mención (v. 111) a la *osadía* del poeta (palabra cuya importancia semántica en Herrera se valorará en la siguiente elegía), Herrera llama a la amada *luziente Estrella* (v. 113); si bien es cierto que la comparación de los ojos de la amada con estrellas es un motivo puramente petrarquista, como se muestra en el. I, 25-30, la mención no a los ojos, sino a la misma amada como astro, pudiera tener su origen en una fuente no elegíaca pero de gran fortuna y larga tradición; la comparación del ser amado con las estrellas, en diversas combinaciones⁴¹, fue

³⁸ Tib. 1.1.59-64.

³⁹ *An potreéis siccis mea fata reposeeré ocellis,/ ossaque nulla tuo nostra tenere sinu?* (1.17.11-12); cf. 1.19 y 2.24; Ov. Am. 1.3.18.

⁴⁰ Propercio (1.3.18) no se atreve a molestar a Cintia *temiendo los ataques de su bien conocida crueldad*; sobre la *saevitia* de la amada cf. comentario a el. I.103-105 (supra p. 63-64 y nn. *ad loc.*).

⁴¹ La sensación de los antiguos de sentirse observados, la sensación de que *el cielo nos está mirando*, dio lugar a diversas composiciones en época helenística donde a la idea más o menos típica de llamar “estrella” al amado, aparece la metáfora

largamente imitada desde su aparición en epigramas helenísticos, y a través de traducciones e imitaciones latinas gozó de gran fama en el Renacimiento. La *Antología Palatina*, 7, 669, recoge la versión canónica:

Mira los astros, mi astro: ojalá me volviera yo cielo
para que con mil ojos te pudiera mirar⁴².

Herrera en el verso citado simplemente denomina, de forma explícita, a la amada *luciente Estrella*, dejando a un lado el hecho de considerar a las estrellas como ojos del cielo o el deseo del poeta de convertirse en estrella para así poderla mejor observar; pero el epigrama griego, a través de sus versiones y traducciones⁴³, aportó a los poetas la posibilidad de combinar las ideas del mismo al gusto, en recreaciones más o menos alejadas⁴⁴ y contaminadas con concepciones puramente petrarquistas.

de considerar las estrellas como “ojos del cielo”, idea que a la inversa subyace en conceptos como el *lucero* o los *lumina* latinos.

⁴²

ἀστέρας εισαθρεῖς, ἀστήρ ἐμός. Εἶθε γενοίμεν
οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σέ βλέπω.

El epigrama lo transmite Diógenes Laercio (3, 29) atribuyéndoselo a Platón, y dedicado a un alumno suyo de astrología que vendría a llamarse *Ἀστήρ*, no obstante esa adscripción no es más que un juego literario ya que su temática y ejecución es puramente helenística, por lo que no es más que una metáfora directa en la que como se ha dicho y según la tradición literaria a los jóvenes hermosos se les llama *Ἀστήρ* (cf. ya la *Iliada* en 6.440-441, o el *sidere pulchrior* horaciano, en *Carm.* 3.9.21), como es el presente caso, *ἀστήρ ἐμός* — *Mi Stella* — *Mi luciente Estrella*.

⁴³ Probablemente Herrera no lo conocía en su versión original sino a través de una de las muchas recreaciones/traducciones que se hicieron en el Renacimiento italiano, ya que no se recoge (aunque Apuleyo parece conocerlo) ninguna versión en la latinidad clásica. Es ya en el siglo XV cuando se suceden las traducciones latinas de Brugnolo, Michael Bentinus (que es la que probablemente manejó Herrera: *O utinam Coelum fierem cum Sidera cernis, / Mi Stella, ut multis in te oculis tuerer*), Bonamico, Spinula o traducciones al italiano como la de G. Trissino, L. Grotto y, sobre todo, Tasso.

⁴⁴ En el verso 76 de la elegía I vuelve a utilizar la imagen, diciendo que Cintia *más clara es ya que las estrellas*. No obstante aquí Herrera sigue muy de lejos la idea del epigrama, comparando simplemente el fulgor y el titilar de las estrellas con el de los ojos de Luz (*luces bellas...centellas...*). Sí recrea el epigrama entero en la elegía IV de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Cuevas ed. cit., 407, donde cita la autoridad de Pacheco proporcionando la fuente) o el soneto IV del libro I de *Versos de Fernando de Herrera* y el LXXV del libro III (503 y 817). También lo recrea Barahona de Soto. *Vid.* al respecto Herrera Montero, R, “Los ojos del cielo: de AP

Se cierra la elegía con unos tercetos donde la presencia de la muerte es dominante, en un tono lúgubre paralelo al que domina la famosa elegía séptima del cuarto libro de Propertio.

Métrica y retórica

En la elegía IV de Herrera, 29 tercetos de los 48 de que consta la elegía son autónomos, cerrados con puntuación fuerte y con sentido propio dentro de la semasia general de la elegía; y en ellos, al igual que en el dístico, existe correspondencia entre unidad métrica y frase, donde cada terceto lo normal es que esté constituido por una oración, a veces dos, y éstas raramente encabalgadas en dos tercetos.

En el caso de no acabar el sentido en un único terceto, como ya se dijo, el paso del mismo al siguiente ha de ser *con juicio i cuidado*. Los dos primeros tercetos ejemplifican dicha tesis: cada uno constituye la doble apódosis (con la conjunción comenzando la estrofa, a modo de anáfora) de una prótasis que cierra el segundo dístico con una interrogación retórica, completando la unidad de sentido además con *cuidado i artificio*, marcando así el comienzo de la elegía con gran artificio y ornato (vv. 1-6):

*Si este inmortal dolor y sentimiento,
que me fuerza a penar sin esperanza,
no puedo desatar del pensamiento;*

*si esta fortuna súbita y mudanza
a una prolija ausencia me condena,
¿por qué tengo en mi daño confianza?*

Es en las partes más narrativas, excursos o descripciones, como la de la belleza de la dama y su añoranza (vv. 76-87), la petición a los ojos de la dama a que se muestren llorosos en su muerte (vv. 91-99), la descripción de la tempestad (vv. 49-60) o la promesa de levantar un templo a la dama en nombre del Amor si la vuelve a ver (vv. 22-33), pasajes donde el terceto se vuelve más narrativo y menos conciso y

7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de soto": *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997) 147 y ss.

conceptual, registrándose un mayor número de ellos (no más de cuatro) ligado el uno al otro por comas casi siempre:

*Y en el herboso, fresco y fértil suelo
que el padre y sacro Betis deleitoso
baña agradable al alto y claro cielo,
 alzaré a vuestro nombre generoso,
 cual fue en Pafos a Dione consagrado,
 un templo insignemente suntuoso,
 donde, quien el peligroso mar surcado
 hubiere del Amor, ya salvo en puerto,
 a las aras atento y humillado,
los votos, que en el ancho golfo incierto
 prometió, pagará, dejando escrita
 la causa del peligro y temor cierto.*

Conforme a las reglas del discurso retórico y de su *ornatus*, junto al comienzo o exordio el final o epílogo registra la mayor dificultad y densidad conceptual y morfosintáctica en los tres tercetos engarzados con pausa débil, donde el encabalgamiento y el hipérbaton cobran especial protagonismo:

*Y cuando no pudiere haber olvido,
que difícil será, no es ya tan largo
el tiempo en los trabajos consumido,
 que no me halle luego el trance amargo,
 y al cuerpo suelta el alma, en vuelo presto,
 cansada dejará el pesado cargo,
y en sombra yacerán y oscuro puesto
 mis dolores conmigo sepultados,
 y cesarán del vago error molesto,
 que ahora no reposan, mis cuidados.*

En cuanto a la retórica, Herrera es uno de los poetas españoles de mayor rigor estilístico, concibiendo la inspiración como un proceso de lucidez expresiva que se realiza por la busca de signos poéticos más eficaces. Para él el estilo es cuestión de técnica, y por ello rechaza todo automatismo, negándose a escribir al dictado de una inspiración espontánea; con su culto a la forma y a la belleza pretende mover y conmover, dentro de la mejor tradición horaciana, haciendo suyo el *non satis est*

*pulchra esse poemata; dulcia sunt*⁴⁵. Ello le lleva no obstante a una labor de lima permanente y de perfeccionismo formal, de forja del verso tan extenuada, que hace que unido a la erudición permanente mostrada en sus textos esté justificado el considerársele ejemplo prototípico de culta dificultad.

Si nos centramos primero en las figuras, lo primero que resalta en la elegía es el carácter patético y afectivo de las mismas⁴⁶. La *prosopopeya*, considerada por él *la más vehemente de todas las figuras* está representada en los vv. 76-80, breve pero que responde al obligado retrato de la dama según los cánones renacentistas, con la cabellera de oro, la tez de color rosa y nieve, y los dientes blancos como perlas, todo engastado en un léxico que como la adjetivación en general como se verá responde a un elevado gusto por el cromatismo vivo. Responde también a dicho patetismo, acentuándolo y reforzando la *prosopopeya*, el *apóstrofe* y la *apelación*, pues llenan de dramatismo el tono de la elegía con continuas apelaciones a la amada y a su hermosura, como la de los vv. 16-21: *Rayos de Amor, inmensa hermosura / [...] volved la claridad excelsa y pura*; o la especialmente intensa a sus ojos (vv. 91-99), a quienes pide que se muestren llorosos tras la muerte a la que la amada aboca al poeta, para, de este modo, mostrar al menos la conmiseración (en dolida reiteración pleonástica, *vuestra faz llorosa muestre cómo mi mal os duele y hiere*) que el poeta merece y lograr así, muerto, la suerte que no tuvo vivo. Ello constituye en sí una ironía, con la que se acentúa el destino trágico al que el poeta se siente abocado⁴⁷ (cf. v. 103). Cierra dicha apelación una dura *imprecación* (*y el tormento mío venza a la vuestra condición sañosa*) que junto con las exclamaciones⁴⁸ sirven de desahogo sentimental al poeta (v. 48, *¡tanto de mí me*

⁴⁵ *Et quoquaque volent animum auditoris agunto*, *Ars* 99 ss: “No basta que sean bellos los poemas: sean atrayentes, y lleven el ánimo del oyente donde quieran”.

⁴⁶ “Que tenga frecuente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, *prosopopeyas*, escursos o parébases” (*An.* 291).

⁴⁷ Como la del verso 84, llena de sarcasmo (*a la memoria renovarán la ufana suerte mía*).

⁴⁸ Herrera gusta de usar la exclamación en numerosas ocasiones y en todo tipo de composición, pues pensaba que gracias a ellas *con más intensa pronunciación declaramos el movimiento de nuestro ánimo* (*An.* 141).

aparto i enageno!; v. 62, *Ya que estoy a mis lástimas rendido, / de mis hermosos ojos, ¡triste!, ausente...*). Lo mismo ocurre con la *interrogación retórica*, uno de sus recursos preferidos, y que en la elegía proporciona énfasis al contexto elegíaco: *¿por qué tengo en mi daño confianza?* (v. 6), que en Herrera además ofrecen tensión, pues siempre se dirige asimismo, estableciendo un monodílogo de gran efectismo dramático, como en vv. 100-103, *¿Por qué en ausencia por el bien porfío, / si en presencia me niegan el derecho, / y me engaño en tan alto desvarío?*

Numerosas son las *reiteraciones*, que acentúan y aumentan la sensación y el clima de angustia y de obsesión, aumentado a veces gracias al *pleonasma*, *gradaciones* y por alguna *hipérbole*, todo ello reforzado por el *polisíndeton* (rara vez repite la conjunción más de dos veces⁴⁹), llegando a llenar el verso: *y en el herboso, fresco y fértil suelo* (v. 22), *Allí mi error y engaño y desconcierto* (v. 73), casi siempre en el primer verso de la estrofa, no faltando ejemplos cerrando el terceto: *siempre afligido y triste, y roto el pecho* (v. 105), *muestre cómo mi mal os duele y hiera* (v. 96), *de Amor tirano / humilde y pobre y sin valor vasallo* (v. 123), incrementando la sensación de convulsión y agitación sentimental cuando son verbos los encadenados: *¡tanto de mi me aparto y enajeno!* (v. 48), *inmensa hermosura / que suspiro y deseo y busco ausente* (v. 17), donde en gradación semántica ayudan a incrementar la sensación de anhelo; y con hasta cuatro verbos en un solo verso: *Sufriendo, peno y muero y siempre callo* (v. 121), dejando en el lector la sensación y el regusto de una continua exaltación, de ausencia absoluta de sosiego, eco de la sensibilidad hiperestésica del poeta que, mediante la retórica, pretende ante todo emocionar.

La adjetivación del texto merece una mención, por la importancia que revisten para Herrera, ya que *son muy frecuentes a los poetas [...] para el ornato de la oración i gravedad de las cosas, i para la eficacia, pero también para los afetos i explicación de los sentimientos del ánimo.*

⁴⁹ Los vv. 121-123 son una excepción, en una estrofa de simetría perfecta (cinco verbos en la primera mitad y ni uno en la segunda):

*Sufriendo, peno i muero, i siempre callo,
pues me conozco, al fin, de Amor tirano
humilde i pobre i sin valor vasallo*

En la elegía se sirve abundantemente de ellos, y para diversas funciones que van de la intensificación a dinamización, oscilando entre el típico epíteto⁵⁰, a adjetivos matizadores, metafóricos y perifrásticos, pero todos coadyuvando a impregnar el texto de esa suntuosidad cromática y lumínica: *Rayos de Amor, inmensa hermosura [...] volved la claridad excelsa y pura* (vv. 16-18), y *en el herboso, fresco y fértil suelo* (v. 22), *cielo desnudo de luces* (v. 52), *florido esplendor de la belleza* (v. 65), *rica falda de oro ensortijado* (v. 78), *suave color de rosa y nieve* (v. 79), *veste oscura* (v. 106), *luciente Estrella* (v. 113), etc., llegando al virtuosismo de acumular hasta cinco adjetivos en una sola estrofa: *sujeto a belleza ingrata y dura, / siempre afligido y triste y roto el pecho* (v. 104-106).

Morfológicamente, *antítesis* y *paradojas* contribuyen a realzar el patetismo: *Iamás gozé algún ora d'alegría / que no fuesse teñida de tristeza* (v. 109-110), *Tormento nuevo en viejo mal padesco* (v. 10).

Conclusiones

1. Métricamente, el terceto encadenado se convierte, gracias a la teorización y a la ejecución de composiciones elegíacas originales por los teóricos y poetas renacentistas, en el molde apto para el trasvase formal — en cuanto que unidad sintáctica y semántica — y de contenido — por su versatilidad para diversos temas — del dístico elegíaco de la poesía clásica.

2. Queda demostrada la vinculación entre la tradición elegíaca latina y las elegías de Fernando de Herrera. Así, las influencias de Tibulo, Propertio y Ovidio son evidentes en lo que a motivos, temas y tópicos elegíacos se refiere, manejando con soltura, dominio e idéntica función y fin que los elegíacos augústeos temas como la unión entre amor y muerte, la consideración de la amada como *puella* en sus diversas facetas — *saeva, docta, divina* o *domina* —, el ideal de vida retirada de la vida pública para disfrutar sólo con la amada, unido a la *iners* y a la *paupertas*,

⁵⁰ Que para Herrera lo es cuando el adjetivo conviene al sustantivo por su propia naturaleza (cf. *An.* 73), por ejemplo: *oro ardiente* (v. 19), *peligroso mar* (v.28), *ancho golfo* (v. 31), *ligera nave* (v. 50), *fiero Noto* (v. 54), *duro acero* (v. 55), *fuego ardiente* (v. 66), etc., constituyendo pues para Herrera meros recursos enfatizadores.

y tópicos reiterados como el del *navigium amoris*, el *exclusus amator*, el amante como *miser*, o el *servitium amoris*, además de otros códigos del lenguaje a moroso (calificativos con que se designa a Eros/Cupido/Amor) más o menos heredados de la tradición helenística y con los que Herrera opera como ya operaron los elegíacos augústeos con respecto a sus antecesores, esto es, mediante diversos tipos de *variatio*.

3. Es muy probable que en sus elegías, aparte de toda una teoría poética elegíaca previa — expuesta también de modo teórico en sus *Anotaciones* — llevada a la práctica con sus composiciones originales, haya una teoría amorosa similar o muy próxima a la que se encuentra en el corpus de sus sonetos.

4. Ello no obsta para que en su cancionero elegíaco aparezcan otros sustratos clásicos como el platonismo, o medievales como el petrarquismo, como se ha mencionado en algunos casos a modo de ejemplo para mostrar la perfecta trabazón entre las distintas tradiciones, a pesar de poder deslindarse cada una claramente, si bien el objetivo del presente trabajo es la materia puramente elegíaca.

* * * * *

Resumo: Fernando de Herrera não só estudou elegia de forma teórica nas suas *Anotaciones*, apresentando um verdadeiro capítulo teórico sobre a mesma, como também a cultivou ele próprio com numerosos exemplos e grande sucesso em todos os seus aspectos. Em termos temáticos, a elegia serve-lhe de veículo ideal para exprimir a vertente negativa da sua relação com a sua protectora, a condessa de Gelves, D. Leonor de Milán. A *Elegia IV* é um bom exemplo neste aspecto já que nela aparecem a maioria dos temas da elegia clássica enumerados por Escalígero, como também o subjectivismo, a estrutura, a retórica e a adaptação perfeita da ‘terza rima’ como unidade métrica equivalente ao dístico elegíaco, pois aplicou a esta todos os critérios que a elegia devia ter, tal como os expôs nas suas *Anotaciones*

Palavras-chave: Elegia IV de Fernando de Herrera; poesia elegíaca; poética do Renascimento; Escalígero; métrica; dístico elegíaco; ‘terza rima’.

Resumen: Fernando de Herrera no sólo contempló la elegía de forma teórica en sus *Anotaciones* ofreciendo un verdadero capítulo de teoría general sobre dicha composición, sino que la cultivó él mismo con numerosos ejemplos y gran acierto en todos sus aspectos inherentes. Temáticamente, le sirve de vehículo idóneo para la expresión de la vertiente negativa de su relación con su protectora la Condesa de Gelves, doña Leonor de Milán. La elegía IV es un ejemplo modélico al respecto ya que aparecen la mayoría de los temas de la elegía clásica que enumerara Escalígero, así como el subjetivismo, estructura, retórica y perfecta adaptación del terceto encadenado o *terza rima* como unidad métrica equivalente al dístico elegíaco, aplicando en ella los criterios que toda elegía debe cumplir expuestos en sus *Anotaciones*.

Palabras clave: Elegía IV de Fernando de Herrera; poesía elegíaca; poética del Renacimiento; Escalígero; métrica; dístico elegíaco; terceto encadenado.

Résumé: Fernando de Herrera, dans ses *Anotaciones*, ne s’est pas simplement voué à l’élégie du point de vue théorique, un chapitre théorique y ayant été complètement dédié à cette forme poétique, il l’a également utilisée avec grand succès sous des contours variés. Le contenu thématique de l’élégie est idéal à l’épanchement de sa malheureuse relation avec sa protectrice, la comtesse de Gelves, D. Leonor de Milán. *L’Elégie IV* en est un bon exemple, dans la mesure où nous y retrouvons la plupart des thèmes de l’élégie classique énumérés par Scaliger, tels que le subjectivisme, la structure, la rhétorique et l’adaptation parfaite de la «terza rima» comme unité métrique équivalente au distique élégiaque, ainsi que tous les critères exposés dans ses *annotaciones* sur la composition de l’élégie.

Mots-clé: *Elégie IV* de Fernando de Herrera; poésie élégiaque ; poétique de la Renaissance; Scaliger; métrique; distique élégiaque; ‘terza rima’.