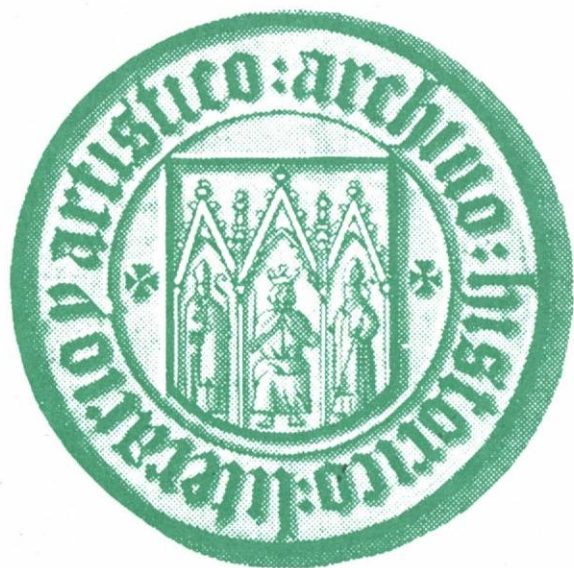


# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1986



Publicaciones de la  
EXCMO. D. D. DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES DE SEVILLA  
DIRECCIÓN: D. OTON A. DE LA ROSA  
**ARCHIVO HISPALENSE**



REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

**ARCHIVO HISPALENSE**

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1986



TOMO LXIX  
NÚM. 211

Deposito Legal SE - 25 - 1988 I.S.S.N. 0210 - 4087

Impreso en Tecnografía S. L. - Calle de Cádiz, 13, P.º 1.º - Sevilla



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA**

**DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA**

ARCHIVO HISPALENSE  
REVISTA  
LITERARIA  
ARTISTICA

---

**RESERVADOS LOS DERECHOS**

---

---

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

Impreso en Tecnographic S.L. - Pgno. Calonje, C/ A, Parc. 12, Nave 2 - Sevilla

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1986



TOMO LXIX  
NÚM. 211

SEVILLA, 1986

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1986

MAYO-AGOSTO

Número 211

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCION

MIGUEL ANGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL

RESERVADOS LOS DERECHOS

ISABEL POZUELO MEÑO

JUAN A. MORA CABO

MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRON

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZALEZ JIMENEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERAN SANCHEZ

JOSE M<sup>a</sup>. DE LA PEÑA CAMARA

VICTOR PEREZ ESCOLANO

JOSE HERNANDEZ DIAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMIREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZALEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ALVAREZ SANTALO

SECRETARIA Y ADMINISTRACION:

CONCEPCION ARRIBAS RODRIGUEZ

REDACCION, ADMINISTRACION Y DISTRIBUCION: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELEFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31

Impreso en Tipografía: SEVILLA (ESPAÑA) Parc. 12, Nave 2 - Sevilla

## SUMARIO

### PRESENTACIÓN Páginas

REYES CANO, Rogelio y M. PIÑERO, Pedro ..... 3

### ARTÍCULOS

CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel: *Fernando de Herrera ¿poeta épico frustrado?* ..... 7

MONTERO, Juan: *Castelvetro, Aristóteles y Herrera en la respuesta al Prete Jacopín (y va de plagios)* ..... 15

NAVARRO DURÁN, Rosa: *El subrayado del contorno del soneto en la poesía de Fernando de Herrera* ..... 27

SARNO, Inoria Pepe: *Marte-Don Juan in una canzone di Fernando de Herrera* ..... 49

REYES CANO, José María: *De las relaciones entre Fernando de Herrera y Juan de la Cueva. La epístola tengo tan conocida la fortuna* ..... 73

RUESTES SISO, M<sup>a</sup> Teresa: *Presencia de Sannazaro en Fernando de Herrera* ..... 89

### LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1986)

REAL HEREDIA, José Joaquín ..... 99

# ARCHIVO HISPALENSE

## Crítica de libros

- CONSEIL INTERNATIONAL DES ARCHIVES: *Dictionary of Archival Terminology. Dictionnaire de Terminologie archivistique.* Antonia Heredia Herrera ..... 111
- ESTUDIO DEL HABLA URBANA DE SEVILLA. Vidal Lamiquiz ..... 114
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio.* M<sup>a</sup> José del Castillo ..... 116
- ANTÓN SOLÉ, Pablo: *Situación económica y asistencia social de la Diócesis de Cádiz en la segunda mitad del siglo XVIII (El espolio y vacante del obispo Tomás del Valle).* Juan Ignacio Carmona García ..... 117

## ARTÍCULOS

- CRUZ GIRALDEZ, Miguel: *Formas de la poesía épica frustrada?* ..... 7
- MONTERO, Juan: *Castellano, Artístico y Heredia en la poesía de los siglos XVIII y XIX* ..... 13
- NAVARRO DURÁN, Rosa: *El subyugado del conde del Huetra* ..... 23
- MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ: *Esteban Torre Serrano* ..... 33
- ANTONIO COLLANCA: *Mane-Don Juan en una cantonada* ..... 43
- JOSE DE LA PEÑA CARRERA: *Formas de la poesía* ..... 49
- REYES GARCÍA, José María: *De las relaciones entre Fernando de Huetra y Juan de la Cueva. La epístola tengo tan conocida la fortuna* ..... 73
- RUESTES SISO, M. Teresa: *Presencia de Zaragoza en Fernando de Huetra* ..... 89

## LIBROS

- REAL HEREDIA, José Joaquín: *Temas sevillanos en la poesía local (siglo XVIII)* ..... 99



En 1534, hace ahora cuatrocientos cincuenta años, nació en Sevilla Fernando de Herrera. «Tuvo por patria esta noble ciudad: fue de onrados padres, dotado de grande virtud, de ábito eclesiástico i beneficiado de la iglesia parroquial de San Andrés», según reza el elogio con que acompañó su retrato Francisco Pacheco, amigo del Divino y editor de sus obras. Ya en vida, mucho antes de su muerte, acaecida en 1597, Herrera era reconocido por los poetas de su tiempo como maestro indiscutible. Su magisterio traspasó los Siglos de Oro, y se dejó sentir, de modo evidente, en la escuela sevillana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Hombre retraído, entregado de lleno al estudio, fue siempre Herrera un escritor exquisito, distante de la mayoría y de la vulgaridad. Ejemplo de humanista entregado al trabajo intelectual sin desaliento, mantuvo un apartamiento constante, a veces difícil, que llenó con el quehacer poético y la crítica literaria más reflexiva. No tuvo ambiciones materiales, ni pretendió puestos de honor. El beneficio que sustentó toda su obra, su panegirista, que más adelante continúa: «Fue templado en comer i beber; no bebió vino. Fue onestissimo en todas sus conversaciones, i amador del onor de sus próximos. Nunca trató de vidas ajenas, ni se halló donde se tratasse dellas. Fue modesto i cortés con todos, pero, enemigo de lisonjas, ni las admitió ni las dixo a nadie: que le causó opinión de áspero i mal acondicionado. Vivió sin hazer injuria a ninguno, i sin dar mal exemplo».

No se le conocieron pasiones humanas; su amor por Luz, doña Leonor de Milán, condesa de Geives, que ocupó tantos magníficos versos de su obra, no fue una pasión amorosa desbordante, sino una actitud poética del humanista que reflexiona sobre el amor y que hace continuos ejercicios sobre el tema, hasta conseguir un poema perfecto, pero también, en muchos casos, de una frialdad emocional difícil de disimular.

Muy amigo de sus amigos —unos pocos—, fue enemigo de muchos y malquisto de bastantes, afirmando por encima de todos su punzante individualidad, empeñado, sobre todo, en la superación de modelos intelectuales de primera fila.

Su gran obsesión, y su gran logro, fue fijar una lengua poética propia, distinta del cotidiano romance, en choque con el soledadismo lingüístico de la época. Y su gran preocupación, la exactitud textual de sus obras, que la fortuna le burló, pues, en continuo retoque sobre sus escritos, los últimos manuscritos del poeta desaparecieron. Hoy tras los rigurosos y meritorios trabajos de A. Coster, José María Blecua, R. Oreste Macri y

## PRESENTACIÓN



En 1534, hace ahora cuatrocientos cincuenta años, nacía en Sevilla Fernando de Herrera. «Tuvo por patria esta noble ciudad; fue de onrados padres, dotado de grande virtud, de ábito eclesiástico i beneficiado de la iglesia parroquial de San Andrés», según reza el elogio con que acompañó su retrato Francisco Pacheco, amigo del Divino y editor de sus obras. Ya en vida, mucho antes de su muerte, acaecida en 1597, Herrera era reconocido por los poetas de su tiempo como maestro indiscutible. Su magisterio traspasó los Siglos de Oro, y se dejó sentir, de modo evidente, en la escuela sevillana de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Hombre retraído, entregado de lleno al estudio, fue siempre Herrera un escritor exquisito, distante de la mayoría y de la vulgaridad. Ejemplo de humanista entregado al trabajo intelectual sin desaliento, mantuvo un apartamiento constante, a veces difícil, que llenó con el quehacer poético y la crítica literaria más reflexiva. No tuvo ambiciones materiales, ni pretendió puestos de relumbramiento social: «con los frutos del beneficio se sustentó toda su vida, sin apetecer mayor renta», escribe su panegirista, que más adelante continúa: «Fue templado en comer i beber; no bebió vino. Fue onestísimo en todas sus conversaciones, i amante del honor de sus próximos. Nunca trató de vidas ajenas, ni se halló donde se tratase dellas. Fue modesto i cortés con todos, pero, enemigo de lisonjas, ni las admitió ni las dixo a nadie: que le causó opinión de áspero i mal acondicionado. Vivió sin hazer injuria a alguno, i sin dar mal exemplo».

No se le conocieron pasiones humanas; su amor por Luz, doña Leonor de Milán, condesa de Gelves, que ocupó tantos magníficos versos de su obra, no fue una pasión amorosa desbordante, sino una actitud poética del humanista que reflexiona sobre el amor y que hace continuos ejercicios sobre el tema, hasta conseguir un poema perfecto, pero también, en muchos casos, de una frialdad emocional difícil de disimular.

Muy amigo de sus amigos —unos pocos—, fue enemigo de muchos y malquisto de bastantes, afirmando por encima de todos su punzante individualidad, empeñado, sobre todo, en la superación de modelos intelectuales de primera fila.

Su gran obsesión, y su gran logro, fue fijar una lengua poética propia, distinta del cotidiano romance, en choque con el toledanismo lingüístico de la época. Y su gran preocupación, la exactitud textual de sus obras, que la fortuna le burló, pues, en continuo retoque sobre sus escritos, los últimos manuscritos del poeta desaparecieron. Hoy tras los rigurosos y meritorios trabajos de A. Coster, Jose María Blecua, R. Oreste Macrí y

Cristóbal Cuevas, podemos leer sus textos en ediciones fiables, aunque todavía queden oscuridades en la maraña de manuscritos, unos de dudosa atribución, otros de reservada y cautelosa fiabilidad. Hay, pues, que seguir todavía las investigaciones en este terreno de la crítica textual. Del mismo modo, en el campo de la crítica literaria, la bibliografía se ha enriquecido de manera notable a lo largo del siglo XX; pero queda también mucho por estudiar para iluminar tantos aspectos en sombra y poco conocidos de la obra del poeta-humanista sevillano.

Este homenaje que ahora alzamos en su memoria, quiere contribuir a clarificar algunas parcelas de tan señera obra. En él han colaborado autores sevillanos y estudiosos de otras partes, que han respondido con su esfuerzo y amabilidad a nuestra invitación enviando los trabajos que aquí publicamos. A todos ellos, en nombre de *Archivo Hispalense* nuestro más vivo y reconocido agradecimiento.

*Rogelio REYES CANO*  
*Pedro M. PIÑERO RAMIREZ*

## EL SUBRAYADO DEL CONTORNO DEL SONETO EN LA POESÍA DE FERNANDO DE HERRERA

La alabanza del soneto y una serie de consideraciones sobre sus características inician las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a las poesías de Garcilaso. Y como ha demostrado Fernando Lázaro Carreter, es Lorenzo de Médicis a quien está imitando el poeta sevillano: "el anotador se limita a traducir, literalmente a ratos, un amplio fragmento del preámbulo que Lorenzo de Médicis puso al comentario de algunos sonetos suyos, publicado en 1554" (1). Estudios minuciosos de las teorías herrerianas recopiladas en estos *Comentarios* nos van revelando las deudas que tiene el poeta con los retóricos renacentistas (2) y nos llevan a valorar su trabajo como fruto de la imitación compuesta que él mismo defendía más que como original aportación teórica. En su selección y en la orientación que da a ese material es donde reside su mérito: "Es en el campo de las observaciones estilísticas donde puede defenderse [Herrera]. [...] la realidad del verso de Garcilaso, en manos de Herrera, deja atrás al Brocense y sus acólitos".

Lorenzo de Médicis subrayaba la brevedad del soneto como reto que debe superar el poeta: "La brevità del sonetto non comporta che una sola parola sia uana", y Herrera lo traslada a "la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola" después de amplificar la idea (3). Tal limitación, tal condicionamiento estrófico obliga a la elección del sujeto o materia, sigue diciendo Lorenzo de Médicis y traduciendo Herrera: "et il uero subietto et materia del sonetto debbe essere qualche acuta et gentile

(1) "Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios* de Herrera", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII (1980), p. 316.

(2) Vid, además del artículo citado, BROWN G. J., "Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: the Sonnet as Epigram", *R. F.*, 87 (1975), pp. 226-238, y ALCINA ROVIRA, Juan F., "Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*", *NRFH*, XXXII (1982), pp. 340-354.

(3) F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 316.

sentenza, narrata attamente, et in pochi uersi ristretta”, “Y por esta causa su verdadero sujeto y materia debe ser principalmente alguna sentencia ingeniosa y aguda, o *grave*, y que merezca bien ocupar aquel lugar todo” (4). El epigrama le parece a Lorenzo de Médicis la composición más semejante al soneto, “ma è degno et capace il sonetto di sentenze piu gravi: et però diuenta tanto piu difficile” (5). Herrera sigue traduciendo: “Sin duda alguna, el soneto, que tanta semejanza y conformidad tiene con el epigrama, cuanto más merece y admite sentencia más grave, tanto es más difícil, por *estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio*” (6). Y subrayamos su ligera amplificación porque destaca de manera muy gráfica los límites del poema. El contenido deberá, por tanto, acomodarse a ese encierro. Como dice Dubois, “La forma del soneto suministra un espacio reducido y organizado para la constitución de un “medallón” poético” (7). La dificultad a superar será destacada por el florentino: “Et è gran differenza da compor sonetti in modo, che le rime sforzino la materia, à quello che la materia sforzi le rime” (“Porque es muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fuercen la materia, a aquél en que la materia fuerce los versos” dirá Herrera) (8). La obra del “Divino” será sobre todo una lección de cómo el metro se amolda a lo que quiere decir el poeta, aunque el propio contenido no sea más que una variante de un único tema fruto de la tradición literaria.

Hay recursos estilísticos que permiten marcar los límites de ese “pequeño espacio”, el soneto, y las “cuatro partes” de que se compone. En la obra de Herrera son escasos los sonetos que refuerzan su forma con una estructura marcada, pero, en cambio, es frecuente la presencia en ellos de algunos de los recursos que, de extenderse a todo el poema, harían manifiesta la construcción del texto. Un análisis de los sonetos con estructura marcada nos permitirá ver los procedimientos que utiliza para ello Herrera y a la vez, cuando existan dos versiones del poema, valorar las variantes que afecten al esquema del texto.

La *diseminación - recolección* caracteriza al soneto X de *Algunas obras* (9). La primera pluralidad de correlación aparece a lo largo de los dos cuartetos y el primer terceto, y en el segundo se recolecta. “Roxo Sol” es el apóstrofe que da unidad a la primera estrofa, “Aura suãve, blanda i amorosa” a la segunda, y “Luna” e “ilustre coro de las errantes lumbres, i

(4) *Ibíd.*, p. 317.

(5) *Ibíd.*

(6) *Ibíd.*, p. 318.

(7) DUBOIS, Claude-Gilbert, *El manierismo* (Barcelona, Edic. Península, 1980), p. 50.

(8) Lázaro Carreter, art. cit. p. 318.

(9) HERRERA, F. de, *Obra poética*, edic. de J. M. Blecua (Madrid, Anejos del Boletín de la R.A.E., 1975) I, pp. 310-311. Sigo siempre esta edición, que respeta el orden y la ortografía de las obras de Herrera, y a ella me refiero al consignar el volumen y la página.

“fixadas” los dos que forman el primer terceto. “Sol puro, Aura, Luna, llamas d’oro” constituirán el primer verso del último terceto recogiendo de forma ordenada los elementos de la enumeración. Pero todavía intensifica Herrera la simetría de las partes del texto al convertir cada una de las estrofas en una interrogación retórica apoyada en un verbo en indefinido situado al comienzo del verso: “Roxo Sol”, “hallaste” (v. 3); “Aura”, “toste” (v. 4, no inicia el verso y sufre en P un cambio de orden); “Luna”, “consideraste” (v. 11) y tras la recolección se duplica la estructura “oistes” (v. 13), “vistes” (v. 14). Es, en suma, el soneto un ejemplo de manierismo. Herrera ha subrayado la unidad de las estrofas que forman el poema y la simetría de su construcción ha marcado los límites de su “espacio”. En palabras de Dubois: “Mientras que los clásicos tratarán de ocultar las líneas de composición, los manieristas harán todo lo posible para que brote la estructura, y es esta puesta en relieve la que cumple el papel de adorno” (10).

Menos dibujado aparece el del soneto LVII (11), también con una diseminación – recolección, de la que queda al margen el último terceto. La anáfora “Cual” señala la presencia de los elementos enumerados: dos en el primer cuarteto: “Cual rociada Aurora [...] cual sagrado luzero”; uno en el segundo: “Cual va Venus”, pero en el primer terceto no se recolectan estos elementos, sino los términos espaciales que les corresponden y en los que se apoyaba la rima: “al claro día” (v. 2); “al limpio cielo” (v. 4), “el fértil suelo” (v. 5) y junto a ellos una trimembración de adjetivos que corresponden a los tres elementos diseminados:

v. 9

Tal, ô mas pura, esclareciente i bella  
al día i cielo i suelo dando gloria  
salistes, aquistando mil despojos.

“Pura” se refiere a “Aurora”, “esclareciente” a “luzero” y “bella” a “Venus”, pero en P desaparece tal correlación al transformarse el verso en “Tal salistes, mi Luz serena i bella”, sin la trimembración. Se rompe así una estructura marcada en el texto porque el último terceto está formado por una nueva trimembración de oraciones subrayada por los tiempos puntuales de sus verbos: “tendió, quemó, entregó”.

En *Versos*, el soneto LIV, lib. I, ofrece una sencilla diseminación bimembre en los cuartetos, recolectada también con el apoyo de la fórmula comparativa:

(10) *El manierismo*, p. 130.

(11) *Obra poética I*, pp. 386-87.

v. 1

*Duro* es este peñasco levantado,  
 que no teme'l furor del bravo viento;  
*fria* esta nieve, qu'el sobervio aliento  
 del Aquilon arroja apresurado.  
 Mas *duro* es vuestro pecho, i mas *elado*,  
 en quien la pièdad no à hecho assiento;

Y cada uno de los elementos presenta adyacente una oración de relativo. En el primer terceto se añade otra comparación, pero con un solo elemento, y se repite la recolección bimembre citada:

v. 9

*Sordas* las ondas son d'aqueste rio,  
 pero mas *sorda* vos, a mis clamores;  
 qu'aun poco os parecio ser *dura* i *fria*.

Alabanzas de la belleza de su Luz o encarecimiento de su dureza y frialdad han sido los temas de estos sonetos citados; y seguirá loando la belleza de su dama en el soneto CIX del lib. I de *Versos* (II, p. 179), que presenta una nueva diseminación en los cuartetos recolectada en el primer terceto:

Quien la luz de belleza amando adora,  
 si quiere ver la vuestra, al *Sol* dorado  
 i al *luzero de Venus* estimado  
 mire; i la claridad de blanca *Aurora*;  
 Los rayos qu'esperziendo muestra *Flora*;  
 de *Diana* el semblante venerado;  
 el valor, la grandeza, ingenio, estado;  
 i cuanto el ser umano en si atesora.  
 Qu'en ellos vuestra alteza i hermosura  
 verà; i l'*Aurora*, i *Flora*, i *Sol* vencido;  
 i rendirse'l *luzero* con *Diana*.

No mantiene el orden de los elementos ni subraya la construcción con el paralelismo.

La anáfora y la enumeración serán los dos recursos estructurales más frecuentes en la poesía de Herrera. Los límites del verso, de la estrofa o de la unidad que constituyen los cuartetos o tercetos quedan así dibujados con trazos más fuertes. Pero, en cambio, son escasos los sonetos que estén formados totalmente por una enumeración. El poeta describe su estado amoroso en el soneto XVI de *Algunas obras* (I, p. 318), "Qu'espíritu encendido Amor envia", con este procedimiento. El fuego es el término



constante que caracteriza a los elementos de la definición. Primero verbos y después sustantivos, unidos a la presencia de una circunstancia temporal que indica la permanencia de tal estado, muestran el tormento amoroso del poeta. Dos verbos en el primer cuarteto situados en quiasmo con respecto al momento del día y ambos equivalentes:

Qu'espíritu encendido Amor envía  
eneste frio coraçon esquivo,  
que con l'alva en calor el pecho avivo,  
i ardo al aparecer del nuevo dia.

Las estrofas siguientes marcan el paso del tiempo mientras el poeta sigue ardiendo de Amor. Ya no es el alba, sino el declinar del sol y luego el crepúsculo y la noche con las estrellas y luna. En el último terceto se intensifica la enumeración en gradación ascendente, un elemento en cada verso, y la esticomitia subraya la unión del término que define al poeta con el transcurrir del tiempo:

Fuego soi, cuando el orbe s'adormece;  
incendio al asconder de las estrellas,  
i ceniza al bolver la nueva Aurora.

Otra enumeración, pero de opósitos, constituye la estructura del soneto XXXII (I, p. 338), "O cara perdición, ô dulce engaño". Alternan los versos con bimembraciones con los que tienen un solo elemento, y desembocan en una interrogación retórica los apóstrofes que dirige el poeta a ese "suáve mal, sabroso descontento" que caracteriza su estado:

Vario mar de tormenta i de bonança;  
segura playa i peligroso puerto;  
sereno, instable, oscuro i claro cielo.  
Porque como me diste fiança  
d'osar perderme, ya qu'estoi desierto  
de bien, no pones a mi mal consuelo?

Las variantes de P no afectan en ninguno de los dos sonetos a su estructura. En *Versos*, el soneto II del lib. I nos ofrece otra definición, en realidad retrato de Luz, que culmina en el deíctico que encabeza el último terceto:

v. 1

Luz, en cuyo esplendor el alto coro  
con vibrante fulgor està apurado; [...]

v. 5

Ondoso cerco; que purpûra el oro, [...]

v. 9

Cuello apuesto; serena i blanca frente;  
gloria d'Amor, gentil semblante i mano; [...]

v. 12

Es *esta*, por quien fuerço al mal presente;

La descriptio puellae, en la que siempre se destacan ojos –luces– y cabello –oro–, se completa con la referencia a las palabras dulces y a la dureza del pecho de la amada en el soneto XXVII del lib. I de *Versos* (II, p. 61), pero tal estructura enumerativa abarca sólo los cuartetos y desemboca en el v. 9: “Son causa d’el tormento i dolor mio”. También el soneto XLIII de la misma obra ofrece semejante recurso en los cuartetos: cuatro elementos en el primero y dos en el segundo que se unen para confluír en una propiedad que demuestra la suprema belleza de la dama: “pueden bolver la noche oscura en dia i claridad resplandeciente”. En el primer terceto Herrera forma una nueva enumeración para intensificar la luminosidad –belleza– de su luz ya destacada antes. La naturaleza toma la luz de ella.

v. 9

En vos el Sol s’ilustra, i se colora  
el blanco cerco; i ledas las estrellas  
fulguran; i las puntas de Diana.

El soneto “El oro cresco al aura desparzido” (de *Flores de Baria poesía*) se construye también sobre la enumeración de los elementos de la descriptio y se cierra tal estructura en el v. 9, “pudieron quebrantarme la dureza” (I, p. 168). Este procedimiento es seguido con frecuencia por Herrera, pero sin que abarque todo el soneto y, por tanto, no configura totalmente su estructura, sólo la de alguna de sus estrofas. En “En esas trenças de oro Amor ordena” (I, p. 171), cada uno de los elementos inicia una estrofa. “Los ojos bellos y las varias flores” (I, p. 173) presentan los cuartetos con tal descriptio puellae, y así comienza “Rosas de nieue y pûrpura vestidas” (I, p. 225), pero sólo la limita al primer cuarteto. “Serena Luz, en quien presente espira” (I, p. 347) une los cuartetos con tres apóstrofes a otros tantos elementos de la descriptio.

La enumeración, como señalé, es uno de los recursos más utilizados por Herrera y no se ciñe tan sólo a la descriptio. Muchas veces las oraciones se enlazan apoyándose en la estructura enumerativa. Los verbos la subrayan con su coincidencia en la terminación:

El bravo fuego sobre'l alto muro  
 d'el sobervio Ilion *crecia* airado;  
 i todo por mil partes derramado  
*s'embolvía* confuso en humo oscuro.

*Caía*, traspasado por el duro  
 hierro; i *ardía* en llamas abrasado;  
 i se *rendía* al impetu d'el hado  
 d'el Frige osado el coraçon seguro.

(vv. 1-8; II, p. 61)

La presencia de Príamo caracteriza a los tercetos y queda así rota la serie enumerativa que describe el incendio de Troya, pero incluso en ellos se destacan también los verbos al dar lugar a la rima: "grande tronco (ai cruel dolor) *yazía*;" (v. 10), "que cuando Troya en fuego *perecía*;" (v. 13).

El dibujo del poema no queda tan marcado como una estructura más compleja, pero es fácilmente reconocible en una serie numerosa de sonetos. Así en el soneto XIX del lib. I de *Versos* "En este, que prosigo, espacio incierto;" el texto de P desarrolla más tal tipo de composición:

En este, que prosigo, espacio incierto;  
 armado con los riscos i espantoso,

*descubro* estrecho passo i afanoso;

dudosa salud siempre i daño cierto.

Huyendo entre las peñas del desierto,

*diláto* el rastro d'el dolor penoso.

*resuena* aspero el viento, i el hermoso

cielo *yaze'n* tinieblas encubierto.

Ya *corro* despeñandome sin tiento,

ya *doi* en las espinas con los ojos,

i no *hállo* algun fin en mi camino.

(II, pp. 52-53)

Mientras en B el poeta no aparece en el primer cuarteto:

En este espacio de camino incierto,

armado con los riscos y espantoso,

ay afán largo y passo peligroso,

dudosa la salud y temor cierto.

Algo semejante, pero ceñido al primer cuarteto, ocurre en el XXXIII del lib. II (II, p. 221). Tres verbos en presente aparecen en P mientras uno solo en B que lo opone a un indefinido:

Tú, qu'*alegras* el Tebro esclarecido,

i d'el Betis ondosó el curso ufano  
*dexas*; i el precio antiguo Italiàno  
*miras* en el sepulcro d'el olvido;

Tú, que de nuestro Betis estendido  
 por el Tebro *dexaste*'el rico llano,  
 y aquella gloria del valor romano  
*miras* en el sepulcro del oluido,

La presencia de tal modo de construcción, que a veces no aparece más que en parte del soneto, es frecuente. Por ejemplo, en el lib. II de *Versos* los sonetos XXII (verbos al inicio de los versos del 1<sup>er</sup> cuarteto), el citado XXXIII, XXXVII (sustantivos en tercetos), LXI (sustantivos en 2<sup>o</sup> cuarteto), LXIV (sust. en 1<sup>er</sup> terceto), LVI (sust. en 1<sup>er</sup> cuarteto y en 1<sup>er</sup> terceto y bimembración en el 2<sup>o</sup> cuarteto). Pero, como he dicho, al no afectar todo el poema, no queda el espacio que crea éste tan delimitado. Son raros los casos en que todo el texto aparece afectado por dicha estructura. El soneto LVI del lib. I de *Versos* presenta una enumeración de dones que la amada otorga al mundo y a los dioses, contrapuestos al desdén y olvido que él sólo recibe:

La viva llama dais i luz ardiente  
 d'el rosado esplendor i faz serena;  
 la *gracia i risa tierna*, de amor llena,  
 a Venus bella, a Faeton luziente;  
 Al cielo el, que vos dio, *valor presente*;  
 la *suàve armonia*; que resuena  
 en vuestra dulce boca, a su Sirena;  
 el *olor*; *perlas i oro* al Oriénte;  
 La *mano i color lúcido* al'Aurora;  
 las *flechas* al Amor; qu'en mi herido  
 pecho gasta cruel con ardor ciego.  
 A mi triste vos plaze dar, Señora,  
 solo *esquivo desden*, *ingrato olvido*;  
 qu'en vuestro ielo encienden m'impio fuego.

(II, p. 89)

Los elementos pueden agruparse en unidades bímembres y destacar así la configuración de cada una de las estrofas. Lo mismo puede decirse, en cuanto a su frecuencia, que lo dicho de la enumeración: no suele ser un procedimiento que se extienda a todo el poema, pero sí un recurso esporádico usual. El soneto XXXIIX del lib. III de *Versos* ofrece una serie

de bimembraciones encuadradas en cada una de las estrofas: Dos preguntas retóricas en el primer cuarteto inician la antítesis 'agua / fuego' que se mantiene en todo el texto: lágrimas / fuego; lluvia / llama de Etna; Deucalion / Faeton:

Al triste umor, que misero destilo,  
 como no fáto? como crece tanto  
 en medio de la vena de mi llanto  
 d'ardientes ondas este eterno Nilo?  
 La llama esfuerça mi lloroso hilo,  
 las lágrimas mi fuego; porque cuanto  
 templallos pruevo, en mi dolor levanto  
 de su concurso un mal mesclado estilo.  
 No inundò mayor lluvia el duro suelo  
 de l'ancho tierra, ni Etna de su cumbre  
 esalò mayor llama sin sossiego.  
 Deucalion, i quien pensò d'el Cielo  
 regir incauto la perpetua lumbré,  
 mas agua aqui halláran i mas fuego.

(II, pp. 361-62)

El soneto XCIX del lib. I de *Versos* también parte de una bimembración creada en el primer cuarteto: los lucentes nudos que enlazan al poeta y en los que arde. La idea de prisión es la que domina el texto, salvo en el último terceto, en donde lo hace el abrasarse.

En los luzientes nudos enlazado  
 ufano, yo sufría mi tormento;  
 i en llama dulce ardía i puro aliento,  
 cual Ave Arabia, en ella renovado. [...]  
 Cuando los ricos cercos relazaron  
 el oro terso, a l'aura desparzido;  
 i quedè nuevamente asido en ellos.  
 En los ramos, qu'a suerte s'enrredaron,  
 m'abrasè, 'n vivo fuego convertido;  
 i Amor se consumio en los ojos bellos.

Salvo en estos casos, las bimembraciones son construcciones de determinados versos que pueden a veces repetirse en el mismo texto. Así el segundo cuarteto y el primer terceto del soneto XXXI del lib. II de *Versos*, "Corre sobervio al mar del llanto mio," lo presentan como procedimiento estilístico esencial, y se repite además en el cierre del soneto:

Antes oyan mi *afan i desvario*  
entre'l *fuego i rigor* de ielos frios,  
i se conduelan de los males mios  
*Libia ardiente i desnudo Islando frio.*  
*I el Indo*; que primero vê l'Aurora;  
i *el otro*, que mas tarde alumbrá Apolo,  
hagan memoria eterna de mis daños.  
I tu lamenta esta postrera ora;  
en que muero de bien *ausente, i solo,*  
*rico de pensamientos, pobre d'años.*  
(II, p. 216)

Y en gradación descendente en cuanto a su función estructuradora del texto podríamos enumerar las bimembraciones del soneto XXXIIX del lib. II de *Versos*: "Profundo i luengo, eterno i sacro Rio; / qu'el ancho curso tuyo i grande frente" (vv. 1-2); "d'esperança i remedio siempre ausente" (v. 6), "solo mi Pimpla i mi Castalio Olmeo" (v. 14). Y las del soneto XCV "Húyo la blanda voz i el tierno canto" o las del soneto XLV del lib. III "Tu, que d'el sacro imperio d'Occidente,". Aunque menos marcada, tiene una función más constitutiva del soneto la que divide cuartetos y terceto en el XLVII (II, p. 369): el apóstrofe a la Tierra ("Barbara Tierra, qu'en tu frio seno", v. 1) se contrapone al que dirige al mar ("I tu Mar, que mandaste tu corriente", v. 9) y ambos se unen en la elocución final.

En alguna ocasión Herrera apoya la bimembración con otro recurso frecuente en su poesía y que delimita estrofas y versos: la anáfora. En el soneto XXXIV del lib. II de *Versos*, la repetición de *assi* subraya la dualidad frente / ojos que aparecerá en el cuarteto inicial y en el primer terceto; dos interrogaciones retóricas configuran el segundo cuarteto marcadas por la anáfora de *si* y el final mantendrá la estructura con dos versos unidos por la negación inicial *no, ni*:

Mi Luz, *assi* en la vuestra bella frente  
nunca ofende las rosas ielo frio;  
i *assi* blando al ingrato Señor mio  
vea en essas estrellas yo presente;  
Que me digais; umilde amante ausente  
si en vuestro coraçon hállo desvio?  
si vuestro pecho tierno el desvario  
dulce, como en mi tiempo alegre, siente?  
Porque por essa purpura templada  
en blanca i pura nieve, i por los ojos  
suaves, do respira mi esperança;  
Qu'en la mas luenga ausencia i apartada

no vos negò mi alma los despojos,  
ni en mi temió el Amor jamas mudança.

(II, p. 222)

Y en el soneto CVII (II, pp. 322-23) la anáfora de *solo* divide en dos unidades de dos versos cada uno de los cuartetos, y la oración de relativo como adyacente de todos los elementos salvo del primero marca la construcción paralelística. El ritmo se intensifica en el primer terceto con una doble enumeración, de tres y dos elementos, y culmina en el terceto final por la ausencia de tal característica:

Solo d'unos onestos, dulces ojos

tengo lleno mi alto pensamiento;

solo d'una belleza cúido i siento;

que dà justa ocasión a mis enojos.

Solo me prende un lazo; qu'en manojos

d'oro esparze'l Amor al manso viento;

solo d'una grandeza mi tormento

procede; qu'enriquece mis despojos.

No escúcho otra voz, ni ámo, i no m'acuerdo

d'otra gracia jamas, ni espéro i veo

otro valor igual en mortal velo.

Sino fuesse saber, qu'ausente pierdo

la gloria, que se deve a mi desseo,

nunca mas bien d'Amor me diesse'l cielo.

La anáfora delimitará a veces las unidades estróficas que forman el soneto. Herrera se apoya en ella y en la alternancia de formas verbales o de pronombres para subrayar la estructura del poema. El soneto XIX de *Algunas obras* (I, p. 320) opone el pasado al presente: "Yo vi unos bellos ojos, que hirieron" (v. 1), "Yo vi, que muchas veces prometieron" (v. 5), comienzo de los cuartetos, frente a "Yo veo, que s'esconden ya mis ojos," (v. 9) y "Yo veo ya perderse los despojos," (v. 12), el de los tercetos. Ninguna variante de P afecta este subrayado de la estructura. El soneto LXIII de *Versos* (II, p. 97) se apoya en la misma oposición, pero la ofrece alternadamente: "Yo vi en sazon alegre un tierno pecho" (v. 1), "Yo veo el bien, que tuve, ya deshecho" (v. 5), "Yo vi, que no fui indino de la gloria;" (v. 9), "i en sombra d'el olvido ya me veo". (v. 11) cerrando la construcción, queda así al margen el último terceto. En el soneto LIIII de *Algunas obras* (I, p. 377) la oposición se establece entre los dos primeros versos de los cuartetos apoyándose en dos verbos: "Llorè, i cantè d'Amor la saña ardiente; / i llóro, i cánto ya l'ardiente saña" (vv. 1-2), donde se repite el objeto directo aunque invirtiendo la posición de los elementos que lo forman. "Esperè, i temi el bien tal vez ausente; / i espéro, i temo el mal

que m'acompaña;" (vv. 5-6) inician el segundo cuarteto y la oposición de tiempos que forman el doble poliptoton desemboca en la antítesis "el bien" / "el mal". El soneto LXII del lib. III de *Versos* presenta la alternancia entre el pronombre "tú" y el verbo "recibe" al comienzo de las estrofas en forma de quiasmo: "Tu, qu'en la tierna flor d'edad luziente," (v. 1), "Recibe, no de marmol ecelente" (v. 5), "Recibe esta memoria de mi pena;" (v. 9), "Tu gozas de la pura luz serena," (v. 12), "tu tienes todo el mar por sepultura," (v. 13) y la repetición del término anuncia el cierre del poema.

La alternancia, en otros textos, no aparece marcada por la anáfora, pero sigue configurando la unidad y oposición de las estrofas. El soneto "Aora que siguiendo el fiero Marte" (I; p. 227) contrasta la situación del destinatario del texto, dedicado a la guerra, con la del poeta, sujeto al Amor y tal oposición se refleja en la estructura del texto: el primer cuarteto y terceto presentan la actividad del "vos" y su objetivo frente a las del "yo", que aparecen en el segundo cuarteto y terceto: "Aora que siguiendo el fiero Marte [...] guardáys"; "yo, sugeto a dolor, el estandarte / siguiendo voy [d]el crudo Amor tirano" (vv. 5-6); "Vuestro animoso pecho alçar vn templo / espera'al duro Marte [...]" (vv. 9-10); "yo en mi fortuna espero ser exemplo / de tormento [...]" (vv. 12-13). Lo mismo ocurre con el soneto LIX de *Algunas obras* (I, p. 388) que dirige a Barahona de Soto: vos inicia el primer cuarteto y el primer terceto, y yo los segundos. La alternancia marca la antítesis entre la dicha de Soto escuchado a orillas del Duero y su desgracia junto al Betis: "Vos, celebrando al son de noble lira" (v. 1), "Yo aqui, do Amor en mi dolor conspira," (v. 5), "Dichoso vos, qu'en luz d'immortal fuego" (v. 9), "Yo misero, sin bien, herido i ciego" (v. 12).

En el soneto LXII de *Versos* (II, p. 97) tal oposición aparece repetida y contrapone un no nombrado destinatario, feliz en su amor, y el poeta. Así se inicia el primer cuarteto: "Mientras Amor vos entrega los despojos" (v. 1), "yo en vano ausente ardo en tibia llama," (v. 3), y se duplica en el segundo:

v. 5

Vos en vuestro esplendor onrais los ojos;  
yo voy, a do mi ciego error me llama.  
vuestro Sol vos regala i vos inflama;  
yo en lenta pena enciendo mis enojos.

El mismo orden se mantiene en los tercetos, pero cada uno de ellos gira en torno a uno de los dos miembros de la oposición: "Dichoso vos, que nunca o vuestra gloria" (v. 9) frente a "Mas yo jamas, mesquino, sin memoria," (v. 12).

Semejante estructura –sin duplicarse en el segundo cuarteto– encon-



tramos en el soneto LXIII del lib. II de *Versos* (II, p. 263). Apóstrofe a Endimión, contrapone su gozo de la luz, de Diana, a la ingratitud de su Luz: "Tu gozas la luz bella en claro día," "mi Luz yo veo con la luz temprana," (vv. 1, 3); "Tu duermes blando sueño en noche fría," «yo vélo con herida nunca sana" (vv. 5-7). Ambos presentes en cada uno de los cuartetos, frente a la unidad de los tercetos, cada uno de ellos centrado en uno de los elementos: "En tu rosada frente i dulces ojos / Delia suspira [...]" comienza el primero; "Yo mi Luz sin dolor de mis enojos / veo [...]" el segundo.

Sin seguir un esquema tan simétrico, pero con una alternancia constante entre el caso del ser al que se dirige, Filomela, el ruiñeñor, y su propio desconsuelo, está construido el soneto XXVIII (I, p. 330), "Suave Filomela, que tu llanto". El primer cuarteto ofrece la disyuntiva que pronosticaría la esperanza de consuelo al poeta expresada en el segundo: "si lamentáras tu mi desconsuelo, / o si tuviera yo tu dulce canto;" (vv. 3-4). Pero no es así y de nuevo la bimetración aparece en los tercetos:

v. 9

Mas tu con la voz dulce i armonia  
cantas tu afrenta, i barbaros despojos,  
yo llóro mayor daño en son quexoso.  
O haga el cielo, qu'en la pena mia  
tu voz suene, o yo cante mis enojos,  
buelto en ti, Russeñol blando i lloroso.

También constituye el soneto LIII del lib. II de *Versos* una estructura bímembre que se inicia en una comparación. El final de Hércules ("Ardio en las llamas d'Eta Alcides fiero;" (v. 1) se compara con el estado del poeta ("Tal yo, qu'en la serena lumbre muero, / de mi Estrella inflamado;" (vv. 5-6). En cada uno de ellos se centra una estrofa alternadamente. En los cuartetos se exponen las semejanzas; en los tercetos, la suerte diferente. Siempre primero el caso de Hércules, luego el suyo. La unidad de las estrofas queda subrayada por los nexos adversativos que las inician: "Mas cuanto desigual es nuestra suerte;" (v. 9); "Pero mi Luz no se preció en mi muerte," (v. 12).

No se apoya Herrera en la estructura comparativa manifiesta para componer sonetos. Es insólito, por tanto, el CIII del lib. II de *Versos* (II, p. 321), iniciado con una anáfora y cerrado con una comparación que une los tercetos: *como... tal* son los nexos que los inician y los enlazan. Además en el segundo cuarteto se apoya en la construcción *más que* para subrayar el temor que le causó Luz:

Como al qu'espantò el rayo con el trueno  
i lumbre; qu'aun le queda en la memoria

el alto estruendo d'el terror pasado.  
 Tal yo, qu'estuve triste i siempre lleno  
 de males, húyo en muestras de mi gloria,  
 temiendo, el bien, que no esperè, engañado.

Las anáforas, como recurso esporádico en el texto, abundan, como señalé. No tanto las que configuran todo el texto y marcan el comienzo de cada una de las estrofas, como sucede en el soneto LXV (II, p. 99) del lib. I de *Versos*. La prótasis con la conjunción condicional inicia cuartetos y tercetos:

*Si* yo puedo vivir de vos ausente, (v. 1)  
*Si* puedo respirar sin el presente (v. 5)  
*Si* padesco doliente i apartado; (v. 9)  
*Si* muero, do se pierde mi cuidado; (v. 12)

En el primer terceto se duplica, así el v. 10 comienza: "si s'enagena el bien; qu'en vos tenia,". Una interrogación retórica iniciada en ambos casos por "por que" cierra los dos tercetos: "por que no rompe'l pecho esta mudança?" (v. 11); "[...] por que no envia / un solo rayo dulce d'esperança?" (vv. 13-14).

Funciona de igual manera la anáfora en el soneto XLII del lib. II de *Versos*; *cuando* en este caso inicia todas las estrofas y la presencia de la conjunción adversativa *mas* indica el final y la presencia de la idea central del texto:

*Cuando* miro el fino oro al manso viento (v. 1)  
*Cuando* la llama i luz de puro aliento (v. 5)  
*Cuando* escúcho l'angelica armonia; (v. 9)  
*Mas cuando* en la umildad contémplo mia (v. 12)

Cada estrofa termina además con un verso muy semejante que funciona casi como estribillo y cuyo contenido es negado al final, constituyendo precisamente lo esencial del texto:

mil causas justas hállo a mi tormento. (v. 4)  
 mil causas justas hállo al mal, que siento. (v. 8)  
 mil causas hállo justas a serviros. (v. 11)  
 no hállo causa justa a mas suspiros. (v. 14)

El soneto está ya en B, f. 156, con numerosas variantes, tantas, que obligan a Bleuca a copiarlo al pie de P, y, sin embargo, ninguna de ellas afecta a la estructura que he subrayado.

La anáfora de "tiempo" crea también el diseño del soneto XCIX del

lib. II de *Versos* (II, p. 312). Duplicada en los cuartetos, los divide en dos unidades de dos versos iniciadas por semejante oración de relativo:

Tiempo fue de dolor, el que yo tuve (v. 1)

Tiempo fue, 'n que perdi mi grande pena; (v. 3)

Tiempo fue de mi afrenta aquel, do estuve (v. 5)

Tiempo fue, 'n que cerrè a la luz serena (v. 7)

El primer terceto cierra la serie con la presencia del término junto a un distinto tiempo verbal, el presente, que se opone al *fue* y la repetición invirtiendo los términos de “Tiempo es ya”:

v. 9

*Tiempo es ya, que no duerman en su engaño,*  
mis sentidos; *ya es tiempo*; que deshaga  
la razon mi porfia i devaneo.

La misma construcción “Ya es tiempo” aparece repetida en el soneto XLVII del lib. I de *Versos* (vv. 3 y 9), en las dos versiones que de él editó Pacheco.

“Ardientes hebras, do s’ilustra el oro”, soneto XXXIII de *Algunas obras* (I, p. 339), tiene una estructura patente al estar apoyada en las anáforas y las inversiones del orden de los dos términos que se repiten al comienzo del verso, “tanto”, “cuanto”. Pacheco editó dos versiones sin advertirlo; una de ellas no respeta del todo el esquema del texto y, por tanto, es inferior. La enumeración de apóstrofes a elementos de la descripción puellae que lo configuran a su vez se intensifica en el primer terceto. Uno solo forma cada cuarteto, frente a cuatro enumerados en el primer terceto. El último, que carece de ellos, presenta, en cambio, la repetición de “cuanto, tanto” en quiasmo:

Ardientes hebras, do s’ilustra el oro,

de celestial ambrosia rociado,

tanto mi gloria sois i mi cuidado,

cuanto sois del Amor mayor tesoro.

Luzes, qu’al estrellado i alto coro

prestais el bello resplandor sagrado,

cuanto es Amor por vos mas estimado,

tanto umilmente os ónro mas i adoro.

Purpureas rosas, perlas d’Oriente,

marfil terso, i angélica armonia,

cuanto os contémplo, tanto en vos m’inflamo;

I cuanta pena l’alma por vos siente,

tanto es mayor valor i gloria mia;

i tanto os tema, quanto mas os amo.

Pacheco ofrece una versión que sustituye "Luzes" por "Vos" y retrasa "mis Luzes" al interior del siguiente verso: "Vos, que los bellos astros i alto coro / ornais, mis Luzes, [...]" (vv. 5-6). Así rompe el paralelismo con la primera estrofa. Al iniciar el último terceto desplaza asimismo el elemento "cuanta" de la posición inicial y rompe la fuerza de la correlación "cuanto / tanto" ("I por vos cuanta pena l'alma siente;" v. 12), que es el eje del soneto.

También se sustituye en la versión del soneto LXII de *Algunas obras* que ofrece en *Versos* un "cuando", en el que se apoya la anáfora, por "qu'en la ora":

Hazer no puede ausencia, que presente  
no os vea yo, mi Estrella, en cualquier'ora;  
que cuando sale la purpurea Aurora,  
en su rosada falta estais luziente.

Texto de P:

Hazer no puede ausencia; que presente  
no vos tenga mi Estrella; qu'en la ora  
que se viste de purpura l'Aurora,  
en su rosada falda estais luziente.

(I, p. 396)

Las dos estrofas siguientes comienzan por "cuando" en ambas versiones. No es ésta la característica constante de las versiones de P. Por ejemplo, en el primer soneto de *Versos* se unen los tercetos con una anáfora que los encabeza y que no aparecía en B: "Quien sabe, i vè, l' rigor de su tormento;" (v. 9); "Quien no, huya, i no escúche mi lamento;" (v. 12) frente a "Que él solo entiende cuánto mal ecede" (v. 12 de B). O en el soneto LXXV (II, p. 130), "Aora, que cubrio de blanco ielo", donde la repetición continua del término "blanco" —al comienzo y en el interior de los versos— queda intensificada con la versión de P en el verso final: "muero en un blanco ielo convertido" frente a "y muero en nieue fría convertido" de B.

La anáfora es, pues, un recurso utilizado por Herrera con frecuencia, pero de forma parcial (12). A veces se apoya sólo en la conjunción y cuya presencia continua es rasgo característico de la poesía herreriana.

El soneto "O sobervia i cruel en tu belleza," (I, p. 270) presenta una estructura marcada apoyada en una enumeración de verbos y en una anáfora. En B cambia el tiempo verbal, pero no la construcción. La

(12) Vid. los números 294, 327, 400, 408, 410, 418, 419, 422, 450 y 455 de la citada edición de J. M. Blecua.

efímera belleza se transforma en los cuartetos y las palabras de la arrepentida dama configuran los tercetos. El dibujo del texto, tras el apóstrofe inicial y el “cuando” que inicia la evocación futura, queda manifiesto al comparar ambas versiones:

O soberbia i cruel en tu belleza,  
*cuando* la no esperada edad forçosa  
 del oro, qu'aura mueve deleitosa  
*mude'n* la blanca plata la fineza;  
*i tiña'l* roxo lustre con flaqueza  
 en l'amarilla viola la rosa,  
 i el dulce resplandor de luz hermosa  
 pierda la viva llama i su pureza;

Texto de B:

O soberuia y cruel en tu belleza  
 y con su verde flor vitoriosa,  
*quando* la edad *trocare* presurosa  
 del oro crespo en plata la fineza;  
 y al color encendido con flaqueza  
*destiniere* en la viola la rosa,  
 y el dulce resplandor de luz hermosa  
*perdiere*'el biuo fuego y su pureza,

Al hablar de la enumeración, mencionamos ya un soneto de opósitos. Dos de *Versos* pueden considerarse tales y se caracterizan por apoyarse en paradojas y/o antítesis que intentan plasmar la desazón del poeta. Así comienza el soneto XXV del lib. II de *Versos* (II, p. 210).

Ningun remedio espéro en mi tormento,  
 i de mejor fortuna desespero.  
 muriendo vivo, aunque viviendo muero,  
 ageno i ocupado en pensamiento.

Y acaba con semejantes recursos el C del mismo libro, “Bien puede'l vano error i la porfia”:

Ni libre cánto ya, ni llóro preso;  
 ni sano, de mi llaga, ni herido,  
 dudoso estò en confuso sentimiento.

La antítesis como eje que vertebra sonetos no se prodiga en la obra de Herrera. El soneto IIX del lib. III de *Versos* (II, p. 339) es un ejemplo

perfecto. La contraposición entre frío/calor se subraya con la anáfora en los cuartetos y desemboca en el primer terceto, en donde se expone lo definido: el estado amoroso del poeta que queda resumido con una doble paradoja en el último terceto. Se une así a la serie de sonetos de definición:

Tal vez abrasa con vapor fogoso,  
tal vez enfria con orror elado,  
de l'Africana fuente desatado  
el cristal en el mesmo trato ondoso.  
Cuando el cielo en la sombra està medroso,  
hierve'n ardor su curso destemplado,  
i cuando yaze'l Sol mas inflamado,  
corre un invierno de rigor nevoso,  
Son tales los milagros qu'en mi pecho,  
sugeto i condenado a tu crueza,  
hazes, fiero tirano i Señor mio;  
Qu' estoi en el calor un ielo hecho,  
i un fuego d'immortal naturaleza  
en la fuerça i vigor d'el mayor frio.

La misma antítesis expresada con nieve, hielo / fuego opone los dos cuartetos del soneto XXIII del lib. (II, p. 208-9); se unen los dos términos en el primer terceto y desaparecen.

Amor con todo el fuego, qu'el humoso  
Etna espira i las islas de Vulcano,  
m'abrasa el pecho; qu'asegura en vano  
a su mortal ardor algun reposo.  
Con la nieve, qu', el Cáucaso nevoso  
i el desnudo Rifeo haze cano,  
mi alma enfria; i rompe'l inumano,  
a la esperança el passo temeroso.

La construcción de los cuartetos es, como se ve, similar: en ambos aparece *con...que* y la posición de "m'abrasa el pecho" es la misma que "mi alma enfria", su equivalente.

La antítesis permite ver cómo es mejor la versión de P que la de B del soneto LXXX del lib. II de *Versos* (II, p. 285). En el primer cuarteto, donde hay una correlación entre el primero y el cuarto verso, se opone "A vuestro *grave* i *muerto* ielo frio" a "el *leve* i *vivo* ardiente fuego mio", y la contraposición es perfecta. En B, en cambio, se opone "vuestro *intenso* y *duro* yelo frio" a "el *alto* y *presto* ardiente fuego mio" y la doble antítesis vuestro/mío, frío/fuego no tiene continuidad en la de los adjetivos. La lucha de los contrarios, que representan al poeta y su dama, se plasma en

el segundo cuarteto, y tras un descanso feliz para ambos al reducir el fuego amoroso el hielo desdenguado de la dama, se renueva la fuerza de la doble contraposición en el último verso:

A vuestro grave i muerto ielo frio,  
temiendo el Niño ciego su aspereza,  
opuso con inutil rustiqueza  
el leve i vivo, ardiente fuego mio.  
Su nieve muestra i llama el fuego i frio;  
i reluchando esfuerçan su grandeza,  
el fuego al frio ablanda la dureza,  
i dispone veloz, cual suelto rio.

[...]

Que por un triste caso i lastimoso  
con mi afrenta i dolor ambos quedamos,  
con mayor frio vos, yo con mas fuego.

(II, p. 371)

El soneto LV del lib. III de *Versos* se construye también sobre esta misma antítesis, pero es la intensidad del hielo que sufre el poeta la destacada. La frialdad de la cumbre de Pirene es el término “sobrepujado” por el hielo de su pecho y “tanto... cuanto” marca la relación comparativa entre ambos en los cuartetos (primero el ejemplo, después el caso del poeta). El apóstrofe a Libia —que por antonomasia representa el calor— inicia el terceto y el núcleo significativo del texto, ella perdería tal fama si sintiese el hielo que sufre el poeta. La comparación entre su fuego y el de Libia, al que superó, cierra el texto, tras insistir en su desaparición por el hielo que siente.

La fria falda i cumbre de Pirene,  
que parte al Franco i al osado Ibéro,  
quando iela desierto Aquilon fiero,  
tanta copia de nieve no sostiene,  
Cuanto ielo en mi pecho el temor tiene,  
quando aparta sus rayos mi Luzero;  
i, retraído su esplendor primero,  
d'avivarm'en su bella luz s'astiene.  
Libia arenosa, aunqu'el ardor presente,  
d'el Sol t'abrasa, si d'el ielo mio  
el rigor sientes, perderàs la fama.  
Que mayor fuego m'encendiò este ausente  
coraçon; mas en mi y'acaba el frio  
el vigor, i deshaze de su llama.

Herrera construye el soneto LXXII de *Algunas obras* con sólo cuatro

palabras en las rimas y son precisamente *fuego/nieve, llama/hielo*, la antítesis comentada, esencial en la poesía petrarquista. La oposición poeta-amada se expresa a través de la contraposición de los dos conceptos. Los dos versos iniciales resumen el contenido del texto, secundario, frente a las repeticiones constantes de dichas palabras y al juego fónico que esto conlleva: "Amor en mi se muestra todo fuego, / i en las entrañas de mi Luz es nieve" (vv. 1-2). De forma parecida está construido el soneto XVII del lib. II de *Versos* (II, p. 206): "Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo," los cuartetos con "ielo/fuego" como términos únicos de las rimas y los tercetos con "muerte/vida". Pero además las paradojas y antítesis con tales vocablos en el interior de los versos se suceden hasta culminar en el último terceto con una anáfora y retruécano:

Tu, que puedes hazer la muerte vida;  
 porque me tienes viuo en esta muerte?  
 porque me tienes muerto en esta vida?

El soneto LV del lib. I de *Versos* (II, p. 181) tiene el segundo cuarteto apoyado en las rimas "lauro/enebro", pero es una repetición circunscrita a tal estrofa y no actúa como base del texto, además de no existir oposición entre los elementos. Un soneto de las *Rimas inéditas* ofrece la repetición de tres palabras que aparecen recolectadas al comienzo. A guisa de diseminación reiterativa los tres adjetivos que aplica a su dama "bella, dulce y cruel" van a repetirse a lo largo del soneto; sólo con el último terceto desaparecen y se cierra el poema con la contraposición tan citada "fuego/yelo"

Este tormento mío causó aquella  
 bella, dulce y cruel señora mía;  
 no sé si más cruel se uio algún día,  
 no si se uio más dulce o uio más bella.  
 Muestra de piedad jamás ui'en ella,  
 y ella fue siempre dulce a mi porfía,  
 y es siempre bella, y de la luz que enbía  
 su vista vence a la más clara estrella.  
 Ya que es bella y cruel por dolor mío,  
 sea, pues fue, ya dulce a mi tormento,  
 y escuche atenta el mal de que yo muero.  
 Que de mi grande y cierto amor espero  
 mudar con tierno y lastimoso acento  
 en fuego el yelo de su pecho frío.

Si consideramos el número total de sonetos conocidos de Herrera, son pocos los que hemos enumerado en este análisis de recursos formales



que abarcan todo el poema y que, por tanto, afectan a la estructura del texto. Señalar las construcciones que modifican un solo verso nos hubiese llevado a una recopilación incomparablemente superior y a una serie de variedades más amplia. Pero nuestro objetivo se limitaba a ver cuándo el poeta sevillano subraya la estructura estrófica a la que debe ceñirse y cómo lo hace. Cristóbal Cuevas califica al estilo de Herrera como "paradigma del manierismo esteticista español de fines del siglo XVI" (13); estas notas han probado el gusto de Herrera por subrayar los contornos de una de sus estrofas preferidas, el soneto.

Rosa NAVARRO DURÁN

Mi occupero in questo studio della canzone herrariana *Chando con resonante*, limitando l'analisi alle varianti intercorrenti fra l'edizione di *Algunas obras*, curata dallo stesso Herrera nel 1582 (1), in cui la composizione figura come *Canción III*, e i *Versos*, pubblicati postumi da Francisco Pacheco nel 1619 (2), dove compare come *Canción 2 del Libro 2*.

Mi sembra superfluo ribadire qui la necessità di un lavoro accurato delle varianti per arrivare a determinazioni precise sulle modificazioni che le modifiche presenti nell'edizione Pacheco (3) apportano a *Algunas obras* (4) siano da interpretarsi non solo come varianti di stile.

Questo problema viene affrontato passo passo, e si cerca di individuare e troverebbe soluzione solo con il confronto fra le edizioni, e per gli autografi che documentassero il lavoro di revisione del poeta, e anche le testimonianze (5), sottoposte a propri studi negli ultimi anni.

(1) *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Edición de Fernando de Herrera. Año de M.D.LXXXII. Questa edizione, nota come il "manoscritto Pacheco", contiene 14 canzoni e un'epiogra veneziana.

(2) *Versos de Fernando de Herrera*. Edición de Francisco Pacheco. Año de 1619. Impreso en Sevilla por Gabriel Negrero. Questa edizione, a stampa, contiene 308 sonetti, 32 ciegas, 18 canzoni, 4 soname e 2 manes.

(3) Sulla necessità di un approfondito studio delle varianti di stile della poesia herrariana cfr. S. Battaglia, *Per il verso di Fernando de Herrera*, "Studi Romanzi", Anno I, fasc. I, 1954, pp. 52-68; O. MACCHI, *Fernando de Herrera*, Madrid, 1972, 2ª ed.; BLECUA J.M., *Fernando de Herrera* (Canciones), *Estudios de Lengua y Literatura Española*, Año XXXII del "Boletín de la Real Academia Española", Madrid, 1972, pp. 11-63; PEPE SARNO I., *Bianco il ghiaccio non ti vede la "Resonante"*, *Studi di Letteratura Italiana*, Torino, 1981, n. 46, pp. 455-471; ID., *Se non Herrera non c'è "Bianco Ghiaccio"*, *Studi di Letteratura Italiana*, Torino, 1982, pp. 33-69 [33-35].

(4) Per il dibattito che vede principali protagonisti O. MACCHI (1972, 1973, 1974, 1975) e S. BATTAGLIA (1972, 1973, 1974, 1975) sono intervenuti molti studiosi italiani.

(13) HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, edic. de Cristóbal Cuevas (Madrid, Cátedra, 1985), p. 76.

