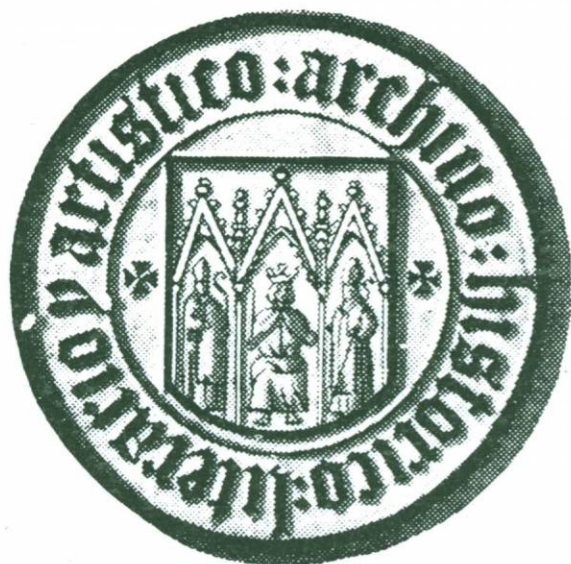


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1987

ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

2.ª ÉPOCA
AÑO 1987



TOMO LXX
N.º 215

Deposito Legal: M. 1221-1987 - N.º 0310 - 4007

Impreso en Gráficas del Exportador - C/ Cervantes, 12 - Jerez



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

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

Impreso en Gráficas del Exportador - C/. Caracuel, 15 - Jerez

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
AÑO 1987



TOMO LXX
NÚM 215

SEVILLA, 1987

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1987

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 215

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCION

MIGUEL ANGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALO

SECRETARÍA Y AMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 213 Y 22 87 31
SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS	Páginas
ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. ^a Carmen: <i>Los artesanos del libro en la catedral hispalense durante el siglo XV</i>	3
VERA REINA, Manuel: <i>Aportación al conocimiento de la Sevilla antigua. Revisión de la excavación de Cuesta del Rosario</i>	37
CALVO POYATO, José: <i>Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco</i>	61
RODRÍGUEZ SORROCHE, Clemente: <i>Noticia sobre una gran propiedad del término de la Puebla de los Infantes durante la Baja Edad Media: el donadío de Castril (1255-1500)</i>	77
CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y TALAVERA ESTESO, Francisco: <i>Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera</i>	91
VARELA BRAVO, Eduardo José: <i>Un periodista radical: Blanco White en el Seminario Patriótico</i>	127
REINA GIRÁLDEZ, Francisco: <i>Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña</i>	143
SERRERA, Juan Miguel: <i>Coleccionismo regio e ingenio capitular. (Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña)</i>	153
QUILES GARCÍA, Fernando: <i>Nuevos datos para la biografía de Meneses Osorio</i>	167
SANZ, María Jesús: <i>Aspectos de la relación entre el gremio de Plateros y la Casa de la Moneda</i>	175

MISCELÁNEA

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Un nuevo boceto del Testamento de Cervantes de Eduardo Cano* 185

CARO QUESADA, María Josefa: *El pintor Diego Sánchez Guillén y el retablo del Ayuntamiento de Sevilla* 189

LIBROS

Temas Sevillanos en la prensa local
(mayo-agosto, 1987).

REAL HEREDIA, José J.,
ZAHINO PEÑAFORT, Luisa 195

Crítica de Libros

OLAVIDE, Pablo de: *Obras selectas*; estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estaurdo Núñez. Por José de la Puente Brunke 209

JUNTA DE ANDALUCÍA. DIRECCIÓN GENERAL DE FOMENTO Y PROMOCIÓN CULTURAL: *El sistema bibliotecario andaluz*. Por Antonia Heredia Herrera 213

UN POEMA LATINO SEMIDESCONOCIDO DE FERNANDO DE HERRERA

En 1979 se lamentaba J. F. Alcina del desconocimiento en que yacía la literatura hispano-latina del período humanista, y ello pese a la riqueza y calidad de textos existentes, olvidados en su mayoría en bibliotecas y archivos. Es verdad que, tras la labor de pionero del polaco Kruczkiewiz, no han faltado especialistas interesados en cubrir esta laguna —J. López de Toro, J. Guillén, A. Alvar, el propio Alcina, Barquero Lomba, Sánchez Marín, J. M.^a Maestre, F. Talavera, R. Carande, A. Holgado, etc.—. No obstante, es ingente la labor que queda por hacer, tanto en la búsqueda de textos, como en su publicación, clasificación, estudio individual y comparativo, análisis de fuentes, etc. El día que podamos disponer de estos trabajos, nuestro conocimiento de la identidad literaria de esa época se habrá completado con uno de sus perfiles más esenciales (1).

Si admitimos con el propio Ijsewijn que el comienzo de este tipo de literatura hay que fijarlo en el humanismo italiano del s. XIV (2), su florecimiento, por lo que hace a España, no se produce hasta mediados del s. XVI (3), época en que escriben los mejores

(1) Sobre estos aspectos, *vid.* ALCINA, J.F.: *Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance*, «L'Humanisme dans les lettres espagnoles. Études réunies et présentées par Agustín Redondo», París, J. Vrin, 1979, pág. 133; HOLGADO REDONDO, A.: *Apunte para un corpus de la poesía del Brocense*, «Alcántara», 6, 1985, pág. 159; MICHEL, A.: *Humanisme et Littérature Comparée: À propos du Néo-Latin*, RLC, 2, 1983, pp. 133 y 146-47. Para una bibliografía sistemática sobre los estudios neolatinos, en general, véase el cap. VIII del libro de J. Ijsewijn, *Companion to neo-Latin Studies*, Amsterdam, New York, Oxford, North-Holland Publishing Company, 1977.

(2) El profesor de la Universidad de Leuven acepta en esto el punto de vista del «Segundo Congreso Internacional de Estudios Neolatinos», recogido en *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, ed. de P. Tuynman, G. C. Kuiper, E. Kessler, Munich, 1979.

(3) RICO, F.: «Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis de León», en *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, p. 246.

cultivadores del género. Ello es particularmente cierto por lo que hace a Sevilla, ciudad en que brillan los estudios de humanidades, y donde son bien conocidos los poemas neolatinos de Marullus, Marcantonio Flaminio, Pontano, Juan Segundo, Sannazaro, Girolamo Fracastoro, el Brocense, Arias Montano, etc. (4). En el círculo de Herrera escriben poemas en latín el canónigo Francisco Pacheco, el Mtro. Francisco de Medina, Diego Girón (5), J. de Mal Lara (6), y otros, los cuales, junto con el Divino, se integran en lo que J. F. Alcina ha denominado Segunda Época de la poesía neolatina en España (1544-1600), caracterizada por la estrecha relación que existe entre sus cultivadores, la interdependencia entre poesía latina y vulgar, la influencia horaciana y neoestoica, y la importancia que adquiere el tema amoroso (7).

Entre estos poetas, Herrera ocupa un lugar destacado. Como dice Francisco de Rioja, «supo la lengua latina mui bien, i hizo en ella muchos Epigramas llenos de arte i de pensamientos i modos de hablar, escogidos en los más ilustres escritos antiguos» (8). De estos poemas, se han perdido casi todos, habiéndose nos conservado sólo dos: uno, dedicado al Conde de Gelves, censurado por Rodrigo Caro y defendido por Rioja (9), y otro compuesto en loor de la *Psique* de Juan de Mal Lara hacia 1560, cuando el Divino tenía apenas veintiséis años. De este último es del que nos vamos a ocupar en este trabajo.

(4) Veáanse, por ejemplo, las *Anotaciones a Garcilaso* (en adelante, *As*) del propio Herrera, pp. 652, 664, 680.

(5) Herrera coloca al frente de los elogios que abren las páginas de *As* tres poemas latinos de estos humanistas («In Garsiae Lassi laudem genethliacon», «Elegeidum» y «Ad Fernandum Herreram» respectivamente, pp. 22-31, 31-2 y 32-6), como otorgándoles la primacía de honor sobre los escritos en castellano.

(6) «Compuso muchas comedias i tragedias, divinas i humanas, adornadas de maravillosos discursos i exemplos, llenas de epigramas, odas i versos élegos, así latinos como españoles»; PACHECO, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. e intr. de P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, Sevilla, Dip. Provincial, 1985, p. 358.

(7) «Tendances», *loc. cit.*, pp. 137-8.

(8) «Prólogo» a *Versos de Fernando de Herrera*, Sevilla, Impr. G. Ramos Vejarano, 1619, fols. 5 r-v. Lo mismo dice Rodrigo Caro en *Varones insignes en letras, naturales de la ilustrísima Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1915, p. 59.

(9) Describiendo el códice que da esta noticia, identificado por C. A. de la Barrera como del pintor Francisco Pacheco, escribe D. Cayetano: «De Francisco de Rioja. (Papel en defensa de unos versos latinos de Fernando de Herrera á D. Álvaro de Portugal, conde de Gélves; censurados por Rodrigo Caro). Ocupa el fol. 32 del Códice. De letra del escribiente. Al fin, de io de Pacheco, dice. *Esto tengo de letra de todos 3*; y sigue la fecha: *22 de Junio de 1619*»; *Poesía de D. Francisco de Rioja*, Madrid, Sdad. de Bibliófilos Españoles, 1867, p. 162. Creemos que este poema es el que se conserva en el ms. 1713 de la B.N. de Madrid, fol. 34, y que empieza «Dum tu nubiferos tractus, et inhospita tesqua...».

El poema se incluye en el ms. 3949 de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *LA / PSYCHE DE I. DE MALLARA. Di / rigida A la muy Poderosa señora / Doña JOANA ynfanta de las es- pañas. Y / Princesa de Portugal*, fol. 3 r-v (10). Escrito para formar parte de los poemas laudatorios que encabezan la obra de Mal Lara, estos versos van precedidos de otros, también latinos, de este último humanista con la declaración castellana del mismo, y seguidos de un soneto castellano de Herrera (11), que declara, en cierto modo, su epigrama, reinterpretando y condensando las ideas desarrolladas en este último. Menéndez Pelayo publicó los cinco primeros dísticos de este poema con notable fidelidad (12), mientras P. Lemus y Rubio lo reproducía en su integridad (13) con tal cúmulo de errores fundamentales que el poema puede considerarse hoy prácticamente inédito. He aquí, pues, el texto que proponemos, a partir de una nueva lectura directa del manuscrito de la Nacional antes citado.

FERNANDUS HERRERA DE PSYCHE IOANNIS MALLARE

Dulcia dum cantat formosae gaudia Psyches,
 oscula dum superis inuidiosa deis,
 dum repetit pueri laetantis basia rapta
 Mallara, Aonii gloria prima chori,
 5 risit Amor facilis nom immemor ille puellae,
 explicat et pennas telaque dura capit.
 Tela capit solito pendentia more pharetra
 obuersoque arcu torquet in Artificem.
 Stridula tela uolant, atque alto vulnere Psyches

(10) Véase su descripción en GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, III, Madrid, imp. y fund. de M. Tello, 1888, cols. 595-599; MENÉNDEZ PELAYO, M. *Bibliografía Hispano-latina Clásica*, I, Madrid, CSIC, MCML, págs. 101-126; GASPARINI, M. *El libro quinto de la «Psyche» de Juan de Mal Lara*, Salamanca, Colegio Trilingüe-CSIC, 1947, p. 6.

(11) HERRERA, F.: *Poesía castellana original completa*. Edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, n.º 30, p. 232. Los críticos sitúan ambas composiciones h. 1560 (véase Cuevas, *Ib.*). (En adelante las citas de la obra poética de Herrera se harán por esta edición).

(12) *Bibliografía*, I, pág. 103. Sólo yerra en el v. 9 (*Psyche* por *Psyches*), y en el 10 (*sensisse* por *cernisse* / *cecinnisse*). Por otra parte, es curioso que Menéndez Pelayo considere el soneto «Con pena eterna y con dolor crecido» (fol. 4r) como «traducción castellana» de nuestro epigrama (*Biblioteca de traductores españoles*, II, Madrid, CSIC, MCMLII, pág. 217). Por lo demás, Herrera ofrecerá en fols. 331r - 332v su «Traslación de la Psyche de Hieronymo Fracastoro».

(13) «Fernando de Herrera (¿1534?-1597)», *BRAE*, XXVIII (1948), págs. 386-387. Prácticamente no hay en esta edición verso sin errata. Para dar una idea del increíble atropello perpetrado por Lemus bastará indicar que lee *obsesso* por *obuerso*, *studiosa* por *stridula*, *canisse* por *cernisse* / *cecinnisse*, *summe* por *num me*, *prudentia* por *pudenda*, *sinnifer* por *sis miser*, *capitis* por *Cupidinis*, etc., etc.

- 10 quid sit amor sentit, et cecinisse dolet.
 Tum deus insultans, 'num me damnabis inertem
 egregie si ultus iam mea probra feror?
 Me victum et vinctum cantasti saepe puellae,
 cantasti et victus quaeque pudenda tuli.
- 15 Id bene quod fruimur caelestis lumine formae
 et quae dura olim nunc meminisse iuuat.
 Ipse tamen longum patieris corde dolorem,
 ne inferior nostris sis miser ipse malis.
 Donec erunt ignes et dura Cupidinis arma,
- 20 donec erunt gemitus, donec erunt lacrymae,
 aeterno semper deuinctus amore puellae
 virginei decoris dulcia furta canes,
 ut quae flamma tuas exhaurit saeva medullas,
 quae nostras olim depopulata simul,
- 25 aestuet et tacitum mittat perfusa uenenum,
 extingui haud possit quod gemitu et lacrymis.
 Quique miser captus numeris et carmine molli
 diuinum hunc ignem legerit, is subito
 in flammas ibit saeuas, incendia pascet,
- 30 et discet sero quid ualeant gemitus (14).

Aparato crítico (los números remiten a los versos del poema latino):

- 1 Psyches: Psyche *leyó Gallardo*.
 8 obuersoque: *de lectura dudosa en el ms. con retoque del corrector*.
 9 vulnere: vulnere *ms. vulnere Menéndez Pelayo*. Psyches: Psyche *Menéndez Pelayo*.
 10 cecinisse: cernisse *ms. El corrector ha intervenido en el enmascaramiento de la lectura que consideramos correcta. sensisse: Menéndez Pelayo. dolet: docet Menéndez Pelayo*.
 12 probra: proba *ms.*
 14 pudenda: prudenda *ms. Se lee así con cierta dificultad. Parece que ha intervenido el corrector*.
 21 deuinctus: deuictus *ms. Con muchas dudas corregimos la forma del manuscrito. Tomamos ciertamente la lectura más autorizada de Virgilio (En., 8,394), que le sirve de fuente, pero Herrera bien pudo encontrar la otra lectura en su texto de Virgilio. En cualquier caso, la forma devinctus no es la preferida del copista, a juzgar por el olvido o rechazo de vinctum en v. 13, cuya forma se restablece en el manuscrito mediante la notación superior de abreviatura, que por lo demás se utiliza sólo aquí*.
 25 aestuet: *de lectura insegura en ms. Véase más abajo en «Comentario filológico»*.
 30 gemitus: gemitas *ms.*

(14) He aquí la traducción que proponemos de estos versos:

1.— COMENTARIO FILOLÓGICO

En el texto manuscrito de nuestro poema interviene una segunda mano, al parecer coetánea del copista, introduciendo correcciones que tienen interés desigual para nosotros. Se preocupa, por ejemplo, de sustituir la *Y* griega con valor vocálico por *i* (15) v.5: *ille*; v. 18: *inferior*; v. 29: *incendia*, aunque en v. 11 no corrige *ynertem*. Por nuestra parte, hemos generalizado la grafía primera, salvo en *Psyches* y *lacrymae*, aunque en este último término hemos rechazado la forma *lacryme* (v. 20) y *lachrymis* (v. 26). Otras veces el corrector se ocupa de esclarecer grafías que el copista parece haber equivocado, escribiendo *t* por *c*. El corrector deja bien claro que se debe leer *donec* (v. 20), *dulcia* (v. 22), *incendia* (v. 29). Quiere mantener la geminada en *mittat* (v. 25), e introduce la *x* sobre la *s* en *extingui* (v. 26). Aparte de estas correcciones, hemos generalizado la grafía del diptongo *ae*, restituyéndolo en aquellos lugares en donde aparece monoptongado. Las mayúsculas iniciales de verso las hemos adaptado a los usos modernos, así como los criterios de puntuación.

En otro orden de cosas, Fernando de Herrera, como se evidencia con este poema latino, forma parte del grupo de grandes escritores del Renacimiento que escribieron parte de su obra en latín y

«Fernando de Herrera sobre La Psyque de Juan de Mal Lara. Mientras Mal Lara, gloria primera del coro aonio, canta los dulces gozos de la hermosa Psyque y sus besos, envidia de los supremos dioses; mientras recuerda el robado aliento del niño ledo,⁵ ríose afable el Amor, no sin hacer memoria de su niña; y, extendiendo sus alas, toma las crueles armas. Coge sus flechas que, según costumbre, colgaban en su aljaba, y, vuelto el arco, las arroja contra el poeta: vuelan resonantes los dardos, y en su profunda herida/¹⁰ él experimenta la dura prueba del amor a Psyque, y le duele haberlo cantado. Entonces el dios dice, alegre y triunfante: «¿Acaso juzgarás desvalido a mi pecho si a tí me llevo habiendo ya vengado en desusada medida mi afrenta? Muchas veces me cantaste vencido y preso de mi niña, y también has cantado cuantas infamias, rendido, soporté.¹⁵ Bien está, pues gozo de mi luz de hermosura celestial y me agrada recordar ahora lo que antes fue duro tormento. Mas tú sufrirás luenta pena en tu corazón, para que en tus miserias no seas inferior a nuestros males. Mientras exista el fuego del amor y las crueles armas de Cupido, /²⁰ mientras queden gemidos y haya lágrimas, cantarás, ya siempre sometido por el eterno amor de tu niña, los dulces hurtos de su virginal encanto, para que de esta suerte la llama fiera que consume tus huesos y en otro tiempo abrasó igualmente los míos,²⁵ arda violenta, y, al derramarse, infunda un callado veneno que no se pueda apagar con gemidos ni lágrimas. Y aquel miserable que contemplare este divino incendio, cautivo de sus versos y suave canto, vendrá a caer luego en sus llamas fieras, alimentará su alma el incendio,³⁰ y tarde aprenderá de qué poco valen los lamentos».

(15) Curiosamente, esta es una de las condiciones, en materia de ortografía, impuestas por Herrera al impresor Alonso de Barrera para la publicación de las *As* (Véase A. Gallego Morell en su «Prólogo» a *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, edic. facsimilar..., Madrid, CSIC, 1973, p. XIX).

parte en lengua vernácula. Esta feliz coyuntura del bilingüismo tiene especial interés para el estudio y valoración del latín humanístico. Desde comienzos del siglo XIX esta producción latina fue considerada como artificial, y ello influye decisivamente en la marginación a que fue sometida por parte de los diversos enfoques de la filología. Sin embargo, tal caracterización negativa puede y debe ser sopesada y analizada en detalle a la luz de la obra bifronte de estos autores. Con su ayuda se puede, además, determinar con mayor exactitud el sentido de la *retractatio* de los clásicos y las influencias que se producen en uno y otro sentido. Un planteamiento de este tipo exige sin duda análisis lingüísticos y literarios de gran rigor y detalle. Las notas que siguen participan sin reservas de estas ideas, pero naturalmente renuncian a ser consideradas como rigurosas y exhaustivas. Tratan sólo de observar hechos lingüísticos y subrayarlos desde esta perspectiva. Ciertamente es imprescindible tener presente el modelo clásico para fundamentar cualquier observación, pero no podemos dejar la tarea estancada en ese punto de la recopilación obsesiva de fuentes clásicas. Para el humanismo, el trasfondo clásico es un supuesto indiscutible que los grandes escritores neolatinos proyectan en su realidad personal. Por ello nuestras observaciones quieren trascender la simple búsqueda de la fraseología clásica que late en los versos de Herrera.

No es ocioso señalar, además, que esa coyuntura especial de los humanistas «bilingües» se hace muy particular en el caso de Herrera, derivándose grave compromiso, por cierto, para su traductor y anotador. ¡Estremece pensar en los riesgos que correrían quienes traducen y anotan esta elegía latina de Herrera si, por fatal anacronismo, entrasen en lid con el Divino! Fernando de Herrera, en efecto, fue un gran comentarista y un finísimo traductor de textos latinos clásicos y humanísticos. Sin que tenga nada que ver con esa vana pretensión, nos ha parecido deseable hacer un esfuerzo por traducir el texto latino de Herrera sin salirnos de su mundo lingüístico y poético. Ciertamente no está a nuestro alcance dar un paso más y reproducir sus hábitos artísticos de traductor.

DULCIA ... GAUDIA: Aunque *gadium* está definido en Cicerón (*Tusc.* 4,6,13) como un movimiento plácido y arraigado en la razón, pronto incluye en sus acepciones el sentimiento amoroso. En efecto, Lucrecio lo utiliza ya en este sentido específico: *qui mutant inter se gaudia uterque* (5, 854), y puede verse incluso en los historiadores (Sal., *Iug.* 2; Liv., 1,58). Pero es entre los elegíacos donde se generaliza esta acepción, bien explícita en este pasaje de Tibulo: *sed iam quum gaudia adirem* (Tib., 1,5,39). Incluso traslaticiamente se aplica el término *gaudium* a la persona o cosa que produce el gozo amoroso (cf. Prop., 1,19,9: *sed cupidus falsis attingere gaudia*

palmis; Ov., *Rem.*, 401: *gaudia ne dominae... te capiant*). El *Thesaurus Linguae Latinae* (ThLL) (16) recoge en estos autores unos cincuenta lugares con esta acepción, pero en ninguno de ellos entra el sintagma *cantare gaudia* que en esta elegía tiene especial relieve. En la poesía de Herrera el término «gozo» también se encuentra relacionado con el amor (C Re IV, 11: Cuevas, 14, p.177).

FORMOSAE... PSYCHES: Recoge así el título que Mal Lara dió a su poema. En la dedicatoria dice explícitamente: «en su nombre llámase este libro *La hermosa Psyche*» (17); lo repetirá en el libro I, v. 51, y en el colofón (18), aunque en I,31 varía, cuando Mal Lara se pregunta: «¿A quién ofresceré mi *Bella Sique?*».

OSCUA ... INVIDIOSA: En v. 3 añadirá el sinónimo *bassia*. Sin embargo, A. D. Kossoff (19) no registra en la obra poética de Herrera el término «beso», y «besar» lo encuentra solamente en B VI, 7. Por lo que respecta a la traducción, parece oportuno introducir en su comienzo la palabra evitada por Herrera, y reservar el término «aliento» para traducir *bassia* (v. 3). Indudablemente ése es el preferido por Herrera (cf. Kossoff). El adjetivo *invidiosus* puede referirse, como se sabe, a *et qui invidet et qui invidetur* (Gell. 9,12). Con el sentido positivo de «envidiable» pueden aducirse numerosos ejemplos, sobre todo, de los poetas elegíacos: *Maecenas, nostrae spes invidiosa iuventae* (Prop. 2,1,73); Ov., *Met.*, 9,10: (*Deianira*)... *multorumque fuit spes invidiosa procorum*; *Fast.*, 3,343: *Turba vetus (Romanorum) quam non invidiosa fuit!* (cf. ThLL). En los versos castellanos de Herrera el adjetivo «envidioso» (cf. Kossoff) va referido a la persona o ser que tiene envidia, o que es excitada por la envidia a desear o ansiar algo (20). No habría, por tanto, correspondencia total entre la forma latina y castellana del mismo adjetivo en los usos registrados de Herrera. El sentido que el poeta da al término latino parece ser claro: «besos que son motivo de envidia para...». Sin embargo, el sustantivo «envidia», sobre todo en aposición, tiene en numerosos pasajes de Herrera el sentido de «lo que causa envidia»; así: «Cubrirá...un.../... rico manto el cuerpo bello i puro,/invidia de las Náiades» (21).

(16) *Thesaurus Linguae Latinae*... Leipzig, Teubner, 1900...

(17) Gallardo, *Ensayo*, III, col. 596.

(18) Gallardo, *Ensayo*, III, col. 598.

(19) A.D. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, R.A.E., 1966.

(20) «Égloga Venatoria», v. 143; Cuevas, p. 449: «Iremos a la fuente, al dulce frío, /.../.../ tú en mis brazos, amor mío, / i yo en los tuyos blancos y hermosos, / a los faunos haría envidiosos/».

(21) P I. El VIII, 30; Cuevas, 582. Kossoff, s.v., cita otros muchos lugares.

PUERI LAETANTIS: Al llamar *puer* a Cupido, Herrera sigue la vieja tradición que lo imagina como niño alado con una venda en los ojos, aunque este último atributo es tardío (22). Es posible que acudieran a la mente del poeta pasajes de la *Psyche* de Mal Lara, o las palabras airadas de Venus en Apuleyo *Metam.*, 5,29,3, cuando la diosa increpa a Cupido y trata de hacerle ver que no es más que un niño (cf. además 5,28,9). Pero, en todo caso, la erudición de Herrera sobre el mito de Cupido es sorprendente por su acopio de referencias literarias a las figuraciones del Amor (*As.* pp. 102-7).

Herrera utiliza frecuentemente el adjetivo «ledo», definiendo un estado de alegría y contento atribuido a personas y cosas. Incluso aparece con el sentido activo que habitualmente llevan los participios de presente latinos. «Ledo» y *laetans* en Herrera pueden valer ambos para significar: «que ocasiona alegría, contento» (cf. Kossoff).

BASIA RAPTA: «El aliento robado». Con expresión similar dice Herrera, refiriéndose al beso que Diana robó a Endimion: «En tu rosada frente i dulces ojos/Delia suspira, i tu robado aliento/ de su passado afán l'aquista gloria» (23).

AONIJ ... CHORI: Es elusión poética, muy prodigada (24) para referirse a musas y poetas, cuyos puntos de referencia omitidos son: Aonia, nombre antiguo de Beocia, donde está el Helicón, morada de las Musas. Los lugares paralelos en la obra de Herrera son abundantes (v. Kossoff).

GLORIA PRIMA: En los poetas neolatinos se encuentra con cierta frecuencia el mismo sintagma. Lo podemos ver en un humanista, cuyos versos no sabemos si fueron leídos por Herrera, aunque fueron editados en Sevilla unos quince años antes de que el poeta compusiera su epigrama latino. Nos referimos al pasaje de la *Bernardina* de Juan de Vilches: *S,50,20: nec minus (reuoluitis) Heroas, mores et facta parentum,/ quique fuit natis gloria prima, Petri.* En cambio, es casi seguro que Herrera había leído este pasaje de Sanzaro: *ubi Cumaeae surgebant inclita famae/ moenia, Tyrrheni gloria prima maris,/...* (*Eleg.* 2,9). En la redacción del humanista

(22) Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, ...Vers. esp. de B. Fernández, Madrid, Alianza, 1972, pp. 149 ss. El propio Herrera, *As.*, 198 (= por errata 197) explica por qué a Cupido se le llama *puer*, añadiendo referencias y pasajes de autores antiguos y modernos: Platón, *Symp.*, [194 e]; Ovid., *Am.*, 10. [15]; Mario de Leo, Canto I.

(23) P II, s. LXIII, 9-11; Cuevas, p. 701.

(24) Vid. Virg. *Ecl.* 6,65; 10,12; *G.* 3,11; etc.

italiano se aprecia la misma disposición de los elementos en el pentámetro. No sería, pues, aventurado ver aquí una imitación más o menos consciente.

El término *gloria* tiene la acepción de «persona o cosa que trae gloria», registrada por Kossoff: «Lasso, gloria inmortal de... España» (25). Con este sentido aparece varias veces en la Egl. 29 (ed. Cuevas, pp. 224 ss.), que estaría compuesta en la misma época que nuestro epigrama latino (1559-60), como bien observa el propio Cuevas (p. 224, n.). En esta Egl. la fórmula encomiástica preferida es llamar a sus personajes: «... del prado y bosque gloria» (v. 3); «gloria del campo deleitoso» (v. 132); «gloria de la avena» (v. 178); «... del sagrado Betis gloria» (v. 197); «de selvas gloria y onra» (v. 211). De igual modo ensalza a Herrera un soneto laudatorio de Baltasar de Escobar: «Herrera,/gloria d'el Betis espacioso, ...» (Cuevas, p. 753).

RISIT AMOR FACILIS: «Riose afable el Amor». El sentido primero del verbo «rein» en Herrera, recogido por Kossoff, es éste precisamente: «burlarse de alguien o de algo». El adjetivo *facilis* introduce el matiz de amable comprensión. Ciertamente, en esta expresión de Herrera latén las palabras de Virgilio: *Faciles nymphae risere* (*Ecl.*, 3,9). Damoetas hace cómplices en este verso virgiliano a las ninfas de una acción poco decorosa de Menalcas. Herrera no parece usar los adjetivos «indulgente» o «comprensivo». Sin embargo, los adjetivos «afable» y «humano» recogen su sentido (cf. Kossoff). En el *Epitaphium Pholoes* de Marullus (*Epigr.*, 1,42), que tiene un esquema general parecido al de esta elegía, también el Amor somete a Pholoe por haberse querido poner al margen de las incitaciones amorosas. E igualmente introduce Marullus en el proceso de su epigrama idéntica inflexión: *Risit Amor claralem habitum mentemque puellae/ et leviter: «Nostra est haec quoque miles»* (vv. 11-12).

NON IMMEMOR: «no sin hacer memoria». En Herrera es frecuentísima la expresión «hacer memoria» por «recordar» (v. Kossoff).

TELAQUE DURA: Herrera recoge el término *tela* para referirse a las armas del Amor. En ello sigue un uso relativamente frecuente entre los clásicos (Lucr. 4,1052: *Veneris qui telis accipit ictus*). Sin embargo, el epíteto *dura* parece ser muy del gusto de Herrera, y no es fácil encontrarlo en los clásicos latinos aplicado a ese mismo concepto. Más adelante (v. 19) el poeta lo introducirá de nuevo retocando un verso de Ovidio.

(25) H El I, 134; Cuevas, p. 365.

TELA ... PHARETRA (v. 7): El pasaje es lugar común en la poesía latina, con múltiples e ingeniosas variantes. La expresión *solito more* trasladaría al lector culto del círculo de humanistas sevillanos a esos pasajes literarios tan frecuentados en poesía, en que se alude al persa *pharetratus* (Virg., *G.*, 4,290), o al escita indómrito (Hor., *C.*, 3,4,35), y también a ciertas divinidades y personajes míticos, entre los que está naturalmente Cupido (26). Herrera «actualiza» ahora (*solito ... more*) aquella fórmula de más rancio sabor: *solito de more*, y de ella saca el lector una impresión ambigua en la que sugestivamente se mezcla lo representado, el atuendo habitual de estos personajes *pharetrati*, el gesto del dios «flechador», y la fórmula lingüística que una y otra vez repiten los poetas en sus pinceladas descriptivas. No obstante, la expresión de Herrera no es pura extracción de la vieja cantera clásica. Por un lado el poeta se adorna con la figura epánodos, retomando el sintagma *tela capit*; y además usa de la hipálage, introduciendo el adjetivo *pendentia* (*tela*). El adjetivo *pendens* es un epíteto frecuentemente aplicado a *pharetra*, como *sonans*, *suspensa*, *grauida*, etc. (27), y no a *telum*.

TORQUET IN ARTIFICEM: La expresión *torquere in aliquem* está muy atestiguada entre los clásicos con extensiones análogas: *spicula*, *iaculum*, *telum*, *fulmina*, etc., y complementaciones similares: *manu*, *lacertis*, *cornu*. Herrera, definiendo situaciones parecidas, usa en sus versos castellanos el verbo «arrojar» («como saeta, qu'el armado/arco arroja») (28).

Artificem: Se está refiriendo al «poeta» Mal Lara. En terminología poética de Herrera no podríamos traducir esta voz latina por «artífice», ni por «autor». Ni una ni otra recogen su sentido (cf. Kossoff). Es cierto, sin embargo, que el término «poeta» no es muy socorrido por el sevillano, según da a entender Kossoff, en cuyo *Vocabulario* sólo se ofrece un lugar (29) para este vocablo.

STRIDULA TELA: «... resonantes los dardos». El epíteto *stridulus* es frecuente entre los poetas latinos en contextos similares. Quizá *stridens*, aplicado a *sagitta*, es el preferido (cf. Virg., *En.*, 5,502; y 12, 319). Mientras que *stridulus* parece referirse más específicamente a *arcus*, *cornus*, etc. (cf. Virg., *En.*, 12,267). En todo caso Herrera, que en *As.*, 368 (por errata, 346) traduce *stridet* por

(26) Cf. Ovidio, *Am.*, 1,1,10; Virg., *En.*, 11,649-54; Prop., 2,12,10; Ovid., *Metam.*, 10,525...

(27) QUICHERAT, L. *Thesaurus poeticus Linguae Latinae...* Revue et corrigée par E. Chatelan, Hildesheim, G. Olms, 1967. Cf. *ThLL*.

(28) H El IV, 32; también vv. 195 y 199-200; Cuevas, pp. 401 y 406.

(29) B Can 1,75; Cuevas, 53,75, p. 276.

«resuena», está dentro de la tradición, añadiendo, como casi siempre, su nota personal. Sin embargo, en sus versos castellanos no es fácil encontrar este tipo de adjetivación en lugares paralelos. He aquí uno de los más próximos: «Amor.../... el arco fiero/torcíó, y al desarmar dio un gran sonido» (30).

ALTO VULNERE: El adjetivo *altum* está entre los epítetos frecuentemente aplicados a *uulnus* por los poetas latinos (31). El traslado metafórico de «amor» a *uulnus*, «herida», es habitual en la poesía de todos los tiempos. En la latina lo es particularmente entre los poetas elegíacos. Hay algunos pasajes que recuerdan la presentación herreriana: *altius actum / uulnus erat specie* (Ov., *Met.*, 10,527). Lucrecio ya evoca el sometimiento que provoca la herida amorosa: *aeterno devictus vulnere amoris* (1,34). En tono más ligero, Apuleyo también alude a las *dulcia vulnera sagittae* (*Met.*, 4,31,1)... En 1534, F. Nebrija resumía en cinco hexámetros buena parte de los lugares comunes de esta vieja tradición, que sin duda está presente en Herrera: *Quid non mortales cogis, scelerate Cupido, / flammarum stimulis saevus, quos ipse pharetra/egeris, ac telis furiosus pectora torques? / Nam simulac quemquam loetali vulnere figis, / omnia fers tecum.*

Todo este material literario resonaba en la memoria del poeta. Pero en su texto influye una realidad más próxima, también literaria, por cierto. Herrera está adaptando al esquema literario de su elegía las palabras de Mal Lara en el comienzo del libro I de su *Psyche*: «...¡Oh Amor, cuyas heridas/son las que yo describo, y no las otras/con que los hombres míseros afliges,/ ...! ...Dirélo, porque tome todo el mundo/venganza de un herir tan a menudo,/y de un tan sin temor matar los hombres;/...» (32).

QUID ... SENTIT: En Virgilio encontraba Herrera el famoso hemistiquio: *Nunc scio quid sit amor* (*Ecl.*, 8,44). Estas palabras virgilianas las hace más personales, sirviéndose de la fórmula que le prestaba Horacio: *...catervae/ .../ sensere, quid mens rite, quid indoles/ .../ posset* (*C.*, 4,4,25). Ciertamente el verbo *sentio* está usado aquí por Herrera en acepción horaciana: no es sólo percibir por los sentidos y de ahí comprender una situación, sino «experimentar» en propia carne, «sufrir». Sin embargo, el contexto de Horacio en que aparece tal acepción habla de las penalidades que el vencido sufre en la batalla, como es el caso anterior y el de la famosa declaración autobiográfica de *C.*, 2,7,10. Habla otras veces de las aspere-

(30) P II El IX, 87; Cuevas, p. 712.

(31) Cf. Quicherat, s.v. *vulnus*.

(32) Véase Gallardo, *Ensayo*, III, col., 599.

por alguna clase de arrebató interior. El pasaje herreriano evidentemente no participa de ese contexto.

VICTUM ET VINCTUM: Resulta de esta juntura un juego de palabras infrecuente en la gran poesía romana posterior a Ennio. ¿Se podría sospechar acaso que se haya deslizado irreflexivamente una pareja de términos sobre los que la regla del gramático ponía sobre aviso al escolar? No cabe pensar esto de Herrera. Se trata indudablemente de cierto preciosismo lingüístico, atrevido para los clásicos latinos que facilitan a Herrera la fraseología. Sin embargo, su presencia está perfectamente justificada en la brillantez expresiva del joven poeta sevillano. Es más, supone una intensificación eficaz en este momento del proceso de la elegía, en que se pretende subrayar el sometimiento del Amor. Sobre este concepto incide nuevamente el autor en v. 14, e insistirá en v. 21: *aeterno semper devinctus amore*. Es por tanto ésta una de las ideas nucleares de la elegía. El participio *vinctum* evoca el verso de Mal Lara: «Direisme cómo fue preso Cupido» (38). Herrera en sus versos castellanos nos desvela cierta complacencia por representar al enamorado como «preso», y «vencido» (v. Kossoff s.v.). Habría que mencionar también algún pasaje de Marullus, autor leído por Herrera según declarará en sus *As.* (pp. 652 y 664). En efecto, Marullus en su *Epigr.*, 1,3 presenta al Amor vencido: *obstupuit visa victus Amor domina* (Neaera) (v. 2). E insistirá en el v. 8: *victus errat inermis Amor*.

CAELESTIS LUMINE FORMAE: Aunque usa el término *forma* en una acepción muy socorrida por los autores latinos, cuando Herrera lo introduce aquí, está recogiendo y recordando el calificativo *formosae* del v. 1, que, como se ha observado, hace referencia al título de la obra de Mal Lara. Todo el sintagma se impregna de personales connotaciones herrerianas. La juntura *caelestis-forma* es muy rara entre los latinos. No encontramos ejemplos en que con el adjetivo *caelestis* se haga exaltación hiperbólica de la belleza humana, aunque en bastantes ocasiones aparece aplicado en este sentido elativo a los sabios (39), o sus obras (40), a la sabiduría (41), y a la elocuencia o sus cultivadores (42). Por el contrario, en los versos castellanos de Herrera el adjetivo «celestial» se aplica, en el sentido señalado, al «semblante» bello (43), y en otra ocasión ensalzará a la belleza «de celestial safiro» (44). Más extraño todavía a los usos del

(38) Gallardo, *Ibid.*

(39) Vell., 2,66,3

(40) Cic., *Nat. Deor.*, 1, 43.

(41) Hor., *Ep.*, 1,3,27.

(42) Quint., 10,12,18; Tác., *Dial.*, 8,2; Apul., *Apol.*, 49.

(43) P I, s. LVIII, 4; Cuevas, p. 549.

(44) P II, s. XXX, 2; Cuevas, p. 662.

latín es el de *lumen* significando «amor» o «persona amada». Sólo se podrían aportar ejemplos con sentido general de «guía salvador»: *hunc (Servium Tullium) lumen quondam rebus nostris dubiis futurum* (Liv., 1,39,3), o de «personalidad esclarecida»: *cuius ob auspicium infaustum... lumina tot cecidisse ducum... videmus* (Virg., *En.*, 11,349). El sinónimo *lux* aparece algunas veces con el sentido más próximo de «esperanza», «ayuda», o «salvación»: *me patria sic accepit ut lucem salutemque redditam sibi... accipere debuit* (Cic., *Dom.*, 75), *lucem redde tuae, dux bone, patriae* (Hor., *C.*, 4,5,5), o *lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum* (Virg., *En.*, 2,281). El uso que Herrera hace aquí del término *lumen* es, pues, ajeno a los registrados en latín clásico y entra de lleno en la personal simbología desarrollada a lo largo de su obra poética. Tal presentación traslada el significado de todo el v. 15 a un plano de elevación, sutileza y matización superiores al nivel de realismo desangelado que se desprende de expresiones paralelas, como: *Iphis amat, qua posse frui desperat* (Ov., *Met.*, 9,724), o incluso la de Tibulo: *liceat mihi paupere cultu/seculo cara coniuge posse frui* (3,3,31-2). Por no citar ejemplos más realistas de Plauto o de Apuleyo (45).

LONGUM DOLOREM: Se sirve aquí Herrera de una expresión con usos registrados entre los clásicos latinos, así por ejemplo en Estac., *Theb.*, 5,574: *longus vix tota peregit membra dolor*. Ciertamente, aquí el adjetivo *longus* tiene el valor de «grande», «extenso» y «profundo». Mientras que en nuestro epigrama Herrera vaticina sufrimientos de amor duraderos (*donec erunt ignes, donec erunt gemitus...*). En todo caso Herrera conocía abundantes usos de *longus* en la acepción de «continuado», «duradero», referidos por los clásicos a conceptos como el amor (Cat., 76,13), el cuidado (Ov., *Met.*, 9,275), etc. En el soneto 75 de la ed. de Cuevas (p. 312) Herrera introduce una expresión muy parecida: «...consolando tu afán y larga pena» (v. 11). Pero, según indica Kossoff (s.v. «largo»), este adjetivo tiene la acepción ya vista en Estacio. ¿Es posible entonces que la acepción durativa la reservase para la forma «luengo»? Al menos comprobamos que este sentido queda bien subrayado cuando Herrera traduce un verso de Marcantonio Flaminio: *dumque venis longo brevis hora videbitur anno/longior*: «parecerá entretanto que tú vienes/qu'el luengo año mas luenga l'ora breve» (*As.* p. 680).

DONEC ERUNT IGNES ... ARMA: Este verso reproduce el de Ovidio: *Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma* (*Amor.*, 1,15,27). Herrera lo ha encajado bien en un contexto completamen-

(45) Así por ejemplo en Pl., *As.*, 917-8. Apul., *Metam.*, 8,12.

te diferente. A ello contribuyen el refuerzo del pentámetro siguiente y el pequeño retoque, aunque significativo, de la introducción del epíteto *dura* en sustitución de *arcus*. Con ello el poeta sevillano consigue limar alguna «aspereza fónica» del hexámetro de Ovidio y, sobre todo, lo integra mejor en su elegía al recoger ecos del v. 6.

ETERNO ... DEVINCTUS AMORE: Trata así con bastante fidelidad aquel verso virgiliano: *Tum pater aeterno fatur devinctus amore* (*En.*, 8,394). De esta forma desarrolla la idea apuntada en v. 13. Pero no es simple reiteración. Ahora Cupido está anunciando solemnemente el eterno encadenamiento del poeta Mal Lara al amor de su niña como «dulce» castigo por sus osadías contra el dios.

DULCIA FURTA: Esta expresión la encuentra en Virg. *G.*, 4,346: *...curam Clymene narrabat inanem/Vulcani Martisque dolos et dulcia furta/*. Pero en este pasaje virgiliano se alude a los amores furtivos, «furtivos gozos» en traducción de García Calvo (46). La misma o parecida acepción tiene el término *furta* en otros pasajes de los elegíacos romanos: amores adulterinos (47), o amores fáciles que no atentan contra compromiso alguno (48). Como se aprecia, este sentido peyorativo desaparece en Herrera. La expresión virgiliana, que sirve de base, va complementada hábilmente de manera que se transforma en otra nueva: «los dulces encantos». El término «hurto» con esta acepción («¡Ay tiernos hurtos de la noche oscura...!»; Cuevas, p. 238) no es extraño a Herrera, aunque Cuevas en su edición sea claro partidario de atribuir la Égloga en que figura este verso a Cristóbal Mosquera de Figueroa (49).

FLAMMA ... AESTUET (vv. 23-25): Herrera en *As.* 558, comentando la expresión garcilasiana «aqueste fuego», dice: «metáfora del fuego, que es amor». Pero es metáfora, como se sabe, de larga tradición. En los versos de Catulo, Virgilio y algunos elegíacos —por no hablar de los italianos como el Ariosto—, a algunos de los cuales se refiere Herrera en *As.* 199, hay varios tipos de expresión poética que responden a un modelo común, del que participa ésta de Herrera. En su esquema general se hallan estos elementos variables: *flamma* o *ignis* con el sentido metafórico de «amor», «pasión amorosa». Las formas verbales de estas frases tienen un espectro de variaciones más amplio, pero las más frecuentes son: *uro*, *edo*, *ar-*

(46) CALVO GARCIA, A.: *Virgilio*. Biografía, bibliografía, traducción rítmica de las *Bucólicas*, libro IV de las *Geórgicas*,... Madrid, Júcar, 1976, p. 185.

(47) Prop., 2,23,22.

(48) Ovid., *Ars.* 1,33.

(49) Véase ed. Cuevas, p. 233.

deo, aestuo. Como complementación, entran con cierta frecuencia *pectus* y *medullae*. El conjunto de esas variaciones constituye un muestrario ingenioso de realizaciones poéticas (50). La versión de Herrera se añade a ellas con absoluto decoro y con rasgo de originalidad. Ciertamente el verbo *exhaurio* no suele aparecer entre las variables registradas. Resulta hasta cierto punto atrevido su uso. Sin embargo, en el contexto del epigrama añade y subraya el matiz de consunción a la acción de «quemar», «abrasar», que ya va anticipada en *flamma*. Si el poeta Herrera se dejase llevar fácilmente por los ecos clásicos, antes que *exhaurit* hubiera tenido a la mano la forma *exurit*, que también entraba en el esquema métrico. Nuestro poeta prefiere el elemento intensificador colocado estratégicamente en el centro de un verso áureo. La presencia del verbo *aestuo* en estos contextos (51) confirma la lectura *aestuet*.

TACITUM ... VENENUM: La rápida descripción virgiana del amor de Dido (*En.*, 4,66,68) está presente en los tres últimos versos del epigrama (23-25). *Venenum* vale metafóricamente por «veneno del amor», «amor apasionado», ya en los clásicos (52). El epíteto *tacitum* sustituye a otros más corrientes, como *latens*, *caecum*, *occultum*. Suelen referirse todos ellos al *venenum* que inyecta la serpiente. Con lo cual está ya sugiriendo la otra imagen del lector «inyectado» con el veneno del amor (v. 28). La adjetivación de Herrera es atrevida, y está inspirada, sin duda, en aquel verso siempre fresco de Virgilio: *Interea et tacitum vivit sub pectore vulnus./ Uritur infelix Dido* (*En.*, 4,67-8). Más atrevida y personal es la superposición metafórica en que un índice referencial (*flamma*) *perfus*a (= amor) se trasciende a sí mismo y actúa bajo la forma de otro, *mittat tacitum venenum* (= amor).

CAPTUS NUMERIS ... LEGERIT (vv. 27-8): Se recoge así el segundo verso del dístico ovidiano (*Amor.*, 1,15,27-8) que ha sido recordado a propósito del verso 19. Si allí pudo adaptar el hexámetro con un ligero retoque, aquí evidentemente no es posible encajar el pentámetro de Ovidio: *discentur numeri, culte Tibulle, tui*. Sin embargo, el sevillano extiende hasta el lector del poema de Mal Lara la premonición que viene desarrollando, y en ella integra los términos significativos —ya marcados con la cesura en los versos de Ovidio—, *numeris* e *ignem*. El primero de ellos, *numeri*, queda con el mismo sentido que tiene en el elegíaco romano, y así entrará a

(50) Véase Cat., 35,15; 45,16; 61,170; Virg., *En.*, 4,66; Ovid., *Metam.*, 4,64; 7,803.

(51) Véase el pasaje antes citado de Ovid., *Metam.*, 4,64.

(52) Cf. Virg., *En.*, 1,688; Prop., 2,12,19.

formar parte del grupo de cultismos herrerianos (53). El término *ignem* en este v. 28 cobra un sentido que no tiene en el verso 19. La forma *legerit* declara que se trata de «poema amoroso». En los autores clásicos, como se ha apuntado antes, es frecuente que *ignis* suplante en uso metafórico al concepto de «pasión amorosa». Pero el proceso de elaboración poética se acaba ahí. Sin embargo, en Herrera hay un paso ulterior en su lenguaje metafórico que parece ser personal de nuestro poeta. En Propercio se puede encontrar algún lugar que recuerda la formulación que hace nuestro epigrama: *haec urant pueros, haec urant scripta puellas* (3,9,45).

IN FLAMMAS SAEVAS (v. 29): Este verso cobra su sentido pleno poniéndolo en relación estrecha con los vv. 23-4. La llama que consume al autor, y que hizo estragos en el propio Amor, acabará envolviendo al futuro lector.

DISCET ... QUID VALEANT: Ya se ha visto que en Juan Segundo (*Eleg.*, 1,1,20) se encuentra un verso con elementos y función muy parecidos. Pero el verbo *valeo* está utilizado por los dos poetas con matices diferentes. Juan Segundo no se desvía del sentido clásico «tener poder», «tener fuerza»; mientras que en el epigrama de Herrera, *valeo*, más que seguir la usanza clásica, traduce el verbo castellano «valer», cuando éste adquiere la acepción de «ayudar», «aprovechar», sobre todo en frase interrogativa. Herrera utilizará frecuentemente en sus versos castellanos expresiones paralelas con este verbo: «¿Qué vale, contra un mal siempre presente/ apartar*'*i huir, ...?» (54); «Mas ¿qué vale mostrar estos despojos/ ...?» (55).

Al término de este recorrido de «investigación filológica», podríamos resaltar, como aspecto destacado, que el poeta neolatino explota en estos versos el léxico, giros y sintagmas de Virgilio y de los elegíacos latinos, obteniendo de ellos un lenguaje que parece muy apto para poetizar sobre una situación planteada por Herrera con libertad e independencia. Sin embargo, en las observaciones que preceden se ha podido comprobar la introducción de adaptaciones y retoques en ese material suministrado por los clásicos. Es éste uno de los procedimientos que dan novedad y frescura a los versos de Herrera. Su léxico tiene cambios semánticos y matices nuevos que lo hacen más personal y con evidentes afinidades con el del resto de su obra. Habría que añadir algún caso de apropiación más sutil. Herrera utiliza los adjetivos *durus* y *saevus* (56) sin mo-

(53) Cf. Kossoff, p. XI, y s.v. «número», acep. 4.

(54) *H* II 9; Cuevas, p. 357.

(55) *H* VII 9; Cuevas, p. 366.

(56) Cf. vv. 6,16,19; y 23,29 respectivamente.

dificar su sentido con respecto al latín clásico. Sin embargo, cuando entran como epítetos en un contexto de poesía amorosa, se les puede encontrar inmediata conexión con el abundante empleo de los adjetivos «duro» y «fiero» en similares contextos dentro del código especial de la obra poética de Herrera. En definitiva, estamos reconociendo lo obvio: que este epigrama latino forma también parte de ese código personal; y, en consecuencia, que dentro de él tiene plena vigencia.

En el dominio de la sintaxis no hemos encontrado fenómeno alguno que merezca ser resaltado por su discrepancia con la norma clásica. Quizá el desarrollo del período en dos ocasiones (vv. 1-7 y 19-26) nos parece más amplio de lo que es habitual en Virgilio o en Ovidio. Ahora bien, si observamos la estructuración de la frase en sus *Canciones*, hallaremos la misma acumulación de elementos, que produce similares distensiones y parecida amplitud de frase. Incluso en los sonetos es fácil encontrar frases que rebasan generosamente los límites del cuarteto (57).

Según hemos observado, en el epigrama hay planteamientos literarios nuevos, que o bien no se encuentran en los clásicos, o sólo están allí apuntados. Sin embargo, también hemos podido apreciar que en la poesía neolatina de Marullo, Sannazaro y Juan Segundo el joven Herrera encontraba ideas fecundas que desarrolla en sus dísticos con un vigor y una personalidad sorprendentes. Evidentemente, para el refinado gusto de Herrera la poesía neolatina tenía un atractivo y un interés que la mirada del Romanticismo no acertaría después a distinguir ni a valorar.

2.— COMENTARIO LITERARIO

Como era costumbre en su época, Herrera escribe un poema latino para que figure entre las composiciones laudatorias que habían de preceder a la obra de su amigo. Tales poemas solían consistir en un epigrama o en una elegía, en lengua latina o castellana. Esta aparente diversidad no puede, por otra parte, sorprendernos, si tenemos en cuenta la afinidad que los tratadistas de la época veían entre ambos. La elegía —afirma Herrera, tratando concretamente de la vulgar— «abraça en cierto modo el verso lírico i los epigramas, pero no de suerte que, aunque se mescle, no se halle i conosca la diferencia». (*As.* 292). *Eadem, quae de Epigrammate dicta sunt, Elegiae quoque, sed uberius, conueniunt* —precisaba A. Possevi-

(57) Cf. Son VII; Cuevas, p. 366, y Son. XX; Cuevas, p. 376; etc.

no— (58). Ello estaba en consonancia con la teoría de Robortello de que el epigrama, por su materia, léxico y estilo, podía considerarse en realidad como si fuera un fragmento de elegía o de algún otro poema más extenso (59), lo que explica la comunidad de caracteres que, en diversos aspectos, ambos exhiben.

En cualquier caso, el poema de Herrera que aquí comentamos reúne los caracteres típicos de la elegía. Esta, según Minturno, es una imitación de una acción perfecta, sobre todo lamentatoria, hecha en verso numeroso de cadencia alterna, en la que el poeta, por sí o por persona interpuesta, se lamenta, cantando algún asunto triste o luctuoso, y, menos propiamente, alguna cuestión que no sea lamentable (60). Hay aquí, en efecto, una triple lamentación: la pretérita de Cupido, la presente de Mal Lara y la futura de quienes lean el poema sobre Psique, es decir, la de todos aquellos que sean víctimas del Amor. Esta extensión de la elegía a cantar tristezas amorosas había sido establecida por la poética de la época, y en ello coinciden todos los tratadistas, desde J. C. Scaligero, por ejemplo, al propio Herrera. La elegía, en efecto, según nuestro poeta, tras usarse en un principio para llorar muertes de seres nobles o queridos, «después se trasladó a los amores, no sin razón, porque ahí en ellos quejas casi continas i verdadera muerte, i assí escribe el mesmo Ovidio en el I del *Remedio de Amor: Blanda pharetratos elegeia cantet amores*; i Safo a Faón: *Flendus amor meus est, elegeia flebile carmen*» (*As.*, 290) (61).

El poema es, por otra parte, en última instancia laudatorio respecto de Mal Lara y de su obra: *laudis in genere demonstrativo*, había dicho Scaligero, ya que deduce del relato mítico una alabanza a la eficacia del poema, capaz de encender a todos sus lectores en amor. Es, pues, una elegía *in laudem operis*, lo que la acerca por su

(58) *Bibliotheca Selecta de Ratione Studiorum*, Coloniae Agrippinae, apud I. Gymnicum, MD.CVII, pág. 449. Para esta cuestión vid. el cap. VII «Formas y géneros literarios neolatinos», del libro de J. Ijsewijn.

(59) El epigrama, para el gran comentarista del Estagirita, no es, en efecto, sino *particula quaedam exigua singulorum generum poetices facultatis, nunc huius, nunc illius; In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, Basileae, per I. Hervagivm, M.D.LV, pág. 27. Contra ello se pronuncia J. C. Scaligero, que en su *Poetices*, pág. 170^a, afirma tajantemente: *Non est verum, Epigramma esse maioris poematis partem*.

(60) A. S. Minturni, *De poeta libri sex*, Venetiis, apud F. Rampazetum, M.D.LIX (lib.V), pág. 407. Para la definición del epigrama, cf. J. C. Scaligero, *Poetices*, pág. 170^a; Minturno, *De poeta*, pág. 412; J. Díaz Rengifo, *Arte poética española* [1592], Barcelona, Impr. de M.^a Angela Martí, s.a. [Tasa, 1759], pág. 145.

(61) El *Divino*, por otra parte, no hace aquí sin traducir, sino citarlo, a Scaligero, *Poetices*, pág. 52.^a

función a ciertas formas de epigrama (62). La forma adoptada es la mixta épico-dramática, pues en ella encontramos un elemento narrativo (vv. 1-10) y otro activo (vv. 10-30), lo que la acerca también a ciertas formas epigramáticas (63). El propio Herrera había dicho que, atendiendo a los sentimientos que expresan los escritores amorosos, y al modo en que han de hacerlo, «conviene que este género de poesía [el elegíaco] sea misto, que aora habla el poeta, aora introduce otra persona» (*As.*, 291), estableciendo el modo de comportarse el Amor con sus esclavos, lo que la convierte en elegía *morata* (64).

Siguiendo la preceptiva propia del género, Herrera estructura su elegía en dos partes fundamentales, *expositio* y *clausula siue conclusio*, siendo la primera del género *multiplex*, en cuanto se apoya en un ejemplo o fábula tomado a la tradición clásica. En esto se asemeja la elegía herreriana, siguiendo la doctrina de Robortello, a la epopeya, pues ni la comedia ni la tragedia admiten las viejas fábulas sobre dioses, infiernos, ninfas, etc., mientras en el epigrama —y, por extensión, en la elegía— se oyen hablar, con singular donosura, a un dios o a una diosa, ninfas, sátiros y personajes de parecido jaez. Y aunque esta no fue la costumbre habitual de los mejores poetas antiguos, *recentiores certe saepe id iam factitarunt, sicuti satis este notum* (65). En el poema herreriano, la *expositio* ocupa, como no podía ser menos, la mayor parte del poema (vv. 1-26), y comprende el relato relativo a la redacción del poema por Mal Lara y la intervención y parlamento de Cupido. En cuanto a la *clausula* o *conclusio*, se reduce a cuatro versos epifonemáticos (27-30), puestos, como aconsejaban los preceptistas, en boca del

(62) Así, por ejemplo, los latinos de Francisco Gómez y de Miguel de Venegas que figuran al frente de la *Apologia pro adserenda hispanorum eruditione* —«standartes que abren la marcha de la *Apología*» (pág. 62)—, en alabanza de Matamoros el primero, y de su obra el segundo; véanse en la ed. de J. López de Toro, Madrid, CISC, 1943, págs. 62-63.

(63) A. Possevino enumera tres clases: narrativa, dramática y mixta, teniendo lugar esta última *cum partim poeta loquitur, partim alii loquentes introducuntur*; *Bibliotheca*, pág. 446. A. López Pinciano las llama, por su parte, *extravagantes*, «porque muchas veces son del modo enarratiuo, y no pocas del actiuo, adonde pregunta vna persona y otra responde»; *Philosophía antigua poética*, [1596], ed. de A. Carballo Picazo, t. 1, Madrid CSIC, 1973, pág. 287. F. Robortello había aludido a la elegía dramática, al modo de una del lib. de Catulo III, en la pág. 47 de su *In librum Aristotelis*; A. Possevino añade, por su parte, el recuerdo de Propercio en *Bibliotheca*, pág. 450.

(64) *Para este concepto, véase A.S. Minturno, De poeta*, pág. 408.

(65) *In librum Aristotelis*, págs. 29-30. Ver también Possevino, págs. 446 y 449; A. S. Minturno, *o.c.*, pág. 408 y 415, etc.

propio dios, para darles mayor autoridad (66).

Desde el punto de vista formal, el poema que comentamos se halla redactado en dísticos elegíacos, compuestos de un hexámetro y un pentámetro (67), siguiendo en cuanto a cuestiones de pies, cesuras, etc., la doctrina expuesta por J. C. Scaligero en el cap. XL del Libro II de su *Poetices*. Fiel en la práctica a sus propias teorías, Herrera se acoge a una postura ecléctica en cuanto al carácter semánticamente cerrado de la estrofa elegíaca —dístico en latín, terceto en castellano—. Y así, aunque conoce la postura del gran teórico de la poética aristotélica, que rechaza sin más ese criterio —*nec, quemadmodum dicebamus, verum est quod aiebant: Elego semper finiri sententiam. Namque, ab elegiacorum nullo id seruat inuenias*, (68)—, él la atempera sabiamente, recomendando atenerse a esa norma salvo en casos bien calculados por el poeta en cuanto a sus efectos estilísticos: «En estas elegías —dice en *As.*, 300— o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no 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». Así lo hace él en esta elegía epigramática, donde encabalgla los dos primeros dísticos, sin duda para subrayar la homogeneidad de las acciones de amor contadas por Mal Lara, o los dos últimos, otorgando de esa manera unidad a la *clausula*, convertida así en un epifonema indivisible.

Desde el punto de vista literario, la elegía herreriana ofrece aun otros puntos de interés para el conocimiento e interpretación de su teoría y práctica poética, tanto en latín como en castellano. En efecto, a lo largo de esos quince dísticos cuidadosamente elaborados, Herrera nos entrega una serie de claves fundamentales que conforman su credo poético. Y así, cuando en el v. 8 aplica al poeta Mal Lara el nombre de *artifex*, todo su ideal poético de vate que controla su propia creación poética sirviéndose de la reflexión atenta y cultivada queda definitivamente manifiesto ante nuestros ojos.

(66) *In clausula Epigrammatis A. S. Minturno, o.c.*, pág. 408 lo equipara también en esto a la elegía] *saepe incidunt vel epiphonema, vel sententia, vel comparatio maiorum, minorum, parium, vel venustas aliqua cum expositione comsentiens, et haec quidem vere quadrant expositioni. At fecte plerumque conclusio subijcitur siue Dei, siue praestantis viri*; A. Possevino, o.c., pág. 446.

(67) Cf. G. Mayáns i Siscar, *Terenciano, o Arte Métrica [Latina]*, Valencia, Vda. de J. de Orga, M. Dcc.LXX, pág. 92. También A. Holgado Redondo, «Apunte para un corpus de la poesía del Brocense», *Alcántara*, 6 (1985), pág. 173.

(68) *Poetices*, pág. 79 b.

Es verdad que, en sentido recto, la palabra *artifex* es aquí sinónimo de «poeta», pues, de acuerdo con el sentido etimológico de esta palabra, equivale a «hacedor», «creador», y por eso dice Luis Alfonso de Carballo que

«poeta, aquel se llama propriamente que, dotado de excelente ingenio, y con furor diuino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al diuino *artificio*» (69).

Pero, además, como dice Alfonso de Palencia, *artifex* es, generalmente, «quien faze arte. En el qual deue auer tres cosas: natura, doctrina y vso» (70), siendo la segunda de estas cualidades una especie de suplemento de la primera, con que, por medio de la reflexión, se perfecciona lo que produce la naturaleza sola. Y así, en la poesía, debe unirse la espontaneidad natural con la reflexión y el docto conocimiento que deriva del arte, el cual, en última instancia, no es sino un conjunto de principios deducidos reflexivamente de la propia naturaleza, pues, como dice Cipriano Suárez, *notatio naturae atque animaduersio peperit artem* (71). De ahí que Herrera, al llamar «artifex» al poeta, está pronunciándose por un concepto de poesía concebida como «arte docta», en la que el poeta, como el pintor y el escultor perfecto, «con continuados discursos y racionaciones inquiere la perfección con la ciencia, que sin ella, [como] dixo Platón, no auía cosa buena» (72). El poeta, advierte Herrera en otra ocasión, sólo con «estudio i arte» adquiere la madurez necesaria para hacerse capaz de crear un lenguaje poético digno de tal nombre (*As.*, 574). Y así, sus versos han de nacer «asentados en el *artificio* que piden las leyes de su profesión», pues, como concluye el Mtro. Francisco de Medina, «el arte es guía más cierta que la naturaleza» (73).

(69) *Cisne de Apolo*, [1602], ed. de A. Porqueras Mayo, I, Madrid CSIC, 1958, pág. 47.

(70) *Universal vocabulario*. Reproducción facsimilar de la ed. de Sevilla, 1490, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, s.v.

(71) *De arte rhetorica libri III*, Hispali, ex off. A. Escruiani, 1573, fol. 4 r. Ver también M. Sánchez de Lima, *Arte poética en romance castellano*, [1580], apud W.C. Atkinson, «On Aristotle and concept of lyric poetry in early spanish criticism», *EDMP*, VI (1956), págs. 189-213.

(72) V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, F. Martínez, M.DC.XXX.III, fol. 43v.

(73) «A los lectores», en *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, (1580), ed. facsimilar de A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973, págs. 5 y 6. Para este punto véase, además, A. García Berrio, *Formación de la*

En el verso 27 de su elegía, Herrera habla del lector del poema de Mal Lara, que ha quedado *captus numeris et carmine molli*. Con ello manifiesta de nuevo su concepción de la poesía como objeto verbal formalmente bello, cuya fascinación deriva esencialmente del significante. Él mismo, como atestigua Rioja, «fue diligentísimo en los números, cuidando siempre con arte que ayudassen a significar las cosas que tratavan, así como lo hizo Virgilio» (P., pról.). Su doctrina en este punto, derivada de la *Poética* de Aristóteles (I,1447a), se basa en la consideración del valor de fascinación que ejercen sobre el lector los elementos de imitación de que se sirve la poesía —ritmo, melodía y verso—. De ahí la necesidad del «número», base de toda armonía, que, según la doctrina de B. Partenio, es la musicalidad que deriva de una sabia combinación de pies, estructura, acentos y figuras (74). En Herrera concretamente, y en el pasaje que comentamos, la palabra «número» parece equivaler a «candencias», «períodos musicales y armoniosos», pues, como él mismo afirma en las *Anotaciones*, «nace el número de la frasis, porque sigue el número poético a la estructura del verso, i esta consta de las diciones; i es el primer loor suyo parir variedad, de que es mui estudiosa la naturaleza mesma» (As., 295). Complementariamente, la palabra «carmen» significaría «canto», con lo que sumaría la melodía estrictamente musical a la verbal derivada de los versos. En todo caso, Herrera establece una identidad entre música y poesía, como lo hacían los neoplatónicos florentinos, atribuyendo a ésta el

teoría literaria moderna, t.I, Madrid, CUPSA, 1977; t. II, Murcia, Universidad, 1980; II págs. 361 y 362, n. 56. Como síntesis de toda la cuestión, C. Cuevas, Intr. a *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 59-68.

(74) *Della imitatione poetica*, Vinegia, appresso G. Giolito, MDLX, pág. 196. La cosa no es tan clara, sin embargo, como pudiera parecer: *cogimus enim* —como observa J. C. Scaliger— *aequiuocis verbis vii, quae a veteribus accepimus* (*Poetices*, pág. 55 b). Y así, para Calepino, «numerus» equivale a «armonía» o «ritmo» (*Dictionary*, Lugduni, apud Ph. Tingi Florentinum, M.D. LXXXI, s.v.), mientras es «verso» para C. Suárez (*op. cit.*, fol. 64 v) y otros, en lo que siguen a Ovidio (*Am*, I,15,27-28, tal como lo interpreta una larga tradición, recogida por D. Crispinus, *Pub. Ovidii Nasonis Operum Tomus Primus. Ad usum Delphini*, Venetiis, apud Remondini, Bassani, M.DCC.XC.II, pág. 291: *Numeri: 'versus'*), J. C. Scaliger (*o.c.*, pág. 58 a), el canónigo F. Pacheco (*As.*, 30), Pellicer (*apud* J. Beverley, *Soledades*, Madrid, Cátedra 1979, pág. 71, n. 1-4), etc.; el propio Partenio, curiosamente, en un pasaje anterior al citado, escribe: *numeri, cio è piedi* (pág. 183). En cuanto a «carmen» significa, para todos ellos, «quidquid est metricè scriptum. (...) His [panice]. El cantar, canción, verso» (Calepino, s.v.); «el cantar, o canción, o canto» (Nebrija, *Dictionary* [1492], Matriti, apud M. Escribano, M.DCC.LXXX, s.v.); lo mismo para R. Fernández de Santaella, *Vocabularium, seu Lexicon ecclesiasticum*, (1550), Matriti, A. Mayoral, M.DCC.LXX, s.v.

encanto de aquélla. Y así como en el verso que comentamos atribuye la fascinación del poema de Mal Lara al número y al canto, dirá en las *Anotaciones* que «el número mueve i deleita i causa la admiración», pues los versos bien contruidos y «llenos de suavidad», «tan regaladamente hieren las orejas que los oyen, que ninguna armonía es más agradable i deleitosa» (*As.*, 295 y 293). Es decir, para Herrera, el encanto más profundo de la poesía deriva precisamente de la palabra que se supera a sí misma puesta en trance musical.

Este mismo neoplatonismo sustenta doctrinalmente la línea ideológica del poema, típica de lo que J. F. Alcina define como segunda época de la poesía hispano-latina, caracterizada por una cierta osadía en el tratamiento del tema erótico que nunca llega a la obscenidad, una elegancia sin afectación, una tópica amorosa común a la poesía en lengua vulgar, e incluso una cierta actitud retórica que ataca verbalmente al amor y a Cupido (75). En efecto, olvidando toda interpretación moral del mito de Psique —presente en la obra de Apuleyo, de Fracastoro y del propio Mal Lara (76)—, Herrera enfoca el cuento legendario como una simple historia de amor, en la que, al contrario del enfoque tradicional del relato, Psique, polo femenino de la historia, se presenta como objeto de amor, más que como sujeto activo del mismo (77). Por lo demás, oscilando siempre entre la concepción del amor como «confusión», «laberinto», «cárcel», «veneno», e «incendio», Herrera ofrece en su poema una visión del amor como pasión atormentadora y fatal, lo que se insinúa tanto en el v. 13 —*Me victum et vinctum cantasti* (78)—, como en el 14 —*cantasti et victus quaeque pudenda tuli*—, y en el 23 —*ut quae flamma tuas exhaurit saeva medullas*— (79), mientras

(75) «Tendances», págs. 143-4.

(76) El primero ve en el cuento una lección moral contra la vana curiosidad (vid. C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, pág. 385, n. 9). Fracastoro y Mal Lara, por su parte, se refieren alegóricamente a «las tribulaciones que pasa el alma, no atinando al amor divino, detenida en el humano»; J. de Mal Lara, «Dedicatoria», *apud* B. J. Gallardo, III, col. 597.

(77) Con ello, Herrera altera el sentido fundamental en que corre el amor por el cuento original (de Psique a Cupido), para desarrollar el sentido complementario (de Cupido a Psique, es decir, de lo masculino a lo femenino), presente siempre en el cuento, pero con desarrollo tradicionalmente menos extenso e importante; cf. Apuleyo, *Met.*, V,XXIII,3; VI,1,1; también G. Boccaccio, *Genealogia degli dei*, Venecia, del Pozzo, MDXLVII, p. 95 b.

(78) El *vinctum* pudo tomar cuerpo en la mente de Herrera tras la lectura del libro de Mario de Leo, *El Amor preso*, citado por el *Divino* en *As*, 187.

(79) Aparte los textos paralelos que señalamos en el «Comentario filológico», recuérdese el quevediano «medulas que han gloriosamente ardid»; «Amor constante más allá de la muerte», en F. de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía original*, [1963], ed. de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1968², pág. 511.

parece aludírsele en los versos 21 y 25. Según ellos, la pasión que aquejó a Cupido, y la que aquejará al poeta y a sus lectores, les constituye en prisioneros de su pasión, atosigados por su veneno, y obligados a someterse a vergonzosas imposiciones (80). Nadie debe, por otra parte, despreciar a las víctimas del Amor, pues el castigo puede ser su propio esclavizamiento erótico (vv. 17-26, tal vez inspirados en el son. XXVIII de Garcilaso, vv. 1-4). Esta pasionalidad queda subrayada, además, por la mención al beso y al aliento — *oscula, basia*, vv. 2 y 3—, que si bien en Herrera, de acuerdo con la doctrina de Castiglione (81), admite un sentido elevado y espiritual, aquí, a juzgar por sus efectos, se interpreta más bien desde una perspectiva sensual.

En la misma línea neoplatónica que sustenta la teoría amorosa de Herrera en sus versos latinos y romances se sitúa su visión de Psique, atractiva precisamente en gracia a su hermosura —cf. vv. 1, 15 y 22—, recogiendo un enfoque que Mal Lara había tenido en cuenta ya desde el título mismo de su poema: *La hermosa Psiche* (82). Nótese, sin embargo, que, al contrario de lo que sucede en el cuento de Apuleyo y en la versión de Mal Lara, quien peregrina hacia la belleza en el epigrama herrero es Cupido, y no Psique. Para el *Divino*, que en esto sigue a Platón y Castiglione, el amor es

(80) Para este punto, véase, entre otros, A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino) (1534-1597)*, París, H. Champion, 1908, págs. 233-251. A. Cos Soriano, «La llama del amor en la poesía de Fernando de Herrera», *AHisp*, IV (1945), págs. 227-238; S. Serrano Poncela, «El siervo de amor de Fernando de Herrera», *AÜCh*, CIX (1951), págs. 132-142; O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 475-505; A. A. Parker, *The Philosophy of love in Spanish Literature*, Edinburgh, Univ. Press, 1985, págs. 51-61. C. Cuevas, «Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera», *Caligrama*, en prensa. En el fondo, la descripción de los efectos del amor que hace Herrera en su epigrama corresponde a los rasgos que da Castiglione del «loco amor» en el cap. VI del l. IV de *El Cortesano*; véase, a este propósito, la síntesis de R. Reyes Cano en la «Introducción» —«El amor platónico»— a su edición de ese libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁵, págs. 32-38.

(81) Véanse las palabras del Bembo en el l. IV del *Cortesano*, traducción de J. Boscán, Est. Preliminar de M. Menéndez Pelayo, Madrid, C.S.I.C., 1942, págs. 385-386. «Siendo el beso —dice allí el poeta y cardenal, distinguiendo en él una doble perspectiva— un ayuntamiento del cuerpo y del alma, es peligro que quien ama viciosamente no se incline más a la parte del cuerpo que a la del alma».

(82) Véase B. J. Gallardo, III, cols. 596 y 598. También Apuleyo destacaba la excepcional belleza de su heroína: *at uero puellae iunioris tam praecipua tam praecleara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat*; (*Met.*, V. 28). Lo mismo se repite una y otra vez en la «Traslación de la Psique», de Hierónimo Fracastorio» hecha por Herrera para que figurara al frente de la de Mal Lara; véase en el ms. 3949 de la Bibli. Nacional de Madrid, fols. 331r-332v.

«desseo de gozar la hermosura» (83). Lo peculiar de nuestro epigrama es, sin embargo, que el amor de Cupido se nos presenta desde una doble perspectiva: la primera es histórica, y mira a un pasado de desventuras, en que el dios enamorado busca la belleza de la amada; la segunda es la del momento presente, en que, transcurrida la etapa mortal, *fruimur caelestis lumine formae*. Este sintagma, tan extraño a la versión pagana del poema, podría explicarse por un pasaje del I.XI de Mal Lara, donde Psique, ya purificada tras su peregrinación, recibe la felicitación de Sophronia:

«... Puedes, Psyche,
Llamarte *celestial*, pues que en el fuego,
En el frío probaste con templanza
Lo que puede el calor de las virtudes» (84).

El propio Herrera observa en las *Anotaciones* que «el fuego de Ércules —que después de la muerte quedó divino i inmortal— es aquel santo fuego que destruye i consume en las almas todo lo que ái de mortal, i vivifica i haze hermosa aquella parte celeste que primero estava mortificada i sepultada del sentido, como dize el conde Baltasar Castellón en el lib. 4» (*As.*, 331).

El pasaje corresponde al momento de divinización de Psique por parte de Júpiter, el cual *arripi Psychen et in caelum perducere iubet* (VI, 23), y tiene su correspondencia en la fase *in morte* de los poemas petrarquistas, en los versos 394-407 de la Egloga I de Garcilaso (85) y en los propios poemas *in morte* de Herrera, donde Luz, como la Psique del verso 15 de nuestro epigrama, «el alto cielo / enriquece alegre, i, gloriosa, / se cubre de purpúreo i sutil velo», al paso que «ya en la luz del puro cielo / arde de santo fuego», «i, roto el mortal nudo, va presente / a eterna paz» (86). De

(83) *As.*, 104.

(84) *Apud* M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía*, I, pág. 123. El subrayado es nuestro.

(85) El vate toledano, en efecto, tras la muerte de Elisa, orienta sus anhelos hacia «la visión perdurable de la belleza femenil glorificada» (son. XXV); «esencialmente petrarquesco, este anhelo ascensional se une a la representación pagana de los Campos Elíseos, tal como aparece en la égloga V de la *Arcadia*» [de Sannazaro]; R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, [1948], Madrid, *Rev. de Occidente*, 1968², págs. 127 y 146.

(86) Son los vv. 166-168, 1-2 y 7-8 de *P* III, elegía I, *P* I, son. XLI y *P* III, son. XXVI, respectivamente. Por lo que hace a la designación de Psique como «puella» (vv. 5, 13 y 21). Herrera nunca da ese nombre a la amada, pero sí lo hace Francisco de Medina en el *Epigrama* latino que precede a *Algunas obras*, 1582, vv. 5 y 12. En la tradición del cuento de Psique y Cupido, aquella recibe ese apelativo desde Apuleyo (así, en IV, 28 y *passim*), lo mismo que en la traducción que hace Herrera de la *Psique* de Fracastoro (v.5).

esta manera, una vez más la correspondencia entre la poesía neolatina y la vulgar de Herrera se manifiesta evidente.

Esta misma correspondencia se halla en cuanto al estilo, que responde también en este poema al ideal de exquisitez formal que preside sus versos romances. Todo arranca de su convicción fundamental de que «la poesía se sirve del modo figurado i artificioso» (*As.*, 384), y «tiene por fin dezir compuestamente para admirar, i no intenta sino dezir admirablemente, i ninguna cosa sino la mui ecelente causa admiración» (*As.*, 293). «Corre peligro el que escribe desnudo de las esornaciones i de los colores retóricos —advierde Herrera en *As.*, 231— de abatirse en el estilo umilde, como les à sucedido a muchos; por avelles parecido que, declarando sus concetos sin arte i cuidado, satisfazian a la obligación de la poesía». Para él, también en el verso latino «toda la ecelencia de la poesía consiste en el ornato de la elocución» (*As.*, 293). Hay que bucar, pues, la exuberancia de los medios expresivos, aun a trueque de que, por ese camino, queden a veces «ascondidos i perdidos a la vista» —como observaba el propio Rioja (*P*, pról.)— los afectos (87). Para ello se prestaba admirablemente la elegía amatoria, que había de ser, como exigía el propio Herrera, «cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara i, si con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte» (*As.*, 291). Y aunque es verdad que, en cuanto al ornato, su propia naturaleza le exige singular moderación, hay que reconocer que «los españoles..., con la vehemencia i agudeza natural, i con el espíritu latino junto al suyo, se levantan algunas veces más que lo requiere la elegía...; el poeta español à de alçar mayor buelo, i hermohear sus escritos variamente con flores i figuras» (*As.*, 292). De acuerdo con ello, el poema que analizamos abunda en tropos y figuras —«torcimiento y mudança tolerable de la oración en lo que es mejor fuera del uso vulgar» (*As.*, 175)—, sabiamente colocados y dosificados por el poeta en busca de concretos efectos expresivos. *Omnis figura ab arte*, había escrito Scaligero (*Poetices*, III, XLII, ed. cit., pág. 205^a). Y así, siguiendo sus esquemas, podríamos analizar sus *lítótes* —*non immemor* (v. 5)—, que, al apagar aparentemente la expresión, encarecen más el concepto combinando énfasis e ironía, hasta lograr «el grado superlativo de significación mentado en las *voluntas*» (88). La

(87) Para todo esto, *vid.*, nuestro estudio sobre el «Estilo» de la poesía herreriana en la *Intr.* a *Poesía castellana*, ed. cit., págs. 68-77.

(88) Cf. G. J. Vossii *Rhetorices Contractae siue Partitionum Oratoriarum Libri Quinque*, [1621], Matrili, A. Sancha, M.DCC.LXXXI, p. 327; H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos, 1966, pág. 87.

anominación o aliteración (armonía imitativa), sobre todo de vibrantes (vv. 8,9 y 18), pues, como advertía pocos años más tarde Juan de la Cueva, «de la R usarás cuando el violento / Euro contrasta al Bóreas poderoso / con hórrido furor su movimiento» (89).

Especial uso hace de figuras de dicción como la *repetitio* (vv. 1-3, 6-7, 13-14, 24-25, etc.), sobre todo de la anáfora, anadiplosis, epánodos y epanalepsis, que sirven tanto para la exornación como para dar emotividad al verso, sirviendo para la expresión de los afectos, que algunas veces, como en el caso de la regresión o epánodos, llega a constituir una «hermosísima figura» (90). Semejante partido obtiene de la *paronomasia* (*me victum et vincum cantasti*, v. 13), juego de palabras que, en su aparente banalidad, deleita y sorprende en base a la tensión semántica que introduce basándose en una leve modificación fonética. Y si es verdad que, en opinión de Scaligero, *ea raro conuenit grauioribus poematibus*, es muy útil al epigrama —«requiere[n] los epigramas los juegos», decía el propio Herrera (*As.*, 220)—, la sátira y la comedia, ya que, en opinión de Gracián, «esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas», lo que añade gracia singular a este tipo de poesía (91).

También las figuras de pensamiento exornan y dan expresividad a nuestro poema. Y así, la *perífrasis* en sus diversas formas —por nominación y por evocación, *ut obumbremus* y *ut rem magis conspicuam reddat*— aparece en estos versos (*pueri laetantis*, v. 3: «Cupido»; *Aonius chorus*, v. 4: «las Musas»; *quae flamma... aestuet*, vv. 23-25, «el amor»; *diuinum ignem*, v. 28: «poema amoroso», «relato amoroso», etc.). Estamos, por otra parte, en un campo colindante con la *antomasia* o *pronominación*, «tropo con el cual se usurpa otro nombre en lugar del propio» (*As.*, 606), al considerar a este paradigma de aquél. Y aunque, de acuerdo con Quintiliano (*Inst. Orat.*, 8,6,60), el fin principal de esta figura sea el ornato, —«ilustra i adereça mucho la oración (observa el propio Herrera),

(89) *Exemplar poético*, [h. 1606], ed. de J. M.^a Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, pág. 87. Herrera alude a los efectos estilísticos de la anominación en *As.*, 165-166.

(90) Herrera define y distingue las principales formas de *repetitio* en *As.*, 96-97, tomando parte de su doctrina de J. C. Scaligero, *Poetics*, págs. 124a y ss. Véanse, en nuestro poema, las anáforas sobre *donec erunt*, *quae* y *duces*, así como la anadiplosis sobre *iela capit*. En la *Rhetorica ad Herennium* (4,13,19) se recomienda vivamente *et acrimoniae plurimum; quare videtur esse adhibenda et ad ornandam et ad exaugendam orationem*.

(91) *Agudeza y arte de ingenio*, [1642], ed. de E. Correa Calderón, II, Madrid, Castalia, 1969, págs. 45-46. Ver también G. J. Vossii, *Rhetorices*, ed. cit., págs. 353-354 - *Schema hoc non tantum delectat, sed vehementius etiam pungit*.

porque se aparta del común uso de hablar» (*As.*, 268)—, contribuyendo a aumentar la culta dificultad del poema, contribuye igualmente, como dice el propio Herrera, a dar sublimidad al verso en ocasiones (*As.*, 116 y 147), y a hacerlo más recóndito e ingenioso (92).

También contribuye a elevar el tono del poema, dándole energía el *énfasis* (v. 5, *ille*; vv. 17-18, *ipse*; v. 28, *is*), que exhibe el pronombre como una bandera para darle relieve y eficacia, siendo figura, como señala el propio Herrera, «en el cual significamos más con las palabras que lo que ellas traen consigo» (*As.*, 587-588).

Especial valor tiene en nuestro poema la *sermocinatio*, ya que, desde el v. 11 hasta el 30, todo el parlamento de Cupido es una muestra admirable de esta figura, que contribuye a dar vida y verosimilitud al relato poético, la cual, en opinión de Herrera, «contiene en sí mucha dignidad, i es la más vehemente de todas las figuras» (*As.*, 123); gracias a ella, la naturaleza cruelmente lúdica de Cupido se nos hace patente, cumpliendo así su misión de «caracterizar personas naturales (históricas o inventadas)» (93), lo que contribuye a la sensación de decoro poético, en cuanto se adapta a las características propias del personaje que habla: *Ubique* —precisa Prisciliano, 9— *servanda est proprietates... personarum et temporum: alia sunt enim verba iuuenis, alia senis, alia gaudentis, alia dolentis*. Su principal característica ha de ser, pues, la verosimilitud poética, lo que se logra en nuestro epigrama al pintarnos un Cupido en todo acorde con las características que le atribuyen la mitología y la tradición literaria, cuya intervención se hace aún más eficaz gracias al dramatismo irruptivo con que se introduce el discurso del dios, sin mediación de verbos de lengua ni fórmula introductoria alguna.

Dentro de esta misma categoría de *ornamenta inventionis*, cuya función estilística *magis ad affectum pertinent*, se halla también la *promissio*, que establece una tensión de expectativa de suma emotividad a partir de su doble concreción en nuestro poema, la individual, referente a sólo Mal Lara (vv. 17-26), y la colectiva, que afecta a los futuros lectores de su poema (vv. 27-30), —Herrera, en *As.*, 210, la llama «cominación o amenaza»—. Lo mismo sucede con la *permissio* de los vv. 15-16 (*Id bene...*), que establece una ten-

(92) Vid., H. Lausberg, *Manual*, II, págs. 89 y 90; Scaligero, *Poetices*, pág. 136 b. Para el uso y cautelas de la perífrasis, cf. C. Suárez, *Rhetorica*, ed. cit., pág. 47 b —por lo demás, la *Rhetorica sagrada y evangélica* de F. de Ameyugo, Zaragoza, I. de Ibor, 1670², pág. 67, no hace sino traducir estos conceptos.

(93) H. Lausberg, *Manual*, II, pág. 235. J. C. Scaligero la define en *Poetices*, pág. 123 a, y Vossius en *Rhetorices*, págs. 390-393. Sobre el diálogo poético como recurso de raíz dramática, cf. *As.*, 537.

sión de intriga «cuando parece que permitimos que se haga lo que menos queremos» (*As.*, 86), y que puede estar inspirada en el soneto XXXIV de Garcilaso. Los afectos se encrespan, en fin, aun más gracias a la *interrogatio rhetorica* (vv. 11-12: *num me damnabis...?*) —«esta pregunta o interrogación vehementísima se dice en griego epitrocasmós» (*As.*, 310)—, que con el apremio de la pregunta hace más evidente y emotiva la suprema capacidad de Cupido para vengar las afrentas de que haya podido ser objeto, y de prevalecer finalmente contra los que alguna vez osaron desafiarlo, condensando todos estos matices expresivos en ese *num...?* en que se afirma, urgiendo entre indignación y admiración, la evidencia del poder del dios, que deja sin argumentos a Mal Lara humillándolo ante lo que por un momento había creído debilidad divina (94).

No podía faltar en Herrera el encarecimiento de la eternidad del amor de Mal Lara a través del tópico de su perduración mientras existan realidades que se saben indeficientes. Este recurso, que aparece en los versos 19-20 (*Donec erunt ignes...*), ha merecido recientemente la atención de la crítica (95); se apoya también en este poema neolatino en la anáfora, pero ahora, soslayando todo propósito de alabanza o de promesa de fidelidad, subraya lo inacabable de una condena, por lo que los elementos que conforman la enumeración proceden del campo de la poesía erótica («fuego», «armas de Cupido», «gemidos y lágrimas»), apoyándose directamente en un conocido texto ovidiano (*Am.*, 1,15,27-28). No podían ser otros los términos de la comparación, pues, como decía el propio Herrera hablando de esta figura, sus términos suelen traerse «de aquellas cosas en que nos avemos exercido o exercemos, porque más fácilmente nos acuden a la memoria. Assí Menalcas nombró como pastor javalíes en montes, peces en ríos, ovejas i cigarras que avía visto i oído; i Eneas que sabía del mar, i avía visto entrar ríos en él, los nombra, i lo demás que allí trae» (*As.*, 338). Por lo mismo, la ponderación que hace Cupido ha de hacer referencia a los instrumentos que él mismo acostumbraba a usar.

Un carácter más reflexivo e intelectual tiene el v. 15, con su explicación de los motivos por que Cupido no juzga en última instancia que sea del todo responsable el recuerdo de su pasada esclavitud amorosa por obra de Mal Lara. Herrera llamó a esa figura «etiología o redición de la causa», añadiendo que se efectúa «cuan-

(94) Quintiliano, *I.O.9,2,7*; J. C. Scaligero, *Poetices*, págs. 204 b-205 a; G. J. Vossius, *Rhetorices*, pág. 396.

(95) R. Navarro Durán, «Entretanto / que el sol al mundo alumbre... / Una hipótesis fosilizada», *BHi*, LXXXV (1983), págs. 5-19.

do damos luego la razón de algún propósito o añadimos algo que declare más lo que se trata, dando la causa» (*As.*, 366) (96). Curiosamente, el manierismo de estos versos sigue sutilmente la formulación garcilasista del lugar común, pues mientras en éste (elegía I, vv. 298-307) se enumeran cuatro elementos del orden natural, opuestos de dos en dos («sol» / «noche», «mar» / «monte»), Herrera alude sutilmente a los cuatro elementos tradicionales en parejas de significación correspondiente: «fuego» (*ignes*), «tierra» (*dura Cupidinis arma*), «aire» (*gemitus*), «agua» (*lacrymae*), con lo que el encarecimiento es absoluto: mientras dure este mundo elemental, la pasión de Mal Lara consumirá sus entrañas.

También el tópico del gozo que procura en tiempo de felicidad recordar el pasado doloroso tiene su expresión en nuestro poema. Así, el verso 16 recoge la expresión satisfecha de Cupido, que acepta el recuerdo de su época de sometimiento al amor de Psique —tan doloroso y humillante para él— ya que *quae dura olim nunc meminisse iuuat*. La idea, procedente de Cicerón, era muy cara al poeta, que en las *Anotaciones* recordaba inequívocamente: «Dize Tulio en la epístola 12 del libro 5 a Luceyo: *Habet enim praeteriti doloris secura recordatio delectationem*» (*As.*, 558). Una vez más la filosofía vital de Herrera es manadero único que inspira su obra latina y romance, que aparecen así como las dos caras de una misma moneda.

Por lo que hace a la métrica, ya hemos dicho que Herrera se atiene a las exigencias propias del epigrama, concretadas en su caso en quince dísticos elegíacos de irreprochable corrección. Incluso la licencia del v. 28 se puede encontrar en los mejores versificadores clásicos: se trata del comienzo de un segundo hemistiquio del pentámetro en sílaba breve. Estilísticamente, Herrera aplica aquí también una de sus convicciones más hondas: la relativa al encabalgamiento. Aparece éste, en efecto, en nuestro poema abundantemente en su modalidad suave, y menos en la áspera (véase, sin embargo,

(96) Aparte la larga tradición clásica del «topos», cuyos hitos principales enumera Rosa Navarro —Virgilio, Horacio, Ovidio, Tibulo... En Italia, Sannazaro. En España, Garcilaso y Herrera...—, nosotros señalaríamos nuevas manifestaciones suyas en el círculo del propio Herrera: así, en el «In Garsiae Lassi laudem genethliacum», vv. 241-248 (*As.*, 29-30), con apelación a la eternidad de Cupido, gemidos y lágrimas. Más lejano por los elementos enumerados se hallan los versos del Mtro. Francisco de Medina, *Elegeidum*, 31-32 (*As.*, 32). Ver también L. Barahona de Soto, églo. «Las bellas hamadriades que cría», en F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Tip. Hros. de Rivadeneira, 1903, pág. 810. En el propio Herrera, el tópico aparece en forma muy semejante a la nuestra en v 37, vv. 25-33 (Cuevas, pág. 250).

un ejemplo muy claro, en los vv. 27-28). Por lo demás, nuestro poeta veía en éstos un recurso común a la poesía latina y vulgar: «No es vicio, sino virtud —afirma, hablando del encabalgamiento—, i uno de los caminos principales para alcanzar alteza i hermosura del estilo, como en el Eroico latino; que romper el verso es grandeza del modo de dezir» (*As.*, 68-69).

CONCLUSIÓN

En los medios humanísticos del s. XVI existe la convicción de que, en última instancia, la poesía puede reducirse a dos clases fundamentales: la culta, que se atiene a reglas bien establecidas por leyes y observación de los modelos mejores, y la desatada y vulgar, ajena a todo «arte», y propia sólo de copleros adocenados —Herrera, por ejemplo, distingue claramente «los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado i elección, llevados de sola fuerza de ingenio» (*As.*, 293)—. La primera encontraba expresión, ciertamente, en lo mejor de la vena petrarquista, que se servía de la lengua vulgar sometiéndola a patrones llenos de artificio, pero, sobre todo, en la poesía neolatina, que, al poder servirse de todos los recursos de la poesía clásica, ofrecía unas garantías de calidad muy superiores a cualquier otro tipo de poesía. En ella, por otra parte, se realizaba de manera perfecta el ideal de universalismo cultural propio del Renacimiento, ofreciendo una poesía valorable por todos, en cuanto se basaba de manera sobresaliente en la mimesis selectiva de los mejores poetas de la antigüedad. En este sentido, el poeta neolatino es una especie de intermediario entre aquellos y los vates romances, o incluso entre su propia poesía latina y la escrita en lengua vulgar —también Herrera, como Du Bellay, por ejemplo, imita en castellano sus propios poemas latinos—. En cualquier caso, la poesía neolatina es un campo de experimentación poética que logra, por mimesis individual, combinatoria o creativa, crear un mundo poético del máximo prestigio entre los humanistas de la época. Métrica, retórica, léxico, tópicos, contenidos nocionales clásicos, y hasta la máxima concepción del papel que está llamado a desempeñar el poeta en un mundo ampliamente culturizado, todo cobra nueva vida en esa poesía que vuelve a poner en curso unos resortes poéticos que estaban llamados a dar nobleza y prestancia a la romance (97).

(97) Véase, sobre ello, A. Michel, «Humanisme et Littérature Comparée: À propos du Néo-Latin», *RLC*, 2(1983), págs. 140-141; J.F. Alcina; «Tendances», *loc. cit.*, págs. 133 y 139; F. Rico, «Tradición», *loc. cit.*, pág. 246.

Lo peculiar de Herrera como poeta neolatino es, sin embargo, que, aún basándose en la imitación de los clásicos, lo hace con un criterio de amplia libertad selectiva, combinando sus recursos mejores, y hasta creando por su cuenta nuevas formas de expresión condicionadas sólo por la fidelidad al espíritu de los modelos. También en este campo rechaza Herrera la imitación servil, manteniendo frente a sus modelos una actitud crítica que le permite juzgarlos sin beatería, trátase de Píndaro, Horacio o Virgilio. Los que no lo hacen así —dice Herrera— se obligan «a una religión supersticiosa, o antes a una inorancia torpísima»; «ombres fueron como nosotros —añade—, cuyos sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i assí pudieron errar i erraron;... porque no es otra cosa dexarse ir, cerrados los ojos, con el parecer de los antiguos, que tenellos por más que ombres, i a sí por menos» (98). Sin obsesionarse, pues, por un único modelo, el poeta deberá combinar la *mimesis* de los mejores —imitación compuesta o *contaminatio*— con la selección de aquellos recursos que mejor vayan con los fines y carácter de su propia composición, e incluso con su propio temperamento poético (99). Hay, sin embargo, en Herrera un rasgo que le diferencia de un simple imitador de la poesía greco-latina: colocado en el momento culminante de una tradición poética romance de admirable perfección ideológica y formal, su poesía neolatina se enriquece a su vez con estos aportes, fecundando los viejos patrones estéticos con la nueva savia trovadoresco-petrarquista. Esta es, para nosotros, una idea capital: en la poesía neolatina —y, desde luego, en la de Herrera—, inciden los modelos romances junto a los clásicos. De esa manera, la deuda que la poesía vulgar tiene con la tradición clásica la devuelve generosamente a través de la poesía latina contemporánea.

En todo caso, Herrera se propone siempre, estudiando y practicando la poesía en lengua latina, enriquecer, sirviéndose de ella, a la poesía castellana. Por eso dice que si, como poeta romance, quisiera lograr fama y prestigio, no se esforzaría tanto por imitar sólo a Petrarca cuanto «enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a estos con los italianos, hi-

(98) *Respuesta de Fernando de Herrera a las Observaciones del Condestable de Castilla, etc.*, 1605, mss. 17.553, Bibl. Nac. de Madrid, págs. 115-117. Duarte comprende y justifica la postura de Herrera en el pról. a *P*, fol. /10 v/.

(99) A propósito de estos conceptos, cf. G. Kennedy, *The art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton University Press, 1972, págs. 66-67. F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológico* (Univ. Extremadura), II (1979), págs. 89-119; y *Fray Luis de León*, Academia Literaria renacentista, Salamanca, Universidad, 1981, págs. 193-223.

ziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admiravles despojos... I, ¿por ventura el mesmo Petrarca llegó al' alteza en que está colocado por seguir a los proençales, i no por vestirse de la riqueza latina?» (As., 71-72). Eso es lo que había que buscar en la inexhausta cantera de la poesía latina, ya que, como decía el portugués Arias Barbosa, *poetae illi vulgares et illiterati pedum accidentia, sublaciones, positiones, tempora, resolutiones, figuras, proportiones totamque hanc vel praecipuam prosodiae scientiam penitus ignorant* (100). La poesía neolatina es así, para Herrera, como una especie de laboratorio lírico de pruebas poéticas, en el que experimentará la eficacia de los recursos que luego habrá de emplear en su poesía castellana. Llegamos así a la conclusión de que, en cierto modo, el conocimiento de la poesía neolatina de Herrera es necesario para la comprensión de su poesía romance, ya que de allí procede lo más granado de su retórica de virtuoso del verso, la cual, en manos de un vate plenamente dueño de sus recursos formales, queda trascendida al utilizarse en plena libertad para la expresión personal de su propia poesía. De esa manera, Herrera, sirviéndose ya de la poesía latina ya de la castellana —las que para él no eran sino dos posibilidades expresivas parejas, que le permitían expresar su personalidad poética siempre una— se hacía capaz de crear esa poesía *nobilis ac generosa* de que habla Scaligero, *scita quadam aequabilitate plena: quam apud paucos, ac raram inuenias, ut sit venustas cum grauitate et acumen cum lenitate; numerus quasi natus ibi, non illatus aliunde aut affectatus ambitiose; suspensus animus vsque ad extremum. Qua recepta sententia satur sit, nec audeat in eo quicquam praeterea quaerere* (101).

Cristóbal CUEVAS

Francisco TALAVERA ESTESO

(100) Apud F. Rico, «Tradición y contexto», loc. cit., pág. 246.

(101) *Poetics*, pág. 171 a.

