

# MÁS SOBRE EL ORDEN DE LOS CANCIONEROS POÉTICOS: EL CASO DE ALGUNAS OBRAS DE FERNANDO DE HERRERA

---

Begoña López Bueno  
Universidad de Sevilla

---

**E**n una ocasión como ésta resulta innecesario recordar que el orden de los cancioneros poéticos no es cuestión baladí. Antes al contrario, forma parte de la esencialidad misma de su significado en cuanto que, de ser intencional la ordenación con que se ha transmitido determinado cancionero, sustituye la lectura atomizada y conclusa de cada poema por una interpretación secuencial o “narrativa”, que añade nuevos e importantísimos sentidos al convertir lo que era fragmentario en unidad de *obra* o, si se quiere, de *cancionero*. Es decir, que una ordenación intencional de autor hace posible que la microestructura lírica, acrónica y conclusa de cada texto poético se integre en una macroestructura narrativa, histórica y secuencialmente continuada. De todo ello traté en otro lugar, lo que me exige de extenderme ahora (2001: 147-64)<sup>1</sup>.

Para el Siglo de Oro el modelo preferente de ordenación de una colección poética de autor estaba dispuesto desde el *Canzoniere* de Petrarca, que propiciaba la conformación de “historia” sentimental, con un *progressus* evidente hacia la sublimación amorosa por medio de la liberación de lo pasional. Quedaba a partir de ahí un canon dispositivo que podía ser imitado (y de hecho lo fue) por aquellos poetas (escasos, por lo demás) que publicaron su obra en vida<sup>2</sup>.

Sobre semejante modelo petrarquista de fondo, vislumbrando un orden “narrativo” o de “historia” amorosa en la secuencia de los poemas, ha sido interpretada la antología de versos que Fernando de Herrera publicó en 1582 con el título de *Algunas obras* por críticos como Antonio Prieto (1987: 570-85), Inoria Pepe (1990: 479-93) y Santiago Fernández Mosquera (1997: 14-17). Considero, sin embargo, que el orden propuesto por Herrera no tiene como objetivo construir una historia vertebrada con sentido de avance, porque lo significativo, precisamente, en el *caso* poético herreriano es la sensación de debate permanente y abierto, de conflicto no superado entre contrarios,

idéntico al principio y al fin de la colección, totalmente opuesto por tanto a la idea de *proceso* y menos aún de *progreso*<sup>3</sup>.

Para una exposición cabal de todo ello, preciso es observar con algún detenimiento las pautas generales que marcan la construcción total de este libro de Fernando de Herrera. Ello tendrá una vez más valor probatorio de que la *dispositio* de los textos es un mecanismo clave en la génesis autorial de un libro de poemas, máxime en un libro como éste de Herrera, impecablemente cuidado en todos sus extremos.

*“Algunas obras”, una antología ‘con toda la perfección posible’*

A un poeta capaz de exigir al impresor que las íes no lleven punto arriba, de vigilar la edición para cambiar ‘zefiro’ por ‘Zefiro’, de no poner mayúscula detrás de punto, salvo al comienzo de estrofa, de enmendar a mano los impresos (lo que hizo también en las *Anotaciones*), hay que concederle, por lo menos, que en 1582 aspiraba a ofrecer una antología con toda la perfección posible y de acuerdo con unas normas muy claras de estética poética y hasta de ortografía.

Estas palabras de don José Manuel Blecua (17) nos ponen en la mejor pista para acercarnos a la actitud de Fernando de Herrera respecto a su colección poética impresa. Tras una década de, al parecer, intensa actividad poética (entre los años 1571-72 a 1582 se viene situando la madurez de su lírica, eminentemente amorosa<sup>4</sup>), Herrera reúne lo más granado de su producción y lo da a conocer en 1582 en un cuidadísimo volumen, al que pone por título —para que quede clara su naturaleza antológica— *Algunas obras de Fernando de Herrera*<sup>5</sup>.

Mucho se jugaba su autor con la publicación de este cancionero poético de 91 poemas. Durante años Herrera se había convertido en el centro de las miradas de los más doctos y en el punto de referencia inexcusable de una poética culta que él mismo se había encargado de exponer en la meditación amplísima sobre la poesía que son sus *Anotaciones a Garcilaso*, publicadas en 1580. La larga gestación de éstas, durante al menos una década, iba en consonancia con su reconocida enjundia: casi setecientas páginas muy apretadas en las que se daba cabida, a propósito de los versos de Garcilaso, a toda una teoría sobre el lenguaje poético.

Pero Herrera no se quedó sólo en la teoría, sino que lo refrendó con su propia práctica poética. Esa es la función de *Algunas obras*, publicadas sólo dos años después de *Anotaciones*. Ambas se complementan y explican mutuamente. Herrera lleva escrupulosamente a sus versos el sistema teórico concebido a propósito del comentario a Garcilaso, y lo hace en los dos aspectos más relevantes: el genérico

(al aplicar cuidadosamente en *Algunas obras* la distribución de funciones que para el soneto, la canción, la elegía y la égloga había establecido en *Anotaciones*<sup>6</sup>) y el retórico-elocutivo en el que prima una decidida y prioritaria valoración del ornato<sup>7</sup>.

Por eso Herrera se jugaba tanto. Debía refrendar con su propio ejemplo un reconocido prestigio de hombre muy leído y de experto conocedor de la *officina* poética. En esa intención cobra especial relieve la dedicatoria dirigida a su amigo y protector, don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, personaje que adquiere — como ya se ha indicado — una importante presencia en el libro. Con la justificación de publicar sus versos por un compromiso adquirido con el marqués, Herrera pone al descubierto todos sus recelos:

I assi temo grandemente perder en la opinión de todos el crédito de recatado i escrupuloso en este estudio, que es lo ultimo, que me podia quedar en consuelo; ya que me hallava falto en las demás cosas, i por esto quisiera no aver ofrecido tan liberalmente, lo que descubrirá la oscuridad i rudeza de mi ingenio.

Conociendo a Herrera, entendemos que, por debajo de los ribetes de la convencional *captatio benevolentiae*, está diciendo la verdad: quiere salvaguardar, y de paso refrendar, una fama duramente conseguida, sometiéndose a esa especie de voluntario examen (“aventurar me al juicio”) que es la publicación del tomo<sup>8</sup>. Con semejantes presupuestos, Herrera tenía que publicar “una antología con toda la perfección posible”.

El tan ponderado esmero en la elaboración del tomito de versos se lleva a su límite en la presentación gráfica del texto. Herrera propone su propia ortografía, una ortografía que ya había plasmado en las *Anotaciones a Garcilaso* y que ahora repite con ligeros retoques. Empresa de verdadera importancia, indicativa, para empezar, de que Herrera concibe la lengua poética como un conjunto que es preciso cuidar en todos sus extremos, entre los que no es menor la presentación gráfica de unos textos que quedan registrados precisamente por la escritura. Frente a la situación gráfica, si no caótica, sí desde luego muy arbitraria, de los textos del Siglo de Oro, Herrera establece un *sistema ortográfico* coherente. Sistema que pretende, en primera instancia, ser reflejo de la pronunciación — por eso es la suya una ortografía fonética<sup>9</sup> —, aunque sin romper con los compromisos etimológicos del idioma.

Además de rasgos gráficos importantes, como la utilización de *i/y* y de *u/v* con valor vocálico (incluido el de la conjunción *i*, además sin punto, ya que éste se emplea para marcar la dialefa) y consonántico respectivamente, el uso de la *h*- únicamente cuando procede de *F*- inicial

latina, la conservación de la correlación entre bilabial y labiodental *b/v*, y de las correlaciones sorda/sonora en las consonantes africadas *c, ç/z* y en las fricativas *-ss-/s-* y *x/g, j*, pone en práctica un estudiado sistema de triple acentuación gráfica (con acentos agudos, graves y circunflejos), cuya principal finalidad es semántica, aunque a veces también etimológica, y de signos diacríticos para marcar licencias poéticas como diéresis o dialefas. Incluso sistematiza la puntuación, regularizando el uso de los signos correspondientes. Cabe señalar, como curiosidad, que detrás del punto no utiliza mayúscula, que se reserva sólo para el principio de estrofa. Esta particularidad, junto al hecho de que el comienzo de estrofa quede resaltado por sangría a la francesa (como era costumbre en los textos poéticos de la época), ofrece una imagen gráfica muy funcional de los poemas.

*El sistema de los géneros poéticos (canciones, elegías, sonetos, égloga)*

Guiado por la presunta intención de todo antologista, Herrera selecciona para *Algunas obras* lo que considera más granado o representativo de su producción hasta ese momento. La mayor parte es poesía intimista y sentimental (esto es, *lirica*, según hoy diríamos), pero también la hay conmemorativa y circunstancial. La mayor parte es poesía elegíaca, pero también la hay celebrativa y de alta entonación.

Esta polaridad está en la base del sistema poético herreriano. Además, en ocasiones, ambos extremos se fusionan para constituir una de las notas más características de la poesía de Herrera, que no es sólo intimista para lo amoroso y privado, y altisonante para lo civil y público, sino que puede también servirse de este último registro para cantar a la amada. Porque lo que cuenta no es tanto el tema, como el tono o modalidad. Por eso lo determinante será el tono celebrativo (empleado fundamentalmente en las canciones) o el tono "élego" (empleado fundamentalmente en elegías, pero también en otros géneros, como el soneto). Este segundo tono será el vehículo de expresión de lo íntimo y privado, tanto dirigido a la amada, como al amigo confidente.

Para el planteamiento de los géneros poéticos en Herrera nos encontramos con la situación excepcional de que él es al mismo tiempo legislador (en sus *Anotaciones a Garcilaso*) y autor, dos circunstancias que, en su caso, además se acoplan a la perfección en un modélico hermanamiento entre poética explícita y poética implícita, tal como se deduce de la comparación entre lo propuesto en *Anotaciones* y lo realizado en *Algunas obras*<sup>10</sup>. En *Anotaciones*, siguiendo el orden dispuesto desde la *princeps* garcilasiana de 1543, había comentado los textos del poeta toledano por grupos genéricos, haciendo preceder

cada uno de ellos por un discurso sobre el género en cuestión; a saber: sobre el soneto, la canción (o "versos líricos"), elegía y égloga. Es verdad que Garcilaso se había servido de dos géneros más, la oda y la epístola. Pero en ellos no repara Herrera, porque el sistema poético que realmente comenta en las *Anotaciones* no es el de Garcilaso, sino el suyo propio. Y él no empleó la epístola: ese espacio genérico fue ocupado en sus versos por una variedad de elegía, la elegía de marco epistolar, con destinatario extrapoemático y real (por lo que se convierte en el vehículo preferido para la comunicación amistosa y privada).

Sí escribió, en cambio odas, aunque las llamó canciones (por eso hizo lo propio con la *Oda ad florem Gnidi* garcilasiana, a la que denominó "canción V"). Porque Herrera concibe en la teoría (de las *Anotaciones*) y lleva a la práctica de su propia poesía (en *Algunas obras* y en *Versos*, 1619) un género de canción de carácter amplio y comprehensivo, que tanto recoge la herencia de la oda antigua como de la canción petrarquista<sup>11</sup>. Por eso sus paradigmas métricos abarcan una amplia gama que va desde la breve lira hasta la amplia estancia de dieciséis versos. También sus registros temáticos se reparten entre los dos asuntos preferentes: el amoroso y el heroico. Ahora bien, ambos estarán enaltecidos por un tono celebrativo, que es, en definitiva, lo que, junto con el alto registro elocutivo, da la impronta a la canción herreriana.

Frente a la canción, la elegía en Herrera es el ámbito de lo afectivo. En ella sitúa el poeta sevillano el centro de gravedad del intimismo amoroso y lírico, presidido por el tono "élego", que —como ya he indicado— resulta genéricamente determinante. Se trata de una comunicación de ausencia o pérdida, percibida desde una situación de conflicto del sujeto poético<sup>12</sup>.

Con todo ello Herrera establece un nuevo sistema de funciones o relaciones entre los géneros, sistema que modifica sensiblemente el estipulado por Garcilaso. La elegía se convierte ahora en la principal portadora del discurso intimista y privado, en tanto la canción se orienta hacia lo público y celebrativo. Lo dicho se observa en el conjunto de sus poesías (treinta y ocho elegías, veintiséis canciones), pero de manera particular en las siete elegías y cinco canciones contenidas en *Algunas obras*. Esta antología modélica lo es también en cuanto muestrario representativo de géneros.

Las cinco canciones responden en su conjunto a ese mencionado carácter de encomio, alabanza o conmemoración<sup>13</sup>. Tanto que tres de ellas —I, III, V (dedicadas respectivamente a la derrota portuguesa en Alcazarquivir, 1578, al triunfo de don Juan de Austria en las Alpujarras, 1571, y al traslado de las reliquias de San Fernando en Sevilla, 1579) — tienen un decidido carácter de epinicios que las vincula al referente pindárico en la tradición de la oda o canción. También ese mismo tono

(circunstancial, celebrativo, de alto registro elocutivo) se aprecia en la IV, aunque sea de tema amoroso: de hecho se trata de una tan aparatosa como hiperbólica canción a la condesa de Gelves. Sin embargo con la canción II nos encontramos ante una oda moral que se inscribe en la tradición horaciana de exhortación (aquí al marqués de Tarifa) a seguir el camino de la *virtus*.

Junto a la variedad de asuntos, la diversidad métrica es otro elemento a tener en cuenta en las canciones. Es verdad que Herrera prefiere el cauce de la estancia amplia, según el modelo petrarquista (en estancias de trece versos están escritas las canciones I, IV y V), pero también se sirve de la lira (en la III) y de un modelo intermedio de estrofa alirada de ocho versos (en la II). En definitiva, la canción herreriana ensaya registros posibles dentro de un marco genérico común. Marco genérico en el que es decisiva la ya comentada connotación de canto celebrativo.

En el otro extremo del tono poético está el canto élego. Canto intimista por naturaleza, al que son también connaturales la situación de conflicto del sujeto poético y la queja (generalmente por ausencia o pérdida del objeto poético que es la amada). En las elegías sitúa Herrera el centro de su discurso poético (también en lo sonetos élegos, que son mayoría, pero su reducida extensión no permite el desarrollo argumentado de la queja). De las siete elegías incluidas en *Algunas obras*, tres (I, IV y VII) resultan imprescindibles para entender el ideario poético de Herrera. Concebidas en un marco epistolar (se dirigen respectivamente al poeta Camoens y a sus amigos Francisco de Medina y el marqués de Tarifa), expresan los tormentos interiores del poeta, con referencia a dos asuntos claves: la glorificación por la poesía, que transforma el dolor en creación sublime e inmortal (I, 88-145), y la imposibilidad de encontrar salida al debate permanente entre razón y pasión, conflicto no superado aún desde la atalaya de la madurez (en la que se sitúa el presente poético de la elegía IV), por lo que el poeta se abandona finalmente a su acostumbrado y desasosegante "furor" (IV, 100-265). Este último motivo es fundamental en la poesía de Herrera. Lo expone en muchos más lugares, pero en la mencionada elegía alcanza su máximo clímax. No en balde está situada estratégicamente — como luego veremos — en el centro del poemario, estableciendo una significativa relación con el soneto prologal y final, que inciden en lo mismo.

Las elegías II y V responden a la caracterización más prototípica del género, expresado por el propio Herrera en *Anotaciones* ("que tenga frecuente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, excursos o parebases") (291): son recuentos enfervorizados de quejas con continuas increpaciones a Amor. Más

serena, la III es con frecuencia recordada por ser el único momento de expresión gozosa de un amor correspondido, al escuchar el poeta aquel mensaje insólito en boca de la amada de "vive d'oi mas confiado i ledó" (v. 39). Finalmente, otra elegía, la VI, entra en los registros de la poesía moral: desde el desengaño que presta la madurez, él sólo aspira al desasimiento de las pasiones y a un literario retiro a orillas de su amado Betis.

Los setenta y ocho sonetos de *Algunas obras* constituyen sin duda, como en todas las colecciones poéticas del Siglo de Oro, la base del poemario y soportan la parte principal de los argumentos de amor, aunque también se hagan cargo de otros temas. En cuanto al tema amoroso, se dan en ellos todas las variables posibles de la queja, desde la apasionada a la melancólica y resignada, tiñéndose ya en este caso de tintes morales por la prevista palinodia sobre el "error" amoroso. El tema moral de la fugacidad (expresada a través del paso de las estaciones del año) tiene apariciones esporádicas (LXV), si bien las más de las veces se enmarca en un tratamiento amoroso, con el motivo antedicho (XVII) o con otros, como el de las ruinas (LXVI). También lo encomiástico y heroico tiene una más que regular representación en los sonetos: desde elogios a personajes de la vida pública hasta recuerdos de hechos memorables.

Porque en los sonetos ni el tema ni el tono son genéricamente definitorios. El propio Herrera lo dejó dicho en las *Anotaciones*: el soneto recoge la herencia del antiguo epigrama, de la oda grecolatina, y hasta de la elegía, "pero es tan estendida [esta composición] i capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía" (66-67). Lo que realmente importa en el soneto es la forma, el saber aprovechar al máximo la cerrada, breve y conclusa estructura que proporciona su paradigma: el "estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio", que puede convertir en "grande culpa cualquier error pequeño" (66-67).

Como no podía ser de otra forma, Herrera lleva esas apreciaciones a la práctica, ofreciendo en sus sonetos una rica variedad de modelos, temas y formas<sup>14</sup>, y convirtiéndolos con frecuencia en terreno favorito de experimentación técnica. Aunque tales virtuosismos no quedan reservados en exclusiva a los sonetos. Un muestrario de ellos se reservan para la égloga venatoria, que Herrera selecciona, entre las seis églogas que escribió<sup>15</sup>, para *Algunas obras*. Concebida como un soliloquio que el cazador Menalio dirige a la bella y desdeñosa Clearista, y escrita en estancias de canción de 13 versos, es un alarde de lirismo con recuerdos constantes de Virgilio y Ausonio y ecos, más que cercanos, de Garcilaso. Con la inclusión de esta égloga se pone otra vez de manifiesto que

Herrera en su antología de 1582 quería ofrecer una muestra representativa de los géneros más importantes por él cultivados.

*Temas y motivos: entre la poesía heroica y la amorosa*

Sin duda es el tema amoroso el hegemónico en la poesía de Herrera. No obstante, aquí y allá, hábilmente intercalados (tanto en esta antología de 1582 como en el texto preparado por Pacheco en 1619), aparecen asuntos de carácter heroico y moral. A veces los primeros, en su vertiente mitológica, se presentan de manera microtextual, a modo de ilustración en un marco amoroso (la osadía de Ícaro o Faetón, el eterno renacer de ave Fénix, los castigos de Sísifo o Tántalo, etc.). Pero los más significativos de los temas heroicos tratados por Herrera, es decir los de carácter histórico, sí adquieren carácter autónomo en sus poesías. Tan es así, que ese cantor "pindárico" de grandes acontecimientos civiles y militares, es el Herrera que particularmente se reivindica en los siglos XVIII y XIX como autor de odas patrióticas. Y, en todo caso, al utilizar la métrica de la canción petrarquista para esos temas, Herrera habilita esa forma genérica para la poesía de gran empaque y de carácter altisonante del siglo siguiente al suyo. Junto a la canción, es el soneto la otra pieza métrica de la que se sirve Herrera para los asuntos histórico-heroicos, aunque en este caso la brevedad propicia más bien el encomio *a persona*.

Además de poeta heroico, Herrera es también un poeta moral. Si bien hay que decir que la mayor parte de los relativamente frecuentes destellos de tono ético que hay en su poesía, entran dentro de la estela del desengaño amoroso. Este actúa como desencadenante para renegar (en la más inequívoca tradición petrarquista) del "error" amoroso y anhelar (sintonizando ahora con el horacianismo lleno de ribetes neoestoicos tan en boga desde el último tercio del siglo XVI) el camino de la *ratio* y de la *virtus*.

Porque lo cierto es que el discurso base en la poesía herreriana es el filigráfico. Sobre él construye un poemario de signo intimista y privado. Poemario de amor que, no obstante, participa del procedimiento de elevación propio del pindarismo y de su poder inmortalizador, tanto del poeta, como del sujeto u objeto cantado, aquí la amada:

No gravarè en colunas vuestra istoria,  
 ni en las tablas con lumbres engañadas,  
 i sombras falsas os daré la gloria;  
 mas en eternas cartas i sagradas,  
 con la virtud, que Febo Apolo inspira  
 de las Cirreas cumbres ensalçadas. (Elegía I, 52-57)



Para marcar ese espacio propio, intimista y privado, Herrera se vale de un recurso de enorme alcance en su obra: la *recusatio* de la voz épica. Sobre ese recurso retórico construye una espléndida coartada: no se trata ya tanto de su incapacidad para el canto heroico, sino de la imposibilidad para dicho canto, pues su completa entrega a Amor sólo le faculta para un tipo determinado de poesía. Poesía en la que la vivencia amorosa es totalizante y obsesivamente dirigida a la Luz, símbolo heliocéntrico hacia el que fatalmente (como Ícaro o como Faetón) tenderá el poeta. Aspiración o *desideratum* (llámese Luz, o llámese Amor o Belleza o Felicidad) imposible de alcanzar, por lo que el poeta se debatirá entre dos tensiones, una de impulso y otra de caída. Sin embargo, lejos de consumirse entre esos contrarios, el poeta, cual sempiterno ave Fénix, hace del debate agónico su poética razón de ser:

Cánso la vida en esperar un día  
 de fingido plazer. huyen los años,  
 i nacen dellos mil sabrosos daños,  
 qu' esfuerçan el error de mi porfia.  
 Los passos, por do voi a mi alegría,  
 tan desusados son, i tan estraños,  
 que al fin van a acabars'en mis engaños,  
 i dellos buelvo a començar la via.  
 Descubro en el principio otra esperanza,  
 si no mayor, igual a la pasada,  
 i en el mesmo desseo persevero.  
 Mas luego tórno a la comun mudanza  
 de la suerte en mi daño conjurada,  
 i esperando contino desespero. (Soneto XXX)

Ese debate continuo es la suprema tensión sobre la que se fundamenta —según entiendo— la base significacional del poemario herreriano. Es el “osé, i temi”, con que de manera tan elocuente abre el soneto I. De ese modo, la poesía de Herrera ofrece un juego permanente de luces y sombras, que él, *more litterario*, disfraza con la acostumbrada imaginería amorosa de *razón/pasión*. Debate entre sueños apolíneos y realidades terrestres, que, además, el poeta no puede superar: es ese “incendio no acabado” que, también de manera elocuente, aparece en el soneto LXXVIII, el último de la colección, en el que el poeta solicita con vehemencia que la “luz” (ahora de la razón) se imponga.

Lo dicho avala una interpretación contraria a la progresiva sublimación de un cancionero neoplatónico. Al contrario, entiendo que es la tensión lo que da sentido al poemario de Herrera. Por eso, en el mencionado soneto I, que cumple la función de soneto-prólogo, tras

la consabida palinodia expresada en los cuartetos ("Osè, i temi; mas pudo la osadía / tanto... /... / Gastè en error la edad florida mia ...") concluye reconociendo su incapacidad para oponerse al *fatum* y su entrega sin condiciones al "furor". Es una declaración fundamental en cuanto que ilustra el arrobamiento y la pasión (amorosa, pero también poética) bajo cuya influencia Herrera concibe la poesía:

Tal vez pruevo (mas que me vale?) alçarme  
 del grave peso, que mi cuello oprime;  
 aunque falta a la poca fuerça el hecho.  
 Sigo al fin mi furor, porque mudarme  
 no es honra ya, ni juste que s'estime  
 tan mal de quien tan bien rindió su pecho. (Soneto I, 9-14)

### La 'dispositio' del poemario, una calculada estrategia

Ese sentido de tensión permanente, de debate no superado que proporciona la clave mayor de la poesía de Herrera, no podía por menos que verse reflejado en la ordenación de los poemas y, por ende, en la estructura de *Algunas obras*, antología construida, además, bajo los dictados del *vario stile* o mezcla de géneros.

Herrera dispone muy sabiamente las piezas y construye un mosaico textual que es doblemente significativo. Por una parte lo es en cuanto al "sentido" mismo del texto, cuyo "contenido" de supuesta historia sentimental no progresa hacia ninguna liberación o sublimación (como sería lo previsible en los llamados "cancioneros petrarquistas"). Por otra parte, ese mismo "sentido" implícito en la no secuenciación progresiva, se ve reflejado en la *dispositio* formal del texto: siguiendo la acostumbrada combinación del *vario stile*, va distribuyendo de manera equilibrada piezas cortas (sonetos, que constituyen la base de la colección) con otras largas (elegías, canciones y égloga) que intercala periódicamente. Pero no sólo eso, sino que además distribuye esa *varietas* en una lograda disposición concéntrica a partir de un eje central, la elegía IV (central, por tanto, en el "sentido" de su poemario y central asimismo en la materialidad del texto), equilibrando la primera y la segunda parte de la colección en una calculada y simétrica mezcla de géneros, temas y tonos. Como era de esperar, Herrera también cuidó al máximo este aspecto.

La ordenación adquiere así su sentido, que no es progresivo, sino circular, y que se refleja icónicamente en la disposición formal: un entramado concéntrico de piezas a partir del mencionado eje central que es la elegía IV. Delante tres elegías, dos canciones y cuarenta y un sonetos; detrás, tres elegías, tres canciones y treinta y siete sonetos, además de la égloga venatoria. La colocación de ésta en la segunda

parte sirve de contrapeso a la menor longitud de la canción V y al menor número de sonetos. Por lo demás, las composiciones largas, elegías y canciones, van alternándose (salvo las elegías I y II). En definitiva, una estudiada combinación formal, en la que también está calculada, según los dictados del *vario stile*, la disposición de tonos y temas: con periodicidad se intercalan motivos heroicos<sup>16</sup>, táctica que se aprecia particularmente en la estratégica colocación de las canciones I (sobre Alcazarquivir), III (sobre don Juan de Austria) y V (sobre San Fernando), en la primera parte, en la mitad y en la segunda parte, respectivamente, de la colección.

Pero la elegía IV, dirigida a su amigo Francisco de Medina, no es sólo central en la materialidad del texto. Lo es también en su significado. Recordemos que desde la atalaya del desengaño y la madurez (máscara poética de la “voz” con que arranca esta composición), el poeta dice en su primera parte (vv. 1-99) atenerse exclusivamente a “lo que sola razón intenta i haze” (12) y vivir, por tanto, obediente los dictados de la *virtus*. Pero..., bruscamente, se cambia el rumbo: tenemos de nuevo al poeta preso en las redes conocidas,

Mas yo no puedo de mi engaño cierto  
librar me; porqu'el fuego espira ardiente,  
qu'ál mal me tiene vivo, i al bien muerto.  
I cuando espéro con la luz presente  
sacalla del incendio, con dulçura  
estraña l'alma presa se resiente. (100-05)

Por esa senda discurre ya toda la segunda parte de la elegía, para venir a concluir en sus finales:

Bien fuera tiempo de coger la vela  
con presta mano, i rebolver a tierra  
la prora, que cortando el ponto buela.  
Mas yo, para morir en esta guerra  
naci inclinado; i sigo el furor mio,  
por donde del sossiego me destierra. (256-61)

Un evidente parentesco une esta elegía con el soneto prólogo que antes mencionaba. Aquí como allí (aquí de manera más discursiva, allí de modo más sintético), el poeta, tras proclamar que la superación ha sido imposible, se abandona a su “furor”. Se trata de un claro vínculo estructural, que pone de relieve aún más la función de esta elegía y hace comprender la estudiada estructura de *Algunas obras*, antología dispuesta en un sentido circular o concéntrico, cuya más clara pista es la más que evidente relación significativa entre el soneto primero y el

último. El primero (posterior, acorde con su función prologal) es la conclusión del segundo. Si en éste se declara todavía víctima de “un incendio no acabado”, por lo que solicita vehemente aquello de “no más, baste” (que es exactamente lo mismo que había dicho en otro soneto de la parte central del cancionero, el L: he ahí otro vínculo estructural), en el soneto prólogo declara al fin su vencimiento. Aunque, eso sí, es un vencimiento tan rotundo como gozoso.

En esa disposición cerrada de *Algunas obras* la relación principio-final se puede ampliar a dos grupos de sonetos: los cuatro primeros y los cuatro últimos, que cumplen respectivamente la función de introito y de cierre. Los primeros dejan constancia del irremediable camino del *fatum* amoroso, en tanto los últimos, tras certificar el estado solitario y quejoso del poeta, solicitan, aunque en vano, el final del proceso.

Entre la entrada y el cierre, y siempre —como decía— ajenos a un *progressus* unidireccional, podrían entrecerse tres grandes grupos de poemas. El primero, más presidido por sensaciones y situaciones positivas o gozosas, tiene sus momentos culminantes en las elegías I (de glorificación por la poesía) y III (de correspondencia amorosa) y en algunos sublimados sonetos neoplatónicos, como el XXVII o el XXXIII. Un segundo momento, central en el cancionero, está presidido por la expresión del conflicto continuo entre contrarios, como *razón/pasión, ascenso/caída*, etc. De él forman parte la secuencia de los sonetos XXXV-XLI (resumidos de manera elocuente en “siempre voi con mis ieros adelante, / sin que de tantos daños escarmiente”, XLI, 7-8), la paradigmática elegía IV y algunos no menos significativos sonetos mitológicos (XLIII o XLVI), para venir a cerrarse con la increpación a Amor, en medio de una encendida queja, que es la elegía V. En el tercer estadio el poeta parece en un principio haber conseguido la tan ansiada liberación (sintomática a este respecto es la elegía VI), pero la prevista recaída no se hace esperar: aparece elocuente en sonetos como el LXIII o LXVIII, o en la última de las elegías, la VII, donde queda meridianamente claro su proceder,

D'un día en otro voi al fin del año,  
desvanecido i lleno d'esperança,  
sin abraçar el claro desengaño. (552-54)

Y, a partir de ahí, vuelta a empezar. Es el sentido de reto permanente, de osada porfía, de eterno empeño en el imposible, cuyo lema bien podría ser aquel verso de “desesperado i nunca arrepentido” (soneto LIX, 14) y cuya mejor formulación es el espléndido soneto XXX “Canso la vida en esperar un día ...” (XXX), antes transcrito. En él, la sucesión de flujos y reflujos, las idas y venidas entre la esperanza y la

desesperación, dejan entrever el telar de Penélope que es la vida misma y el simbólico ave Fénix que es el poeta.

También en el orden del poemario, pues, hay un valor icónico cuyo significado es coherente con el imaginario poético de Herrera. Y es que, como resaltábamos antes, estamos ante una antología hecha "con toda la perfección posible".

### Notas

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación I+D "El canon en la lírica áurea: constitución, transmisión e historiografía" (BFF2003-07605).

<sup>1</sup>El asunto tiene, por lo demás, una directísima repercusión en la tarea editora, en cuanto que el editor de textos poéticos se ve obligado con mucha frecuencia a procurar un orden que no le viene dado por la tradición textual de la producción lírica del poeta en cuestión. Lo que ocurre en la mayoría de los casos, puesto que la poesía lírica del Siglo de Oro, debido a su masiva circulación manuscrita y en cartapacios de varios, se ha transmitido de manera fragmentaria y dispersa, siendo el editor de la obra poética "completa" de determinado autor el que debe asumir la función de presentar una colección coherentemente ordenada. Para lo cual —desde mi punto de vista— lo mejor es proveer una *dispositio* editorial que intente remedar, en la medida de lo posible, los modelos de producción y comportamiento textual del tiempo, esto es, los modelos o criterios retórico-genéricos en los que la marca métrica es muy determinante (*Ibid.* 151-53 y 160-61).

<sup>2</sup>Sobre el orden de distintas colecciones poéticas áureas puede consultarse ya una amplia bibliografía que, sin duda, comienza con Antonio Prieto (1983: 403-12; 1984; 1984: 97-115; 1986: 375-85 y 1987). Los planteamientos de Antonio Prieto han sido seguidos por otros investigadores (José Lara, Gregorio Cabello o José Ignacio Diez Fernández) en aplicación a autores como Espinel, Medrano, Quevedo y Hurtado de Mendoza. Los poemas a Lisi de Quevedo han sido atendidos, en este sentido, por D. Gareth Walters y Santiago Fernández Mosquera (para las precisiones bibliográficas, puede consultarse el trabajo citado en nota anterior).

<sup>3</sup>Algo entrevisto ya por Fernández Mosquera (1997: 16): "No acabamos de vislumbrar una clara evolución narrativa en este cancionero herreriano. [...] La situación inicial que resulta de idéntica tenacidad enamorada al comienzo y al final del libro [...] no favorecen la sensación de narratividad progresiva".

<sup>4</sup>Según la interpretación tradicional, representada especialmente por Coster (175-87), el volumen estaría consagrado a la memoria de la condesa de Gelves tras su muerte, ocurrida entre 1577 y 1581, y supondría el final de etapa de su producción lírica, pues más tarde Herrera andaría ocupado en su obra histórica.

<sup>5</sup>La portada reza así: *Algunas obras / de Fernando / de / Herrera, / Al Ilustriss. S. D. Fernando Enriquez de / Ribera Marques de Tarifa. / [Adorno de cartela en cuyo interior hay una palmera con la leyenda, alrededor, de Pev a Pev] / Con licencia de su Magestad. / En Sevilla en casa de Andrea Pescioni, / Año de M.D.LXXXII.* Se trata de un pequeño volumen en 4<sup>o</sup>, de 4 fols. iniciales s. n.

más 56 numerados. De ellos hay 3 con la numeración equivocada: los 25, 38 y 50, que corresponden a los 27, 47 y 52 respectivamente. Los preliminares legales constan de las obligadas licencia y aprobación (aunque falta la tasa), entre las cuales se sitúan los otros preliminares propiamente literarios, a saber: dedicatoria de Herrera a don Fernando Enriquez de Ribera, marqués de Tarifa, soneto del propio marqués, soneto del maestro Francisco de Medina (igualmente dedicado al de Tarifa), epigrama latino del mismo Medina y soneto de Diego Girón. Estos preliminares ofrecen el marco personal del libro, que va así arropado por tres excelentes amigos de Herrera, en especial por el marqués de Tarifa (a quien además de dedicarle el volumen, dirige la canción II y la elegía VII), que es de hecho el gran protagonista de los preliminares.

<sup>6</sup>Cfr. López Bueno (1997: 183-99).

<sup>7</sup>Sobre este aspecto véase el trabajo de Cristóbal Cuevas (157-72 y 183-99). Además, la relación entre *Anotaciones* y *Algunas obras* es tratada en particular por Pedro Ruiz (1997: 229-61).

<sup>8</sup>Actitud temerosa de Herrera en la que no hay que descartar tampoco el hecho, importantísimo, de tratarse de una colección poética fundamentalmente amorosa que Herrera quiere sea revalidada por humanistas más proclives a la poesía heroica que a la intimista. De ahí esa tendencia herreriana a la justificación de la poesía erótica por la vía de la sublimación.

<sup>9</sup>Como dice Francisco de Medina en el prólogo a las *Anotaciones*: "À reducido a concordia las voces de nuestra pronunciación con las figuras de las letras, que hasta aora andavan desacordadas; inventando una manera de escrevir mas fácil i cierta, que las usadas" (ed. cit. 10). Sobre el alcance de la reforma ortográfica emprendida por Herrera, cfr. Oreste Macrí (432-71).

<sup>10</sup>Véanse las referencias bibliográficas citadas en notas 6 y 7.

<sup>11</sup>Cfr. López Bueno (1993: 200-06; 1994: 721-38).

<sup>12</sup>Cfr. López Bueno (1996: 159-66) y J. Valentín Núñez Rivera (1996: 206-13).

<sup>13</sup>Aun cuando se cante un suceso lamentable como el de Alcazarquivir en la canc. I, pues el sentido providencialista cristiano que inspira este texto augura que la derrota de los portugueses se saldará felizmente en el futuro por la intervención española.

<sup>14</sup>Cfr. Bienvenido Morros (9-14) y Pedro Ruiz Pérez (1997: 6-9).

<sup>15</sup>Cfr. M<sup>a</sup> Teresa Ruestes Sisó.

<sup>16</sup>Que salpican de un tono más *real* o más *histórico* el cancionero lírico. Como observara atinadamente Antonio Prieto (1987: 576): "Una aislada composición 'civil' bastaba de vez en cuando, entre la tensión amorosa, para cumplir la función de alternancia poética (análoga a la métrica) y recordar la *realidad* biográfica del poeta empeñado en su expresión amorosa".

## Obras citadas

- Blecuca, José Manuel. Ed. Fernando de Herrera, *Obra poética*. Madrid: Anejo XXXII del BRAE, 1975. 2 vols.
- Coster, A. *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*. París: H. Champion, 1908.
- Cuevas, Cristóbal. "Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera." López Bueno 1997: 157-72 y 183-99.
- Fernández Mosquera, Santiago. "De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista." *Ínsula* 610 (octubre 1997): 14-17.
- Herrera, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580 (ed. facsímil con Estudio Bibliográfico por Juan Montero. Publicaciones de las Universidades de Sevilla, Córdoba, Huelva – Grupo PASO, 1998).
- López Bueno, Begoña. "Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro." *La oda (II Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1993 – Grupo PASO. 175-214
- \_\_\_\_\_. "De poesía lírica y poesía mélica. Sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera." *Hommage á Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, II. 721-38.
- \_\_\_\_\_. "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género." *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1996 – Grupo PASO. 133-66.
- \_\_\_\_\_. "Las *Anotaciones* y los géneros poéticos." *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios (IV Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Publicaciones de la Universidad – Grupo PASO, 1997. 183-99.
- \_\_\_\_\_. "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus." *Criticón* 83 (2001): 147-64.
- Macrí, Oreste. *Fernando de Herrera*, Madrid: Gredos, 1972.
- Morros, Bienvenido. "Temas y tipos de sonetos en *Algunas obras* de Fernando de Herrera," *Ínsula* 610 (octubre 1997): 9-14.
- Núñez Rivera, J. Valentín. "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento." López Bueno 1996: 67-213.
- Pepe, Inoria. "Itinerario di un amore. *Algunas obras* di Fernando de Herrera come canzonere." *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno. Roma: Bulzoni, 1990. II, 479-93.
- Prieto Antonio. "El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas como cancionero petrarquista." *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983. II, 403-12.
- \_\_\_\_\_. *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. "El cancionero petrarquista de Garcilaso." *Dicenda* 3 (1984): 97-

- \_\_\_\_\_. "La poesía de Garcilaso como cancionero". *Homenaje a Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, 1986. III, 375-85.
- \_\_\_\_\_. *La poesía española del siglo XVI, II. Aquel valor que respetó el olvido*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Ruestes Sisó, M<sup>a</sup> Teresa. *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*. Barcelona: PPU, 1989.
- Ruiz, Pedro. "De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*." López Bueno 1997: 229-61.
- \_\_\_\_\_. "Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos," *Ínsula* 610 (octubre 1997): 6-9.