

Los poemas de Herrera en metros castellanos

Rafael LAPESA
Real Academia Española

La poesía octosilábica de Fernando de Herrera no ha obtenido hasta los últimos decenios la debida atención de los críticos e historiadores de la literatura: cosa explicable por cuanto en volumen, ambición y alcance no puede compararse con la espléndida producción herreriana en metros italo-clásicos. Sin embargo, los poemas octosilábicos que han llegado hasta nosotros forman un pequeño cancionero correspondiente a un período decisivo en la vida y obra del poeta, y complementario del magno cancionero petrarquista con que el «Divino» sevillano pensaba competir con el cantor de Laura; presentan una orientación peculiar del afán de superación artística que caracteriza a toda la obra de Herrera; muestran la vinculación de éste con la poesía de los cancioneros cuatrocentistas, especialmente con la lírica amorosa de Juan de Mena; y obligan a preguntarse si es acertado negar importancia al factor biográfico, según tendencia hoy en boga.

Aparte de traducciones y fragmentos citados por Herrera en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso, su producción conservada en metros castellanos se reduce a 27 ¹ poesías amorosas recogidas en dos manuscritos sevillanos del siglo XVII, que parecen ser copias de un mismo original. Uno de ellos da como colector a don Josef Maldonado de Avila y Saavedra, y lleva fecha de 1637. Los dos fueron descritos puntualmente por Gallardo ²; pero antes de aparecer su *Ensayo*, tres de estas poesías fueron dadas a conocer por don Juan Colón y Colón en la *Revista Andaluza*, «periódico que por los años de 1840, 1841 y 1842 se publicaba en Sevilla», según nota de Adolfo de Castro, quien las incluyó con reparos al final de sus «Poesías de Fernando de Herrera» ³. El conjunto no fue impreso hasta que en 1870 José María Asensio lo añadió a la *Controversia* de Herrera con el «Prete Jacopín» ⁴, ateniéndose al manuscrito de la Biblioteca Colombi-

¹ En todas las ediciones se cuentan sólo veintiséis; pero una (la XX de la ed. de Cuevas, la 2 en la ed. de Bleccua) contiene dos canciones independientes, como después se verá.

² *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, III (Madrid, 1888), pp. 188-194.

³ Biblioteca de A. E., XXXII (Madrid, 1854), pp. 341-342.

⁴ Fernando de HERRERA: *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas* (Sevilla: Bibliófilos Andaluces, 1870).

na; pero modificó su grafía y alteró el orden de las composiciones al distribuir las conforme a la forma estrófica de cada una. El primer texto fidedigno impreso es el establecido por José Manuel Blecua en su edición crítica de la *Obra poética* herreriana ⁵: se ajusta, con preferencia general respecto al códice de la Colombina, al otro sevillano perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual, además de ofrecer mejores lecturas de ordinario, fecha dos tercios de los poemas, 18 de los 27 ⁶. Atento a reproducir con exactitud el manuscrito, Blecua los ordena según se suceden en sus folios; igual criterio sigue María Teresa Ruestes ⁷. En cambio Cristóbal Cuevas ⁸ ha preferido situar primero, con arreglo a la cronología, los poemas datados, y a continuación los carentes de fecha según el lugar que ocupan en los manuscritos. Como para el presente estudio creo importante la cronología, me atenderé a la ordenación de Cuevas, que representaré en números romanos, seguida por la de Blecua entre paréntesis y con cifras arábigas. Tendré muy presentes los estudios herrerianos de Adolphe Coster, Vicente García de Diego, Antonio Vilanova, José Manuel Blecua, A. David Kossoff y Oreste Macrí ⁹. Mucho me ha interesado el de Cristóbal Cuevas introductorio a su citada edición, por señalar el amplio débito de la poesía octosilábica de Herrera a la concepción del amor, temas y actitudes de los trovadores medievales y en especial de los cuatrocentistas nuestros ¹⁰; y no olvidaré las certeras consideraciones de María Teresa Ruestes en éste y otros aspectos, como el del «amor total» expresado por Herrera ¹¹.

* * *

Los 27 poemas octosilábicos datados en su mayoría entre 1567 y 1582 no parecen ser más que una pequeña parte de los «muchos romances» ¹², glosas i coplas castellanas» que, según Pacheco, había compuesto y «pensava manifestar» Herrera ¹³. Hay que preguntarse por qué no los «ma-

⁵ Anejos del *BRAE*, XXXII, tomo I (Madrid, 1975), n.º 1-26, pp. 81-151.

⁶ Ya Gallardo dio noticia de estas fechas, que van de 1567 a 1582.

⁷ Fernando de HERRERA: *Poesía*. Edición, introducción y notas de María Teresa Ruestes. Clásicos Univ (Barcelona: Planeta, 1986).

⁸ Fernando de HERRERA: *Poesía castellana original completa*. Edición de Cristóbal Cuevas. Letras Hispánicas, 219 (Madrid: Cátedra, 1985).

⁹ COSTER: *F. de H. (El Divino), 1534-1597* (París: Champion, 1908); GARCÍA DE DIEGO, V.: *F. de H., Poesías*, Clásicos Castellanos, t. 26 (Madrid, 1914); VILANOVA, A.: «Fernando de Herrera». *Historia Gen. de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja, II (Barcelona: Edit. Barna, 1951), pp. 687-751; BLECUA, J. M.: *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 100-144, y prólogos a las ediciones citadas en las n.º 5 y 14; KOSOFF, A. D.: *Vocabulario de la obra poética de Herrera* (Madrid: Real Academia Española, 1966); MACRÍ, O.: *F. de H., 2.ª Edición*. (Madrid: Gredos, 1972).

¹⁰ *Edit. cit.* en la n. 8, pp. 38-45 y 206-211.

¹¹ *Edit. cit.* en la n. 7, pp. 25-27.

¹² Para el sentido posible de «romance», véase después, n. 19 y texto correspondiente.

¹³ Citado por CUEVAS, p. 39.

nifestó» en vida, aunque conocieran su existencia amigos y admiradores como Pacheco. No hay muestra de lírica a la manera castellana en la colección de 1578 publicada por Blecua ¹⁴; tampoco en la selección que el poeta mismo hizo imprimir en 1582 con el título de *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Sólo en las *Anotaciones* a Garcilaso transcribe cuatro cuartetas del poema «Daua por ver una hora» ¹⁵, referentes al mito de Faetón, introduciéndolas con la frase «Yo toqué esta istoria fabulosa deste modo». Más extraño todavía es que ningún poema octosilábico aparezca en la edición, dispuesta y retocada por Pacheco, de los *Versos* de Herrera en tres libros (1619). ¿Es que no figuraban en los «cuadernos i borradores» que, según el Licenciado Duarte ¹⁶ suministraron original básico para tal edición? ¿Es que Herrera proyectó dar primero a la luz un cancionero petrarquista y excluyó de él los versos castellanos, dejándolos para más adelante o renunciando a un propósito anterior de publicarlos?

La preterición de las obras en metros castellanos no fue rara entre los poetas que cultivaron principalmente los géneros y metros italo-clásicos. De Garcilaso sólo figura una copla intrascendente mezclada entre las de Boscán en el volumen dado a la imprenta por la viuda de éste: las demás coplas y canciones octosilábicas supervivientes fueron encontradas, casi todas por el Brocense, en «libros de mano». Los mejores manuscritos que contienen obras de Cetina se limitan a la producción italianizante: sólo uno, sevillano, pero conservado en la Biblioteca Provincial de Toledo, recoge poesías octosilábicas suyas, publicadas por José Manuel Blecua ¹⁷. Fray Luis de León no dio entrada a la glosa y quintillas que se conocen como suyas, en la colección de su obra poética publicada por Quevedo. Sin duda no pocos imitadores de Petrarca, Virgilio u Horacio se resistían a romper la homogeneidad de sus cancioneros personales acogiendo composiciones obedientes a un arte que estimaban de inferior calidad. ¿Fue éste el caso de Herrera? Sus redondillas, cuartetas y quintillas no son productos ocasionales y descuidados: revelan aplicación sistemática de calculados procedimientos estilísticos que no se encaminan a iguales metas que los aplicados en los sonetos, canciones petrarquistas, elegías, etc.; pero son, de todos modos, fruto de un arte consciente y sabio. Cabe la posibilidad de que formasen parte de la colección «de todas sus obras poéticas que él tenía corregidas de última mano i encuadernadas para darlas a la empre-

¹⁴ *Fernando de HERRERA: Rimas inéditas*, editadas por José Manuel Blecua (Madrid: CSIC, 1948).

¹⁵ Ya lo advierten los dos manuscritos sevillanos. Las cuartetas figuran en la p. 136 de las *Anotaciones* y corresponden a los vv. 36-52 del poema XXI de Cuevas (= 8 de Blecua).

¹⁶ Apud CUEVAS, p. 495.

¹⁷ «Poemas menores de Gutierre de Cetina», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V (Madrid: CSIC, 1954), pp. 185-199. Es significativo que Lucas de Torre publicara (*BRAE*, X, 1924), del mismo manuscrito, poemas hasta entonces inéditos de Cetina en metros italianos y omitiese los de tradición castellana.

ta» y que desapareció a los pocos días de su muerte por culpa de alguien que Duarte, informador de tal «naufragio», no quiso nombrar. ¿No sería algún deudo o allegado de los difuntos condes de Gelves, deseoso de evitar habladorías sobre las relaciones entre doña Leonor de Milán y el poeta? De las distintas hipótesis que se han barajado, ésta me parece la más probable¹⁸.

* * *

El lector moderno se sorprende ante el epígrafe de «Romance» que en los manuscritos precede a cada poema, salvo al último, a la «letra agena» con su glosa. Habrá de admitirse que entre los sevillanos del siglo XVII esa denominación se aplicaba a cualquier composición en metros castellanos, no sólo al romance propiamente dicho, pues ninguna de las 26 es serie asonantada de octosílabos con los versos impares libres¹⁹. Además pertenecen a diversos géneros: tres corresponden al esquema de la canción tradicional con cabeza, mudanzas y vuelta; así la XIII (3 de Bleuca), «Callo la gloria que siento» con una cuarteta como cabeza y dos octavas como glosa. Las otras dos canciones aparecen sin separación con el número XX (2 de Bleuca); pero en realidad son independientes, de igual estructura que la XIII, pero con sólo una octava de glosa cada una. La primera (XX¹), «Pues que ia desengañar», termina en el verso 12; la segunda (XX²), «Quien sirue do es más seruir», comprende los versos 13 al 24. La mutua independencia está asegurada por tener rima y tema distintos.

De los 23 poemas restantes, son indubitablemente «cartas», aunque no lleven tal denominación, 9 dirigidas a la dama o a sus ojos²⁰; podrían añadirse a este grupo otros dos poemas: el XVIII (= 22) «Pues no puedo sostener», cuyos reproches al Amor van destinados realmente a la causante de

¹⁸ VILANOVA, pp. 698-699, discute ésta y otras explicaciones, sin decidirse por ninguna, y añade: «El hecho cierto es que un velo impenetrable de misterio, guardado deliberadamente y con obstinado mutismo por parte de los contemporáneos, rodea la extraña desaparición de las obras de Herrera». CUEVAS, p. 11, la atribuye a «oscuros motivos». En 1619 Rioja no cree oportuno declarar el nombre de la alta señora que inspiró la pasión de HERRERA; VILANOVA, p. 690, explica esta reserva porque don Nuño Alvarez Pereira Colón, hijo de los condes de Gelves, vivía aún. Es cierto que en su *Libro de retratos* Pacheco nombra sin ambages a doña Leonor de Milán; pero aunque el original lleve fecha de 1599, permaneció en poder de su autor hasta después de 1622, año en que murió don Nuño (id., p. 693).

¹⁹ Lo es, en cambio, el «Romance a Eliodora» tomado por Asensio de una revista sevillana del siglo XIX y rechazado como apócrifo por Bleuca, p. 76. No figura en ningún manuscrito ni edición antiguos.

²⁰ Son los poemas II (= 1) «Ya de vos no e de querer»; IV (= 11) «Yo me perdí por miraros»; X (= 15), «Comience ya mi dolor»; XI (= 17) «Pues viuo desesperado»; XIV (= 4), «Hermosos ojos serenos»; XV (= 16), «Sígueme siempre el Amor»; XVI (= 19), «Desespere el corazón»; XVII (= 20), «Quien viue en mortal cuidado»; y XIX (= 21), «Yo moriré tan viano». Los llamo *cartas* para subrayar la continuidad con las de los cancioneros y las de Mendoza, así como para distinguirlas de las epístolas italo-clásicas.

los males ²¹, y el XXV (= 25) «Vfano muero en mis males», expresamente dirigido a ella, aunque la misiva engarce, al final de estrofas de Herrera, versos de poetas anteriores. Por último, 12 poemas son «lamentaciones» sin interlocutor personal, aunque frecuentemente el poeta apostrofe en ellas a sus propias circunstancias y sentimiento o a otras personificaciones ²².

Las cartas suelen ser más apasionadas y expresivas, ya en el ardor afectivo, ya en la arrobada contemplación de la belleza o en su evocación, ya también a impulsos de la ira. Los accesos de amor o de irritación se traducen en cambios de tratamiento, que del *vos*, *vuestro*, normal, saltan al *tú* de la intimidad o del denuesto, o se disfrazan en la ceremoniosidad del *vuestra merced* o *vuessarced* ²³. En estas cartas de tradición cancioneresca evita Herrera los nombres grecolatinos (*Eliodora*, *Aglaya*, *Delia*, etc.) con que celebra a doña Leonor de Milán en sus versos ítalo-clásicos; pero tampoco aparecen *Luz* ni *Sol* sino en contextos donde el nombre propio poético puede entenderse como sustantivo común metafórico ²⁴. No sabemos si tales misivas fueron conocidas exclusivamente por el emisor y la destinataria, o si ya en vida de ambos tuvieron alguna difusión. El hecho de que Pacheco no las recogiera puede ser indicio de su carácter secreto. Las declaraciones de Herrera son, a primera vista, contradictorias: la carta X (= 15) «Comience ya mi dolor / a publicar lo que siento» termina diciendo:

¡Quién me diese que el cuidado
y este dolor en que muero

²¹ «El dolor que me maltrata / dé lugar para dezir / la culpa de quien me mata / si lo puede consentir. / Que a manifestar mi ofensa / me atreuo muí cortamente / porque consigo se afrente / quien de mi tan poco piensa. / ¡O tú, enemigo mortal / de mi esperança perdida! / da tanta vida a mi mal / quanto mal diste a mi vida!» (vv. 17-28); «Mas si en mis penas mortales / tan poca memoria tienes...» (vv. 33-34); «Que temo menos morir / que sufrir tu condición» (vv. 39-40), etc.

²² Considero lamentaciones los poemas I (= 5), «Días de mi perdición»; III (= 14) «En todas mis alegrías»; V (= 7) «Viuo en nueuo desvarío»; VI (= 9), «Yo lloro mi mal ausente»; VII (= 12) «Pues no puede este dolor»; VIII (= 13), «Desesperado desseo»; IX (= 6) «Dulces esperanças mías»; XII (= 18), «Dulce y errada porfia»; XXI (= 8) «Daua por ver vna hora»; XXII (= 10), «Vn mal que nunca descansa»; XXIII (= 23) «Busqué en mi muerte la vida»; y XXIV (= 24), «¿Podrá con tal pena quién?».

²³ *Vos*, *os*, *vuestro* y formas verbales correspondientes se usan sin alternar con otros tratamientos en las cartas II (= 1), X (= 15), XI (= 17) y XXV (= 25); *vos*, *os* y *tú*, en la IV (= 11); (*vos*), *juzguéis*, *tú*, a *tí*, *tu* *cruceza*, *tu merced*, *solías*, *holgabas*, *piensas*, etc., en la XVII (= 20); *vos* y *vuestra merced*, en la XV (= 16) y en la XVI (= 19), que además exige *vuessarced* para la abreviatura «v. m.» del v. 62 (ya lo advierte CUEVAS); *tú*, *tus* ojos, *quererte* y *tu merced*, en la XIX (= 21). MENA usó ya «Oiga *tu merced* y crea».

²⁴ «¿Por ventura vuestros ojos / hermosa Luz [¿o «luz»?] celestial. / en mi dolor desigual / pueden sólo dar enojos / y no remediar el mal?» X (= 15), vv. 111-115; «Yo, que de mi Sol hermoso / presumí la pura lumbre» XXI (= 8), vv. 44-45, tras haber recordado que «Faetón, con ardor ciego, / del Sol llevó los cavallos» vv. 37-38.

pueda ser manifestado,
 y lo que secreto escribo
 deste mi tormento esquivo
 fuesse a todos descubierto
 porque quando fuere muerto
 puedan dezir que estoy viuo!

En los primeros versos de la XVII (= 20) las expresiones aparentemente contradictorias están más cercanas, casi inmediatas, entre sí:

Quien viue en mortal cuidado
 —si en mortal cuidado viue—
 perdido y desesperado
 a ti, su bien, sólo escriue ²⁵.
 No juzguéis atreimiento
 aquesta libertad mía
 que no se llama osadía
 hazer público el tormento ²⁶.

La explicación que se me ocurre es que *publicar* o *hazer público* significaban para Herrera 'comunicar', 'hacer saber a otro' lo que ocurría en su mundo interior, sacándolo del silencio voluntario o forzado. De este modo, la confesión o queja hechas en secreto a la amada entraban en el concepto de 'lo publicado o hecho público'. El carácter secreto de la carta permite al poeta hablar con más franqueza que en las lamentaciones, destinadas a la lectura o auditorio generales y sujetas, por lo tanto, a las trabas impuestas por el silencio cortés. Sólo en las cartas hay referencias precisas a los favores concedidos por la dama o a su aceptación del amor que el poeta le rinde. Cierto que no descubren nada tan explícito y comprometedor como la elegía III de *Algunas obras* («No bañes en el mar sagrado i cano»), con las célebres palabras que atribuye, sin dar nombre, a «la bella desdeñosa» y con la insinuación elusiva sobre «lo demás qu'entre nós pasó»; ni como el soneto «Preso soy de vos solo y por vos muero —mi bella Luz me dixo dulçemente»—, del manuscrito de 1578; ni como otro soneto, «Dulce y bello despojo de la boca», también dado a conocer por Blecua, en que los enamorados quisieran haber muerto en el beso que los unió; ni por último, como la elegía V del libro I de 1619, «los ojos que son luz de l'alma mía», donde la lágrima vertida por su Estrella, Sol o Luz, abrasa al amador que la bebe (viene a la memoria el «mich hat das unglückselge Weib / vergiftet mit ihrem Tränen» de Heine). Sin embargo, según la carta

²⁵ Sic en las eds. de Blecua y Ruestes; en la de Cuevas, «a tí, su bien solo, escriue». En la misma carta XVII los vv. 17-18 dicen: «Mi graue dolor obliga / a escribirte tu crueza».

²⁶ En la XVIII (= 22), ya equivoca en su aparente invectiva contra el enemigo Amor y en su efectivo destino a la «belle dame sans merci», Herrera afirma «Quiero en público traer / las lástimas de mi ausencia».

IV (= 11), ella ha dado algún apoyo a las pretensiones del poeta; éste, en verdad, empieza diciendo rotundamente:

Yo me perdí por miraros,
 pero nunca quiso Dios
 que consintiésedes vos
 que mereciere yo amaros.
 Porque vuestra hermosura
 no sufre mortal baxesa
 y es corta tanta ventura
 para tan alta grandeza.
 ¡Desdichado el pensamiento
 que pone en vos la osadía!
 porque es vana la porfía
 y corto el merecimiento.

Sin embargo, está seguro de haber sido objeto de alguna mirada alentadora, aunque la dama se olvide de él en la ausencia:

Sé cierto
 que estó ²⁷ en vuestros ojos vivo
 pero en la memoria muerto.

Y esa mirada (¿compasiva? ¿esperanzadora? ¿simplemente halagada?) le anima a imitar la osadía de Ícaro, pues no obstante ser de alta alcurnia, la dama se ha mostrado propicia a socorrerle, por lo que él sería de culpar si desistiera:

Leuanto atreuido el buelo
 para començar mi guerra
 y aún no salgo de tierra
 y espero llegar al cielo.
 Mas aunque el lugar es alto ²⁸
 prouaba fauorecerme
 que es culpar[me] ya si fallo
 ia que quisiste valerme.

²⁷Manuscritos y ediciones dan «estoy»; la medida del verso exige *estó*, forma arcaizante, pero autorizada por el ejemplo de Garcilaso (soneto I, v. 5; canc. III, v. 6, y IV, v. 74). HERRERA, en sus *Anotaciones*, no dice nada al respecto, pero él mismo la usó en sus estanzas II, v. 26. ed. Blecua (1975), II, p. 116.

²⁸ En la poesía cortés se emplean con frecuencia expresiones de lugar para referirse a la dama en quien el poeta había puesto su amor: Santillana dice no haberse enamorado de la serrana de Bedmar por tener su voluntad «agena», esto es, 'enajenada o entregada', «en mejor lugar»; cf. francés ant. *aimer ailleurs*. Por otra parte, el platonismo renacentista repetía que el amante no vive donde anima, sino donde ama, en la persona amada. Véase el pasaje de la lamentación IX a que se refiere la nota 34.

En consecuencia concibe la esperanza de que, si de momento se le niegan favores más decisivos, la situación podrá cambiar algún día:

Y adonde Amor me desecha
podré esperar en mudança
porque do su braço alcança
todo lo pasa su flecha.

Es inevitable recordar que esta carta lleva la fecha de 1572 y que la elegía III se escribió en ese mismo año, estando surta en Sevilla la armada victoriosa venida de Lepanto. Cinco años después (1577) la carta X (= 15) da cuenta de que el amor del poeta fue aceptado en tiempos más felices, pero rechazado más tarde. Comienzo de este proceso fue la vista de la dama: «Quando yo os pude mirar, / fue dar fuerças al desseo». Después

Juntáronse por mi daño
mi firmeza y vuestro engaño
en mi mal; pero en vn día
quando mi fee más crecía
fue el engaño desengaño (vv. 26-30)

Y con nueuo desamor
oluidada del fauor
que distis, os apartastis
de mi remedio, y dexastis
en la noche del dolor (vv.36-40).

Su pena aumenta con el recuerdo del bien perdido (vv. 81-85). Se pregunta si los ojos de su señora sólo pueden dar enojos y no remedio; y se responde:

No, que yo vi, por mi pena
en vuestra lumbrer serena
bolverse en vida mi muerte
quando gozé en buena suerte
sólo de mi suerte buena (vv. 116-120).

Pero deja planteado un nuevo interrogante:

... Mas pues yo merecí amaros
¿Cómo merecí perderos? (vv. 134-135).

La explicación se encuentra en las cartas XI (= 17), de 1577 también, y en la XVII (= 20), de 1579. Según la XI, ha sido en castigo de su osadía:

Y en pena de lo que os sé
vos admitís mi pasión
oluidando el galardón
deuido a tan graue fee (vv. 77-80).

La dama acepta, pues, que el amador sufra tormento (*passión* conservaba su originario sentido de 'padecimiento', 'martirio', 'torturas') por causa de ella, pero le niega otra recompensa. Lo mismo viene a decir Herrera en su carta XVII (= 20), pero especificando previamente en qué habían consistido los favores que fomentaron su atrevimiento y que después le fueron rehusados:

¿Adónde estás? ¿A dó ascondes
de mi vista tu belleza?
¿O por qué no, di, respondes
a la voz de mi tristeza?
Yo me acuerdo que solías
alegre oír mis *passiones*
y con tus blandas razones
cortésmente me acogías.
Quando holgabas mostrarme
disgusto de mi dolencia:
quando tardabas en darme
a la partida licencia;
y quando mi descontento,
señora, no te plazía
y a tu merced le dolía
la pena de mi tormento;
quando no se me negaba
el regalo de tu vista;
quando mi mal se pagaba
con los mates da vna vista;
quando mesclaua en plazer
los daños de mi dolor;
quando me diste el favor
que no pude merecer,
tú (no sé yo si fingido
era el amor que mostrabas)
al canto de mi gemido
dulcemente te ablandabas.
Desvaneciste mi pecho
y en soberuía le pusiste,
y con el bien que me diste
todo mi bien fue deshecho (vv. 25-56).

Las cartas y lamentaciones de Herrera dejan en claro cuál fue su propia actitud y la de doña Leonor a lo largo de los años, pues aunque las fechas de redacción se concentren en el período de 1567 a 1582, el poeta, según hemos visto, se refiere también con frecuencia a tiempos anteriores. Las más antiguas lamentaciones octosilábicas conservadas²⁹ recuerdan anteriores «días / de mis pequeños contentos». El proceso hubo de comenzar ocho años antes, al establecerse en Sevilla los condes de Gelves. El poeta,

²⁹ I (= 5) y III (= 3) fechadas en 1567 y 1571.

cautivado por la hermosura de la condesa, le rindió su vasallaje cortés, su servicio amoroso, y la celebró acompañando las alabanzas con la reiterada declaración de sus propias cuitas. Estas no excluyen ilusiones, generadoras de pasajeras alegrías y alentadas por la afabilidad compasiva o complacida de la dama: él —quién sabe si con razón— la interpreta como indicio de amor; pero la ausencia y la negativa a mayores concesiones le hacen sentirse desdenado, víctima de engaños y celoso; por eso exclama:

¡O bienes de confusión,
causa de mi perdición!
¿Adónde me auéis traído
que ía de lo bien seruido
desespero el galardón? (III, vv. 11-15).

Pero reacciona haciendo de la necesidad virtud, y ese mismo año 1571 en que lamenta no esperar ya la recompensa deseada, declara en otro poema —la carta II (= 1)— su renuncia a toda satisfacción que no sea la de sufrir por su señora:

Ya de vos no e de querer
galardón de mis suspiros,
pues de mi pena en seruiros
me supe satisfazer (vv. 1-4).

En su rechazo de todo alivio, incluso pide a la dama que se olvide de su mal y no le quite la gloria de padecerlo; el corazón del poeta lo reclama así, atormentado por la idea de que sus penas amengüen:

Pues nunca tenéis memoria
del daño que me hazéis,
para matarme la gloria
de mi mal no os acordéis.
Que no sufre el corazón
no morir ía en vuestro olvido;
membras de su pasión ³⁰,
porque ser menos perdido
es su mayor perdición.
Matadme en vuestra memoria
porque menos me matéis... (vv. 13-23).

Así llega el amador a la más alquitarada y suprema fineza; pero no pudo mantenerse en esta cima: según hemos visto en la carta IV, de un año después (1572), volvió a concebir esperanzas de ser amado, anticipos o consecuencia de la confesión de amor secreto que en la elegía III puso en voz de la bella hasta entonces desdeñosa. En los anteriores poemas octosi-

³⁰ Véase lo que se dice de *pasión* antes, a propósito de la carta X.

lábicos no había aparecido la palabra «desseo» sino referida al de la muerte ³¹; ahora, al tiempo que el poeta retorna a su porfía y osa arriesgar-se como Ícaro, habla de un «desseo» distinto, frenado por la «presumpción», por el alto concepto que la dama tiene de sí y del comportamiento que le cumple ³². En lo sucesivo ese desseo apetente y arrebatador surge en los poemas a cada paso, pero no siempre acompañado por la esperanza. En las dos lamentaciones de 1573 el estado anímico del poeta es otra vez desolador; la V (= 7) gira en torno a las sospechas que le asedian de estar engañado:

Vivo en nuevo destuário,
 dudoso y desconfiado,
 y tanto temo el mal mío
 que huyo de mi cuidado.
 Busco ausencia a mi desseo:
 pero ¿qué vale el oluido,
 pues que todo quanto veo
 me condena por perdido?

 Mis glorias ia son deshechas

 Derribé la confiança
 que sustentarme solía... (vv. 1-8, 13 y 17-18).

Para no pedir perdón (se sobreentiende que a la dama) de sus sospechas, decide ser sordo a la razón que las justifica. Al fin se reconoce culpable,

... Mas, del zelo que consiento
 aquello que me disculpa
 causa todo mi tormento (vv. 57-60).

La lamentación VI se centra en los males de la ausencia y en el silencio impuesto por la dama, a quien el poeta ha ofendido con su porfía (y probablemente con alguna indiscreción). El que antes pedía ser olvidado para padecer más, se queja ahora de que ella «quiere que muera en oluido, / entregado al mayor daño». Se promete no decir en adelante cosa que turbe la «gloria» de quien le manda callar, ni recordarle el mal de que le ha hecho víctima. Se abrazará a su tormento; desterrado, cantará, «atado al hierro, / el bien de dolor mortal»; e intentará, aunque teme no cumplirlo, apagar su fuego para que el humo (¿de la maledicencia?) no abraza el mundo entero ³³. Las dos lamentaciones de 1576 presentan a su autor vacilando una vez más «fra le vane speranze e'l van dolore»: en la VII (= 12)

³¹ III (= 3), v. 68.

³² IV (= 11), vv. 45-46.

³³ VI (= 9), vv. 1-6, 17-28, 32, 38-40 y 49-56.

«Pues no puede este dolor / acabarme en tal tormento», aparece tentado por nuevas ilusiones que perturban la estabilidad de su entrega al padecer. Aunque al principio se resiste recordando experiencias previas, termina rindiéndose al Amor que le incita. La VIII (= 13) es palinodia de la anterior; empieza reencarnando, como la IV, el mito de Ícaro:

Desesperado desseo
 leuanta mi flaco buelo,
 y aunque su pérdida veo,
 pretendo llegar al cielo.
 Las alas el fuego quema
 quando no vale el remedio... (vv. 1-6).

Pero rehusando engaños, resuelve seguir sometiendo su vida al desdén y al tormento: «huirán, qual niebla del viento / mis desseos consumidos» (vv. 101-102). En 1577 la lamentación IX (= 6) acentúa las notas de decepción y cansancio:

Dulces esperanças mías
 que vanamente nacistis...

 Levantástesme en la cumbre
 para derribarme luego;
 no pude sufrir la lumbré
 y caí turbado y ciego...

 Para tan graue tormento
 ¡quán corta es, Amor, tu gloria,
 y quán vano el pensamiento
 que se ocupa en tal memoria! (vv. 1-2, 5-8 y 17-20).

El poeta reconoce el error de su pretensión, la justicia de su castigo y la vanidad de sus deseos, puestos «en lugar ³⁴ no agradecido»; pero se encuentra «en extremo / que la paciencia no basta»; y aunque termina adorando todo su mal con el hierro al cuello en señal de esclavitud, la impaciencia rebelde y el cansancio reaparecerán para ser reiteradamente vencidos en las dos cartas de 1577: en la X (= 15), Herrera, apenas declarado el propósito de exteriorizar lo que siente, anuncia que lo hará sin atenuantes:

Mas si os cansa la rudeza
 de mí profunda tristeza,
 podréis, señora, dezir
 que poco sabe ³⁵ sentir
 quien dize con sutileza (vv. 15-20).

³⁴ Véase nota 28.

³⁵ *Sabe 'sucle'*, véase María Rosa LIDA, «Saber 'soler' en las lenguas romances y sus antecedentes grecolatinos» (*Rom. Philol.*, II, 1948-49) pp. 269-283.

Recuerda a la dama su «engaño», los aparentes favores que le otorgó, y le reprocha con acritud su mudanza

Porque vide ia perdida
por vuestra mano mi vida.
.....
Vuestras manos me acabaron
los bienes que en mí hicieron... (vv. 46-47 y 121-122).

Manifiesta hallarse «cansado ia de la vida, / pero nunca del desseo», y «puesto en una noche oscura / que no hiere luz de amor». Pero, con todo, persiste en «abraçar más mi mal / quando más crece el tormento»³⁶. En la XI (= 17) se pregunta cómo, perdida toda esperanza, continúa amando y padeciendo; y le parece pusilanimidad no rebelarse contra el olvido y los desaires:

Pues viuo desesperado
de presumir ia algún bien,
¿por qué no muere el cuidado
con este fiero desdén?
En tan declarado oluido
engañarse es poquedad,
y en trocada voluntad
no sentir ser ofendido (vv. 1-8)

Yo, que miro en mi presencia
esta mudança enemiga,
no es razón que sufra y diga
que conuene la paciencia (vv. 13-16)³⁷.

Sus males arrancan de la antigua contienda en que su libertad sucumbe ante su «voluntad dañada»; su corazón no deja de sentirlos, pero juzga flaqueza suya «rendirse a tanta pasión», a tanto padecimiento. Si la dama quiere que siga penando, tendrá que infundirle vida y acogerlo en su memoria, pues

acordaros de mi mal
en mi pena más crecida,
daría gloria a mi vida
como si fuesse immortal (vv. 49-52, 61-64, 89-92, 117-120).

Pero como las quejas son inútiles, vestirá «el desnudo pecho / de constancia y fortaleza», esperando remedio en la muerte y en pervivir en el recuerdo de la dama. Esta perduración es tema que se repetirá con variantes en las cartas XV y XVI.

³⁶ Vv. 71-72, 79-80 y 104-105.

³⁷ No creo que en los vv. 15-16, ni en los posteriores 61-64, haya interrogación, sino negativa. Me adhiero, pues, a la interpretación de BLECUA, pp. 120 y 122.

En 1578 la lamentación XII (= 18) «Dulce y errada porfía» da un paso más en el quintaesenciamiento herreriano del amor. La tentación que el amador vence en ella es el anhelo de «perder su cuidado» y borrar de la memoria el bien pretérito. Sin esperanza y «perdida la ossadía», desfallece de flaqueza. Pero reacciona abrazando su perdición y descubre que el padecer procura deleite: «no tengo más alegría / que el dolor de mí desseo»³⁸. En suprema paradoja, los males se le tornan bienes. La gran fineza de la carta II había cifrado el verdadero mérito del servicio amoroso en sufrir sin esperar galardón; en la lamentación XII se le reconoce además como causante de placer. Novalis, el místico romántico, había de decir:

Hinüber wall'Ich,
und jede Pein
wird ein Stachel
der Wollust sein.

Herrera, asceta del amor cortés, se le anticipa diciendo:

Es gloria de mi pasión
el graue dolor que siento,
porque está mi perdición
en acabarse el tormento.
Y si bien alguno tengo,
del mal que sufro procede,
y el mayor mal que sostengo
por galardón me sucede.
Pero, ¿quién podrá tener
tanta fineza de amor
que sepa bien entender
los gozos de mi dolor? (vv. 85-96).

Así como los dezires líricos de Santillana y Mena generaban a veces como «finida» canciones que insistían en los correspondientes temas principales o introducían en ellos alguna variación, la lamentación XII tiene secuela en la canción XIII (= 3), que pondera la alegría de sufrir y no la describe para no perderla:

Callo la gloria que siento
en mi dulce perdición,
por no perder el contento
que tengo de mi pasión.

Esa canción de exultante contrasentido inaugura la rica producción octosilábica herreriana de 1579, que suma además cinco cartas. Esta acumulación es síntoma de un estado anímico necesitado de comunicarse «ex

³⁸ Vv. 9-16, 25-28, 41-48.

abundantia cordis», siquiera esa abundancia utilice los cauces del artificio consagrado. En las tres primeras culmina la exaltación iniciada en 1578 al sobreponerse al dolor la alegría de sufrirlo. La XIV (= 4) fue condenada con injusta incomprensión por don Adolfo de Castro³⁹, irritado quizá por la aparente tautología con que empieza y por el conceptismo de la segunda estrofa:

Hermosos ojos serenos,
serenos ojos hermosos,
de dulçura y de amor llenos,
lisonjeros y engañosos:
Quien no os ve pierde la vida
y el que os ve halla su muerte;
mas quien muere desta suerte,
cobra la vida perdida (vv. 1-8).

El retruécano inicial no es ocioso: sorprende, sí, de primeras, al lector u oyente, pero le hace saber que en los ojos alabados tienen igual poder y valor la hermosura y la serenidad. Tanto monta, monta tanto. Eran las dos condiciones más encomiadas en los ojos femeniles por la tradición lírica de la Italia renacentista, recogida y superada por Cetina⁴⁰. Como en el madrigal de Vandalio, la carta de Herrera queda iluminada desde el primer momento por la luz arrobadora de los ojos amados. Son éstos «lisonjeros y engañosos» porque bien sabe el poeta que la dulzura y amor que los llenan no comprometen entrega. Las antitesis, derivaciones y poliptotos que juegan con *perder-hallar-cobrar* y con *vida-muerte-morir* son manidos tópicos cancionerescos, pero además de testimoniar la continuidad con la tradición castellana, preparan el camino al discreteo conceptista del resto del poema. Discreteo ágil y gracioso, a tono con el gozo que la contemplación de la belleza produce, superior a todos los dolores. En esas cuartetas y redondillas alternas la ligereza y el ingenio son vehículo expresivo de apasionada ternura:

Poco o nada me deuéis
en querer yo mis enojos:
es fuerça que me hazéis
quando me miráis, mis ojos.
Adonde quiera que os veo
todos mis males oluido,
y en vuestra luz encendido
llenáis, qual hado, el desseo (vv. 57-64).

³⁹ Bibl. de A. E., XXXII, p. 341.

⁴⁰ Remito a «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *Garcilaso. Estudios completos* (1985), pp. 224-225, y a la bibliografía que allí cito.

La carta XV (= 16), «Sígueme siempre el Amor», es un paradójico canto de victoria. Quien, como hemos visto, ha sustituido el deseo de poseer a la amada por el de servirla padeciendo ⁴¹, corrobora su decisión con un rotundo «Busco mi mal y lo quiero»; pero teme que los deleites que las penas le procuran acaben con ellas. Sin embargo «el bien que gozo en amar», «la ventura de veros», «la gloria / de lo que en pena meresco» prevalecen sobre los temores igual que sobre los tormentos. Una mirada tierna de la dama bastará para que él viva en sus ojos; y el guardarle ella en su memoria lo salvará del olvido ⁴². La última de estas cartas trillizas, la XVI (= 19), empieza con versos que nos harían pensar en un retroceso hacia el requerimiento porfioso que demanda ser correspondido:

Desespere el corazón
que osó quereros en vano,
pues que ningún galardón
se espera de vuestra mano.

Las estrofas que siguen desmienten esta interpretación: muestran, por el contrario, nuevos escrúpulos del poeta afanoso de purificar su amor.

Mas, jo, que mal empleado
es el bien de mi tormento,
pues sobra mi pensamiento
por premio de mi cuidado!
Que no es digna de memoria
la pena que sufro yo,
porque deshaze la gloria
que v[uestra] m[erced] me dio (vv. 5-12).

Con todas las reservas que el laberíntico razonamiento de Herrera impone, creo entenderlo así: el bien de su tormento ha sido mal empleado al pedir como premio algo más que pensar en su pena; el «galardón» solicitado son las dos peticiones que había formulado en la carta XV: la mirada benévola (que ahora ni siquiera se menciona) y el vivir en la memoria de la dama. Tales favores anularían la «gloria», concedida por ella, de padecer por su causa. Por eso, tras encendidas manifestaciones de satisfacción y hasta de júbilo por su propia entrega al dolor ⁴³, el poeta supedita finalmente a un bien más alto el halagüeño anhelo de morir y ser recordado por ella: el bien de acatar su orden sufriendo en vida ⁴⁴.

En abrupto contraste con las tres cartas XIV-XVI, las dos restantes de

⁴¹ Por eso podrá decir al final del poema «Y pues he yo merecido / al desso igual la gloria»... Deseo y premio coincidían: ambos consistían en padecer por la amada.

⁴² Vv. 1-11, 16-30, 61-65 y 76-80.

⁴³ Vv. 13-20, 23-28, 33-36 y 45-48.

⁴⁴ Vv. 57-64.

1579 reflejan una nueva crisis de rebeldía y consiguiente depresión. El andamiaje de sutilezas confortadoras laboriosamente construido se ha venido abajo. La XVII (= 20) vuelve a la acritud y reproches de engaño expresos dos años antes en la X y XI: otra vez se siente ofendido el poeta, otra vez recuerda a la dama sus pasadas muestras de amor, acaso fingido; le recrimina su «cruenza», su «ánimo endurecido», su «dura condición», y añade con sarcasmo:

Bien puedes contar por gloria
el engaño que me usaste,
pero ninguna victoria
podrás dezir que ganaste ⁴⁵.

La XVIII (= 22) que empieza en el mismo tenor, pasa luego a describir la extrema postración del poeta:

Mi casa es aqueste yermo
lleno de espinas y abrojos;
el lecho, do nunca duermo,
riegan de llanto mis ojos.
En las tinieblas de oluido
vivo de bienes desierto... (vv. 49-54).

Ya no hay gozo en el dolor, ni gloria en el martirio amoroso; queda únicamente el ansia de morir, expresada en términos procedentes de los cancioneros y casi idénticos a los que, en los años de Herrera, aplicaban al amor divino Santa Teresa y San Juan de la Cruz:

Tal estoi, que ya no espero
remedio a mi mal esquivo;
no viuo ya, porque viuo,
y muero por que no muero (vv. 85-88).

La postración y el deseo de morir inspiran también el último poema octosilábico fechado de Herrera, la carta XIX (= 21) de 1582:

Yo moriré tan vfano,
si tu merced lo consiente,
que sentiré solamente
no auer muerto más temprano (vv. 1-4).

Esta carta última, aunque su autor contaba sólo 48 años, es obra de patético acabamiento:

⁴⁵ Vv. 10, 18, 25-64, 76 y 89-92.

No tengo forma de hombre;
 llego ia al punto postrero,
 que con los efectos muero
 y viuo con sólo el nombre (vv. 9-12).

Pero este ser fantasmal sigue enhebrando paradójicos razonamientos sobre la suerte de sus afanes amorosos en esta y en la otra vida. Como supe en fe a todos los amadores, su mal tiene que ser mayor que el de ellos: cosa justa, puesto que el valor y la belleza de su señora no tienen igual. Y como ella, con la luz de sus ojos, purificó todo lo que era mortal en el poeta, el alma inmortal de éste seguirá penando eternamente. Ansia una vez más la mirada compasiva y no la consigue, pues

estoi en tu oluido viuo,
 pero en tu memoria muerto.

Su mal no tiene remedio, pero a pesar de ello dice:

no me sé desengañar
 de tan ciego deuaño ⁴⁶.

A excepción del XXV los poemas octosilábicos sin fecha añaden poco a los fechados. Se asemejan a éstos en temas, actitudes, léxico y estilo. La canción XX ¹ (= 2 ¹) «Pues que ia desengañar / no me puede el desengaño» está en la línea de las lamentaciones III y VII, y de algún pasaje de la carta X. La canción XX ² (= 2 ²), «Quien sirue do es más seruir / encubrir el pensamiento», es una queja contra el silencio impuesto, como las que hay en los poemas VI y X, entre otros. La lamentación XXI (= 8), «Daua por ver vna hora / serena y sin turbación / los bienes que mi señora / promete por galardón» coincide, en esta preferencia y en mostrar los peligros del favor aparente, con las composiciones VII y VIII; en paragonar la frustrada osadía de Faetón y las tentadoras esperanzas del poeta concuerda con las referencias al vuelo y caída de Ícaro en la IV, VIII y XI; y el deseo del dolor y de la muerte es común a la mayoría de los poemas fechados y sin fechar ⁴⁷. La XXII (= 10), «Vn mal que nunca descansa» tiene como tema inicial el de las penas de ausencia, tratadas en la lamentación VI y en la carta XVIII; el deseo de que la compasión humedezca los ojos de la dama es el mismo que solicita la mirada tierna en las cartas XV y XIX; y la renuncia a tal favor para mantener estoicamente la propia entrega al padecimiento conviene con extremos de la XVI, donde con igual fin se omite la petición del mirar piadoso y se renuncia a vivir en la memoria de la ama-

⁴⁶ Vv. 29-52, 89-96 y 103-104.

⁴⁷ Aunque sin datar en el manuscrito, esta lamentación XXI es anterior a 1580, pues HERRERA cita versos de ella en sus *Anotaciones* a Garcilaso (véase nota 15).

da. En la XXIII (= 23), «Busqué en mi muerte la vida», el despecho, denuestos y ansias de libertad no difieren de los presentes en las cartas X, XI, XVII y XVIII; y en la XXIV (= 24), «¿Podrá con tal pena quién?», los tormentos, postración y vanas ilusiones se acercan estrechamente a los descritos en las cartas XVIII y XIX.

El ciclo de los poemas octosilábicos de Herrera se clausura con uno muy singular, el XXV, «Vfano muero en mis males»: por una parte es una carta personal del enamorado a su amada ausente para darle noticia de las penalidades que agitan su mundo interior; pero a la vez es un «poema colectivo», porque al final de cada conjunto estrófico ⁴⁸ se reproducen dos versos de otros poetas. Esta forma de intertextualidad o composición antológica, con precedentes en las literaturas provenzal y catalana, también había sido cultivada en la de Castilla: ejemplo insigne era la *Querella de amor* del Marqués de Santillana, donde un galán moribundo concluye cada estrofa con versos de Macías y varios poetas gallego-castellanos más ⁴⁹. A menor distancia temporal estaba el *Infierno de Amor* de Garcí Sánchez de Badajoz, que presenta «a los galanes fingiendo que los vido presos en la casa d'Amor, a los biuos y los pasados, con las canciones que hizieron»; así aparecen Juan Rodríguez del Padrón, el Marqués de Santillana, Guevara, Juan de Mena, Diego de San Pedro y muchos otros, recitando cada uno dos versos de canciones suyas al final de la estrofa correspondiente. Los dos poemas figuran en el *Cancionero General* ⁵⁰, y Herrera, que hubo de conocerlos, aprovechó el recurso de insertar versos ajenos entre los propios; pero sin encuadrarlos en narración simbólica, como Santillana, ni en ficción alegórica, como Garcí Sánchez, sino incorporándolos al análisis de sus conflictos anímicos. Así manifestó su continuidad espiritual y artística con los poetas de cancionero. No menciona los nombres de quienes cita —tampoco lo había hecho Santillana—, jugando a las adivinanzas con los catadores de poesía. En cuanto a la manera de incorporar a su poema los versos prestados, adopta el procedimiento de Garcí Sánchez: cada conjunto estrófico está planeado como una glosa cuyo elemento glosado (el precedente de préstamo), aunque no se anuncia, está guardado «in pectore» por el glosador desde el primer diseño del conjunto hasta engastarlo en su

⁴⁸ En general, al fin de cada par de quintillas; en los vv. 14-15, al final de una quintilla desaparejada.

⁴⁹ Para la *Querella de amor* y sus antecedentes véase lo que dije en *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, Insula (1957), pp. 99-102. CUEVAS (p. 188, nota) señala reminiscencia del *Infierno de los enamorados* del Marqués en un pasaje de la carta XVIII de Herrera.

⁵⁰ Edic. facsimilar con prólogo de Antonio Rodríguez Moñino. Madrid, Real Academia Española (1958), fols. xxiiij y cxx-cxxj. En los fols. ccxvij-ccxviiij v^o., figura el *Purgatorio d'Amor* del Bachiller Ximénez, donde «muchos nobles valencianos, / caualleros cortesanos», hablan de sus respectivas cuitas. No he comprobado si los versos puestos en boca de cada uno son realmente suyos o inventados por el Bachiller.

final. Cristóbal Cuevas ha identificado los autores de casi todos los versos incorporados: Macías o Villasandino, Guevara, Jorge Manrique, Garcí Sánchez, el Comendador Escrivá, Juan del Encina, don Luis de Vivero y Rodrigo Dávalos⁵¹. Es notable que Herrera no tomase aquí ninguno de Mena, recordado por él en otras ocasiones⁵² y, como veremos, su más claro precedente en la poesía octosilábica.

* * *

La lectura de los poemas octosilábicos de Herrera siguiendo su orden cronológico permite, dentro del reiterado vaivén de ilusiones y desengaños y a pesar de la insistencia en los mismos temas, reconocer un proceso regido por una voluntad de purificación y quintaesenciamiento que, superando las caídas, alcanza cotas cada vez más altas. Esto, en cuanto a la concepción del amor como servicio, culto y sacrificio. Desde el punto de vista biográfico la trayectoria que las redondillas y quintillas de Herrera descubren no difiere en lo esencial de la señalada hace casi cuarenta años por Antonio Vilanova⁵³ basándose en los poemas petrarquistas⁵⁴; es, sí, menos rectilínea, con más altibajos de exaltación esperanzada y hundimiento. Por otra parte los poemas octosilábicos son más discretos o más cautos que los italianizantes al hablar de los favores del amor correspondido. No creo que la crítica de las obras literarias deba prescindir de las circunstancias vitales en que estas nacieron. En los octosílabos de Herrera hay elaboración artística del sentimiento, amoldado a los cánones de la convención cortés y a la formulación expresiva consagrada por la retórica y el conceptismo cancioneresco. Pero no todo es ficción poética ni ejercicio de virtuoso: hay demasiadas quiebras en el decurso del proceso, demasiado apasionamiento, demasiada ira y, a veces, demasiada espontaneidad, para negar que en el fondo late un drama intensamente vivido. El continuo empleo de antítesis y paradojas ¿no refleja la íntima contradicción entre el deseo de satisfacción carnal y los recursos a que el poeta acude para superar la im-

⁵¹ Ed. cit., pp. 206-211.

⁵² HERRERA, VIII (= 13), vv. 45-46: «Pensando en mi bien pasado / no pasa por mí alegría»; MENA, *Cancionero Castellano del siglo XV*, reunido por R. Foulché-Delbosc (Nueva Biblioteca de A. E., XIX, Madrid, 1919) 24^o, p. 194: «Cuydar me haze cuydado / lo que cuydar no deuria; / y cuydando en lo passado, / por mí no passa alegría». HERRERA, XXIII (= 23) vv. 1-4: «Busqué en mi muerte la vida / y hallé en la vida muerte; / la muerte no me fue vida. / y la vida me fue muerte»; MENA, 17^o, p. 185b: «Muchas muertes he buscado / pensando hallar la vida; / no hallé muerte complida, / mas ellas hanme hallado».

⁵³ Op. cit. en la n. 9, pp. 722-741.

⁵⁴ Exclúyase la égloga II de las *Rimas inéditas* (pp. 103-105), «Paçed, mis vacas, junto al claro río», incluida entre las de HERRERA en el ms. de 1578, pero cuyo autor es indudablemente Cristóbal MOSQUERA DE FIGUEROA, según sospechó BLECUA después (Obra poética, I, p. 198) y confirma CUEVAS (p. 233).

posibilidad de cumplirlo? El carácter austero y concentrado de Herrera favoreció su ensimismamiento, su ahondar en las simas anímicas, su recreo en el propio sufrir, su búsqueda incesante de mayores finezas con que acendrar su amor. Por eso fue el más fiel continuador de las cartas y «dezires» líricos de Juan de Mena, a quien era afín en la fundamental amargura y en la ambición de crear un lenguaje poético selecto y ornado. La doble dirección que Mena dio a ese ornato, latinizante, mitológico y erudito en sus versos de arte mayor, pero fuertemente conceptuoso en los octosílabos y pies quebrados de su lírica amatoria, tuvo paralelo en la doble orientación estilística de Herrera, con su poesía italo-clásica, afanosa de ennoblecimiento culto, y sus composiciones octosilábicas, adustas y conceptistas⁵⁵.

⁵⁵ Escritas las páginas precedentes, llega a mis manos el II volumen de *La poesía española del siglo XVI* de Antonio PRIETO (Madrid: Cátedra, 1987). En el excelente capítulo que dedica a Herrera señala acertadamente la diferencia entre sus poesías en metros castellanos y las de don Diego HURTADO DE MENDOZA: éste mezcla en ellas elementos renacentistas, mientras HERRERA separa las dos artes y en sus octosílabos mantiene voluntaria adhesión a los cánones cancioneriles y al amor cortés. Tal diferencia es innegable, y no la contradicen los recuerdos ovidianos de Ícaro y Faetón en HERRERA, pues SANTILLANA y MENA habían acudido también a la mitología clásica en sus «dezires» y cartas de amor. Tampoco es óbice el que HERRERA no se desprenda de reminiscencias garcilasianas, quizá inconscientes (VI (= 9), vv. 39-40: «Cantaré, atado al hierro / el bien del dolor mortal»; Garcilaso, canc. IV, vv. 85-86: «Estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados pies el grave hierro». HERRERA, XI (= 17), vv. 41-44: «Suspiros que vais perdidos / do no seréis escuchados, / en males no conocidos, / ¡quán mal que sois derramados!»; Garcilaso, canc. II, vv. 4-11: «... esparciendo / mis quejas de una en una / al viento que las lleva do perecen; / puesto que no merecen / ser de vos escuchadas, / (...) / he lástima de ver que van perdidas / por donde suelen ir las remediadas». HERRERA, XXIII (= 23), vv. 45-46: «Vil efecto de crueza / vengarse en hombre rendido»; Garcilaso, son. II, vv. 7-8: «... Para que sólo en mí fuese provado / cuánto corta una spada en un rendido»).