

1.- Introducción.

Justificación

Lo primero que tendría que ser observado es que el estilo lírico es de gran magnitud frente a los temas, la influencia y las obras, ya que éstos también se ven incluido en el estilo, y nos hemos preferido centrar más en éste por ser muy característico de Herrera.

En las influencias se le ha dado mucha importancia al petrarquismo, puesto que el estilo herreriano está fuertemente influenciado por él.

En lo que se refiere a los poemas, hemos elegido tres sonetos porque todas las elegías y canciones que teníamos a disposición eran excesivamente extensas, por lo que las posibles elecciones se nos han reducido de un modo considerable.

Leonor no ha sido un tema al que hemos dedicado mucho espacio porque en la biografía es nombrada repetidas veces, aunque sin duda alguna es un personaje muy importante en la vida y la lírica de Herrera.

Hemos pensado que la obra *Anotaciones* merecía gran atención por nuestra parte, porque dio a conocer a uno de los autores más importantes de la literatura española, Garcilaso de la Vega, así que hemos decidido darle más importancia.

Contexto histórico

Fernando de Herrera vivió en la época del reinado de Felipe II. Éste se estrenó como monarca teniendo que hacer frente a la guerra con Francia, que heredó de Carlos V. La resolvió gracias a la victoria en la batalla de San Quintín (1557) y la posterior firma de paz de Cateau-Cambresis (1559). A partir de ese momento, frente a la amenaza hugonote, que iba a paralizar a Francia hasta fines de siglo, se estableció una colaboración cuyo símbolo fue el matrimonio de Felipe con Isabel de Valois. En adelante, la política del rey español había de consistir en evitar la infiltración calvinista a través de los pirineos, y favorecer al partido católico en Francia, representando por la Liga. Sin embargo, esa política intervencionalista reforzó el sentimiento nacionalista francés. Cuando, tras el asesinato de Enrique III de Valois en 1589, Felipe II propuso a su hija Isabel Clara Eugenia para acceder al trono de Francia, en detrimento del protestante Enrique de Borbón. Ese sentimiento hizo que los estados generales franceses rechazaran la candidatura de la hija del rey de España (1593) y acertaran la coronación de Enrique IV, que facilitó su labor mediante su política conversión al catolicismo. Felipe II le declaró la guerra pero los problemas económicos y la amenaza mayor que suponía la situación de los Países Bajos le obligó a pactar con Enrique IV la paz de Vervins (1598). En consecuencia, la política francesa de Felipe II se saldó dejando abierta la puerta al mantenimiento de la confrontación.

Conflictos internos

A su regreso a España, en 1559, Felipe II se encontró ante el conflicto planteado por el reciente descubrimiento y persecución de grupos protestantes en Sevilla y Valladolid (1558-1559) y el inicio del largo proceso al arzobispo Carranza, primado de España, acusado a sí mismo de herejía. Proceso que volvió a enturbiar las relaciones entre la corona de España y el pontificado, en el que el antiespañol Paulo IV había acabado de suceder a Pío V; aunque Felipe II se atribuyera el papel de defensor a ultranza del catolicismo, el papado creyó que esa actitud no hacía si no encubrir las aspiraciones filipinas de dominar Italia, y amenazar incluso la independencia de los Estados Pontificios. Sea como fuere, Felipe II, que intervenía en la política francesa en contra de los hugonotes y tenía que hacer frente a la infiltración de éstos en Aragón y Cataluña, se identificó con la labor de la Inquisición, a la cual convirtió en un instrumento fundamental de su política

interior. A finales de la década de los sesenta los conflictos se habían multiplicado con la rebelión de los Países Bajos (1566), el levantamiento morisco de las Alpujarras (1568–1570), y el problema suscitado en Cataluña, por la negativa de las autoridades a pagar el nuevo impuesto del excusado (1569). El litigio catalán fue resuelto mediante la intervención del virrey y la Inquisición y la sublevación de las Alpujarras fue sofocada y los moriscos granadinos dispersados en parte por Castilla, sustituyéndolos por colonos procedentes de Galicia, Asturias y León, con lo que se conjuró definitivamente un contraataque del islam en Andalucía. Poco tiempo después, una liga santa, formada por los Estados Pontificios, Venecia y España derrotaba a la flota otomana en la batalla naval de Lepanto (7 de octubre de 1571). La victoria de la flota, comandada por el hermanastro del rey, Juan de Austria fue menos definitiva de lo que se esperó en un principio y el imperio otomano resistió el embiste e incluso aún pudo recuperar Túnez (1574) tras perderla el año anterior; de todas maneras se alejaba la amenaza turca sobre el Mediterráneo occidental.

La guerra contra Inglaterra

Felipe II había procurado establecer una política de alianza con Inglaterra, que ya habían perseguido Fernando el Católico y Carlos V. Ése fue el motivo de su segundo matrimonio, que tuvo en efecto las consecuencias deseadas: en la guerra hispanofrancesa de 1557–1559, fuerzas inglesas colaboraron con las hispanas; pero la muerte de María y la subida al trono de la hija de Ana Bolena, Isabel, cambiaron radicalmente el panorama. La larga paciencia de Felipe ante las provocaciones de Isabel demuestra el valor que concedía a la amistad inglesa. Mucho más que las persecuciones a los católicos y la ejecución de María Estuardo, influyeron en la decisión de Felipe las depredaciones de los corsarios ingleses y la convicción de que con una Inglaterra hostil el conflicto de Flandes era irresoluble. Desde que en 1583 se lo propusiera el Marqués de Santa Cruz, Felipe II acarició el proyecto de invasión de Inglaterra; para lo que por fin envió en 1588 una potente escuadra, la Armada Invencible. Pero ésta fracasó en su empeño en el canal de La Mancha ante el doble hostigamiento de los navíos ingleses, de mayor maniobrabilidad, y de los temporales.

Lucha en el seno de la corte

La crisis de mediados de los setenta, hizo aflorar una vez más las rivalidades en el seno de la corte entre diversas facciones nobiliarias, en particular entre las de los Mendoza, encabezada por el príncipe de Éboli, confidente del propio rey, a la que se unió el secretario de la corona, Antonio Pérez, y la de los Alba. Mientras que éstos últimos defendieron de manera absoluta la política de terror desencadenada por el duque de Alba en los Países Bajos, el partido de Éboli abogaba a favor de un arreglo negociado. La incapacidad de el duque de Alba para sofocar la rebelión después de siete años de mano dura, llevó a Felipe II a aceptar las propuestas de los partidarios al pacto, que a la muerte de Éboli había pasado a encabezar el propio Antonio Pérez (1573). Los gobiernos de Luis de Requesens y de Juan de Asturias en los Países Bajos respondieron a esa intención, pero tampoco pudo prosperar.

El asunto de Antonio Pérez y la rebelión de Aragón

Las intrigas en la corte se agravaron cuando Juan de Asturias envió a Madrid a Escobedo para obtener del rey apoyo para desencadenar una ofensiva contra los rebeldes. Antonio Pérez hizo asesinar a Escobedo e intentó involucrar en el hecho al propio Felipe II que lo hizo detener. Luego de años de confinamiento Antonio Pérez huyó, y se refugió en Zaragoza (1590) donde consiguió la protección del Justicia de Aragón, Juan Lanuza. Felipe II evitó iniciar un proceso público en el que habría corrido el riesgo de que Antonio Pérez desvelara los secretos de la corona, por lo que optó por enviar contra su antiguo secretario a la Inquisición, bajo la acusación de herejía. El apresamiento de éste por los agentes de la Inquisición (1591) resultó frustrado por un levantamiento popular, ante lo cual Felipe II envió al ejército que dominó la situación, aunque no consiguió capturar a Antonio Pérez, que había logrado huir a Francia. Felipe II hizo ejecutar a Juan Lanuza, y en las cortes de Tarazona (1592) modificó la constitución política de Aragón, traspasando a favor del monarca algunos de los atributos de las instituciones aragonesas. El conflicto con Antonio Pérez y antes la muerte del infante Carlos de Asturia, constituyeron dos de los momentos más oscuros del reinado de Felipe II.

Contexto cultural-literario en Sevilla

En Salamanca la vida intelectual giraba de modo casi exclusivo en torno a su universidad y a los problemas religiosos; si todavía durante el Plateresco y el primer Renacimiento pudo inspirar Salamanca las paganizantes églogas de Juan del Encina y pareció por algún tiempo que iba a convertirse en el centro impulsor del nuevo arte dramático, al entrar en la segunda mitad del siglo XVI. Se acentúa el carácter tradicional teológico y conservador del mundo salmantino, al tiempo que la ciudad del Betis va tomando la iniciativa en muchos campos. En ésta, por ejemplo, se inicia entonces el proceso de formación de una dramática nacional inspirada en temas y en gustos nuevos, y se desarrolla con caracteres peculiares la escuela poética que toma nombre de la ciudad.

Vivía Sevilla por aquellos tiempos el momento de su mayor esplendor, en todas las actividades profesionales y comerciales, por el hecho de ser el centro financiero y organizador de cuantas expediciones de comercio y conquista partían para las Indias. Sevilla era al mismo tiempo la gran oficina rectora, el almacén y el banco de toda la empresa ultramarina; y, consecuentemente, la ciudad estallaba de vida, de movimiento, de gentes de toda condición que se afanaban por realidades muy concretas y sentían a la vez el orgullo patriótico –forjado, a medias, de intereses y de ideal– de ser parte de la nación entonces más poderosa. Un incesante ir y venir de escuadras, de guerra y de comercios persuadían a sus habitantes de que Sevilla era la verdadera capital del mundo. Esto sería suficiente para explicar que la literatura nacida en esta ciudad tuviese un contenido nacional mucho más intenso y actual que la remota Salamanca, y que –dentro de él– el sentimiento de la patria predominara sobre el religioso.

La vida intelectual sevillana corría a la par de su actividad mercantil y era no menos floreciente. Sevilla no tenía entonces universidad, pero sí, en cambio, numerosos cenáculos culturales en los que se reunían escritores, artistas, eruditos y gentes destacadas de profesiones diversas: médicos, juristas, navegantes, clérigos y magistrados; y había además en la ciudad escuelas o centros de estudios particulares, como la famosísima de gramática y humanidades de Juan de Mal Lara –pieza fundamental en el renacimiento sevillano– en la que se formaron notables escritores, o el Colegio de Maese Rodrigo de Santaella, donde el mismo Herrera estudió probablemente.

El maestro Mal Lara había creado en su casa –donde tenía reunida una selecta colección de antigüedades– a modo de una academia literaria a la que concurrían los más destacados ingenios en todos los saberes, que entonces albergaba la ciudad. En este ambiente y cenáculos de este índole, protegidos, o albergados a lo menos en sus salones, por magnates de la nobleza sevillana, fue desarrollándose la escuela poética de Sevilla.

El Manierismo

El manierismo es una tendencia literaria, en cierto modo coincidente con el barroco tanto en tiempo, como en forma y actitud, que se caracteriza por un predominio formal exquisito, pulcro e intelectualista. El problema fundamental del manierismo reside en su diferenciación con el barroco. Tiene también una expresión en las artes plásticas, que generalmente suele ser previa o anterior a las manifestaciones literarias.

Muchos historiadores no distinguen entre manierismo y barroco, o tratan el manierismo como un rasto estilístico del barroco, o como una acentuación preciosista o decadente de aquél. Sin embargo, es posible establecer una diferencia no sólo formal, sino también intelectual entre ambas actitudes. El barroco es una dirección emocional que se dirige a una amplia sección del público, mientras que el manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo. Ésta es la diferencia fundamental que permite distinguir una obra manierista de una barroca, que aunque puedan tener elementos comunes, no son coincidentes.

Una obra manierista surge por la unión de elementos más o menos independientes, pero su estructura atomizada, mientras que una obra barroca se impone siempre de alguna manera, un principio de unidad, y atiende a un efecto unitario. Así pues, en contraste con la diversidad manierista, el barroco es unitario.

Caracteres del manierismo son también el refinamiento del estilo, su reflexividad, el culturalismo y el preciosismo intelectual. Por el contrario, el barroco entraña cierto retorno a lo natural e instintivo.

El elemento común al manierismo, no sólo al literario, sino a todas las artes, es la confusión de lo y lo irreal, la mezcla del intelectualismo y el irracionalismo. Se manifiesta como formalismo y metaforismo. Hace de la metáfora su eje principal, pero es una metáfora en cierto modo hueca, como si se tratase de la fórmula de la metáfora por la metáfora.

Sus representantes son el poeta italiano Marino, el español Góngora, el inglés Marlowe y el escritor francés Montaigne. En Cervantes y Shakespeare también se observan ciertas tendencias manieristas, íntimamente ligadas a la herencia petrarquista. El tema del manierismo está muy relacionado con el concepto de decadencia. En cierto modo sería la decadencia desde el punto de vista cultural.

2.- Biografía de Fernando de Herrera.

Fernando de Herrera, llamado el Divino, es el exponente máximo de la escuela poética sevillana.

Nace nuestro poeta en Sevilla, de familia modesta y honrada condición, el año 1534, y allí muere en 1597. Vida parca en sucesos extraordinarios, solitaria y provinciana, probablemente debido a su carácter uraño.

Se cree que asistió a la escuela que Maese Rodrigo de Santaella (1551) había organizado en la Universidad sevillana. Sabemos (según R. Caro) que en 1565 era ya clérigo beneficiado de la parroquia de San Andrés, con cuya prebenda vivió sin apeteer mayor renta, y no quiso tomar las órdenes sagradas, por lo que pasa desapercibido en su oscuro puesto de beneficiario eclesiástico.

Para buscar datos biográficos sobre la vida de Fernando de Herrera podríamos basarnos en el *Libro de verdaderos Retratos*, del escritor y pintor Francisco Pacheco (1571-1654), por este libro sabemos que gozó de buena salud, que fue templado en el comer y abstemio, enemigo de adulaciones que ni brindó a los demás ni quiso para sí, y esto contribuyó a darle la fama de temperamento áspero y lunático. De austeras costumbres y parco de palabras en las relaciones sociales, respetó el honor ajeno y desconoció la maledicencia y la injuria. Era modesto y cortés con todos pero dentro de los límites de la máxima corrección y mesura, de aquí la opinión de áspero y mal acondicionado.

Para Juan Rufo (1547) ciertamente Herrera no pertenecía a la casta de los santos. Rufo debió de encontrarse con Herrera en el salón del marqués de Tarifa. Acostumbrado al fácil éxito mundano, le pinta como un *hombre leído y estudioso... bronco, arrogante y despejado, y poeta áspero y terrible; desavenido de que el vulgo le atribuía fuera de razón el título divino, que, no por modestia, el dicho estimaba en poco.*

Y acerca de este famoso epíteto, el autor de *Las seyscientas apotegmas* objetaba a ciertos incondicionales del poeta: Si aún no es humano ¿por qué le llamáis divino?.

Otro testimonio, el del arqueólogo y célebre autor de *Itálica* y de

Los claros barones en letras de Sevilla, Rodrigo Caro (1573-1647) acerca de este espíritu solitario, malhumorado y cultivador de selectas amistades:

Naturalmente era grave y severo ... , comunicaba con pocos, siempre retirado en su estudio o con algún amigo de quien él se fiaba y con quien explicaba sus cuidados.

En el retrato de Pacheco, la aspereza de su carácter tan solo se suaviza ante el culto a la amistad, en el íntimo entusiasmo del trabajo poético. Muy dado a corregir y limar sus escritos siempre se somete al juicio de sus

amigos , incluso cuando éstos le aconsejan que destruya toda una obra , la cual rompía sin duelo . A la lealtad y el culto a la amistad se une un total desinterés ; no solo nada pide a sus ricos y poderosos amigos , sino que –amenazando con romper la amistad con Pacheco y Céspedes , que le incitan a aceptar– rehusa ofertas ventajosas , como la que le brinda el Arzobispo de Sevilla , Cardenal Rodrigo de Castro , que desea hospedarle en su casa .

En un mundo en que los valores del arte asumían carácter pragmático en relación con la política , la religión y las costumbres , la figura de Herrera, independientemente , de estos pocos y genéricos datos , se nos muestra como la de un poeta , la de un literato que economiza cuidadosamente sus ya escasos recursos materiales , y estima en lo que vale la vida de relación , puesta al servicio exclusivo de su propio trabajo literario . No faltan en su obra , como en la de Fray Luis de León , Lope , Quevedo , manifestaciones de epicureísmo horaciano , estoicismo senequista o recuerdos de las vanidades del salmista , pero es típica , en la personalidad de Herrera una afirmación rigurosísima de vida espiritual , tendente , de manera exclusiva , ala creación poético-literaria .

Si ateniéndonos , pues , a los datos de su vida , revisamos los elementos de su carácter y de su educación personal (extremado rigor moral y artístico, naturaleza esquiva y desdeñosa , discreción y respeto al honor de los demás , sencillez de vida y rotunda defensa de su propia independencia , austeridad y desprecio de las alabanzas del vulgo , lealtad a pocos y escogidos amigos , culto casi ascético de la palabra y del estilo al identificar la inspiración con la conciencia artística , y la poética con la poesía , máximo respeto a la verdad histórica , ausencia de ironía y mixtificación),tenemos que reconocer en Herrera al primer literato puro de Europa centrado en la historia objetiva del mundo , y en la historia poética , no menos verdadera de su propio corazón ; en la línea de Petrarca y al frente de famosa descendencia : de Góngora a Mallarmé , de Goethe a Leopardi , de Valéry a Ungaretti . En otro lugar se dijo que con las virtudes y defectos de todos los literatos puros que le siguieron : las virtudes están representadas por la autonomía y supremacía de lo literario en su esencia de forma y estilo ; los vicios , por esa contracción de la dialéctica de intercambio entre arte y vida , poesía y sociedad , por el temor de cualquier engaño por concretarse absolutamente a la historia del propio corazón , a veces en beneficio de la libertad interior y en perjuicio del arbitrio subjetivo. En cuanto a Herrera , dentro de la limitación del ambiente provinciano y de la naturaleza de su especial temperamento , su persona parece acentuar las virtudes y los vicios como en un claro juego de completa sinceridad , sin frívolas libertades y abandonos , sino con la seriedad y constancia de un bloque psicológico idéntico y monótono , y de aquí la diversidad y contradictorios juicios al apreciar el carácter y la obra del poeta . Por ejemplo : el Herrera que vale parece el de la poesía amorosa , a menos que no se opte por lo indiferenciado abstracto y trascendente que con igual impulso , y casi con idénticas palabras se vierte tanto en el estilo heroico-patriótico como en la manera erótica , que es la tesis más probable sobre la génesis íntima de su personalidad . Y , sin embargo, un crítico atento como es Coster , prefería la canción heroica , a pesar de su anhelo de preservar a Herrera de un juicio negativo en la parte barroca. Lo extraño es que Coster comprendió y demostró que en Herrera están ausente el tema y la fe religiosos. ¿Cómo el elemento heroico-patriótico habría podido construir intento de verdadera poesía en el mundo renacentístico-barroco , si hubiera estado privado de una conciencia ética y religiosa de estructura primaria , es decir, tal que pudiera expresarse poéticamente en el género épico? . En ese mundo el sentimiento heroico correspondía a la rememoración luisiana erudita y expresada en imágenes clásicas y bíblicas, o a la ficción novelesca de Ariosto y de Tasso , o al gusto y fasto gongorino , para revelar , en fin , su crisis interna de existencia y de naturaleza a la manera invertida con la que Cervantes caracterizó el idealismo y la sublimidad de la acción humana . Herrera está fuera de todas estas soluciones ; sus sentimiento heroico y patriótico es muy sincero , pero estéril , pues le falta el supremo acuerdo de contenido (objetividad social, ética y religiosa) y forma (fantasía realísima del poeta viquiano , creador de los poemas homéricos , de la *Chanson de Roland* , del Cid) de ese único género épico en lo que lo heroico se resuelve poéticamente . Herrera , vive en la crisis y desorientación de la edad contrarreformista , entre la abstracción neoplatónica del ejemplarismo heroico y la preocupación historicista de las criaturas del arte.

Como anteriormente hemos visto Herrera dio un lugar especial en su vida a sus amistades , las cuales eran

pocas pero auténticas.

Refulgía Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI tanto en la cultura humanística , en las artes y en la poesía como en las actividades profesionales y comerciales , en la vida social y ciudadana gravitas a su posición de tránsito entre la Madre Patria y los fabulosos países de Ultramar , pues hasta sus orillas llegaban , a lo largo del Guadalquivir , los pintorescos navíos cargados de oro y especias , mensajeros de exóticas novedades y extraordinarias aventuras .

También en la vida intelectual era floreciente y se desenvolvía en academias y cenáculos artísticos-literarios de los que formaban parte las gentes de las más diversas profesiones y condición social : médicos ,juristas , navegantes , magistrados ,clérigos , filantrópicos mecenas . El amplio círculo de las amistades de Herrera , que hallamos documentadas sobre todo en sus obras críticas y poéticas , nos revela que formó parte de aquellos cenáculos culturales , de modo que su espíritu austero y solitario fue más bien una conquista y selección en la convivencia con personas de elevada clase social , que una aplicación a la letra de la retórica horaciana del *Odi profanum vulgus* y del *Beatus ille*.

Se sabe que nuestro poeta se queda al final solo con sus fantasmas y sus pasiones secretas . Sin embargo , el influjo del culto a la amistad y la admiración de sus amigos fue muy grande , como puede verse en el escaparate poético sevillano de las *Anotaciones* y del cancionero .

Herrera debía de tener poco más de veinte años , rico de la gracia tibuliana de su primera fase amorosa , cuando aconseja a su amigo Mal Lara que abandone los acentos guerreros y aspire a otra mayor gloria , aquella en que brillaron Garcilaso, Petrarca , Tibulo ,Urtado de Mendoza y Gutierre de Cetina , que son nombres y orientaciones preciosas para el noble poeta . A la muerte de Mal Lara dedica Herrera una elegía, al final del Retrato de Pacheco.

En otro lugar dedica unos escritos a Diego Girón , cuñado de Mal Lara , el cual sucede a éste después de muerto en la cátedra , no inferior a él en cultura humanística e imitador de los poetas latinos .

La tensión máxima la alcanza al final de una elegía a Francisco de Medina , en donde el contraste se hace dramático al explicar la historia entre la alternativa de rendirse a la magia de la espléndida belleza y el anhelo de tornar a cantar los dioses y gigantes , entre la aspiración platónico-pindárica a las regiones celestiales y el llanto eterno de la derrota .

Medina diez años más joven que Herrera también pertenecía a la escuela de Mal Lara . Era literato de excepcionales dotes. Otros amigos evocados en el laberinto de la confianza : Cristóbal de las Casas , jurista secretario de Tarifa , autor de un *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570) , de enorme interés para confrontar el primer éxito herreriano .

En la Casa de Pilato se reunían artistas y literatos , espléndida finca con naranjos en el centro de Sevilla , entre los más asiduos concurrentes estaba el dramaturgo Juan de la Cueva (1543-1610) . También acudían Fernando Enrique de Rivera , marqués de Tarifa , Medina .

En el seno de la aristocracia sevillana tuvo nuestro poeta la más íntima y duradera amistad con los Condes de Gelves , don Álvaro Colón y Portugal (1532-1581) biznieto de Cristóbal Colón y segundo de aquel título , y su mujer doña Leonor de Milán de Córdoba y Aragón, nacida entre los años 1534-39 y desposada en 1555 . Los Gelves se establecieron en sus posesiones de Sevilla hacia 1559 , después de haber cumplido don Álvaro el servicio de gentil hombre cerca del infante don Carlos . Artistas y literatos eran recibidos en el palacio de Sevilla , y en la espléndida finca que poseían los Gelves a legua y media de la ciudad . Esta finca se refleja en la obra de Herrera , es el paisaje de las rimas herrerianas que se hace denso y casi alucinante en los colores y en los meteoros por su fantasía exaltada , la cual frecuentemente exagera la forma y las composiciones hasta transformar aquellos amenos y plácidos parajes en una naturaleza violenta y escarpada , entre retórica

cancioneril y presagio romántico .

Fue **Leonor** el único y gran amor de Herrera , quien la llama Eliodora , Aglaya , Lumbre , Estrella , Lucero , Sirena , Aurora , Delia , Esperanza , Clearista , Leucotea , Egle,etc..., tópico de todas las mujeres del mundo y variación de un solo nombre , Luz , como símbolo del éter luminoso que anima el cosmos herreriano y de su propio fuego interno que abrasó el espíritu y el alma del poeta durante más de veinte años . Y si la verdadera realidad de Leonor está en los versos , remitiremos a las investigaciones eruditas los detalles y conjeturas de su biografía externa. La última tentativa sería , tendente a aclarar la génesis de la lírica herreriana por la documentación biográfica del cancionero , es la de Antonio Vilanova ,de la épica frustrada a la intimidad subjetiva a través de tres periodos : revelación del amor , amor humano y elegía nostálgica . Según Antonio Vilanova el auténtico carácter de la poesía herreriana lo formula efusión íntima y subjetiva .

El análisis de Vilanova cristaliza toda la trayectoria sentimental en una útil pero exterior de los temas .

Volviendo a la biografía . Las relaciones de Herrera con los Gelves debieron de ser extraordinariamente familiares .Primero fue secretario de los asuntos sentimentales de don Álvaro Gelves , luego del corazón de Leonor , a medida que se hacía más evidente el desamor y el desorden material y moral del marido .

Murió Leonor acaso en 1581 y Herrera, después de haberla llorado amarga y tiernamente –aunque en pocos versos–, y tras de haber editado en memoria suya una breve muestra de rimas (1582) , fue abandonando paulatinamente la musa heroica y la lírica , y se dedicó a corregir y preparar la edición completa de sus juegos de juventud (del mismo modo que Fray Luis de León llamó a sus versos obrecillas) . La tradición crítica , que Coster representa , opina por el contrario , que después del 82 renunció a la poesía , dedicándose a los estudios históricos .De cualquier modo , con la muerte de Leonor , la pasión de su vida había acabado por completo sin galanteos ni apéndices in morte , limitados a las pocas poesías hechas por él y las enmiendas introducidas en la edición Pacheco .

En conjunto diríamos que Fernando de Herrera , aun cuando podría decirse que continúa la línea iniciada por Garcilaso , su especial aportación , enriqueciendo el estilo de metáforas, latinismos y recursos expresivos , harán de Herrera , un precursor del barroco . La excesiva elaboración conceptual da a sus poemas un constante tono de frialdad grandilocuente . Su faceta amorosa se compendia en *Rimas juveniles* , en la elegía *A la muerte de la condesa de Gelves* , en el poema nostálgico *Al desengaño* , etc. Su teoría amorosa , cuando ya es solo intelecto y remánsoplatónico , queda immortalizada en sus *Poesías* .

En Herrera predomina la modalidad heroica . Tenía un alma épica, posiblemente producto de su afición a la Historia . En sus canciones no encontramos sentimientos , sino dignidad retórica . La influencia bíblica es innegable.

En conclusión podíamos decir que Fernando de Herrera consagró su vida a sus dos grandes amores , ambos absorbentes y exclusivos :la mujer amada y el suelo patrio, cantados por igual entusiasmo , con interior y rígida imparcialidad –onestidad– de espíritu y ánimo , todo envuelto en una dosis de excelente literatura ya que provenía de las manos y el pensamiento de un gran poeta.

Fernando de Herrera y la Escuela Sevillana

En la segunda mitad del siglo XVI existe un grupo de poetas en Sevilla con cierta conciencia de formar una escuela poética. Son compañeros, dedicados a tareas similares o relacionadas, que se tratan y apoyan entre sí. Defienden la poesía hecha con ingenio frente al entusiasmo o furor platónico y la técnica o arte frente a la simple espontaneidad.

Como maestros de este grupo, cabe citar a Juan de Mal Lara (1527–1591), autor de una *Philosophía vulgar*, que incluye poemas de indudable interés.

Francisco de Medina (1544–1615), además de poeta, es autor de un prólogo a la edición de las *Anotaciones* (1580) de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega, en el que puede verse una defensa de los poetas sevillanos. Gonzalo Argote de Molina enriquece la cultura del momento con su *Discurso sobre la poesía castellana*. Algunos pintores resultaron excelentes poetas como Pablo de Céspedes (1538–1603) o Francisco Pacheco (1564–1644), suegro de Diego Velázquez y autor de un *Libro de verdaderos retratos*.

No existe un cancionero en el que se haya recogido una antología completa de la poesía sevillana de este momento, aunque conservemos unas *Flores de varia poesía* (México, 1577), con nombres de poetas que podrían convivir con este grupo, como Juan de Iranzo o Juan Farfán.

Entre los más destacados poetas sevillanos se cuenta hoy a Baltasar de Alcázar (1530–1606), recordado por su "Cena jocosa", que lo acerca a la poesía de Diego Hurtado de Mendoza en su vertiente burlesca y desenfadada. Al margen de esto, escribió también algunos sonetos en la línea petrarquista del siglo XVI.

Juan de la Cueva (1543–1612) es otro de los poetas sevillanos que cultivaron una amplia variedad de géneros. Aunque continúa la línea humorística de Baltasar de Alcázar, destaca también por sus romances y, sobre todo, por su poesía mitológica, en la que refleja una notable expresividad.

En la ya citada edición de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso de la Vega, destacó otro de los grandes poetas sevillanos de esta época: Mosquera de Figueroa (1547–1610), que dejó una notable producción de poesía religiosa y devota, además de la convencional poesía amorosa de su momento.

Así evoluciona la poesía sevillana del siglo XVI, que, entrado el siguiente, dará los nombres de Cristóbal de Mesa y, sobre todo, el del sorprendente Juan de Arguijo.

Este grupo poético sevillano tiene como máximo representante a Fernando de Herrera (1534–1597), cuya vida está enmarcada en torno a Sevilla y en torno a su producción poética. Tras la ya citada edición de *Anotaciones* a Garcilaso de la Vega, en la que siembra alguna de sus propias ideas sobre poética, publica su libro *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), donde ofrece una muestra de sus obras, que parten de una lírica petrarquista iniciada en Garcilaso.

Aunque parte de sus obras se haya perdido, conservamos poemas épicos a la derrota de Alcazarquivir o a la victoria de Lepanto. Otras se recuperaron en una edición posterior de Francisco Pacheco, no siempre bien cuidadas.

Su poesía destaca por el escrúpulo formal, el intelectualismo petrarquista, poco espontáneo, y su defensa de un lenguaje creativo que enlazará a Garcilaso de la Vega con Góngora.

Tres poetas que se encuentran a caballo entre este siglo y el siguiente tendrán una relación más o menos definida con Sevilla.

Luis Barahona de Soto (1548–1595) fue amigo del granadino Gregorio Silvestre, al que dedica una de sus más bellas composiciones.

Destaca por su lírica delicada, de temas mitológicos y sensuales. Cultiva la épica culta en su poema *Las lágrimas de Angélica*.

Vicente Espinel (1550–1624) es más conocido por su novela picaresca que por su poesía. Sin embargo, fue muy famosa su "Sátira a las damas de Sevilla" y sus *Diversas Rimas* (1591) reflejan una personalidad alegre y extravertida, que parece aproximarse, en ocasiones, a la de Lope de Vega.

Finalmente, Miguel de Cervantes (1547–1616) nunca dejó sin cultivar la poesía lírica, aunque gran parte de

ella se encuentre dispersa en sus novelas. La primera de ellas, *La Gitanilla* (1585), es un libro mixto de prosa y poesía en la línea pastoril de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Acaso antes de acabar el siglo, escribe su famoso soneto "Al túmulo de Felipe II", obra maestra del humor y la ironía. En este mismo estilo escribe los poemas de los "Preliminares" a la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. En tono serio destaca su "Epístola a Mateo Vázquez". El  nico libro de poesía que imprimió en vida fue el *Viaje del Parnaso* (1614), alegoría en que refleja la realidad poética de su momento de manera personal.

3.- Obra lírica de Fernando de Herrera.

Obras fundamentales

La poesía de Herrera y sus ediciones

Herrera sólo publicó en su vida una pequeña parte de sus poesías, bajo el título de Algunas obras de Fernando de Herrera, editadas en Sevilla en 1592. Al parecer, tenía preparado para la imprenta un manuscrito de todas sus obras cuidadosamente corregidas por su mano; pero pocos días después de su muerte desaparecieron en el mayor misterio sus papeles y sus manuscritos, sin que haya sido posible hasta el momento dar con su paradero ni determinar el autor del robo. No fue un secreto, sin embargo, para todos sus contemporáneos. El licenciado Enrique Duarte, en su prólogo a la edición de las obras de Herrera de 1619, aludiendo a la citada desaparición, opina que fue gracias a Francisco Pacheco que se impidiera que la obra de Herrera quedara en el olvido.

En efecto, fue el pintor Pacheco, gran admirador de Herrera, el que salv  parte de sus escritos, y con las copias –propias y ajenas– de composiciones que consiguió reunir pacientemente, preparó una edición que con el nombre de Versos de Fernando de Herrera, fue publicada en 1619, y que representa, con sus trescientas sesenta y cinco composiciones, el cuerpo más amplio hasta ahora conocido de la poesía herreriana.

Francisco de Rioja en un prólogo que también antepuso, con el de Duarte, a esta edición, asegura que Pacheco había salvado además otras obras que se editar an más tarde, y que no se sabe por qué no se publicaron ya entonces con las demás; pero el hecho es que nunca lo fueron, ni se ha sabido de ellas hasta hoy. El propio Pacheco afirma la pérdida definitiva de otras producciones, que quizá por su mayor extensión no se habían divulgado tanto en copias manuscritas y que él no consiguió hallar luego; corresponden aquéllas, probablemente, a la época de juventud de Herrera y son en general de tema épico, género en q el poeta se ejercitó al comienzo y en el que había puesto gran ambición. Pero tampoco puede asegurarse con absoluta certeza si toda estas obras llegaron efectivamente a término completo, o fuero escritas sólo en parte, o no pasaron– en algunos casos– de meros proyectos. Son estas obras: la Gigantomaquia, poema mitológico; las Gesta de Españoles Valerosos, poema épico(no se sabe si concluido)dedicado a cantar los grandes h eros hispanos: El rapto de Proserpina, traducción o imitación del poema del mismo nombre de Claudiano; El Amadís; y los amores de Lausino y Corona, probablemente una f bula pastoril de tipo italiano. Se perdieron asimismo dos obras en prosa: la Istoria general del Mundo y El Arte Poética. Sobre la existencia de la primera, en la que Herrera trabaj  largo tiempo, existen varios testimonios aunque discrepan al contenido(Rioja afirma que era no una historia del Mundo sino de España y que había llegado hasta el reinado de Carlos V) y en el hecho de su terminación (Pacheco asegura haber visto acabada la obra, mientras que Duarte dice que no la concluyo). En cuanto al Arte Poética se sabe positivamente que Herrera acumuló material durante varios años, pero se ignora si fue escrita.

A las obras poéticas de Herrera, publicadas en la edición propia de 1582 y en la de Pacheco de 1619, han podido añadirse otras composiciones, posteriormente halladas, con las que se ha acrecentado notablemente el caudal conocido de su obra lírica. En 1870 Jose María Asensio publicó en Sevilla un manuscrito de la Biblioteca Colombiana de dicha ciudad, titulado *Obras de Fernando de Herrera, natural de Sevilla. Recogidas por D. Josep Maldonado de  vila y Saavedra. Año 1637*, que contiene veinticinco poesías inéditas, escritas en metros tradicionales castellanos: arte de las numerosas composiciones de metro corto, cuya existencia atestiguaba también Pacheco: Hizo muchos romances, glosas i coplas castellanas, que pensaba

manifestar. En 1948 José Manuel Blecua publicó en Madrid bajo el título de *Rimas inéditas* un manuscrito de 1578, encontrado por él en la Biblioteca Nacional, que contiene 130 composiciones; de las cuales 43 no figuraban en ninguna de las recopilaciones anteriores; las demás habían sido ya publicadas en 1582 o en 1619 aunque frecuentemente con importantes variantes. El descubrimiento de Blecua, aparte el enriquecimiento general que supone para la poesía herreriana, en el que destaca el hallazgo de cuatro églogas, ha permitido estudiar aspectos fundamentales de su lírica y conocer matices de interés para la biografía –bien que muy hipotética– de los amores del poeta.

Las diferencias existentes entre el texto de las distintas ediciones reseñadas y la de Pacheco ha planteado el problema de decidir de parte de cuál de ellos queda la superioridad; cuestión que se remonta ya al prólogo puesto por Quevedo a la edición de las poesías de Francisco de la Torre. Para Quevedo que, como sabemos, publicó las poesías de Torre con el fin de oponerlas a los excesos culteranos, las obras publicadas por el propio Herrera en 1582 estaban limpias de las más destas voces peregrinas que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco, quien, al decir del famoso polígrafo, había tratado de incluir en su edición hasta lo que Herrera desechó escrupuloso. En los prólogos respectivos puestos al frente de la edición de Pacheco por Francisco de Rioja y Enrique Duarte, el primero se muestra reservado hacia las complicaciones herrerianas con las que se oscurece la oración; mientras que el segundo alaba en cambio la artificiosidad del poeta porque los modos de decir en las obras poéticas an de ser escogidos y retirados del hablar común.

El francés Coster, en su estudio fundamental sobre la lírica de Herrera, aceptando a la letra el hecho declarado por Pacheco de la pérdida de los manuscritos herrerianos, supuso que éste había formado su edición con textos anteriores, que no habían recibido la última mano del poeta; lo que le llevó a subestimar decididamente la edición de Pacheco y a considerar inequívocamente superiores los textos de la edición publicada por Herrera, siempre que figurasen en ambos. Vicente García de Diego en su edición de las Poesías de Herrera aceptó la opinión de Copster, contribuyendo a difundirla.

El parecer de Coster se apoyaba también en razones eruditas –más o menos discutibles–, pero no venía condicionado esencialmente por el criterio de Quevedo (no se olviden los orientadores comentarios de Rioja y Duarte sobre el culteranismo herreriano) según el cual Herrera habría limado y no de complicada artificiosidad; áquella y no ésta representaba, pues, el momento más perfecto del poeta. Valbuena Prat en la primera edición de su *Historia de la Literatura Española* (1937) fue el primero que, a tono con la nueva estimación de los valores formales del barroco, defendió la superioridad de la edición de Pacheco, que habría recogido la complicación final y no la primitiva sencillez de la lírica herreriana; con la que venía situarse, por tanto, en posición contraria a la defendida por Quevedo. El problema ha continuado discutiéndose por diversos eruditos, casi siempre en sentido favorable ala opinión de Quevedo –Coster, hasta que últimamente Oreste Macrí, en su fundamental estudio sobre Herrera, crea haber rechazado con poderosas razones aquella valoración tradicional.

Pero el problema dista mucho de haber quedado resuelto. José Manuel Blecua, que califica éste de los textos poéticos de Herrera como uno de los más apasionados que conoce, lo ha situado en otro terreno que, según él mismo admite, todavía complica más la cuestión. La duda de Blecua, apoyada también en minuciosas observaciones, consiste en dilucidar si Pacheco publicó las poesías del Divino en la forma en que llegaron en sus manos, o la retocó y corrigió a su gusto de acuerdo con lo que imaginaba que hubiera sido el criterio del propio Herrera; el colector, en un soneto puesto al frente de la edición, escribe:

Goza , ô Nacion osada, el don fecundo

Que t'ofresco , en la forma verdadera

Que imaginé , d'el culto y grave Herrera

Lo que , en opinión de Blecua , no puede interpretarse sino de este modo: ofrezco la edición de los versos de Herrera, pero la forma que imaginé como más verdadera. Blecua, como conclusión de su estudio, se inclina a creer en una considerable intervención del pintor sevillano, que al editar en 1619, en pleno furor culterano, las obras del Divino, las modificó siguiendo el gusto literario del momento, que era también el suyo.

A. David Kossoff, al confeccionar el vocabulario de la obra herreriana, ha tenido que plantearse inevitablemente la autenticidad de los diversos textos del poeta, y al tener que adoptar una decisión ha colocado en último lugar la edición de Pacheco, de 1619, que sólo con dificultad, opina, se puede creer enteramente de mano de Herrera. El colector, y ambos prolonguistas, afirman que las poesías reunidas lo fueron de muy distinta procedencia y condición, pese a la cual todas las composiciones muestran una estricta uniformidad ortográfica que no es precisamente la de Herrera –tan exigente y minucioso en este punto–, pero sí la de Pacheco y los prolonguistas. Kossoff se pregunta si la intervención de Pacheco se limitó a esta evidente manipulación ortográfica o se extendió también al texto, hipótesis a la que se inclina, de acuerdo con Blecua. Con todo –resume prudentemente– no se debe descartar el texto de Pacheco. Muchas poesías son idénticas, otras muchas muy parecidas, y sabemos que Herrera corregía sus poesías varias veces. Sencillamente, no sabemos hasta qué punto otro u otros han intervenido en la edición póstuma. Para la historia del idioma esto quita alguna utilidad a Pacheco , pero no toda. El problema sigue, pues, efectivamente, en pie, según el propio Kossoff avanza en las primeras líneas de su estudio preliminar: a pesar de los críticos que han pensado resolverlo desde Quevedo acá, es un problema que no se ha podido resolver, por lo menos de un modo suficientemente claro como para convencer a todos los estudios del poeta.

Las Anotaciones a Garcilaso

Entre la obra didáctica de Herrera, destaca la conocida por el nombre de las *Anotaciones a Garcilaso*, publicada en Sevilla en 1580. Tres años antes había publicado el Brocense en Salamanca, una edición semejantes de las obras del poeta toledano; pero Herrera, que tenía que conocerla forzosamente, no alude a ella ni en una sola ocasión. Este orgulloso silencio no era impropio de Herrera, dado su carácter, pero puede explicarse esta vez por otras causas sin recurrir a mezquinas interpretaciones. Herrera venía trabajando en sus *Anotaciones* desde muchos años atrás (probablemente desde antes de 1571, fecha de la muerte de Mal Lara, según afirma, quien según, fue uno de los que más le persuadieron a que continuara con su trabajo). Herrera, pues, deseaba hacer constar que aquella obra suya, tan significativa dentro de su producción global, nada debía al libro del Brocense, que sólo por azar, se le había adelantado en la publicación.

Herrera se jacta de la diligencia con que había depurado y corregido las poesías de Garcilaso, y de que él había sido el primero que había puesto la mano en ello; de tal forma, que su edición aventajaba en mucho a todos los que le habían precedido. Por lo demás, su obra se diferencia notablemente de la del Brocense. Éste había tendido de un modo principal a determinar las fuentes y modelos seguidos por Garcilaso; mientras que Herrera se remontaba muy por encima de aquella mera búsqueda erudita. Tomando como guía los trabajos de exégesis literaria llevados a cabo por los humanistas del Renacimiento sobre los clásicos griegos y latinos, Herrera examina la obra de Garcilaso con procedimientos muy semejantes. Tarea de la que se envanece a su vez, puesto que si aquellos exégetas anduvieron por caminos en gran parte trillados, su materia era nueva.

Por esta ruta llega Herrera a dos resultados capitales. De un lado atendió juntamente a ilustrar y poner en lugar debido la dignidad, hermosura y excelencia de nuestra lengua y comparar con los versos de Garcilaso los de los escritores más celebrados de la antigüedad; de otro, apoyándose en la obra de aquél, expone todo un conjunto de teorías estéticas personales, y traza un amplio cuadro sobre la historia de los géneros poéticos, el valor de las formas métricas, las preceptivas clásicas y las italianas de la época, y numerosos juicios críticos sobre escritores italianos y españoles. Con lo primero contribuye Herrera notablemente a sancionar la definitiva mayoría de edad de la lengua y literatura castellanas, mientras que con lo segundo, no sólo escribe uno de los más importantes tratados de preceptiva literaria de nuestro Renacimiento, si no que elaboraba la exposición y sistematización más cumplida de su propia estética, es decir, de los principios que dirigían sus creaciones líricas, de acuerdo con el ideal poético que ya ha quedado expuesto.

Las *Anotaciones* a Garcilaso pudieron haber sido un tratado mucho más fundamental (lo es, pese a todo, gracias a la densidad de ciencia literaria que atesoraba el escritorio); pero se echa de menos alguna mayor sistematización expositiva, y Herrera se limita además a un solo género literario, la lírica, único campo que a él, por ser fundamentalmente el suyo, le interesaba.

Las *Anotaciones* de Herrera provocaron lo que, sin mucha exageración, podría calificarse de escándalo literario: don Juan Fernández de Velasco, conde de Haro y Condestable de Castilla, mozo despierto y de muchas letras, discípulo del Brocense, publicó un vehemente panfleto titulado *Observación del Licenciado Prete Jacopín vecino de Burgos. En defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos, Garci Lasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus Obras Fernando de Herrera, Poeta Sevillano*: al que Herrera replicó asperamente en forma de carta que un anónimo amigo suyo diría al Prete Jacopín bajo el título de *Al muy reverendo padre Jacopín, Secretario de las Musas*. En esta polémica había mucho más que una animosidad personal, al modo tan frecuente de las rencillas literarias de los Siglos de Oro: el silencio que había mantenido Herrera sobre los comentarios del Brocense irritó a los amigos de éste, y excitó la rivalidad regional, pues los poetas de Castilla estimaron como un sacrílego atentado que el andaluz Herrera se atreviera a juzgar y hacer reparos al incomparable lírico de Toledo. Por otra parte, la defensa de la nueva escuela poética, con la afirmación de otro gusto artístico, que hacía Herrera en sus *Anotaciones* lo enfrentaba con el clasicismo tradicional de los castellanos, por lo que en esta controversia se inicia de hecho la gran polémica del culteranismo que había de llegar a su máxima tensión algunos años después con ocasión de la obra lírica de Góngora.

Entre la producción didáctico–erudita de Herrera se conserva además la breve relación en prosa de la *Guerra de Chipre y batalla naval de Lepanto*, y el *Elogio de la vida y muerte de Tomás Moro*, apología del famoso canciller inglés y polémico ataque contra las violencias de los protestantes.

Otras obras de Herrera

Poesía heroica

- *Canción a la Batalla de Lepanto*
- *Canción por la pérdida del rey D. Sebastián*
- *Canción al Señor D. Juan de Austria, vencedor de los moriscos en Alpujarras*
- *Canción al santo rey D. Fernando*
- *Alabanza de la divina majestad por la victoria del señor D. Juan*
- *Relación de la guerra de Cipro*

Poesía laudatoria

- *Soneto dedicado a Gerónimo*
- *Soneto a Sevilla*

Temas fundamentales de Fernando de Herrera

Herrera basa su obra en temas variados, que dividen su lírica en los distintos tipos de poesía nombrados en el apartado 3, en el subapartado Estilo: la poesía amatoria en metros castellanos, la poesía no amatoria, la poesía heroica–patriótica, la poesía moral y la poesía laudatoria.

Uno de los temas fundamentales en la poesía amatoria es Leonor de Milán de Córdoba, condesa de Gelves, esposa de don Álvaro Colón y Portugal, único amor de Herrera, que inspiró muchos de sus poemas. A la muerte de Leonor, Herrera escribió pocos versos acerca de ella, y editó en su memoria una breve muestra de rimas.

En la poesía heroica-patriótica todo gira en torno a las batallas, las hazañas militares, los valores heroicos, el papel de España en la Historia, Carlos V y Felipe II.

La poesía moral se basa en un ideal ético, consistente en el dominio de uno mismo, siendo esto el único camino a la paz interior.

El tema de la poesía laudatoria son las alabanzas a personas concretas, grupos sociales, virtudes abstractas y hazañas, por lo que se dice que en realidad toda la obra de Herrera viene a ser la laudatoria, ya que de todos modos, en toda su obra no hace más que exaltar, ya bien sea el valor de los guerreros, a su amada, o a sus ideales.

Estilo

Herrera es, sin duda, uno de los poetas españoles de más rigor estilístico. Ansioso de ser reconocido como artista de la palabra, le obsesiona la lucha por la expresión. Concibe la inspiración como un proceso de lucidez expresiva, que se realiza por la búsqueda de los signos poéticos más eficaces. Sabe que la buena poesía ha de tener alteza de conceptos y elegancia de palabra. En este sentido, nuestro poeta rechaza todo automatismo, negándose a escribir al dictado de una inspiración espontánea. Fiel a la creencia de que el estilo es, en buena parte, cuestión de técnica, escoge los signos poéticos con la misma atención que el escultor los mármoles y el pintor los colores. Corrige una y otra vez sus poemas en busca de una imposible perfección. Es ejemplo de poeta artífice o artesano, siempre dueño de sus recursos.

Su ideal consiste en igualar la lengua española con las que mejor se adaptan a la creación poética. Quiere hacer de sus versos un alarde expresivo y estético de lengua.

A través de su esfuerzo estilístico se propone mover en gracia precisamente a la belleza formal. Siente la emoción estética de un poema irreplicable en arquitectura, color y sonido. Si la belleza, según Aristóteles, descansa en el orden, la simetría y la delimitación, Herrera intentará llevar a sus poemas esas cualidades. La forma tiene en sus versos –tanto italianos como castellanos– una misión estrictamente poetizadora, trátese tanto de la veta amorosa, laudatoria, heroica o moral.

Este poeta, que se entusiasma de veras con la belleza, vibra, al componer sus poemas, con una especie de emoción de segundo grado, que procede de su sensibilidad estética. Ello se explica por la exquisitez de su formación humanística, que le lleva a cultivar un arte que sólo los exquisitos podrían gustar en todas sus riquezas.

Uno de los aspectos que mejor confirman lo que decimos es relativo a los efectos musicales del verso. El poeta experimenta con los sonidos, elimina los que suponen un lastre fónico, hace subrayados rítmicos y atiende a los efectos de la recitación oral. Afina la cadencia de metros, ritmos y estrofas; recurre al simbolismo de vocales y consonantes, en busca de efectos de suavidad o aspereza; saca partido de la secuencia antirrítmica, y muchas veces combinada con la aliteración; se sirve de la rima al mezzo en versos tristes; de la sinalefa para expresar tranquilidad, aunque también lo convierte, dependiendo del contexto, el verso más ponderado y nervioso; del hiato, signo de desgarró o esfuerzo. No ignora que esos recursos fónicos le dan resplandor a su poesía, diferenciándolo de poetas más simples que él. Con todo ello, Herrera traduce en el nivel de significante una concepción melódica del mundo que le acerca a los pitagóricos.

Especial importancia concede al lenguaje tropológico, que usa para adornar y evitar vulgarismos en las

oraciones.

Aunque siempre con moderación y buen gusto, se utiliza este tropo en funciones muy diversas –tópica, esclarecedora, embellecedora, elativa, enfática, cultista–; sólo la caricaturesca y humorística quedan excluidas. Insistiendo en la función sensibilizadora que le atribuía la perspectiva tradicional, la metáfora herreriana constituye una apelación a todos los sentidos, singularmente al de la vista. De esta forma, idealizando la realidad, conforma un cerrado orbe de la belleza, en que nada discordante tiene cavidad.

Con exceso de simplificación, se ha dicho de la poesía herreriana que no mueve los afectos, sino que habla de ellos. Si desde una perspectiva vivencial podría tener alguna justificación semejante aserto, no la tiene desde el punto de vista retórico, ya que pocos son los poetas que pueden compararse a Herrera en el empleo de figuras patéticas y demás recursos afectivos. La *prosopopeya*, por ejemplo, aparece a cada paso en su poesía. El *apóstrofe*, por su parte, la llena de dramatismo con patéticas apelaciones a la amada, los amigos, las musas, el paisaje y hasta su propia lira. Se desahoga sentimentalmente con continuas exclamaciones, pensando que, gracias a ellas, declara su ánimo de una forma mucho más intensa. Lo mismo sucede con la *interrogación retórica*, uno de sus recursos preferidos para dar énfasis al poema. Otras veces utiliza el *juramento*, la *imprecación*, o la *ironía*. Las *reiteraciones* crean en su poemario un clima de obsesión lírica subrayado por *gradaciones*, *pleonasmos*, algún *superlativo*, muchas *hipérboles* e *interjecciones*, y unos pocos *diminutivos*. Herrera quiere a toda costa emocionar.

No menos importancia tienen en sus versos los adjetivos, que, al dar gracia a la poesía, son muy frecuentes usados por los poetas para el adorno de las oraciones y la explicación de los sentimientos. Herrera, de acuerdo con esto, se sirve ampliamente de ellos, con funciones que van de la intensificación a la dinamización, alternando epítetos típicos, matizadores, metafóricos y perifrásticos, como simples recursos enfatizadores. Gracias a ellos, la poesía herreriana adquiere su característica suntuosidad cromático-lumínica, siempre lejos de todo naturalismo.

Escoge y pule los vocablos, repristiniza su sentido y acaba por engastarlos en el poema con sensibilidad de joyero.

Vocablos como ondas, procela, ruina, pesadumbre le perecen preferibles a agua, viento, caída y grandeza, respectivamente. Y así, aunque los campos semánticos frecuentados por Herrera sean muy escasos –se reducen a cinco: belleza, gloria-luz, sentimientos, universo-colores, y mitología-geografía –, las voces que utiliza son mucho más numerosas, dada la frecuencia de sinónimos y homónimos en simple oposición connotativa.

La actitud del *Divino*, como buscador de palabras poéticas, es abierta y libre de prejuicios. Admite los neologismos por necesidad u ornamento, aunque su incorporación se reserve a poetas muy cultos. Lo mismo sucede con los cultismos, en cuyo aprovechamiento continúa la línea de Mena y se anticipa a Góngora.

En cuanto a los procedimientos de formación, recurre a la composición, la derivación, y a la simple castellanización. El mismo trato, aunque extremando las cautelas, da a los italianismos, galicismos y provenzalismos. Defiende, por último, el uso poético de los arcaísmos –siempre de procedencia libresca–, porque tiene consigo la autoridad de la antigüedad y les da valor su vejez; de esa manera, entra en su vocabulario palabras como luengo, cuita, conquistar, fincar, etc.

Morfología, sintaxis y ortografía son también sometidas a un proceso de perfeccionamiento cultista para hacerlas dignas del lenguaje poético. La primera se latiniza con prudencia, manteniendo la fidelidad en lo esencial a la norma culta contemporánea. La ortografía se regulariza sobre bases fundamentales fonéticas. En cuanto a la sintaxis, Herrera gusta del periodo amplio y sonoro –oscuro, a veces–, da carta de naturaleza a construcciones de abolengo clásico –participio absoluto, acusativo griego–, funcionaliza estilísticamente asíndetos y polisíndetos, y saca partido del hipérbaton. En su tendencia a la retorsión ingeniosa del lenguaje,

prefigura el Conceptismo, aunque se inspire en los cancioneros y en Petrarca; destacan, en este aspecto, su recurso a la antítesis, opósitos, paradojas y juegos de palabras. Muy frecuentes son la formulación aforística y las conclusiones epifonemáticas.

El estilo de Herrera, es, en fin, paradigma del manierismo esteticista español de fines del siglo XVI. Sobre convicciones classicistas, asienta un principio de complicación y oscuridad ornamental que preanuncia el Barroco. Quiere privilegiar el lenguaje poético por la vía de lo exquisito. Todo arranca su convicción fundamental de que la poesía se sirve del modo figurado i artificioso, y tiene por fin dezir compuestamente para admirar, i no intenta sino dezir admirablemente, i ninguna cosa si no la mui ecelente causa admiración. Para él, toda la excelencia de la poesía consiste en la ornamentación de la elocución. Hay que buscar, pues, la exuberancia de los medios expresivos, aun a cambio de que queden a veces sofocados los afectos. Su papel en la historia de los estilos poéticos españoles es el de haber servido de desencadenante de un interés por el virtuosismo formal que lleva directamente, en el mejor de los casos, al perfil de las Soledades, y en el peor, al mágico laberinto del Panegírico al Duque de Lerma.

Métrica y géneros poéticos

El formalismo estético herreriano incluye lógicamente, la atención teórica y práctica a los aspectos métricos del verso. La métrica es para él trasunto de la armonía celeste. Su dominio distingue al poeta bueno del malo. La función, más decorativa –ilustradora de un ideal de arte– que exornativa que está llamada a tener en la creación poética, demuestra su importancia. Y aunque Herrera no formule tampoco sobre ella una teoría sistemática, nos bastan las observaciones esparcidas por las *Anotaciones*, y el estudio de sus versos, para comprender hasta qué punto es éste un aspecto fundamental de sus preocupaciones estéticas.

Para nuestro poeta, el metro romance –no más fácil que el latino– se define por la conjunción de número y consonancia, o lo que es lo mismo, de cómputo silábico y rima. Este cómputo se logra muchas veces por licencias propias del verso –diéresis, hiato, dialefa, sinalefa–, que deben emplearse con muy concreta funcionalidad estilística. Especial importancia concede al ritmo, cuyas diversas modulaciones comportan gran riquezas de matices poéticos –piénsese, por ejemplo, en la consciencia artística que supone la acentuación antirrítmica.

Considera muy útil la rima, que da a los versos consonancia y armonía aunque se queje de la dificultad de su construcción. Acepta las asonancias pudiendo mezclarlas a veces con las consonancias. Llama viciosos a los versos leoninos, basados en homeoptotos, pero no rehuye la alternar la rima con las mismas palabras en distintas secciones de un mismo poema. Como buen renacentista, acepta el verso libre o suelto, aunque, por su falta de rima es necesario saberlos utilizar para embellecer el poema. Como fiel petrarquista, emplea acertadamente plurimembraciones y correlaciones, mostrando así su estética manierista.

Aunque no teoriza sobre el verso tradicional castellano, lo cultiva con complacencia. Siguiendo la norma del Cancionero de Amberes, que llamaba romances a diversos poemillas no monorrimos, aplica este nombre a sus poemas octosilábicos. Abundan entre ellos las redondillas para materias eróticas, seguramente que en la intención de Herrera habían de unirse por parejas, para estructurarse en coplas castellanas de cuatro rimas:

abba/cddc; abab/cdcd; abba/cdcd; abab/cddc

Esto era habitual, desde mediados del siglo XV, en los cancioneros de Stúñiga, Resende, etc.

Algo parecido sucede con las estrofas de cinco versos –sólo 4 poemas de 26–, combinadas de dos en dos para formar coplas reales tetrarrimas, dando independencia a los pentastiquios mediante la eliminación de la consonancia de nexo en los que sólo tienen tres. Herrera alterna las fórmulas

abbab/aabba; ababa/abbab; ababa/aabba

aunque ésta sustituya a la última quintilla por una tercera fórmula conclusiva: abbab.

Nuestro poeta acepta, como se ve, las combinaciones habituales de su tiempo.

Debió de ser muy aficionado a las Glossas, cautivado, sin duda, por sus exigencias de virtuosismo formal, juego lingüístico y discreto de ingenio alrededor de un concepto amoroso.

Herrera demuestra dominar el metro castellano. Sin ser un revolucionario en este campo, demuestra una relativa originalidad en ciertas modificaciones a las que somete los esquemas habituales.

En lo referente a la poesía endecasilábica, Herrera conoce bien, no ya sólo los modelos italianos, si no los españoles que jalonan su trayectoria en nuestra patria: El Marqués de Santillana y sus Sonetos, Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina. A él estaba reservado, sin embargo, darles un último toque de perfección técnica, borrando las huellas del verso de arte mayor. El experimentalismo herreriano encuentra aquí mucho campo para actuar. El resultado es un endecasílabo buido y ágil, tanto desde la perspectiva de los hemistiquios como de la acentual.

Respecto del soneto, sus observaciones tienen especial interés. Gran sonetista él mismo, combina experiencias personales con teorías ajenas, para llegar a conclusiones de notable originalidad. Partiendo de un sincero entusiasmo por sus posibilidades, quiere ennoblecerlo aún más, perfeccionando su arquitectura, aquilatando su estilo, apurando su unidad, afinando su melodía y recatando su sentido con artística oscuridad. Sus dos características son la brevedad y la sutileza o refinamiento.

Supo cultivar la elegía en lo referente a su filosofía, estilo, melodía y tono sentimental, aunque a veces le traicione un exceso de énfasis que paradójicamente descubre más de lleno el ánimo tranquilo del poeta, desmintiendo el pathos que intentan transmitir las palabras.

Dedica mucha atención a la *estanza* u *octava rima*, que se caracteriza por sus ocho versos y comenzar y cerrarse en ellos la conclusión y el sentido del argumento propuesto. Ha de brillar, sobre todo, por su alteza, pureza y hermosura en sus versos. Su principal modelo es Ariosto, que fue quien las perfeccionó. En cuanto a características métricas, Herrera vuelve a darnos sólo un esbozo, seguramente porque cree que es materia conocida. De las cuatro composiciones suyas de este género que han llegado hasta nosotros sólo una tiene veintitrés estancias, siendo las otras tres de cuatro, siete y ocho estancias, de tema amoroso, perfil petrarquista y concepción neoplatónica, todo ello de un lenguaje culto y fuerte manierismo formal. Su entusiasmo vital, e incluso optimista, las diferencia del resto de la producción petrarquista del sevillano.

Por desgracia, Herrera, quizás nuestro mejor autor de sextinas, no se ha ocupado teóricamente de ellas; la explicación está en su ausencia de la obra de Garcilaso. Nuestro poeta debió de sentirse atraído por ellas debido al reto que suponían, ya que eran composiciones complicadas –palabras–rimas, bisílabas, alternancias rigurosamente codificadas, repetición de conceptos–base, ejemplario provenzal y dantesco–petrarquista–. En sus cuatro sextinas brilla la filigrana verbal de una imitación directa de Petrarca, que excluye todo asomo de intención autobiográfica.

En conclusión, la concepción herreriana de la poesía como obra de arte del lenguaje formalmente bello, coloca la métrica en lugar privilegiado, dentro de su sistema estético. Lo que para otros es accesorio –ritmo, rima, cadencia, armonías, imitativas, encabalgamientos–, para él es esencial. Su lengua poética aristocratiza el vehículo expresivo, y su métrica le aparta del vulgo de los poetas. Ha sabido forjarse, con gran esfuerzo de lectura, de reflexión y de propias experiencias, una música peculiar que sólo los entendidos pueden comprender y apreciar.

La poesía amorosa en metros castellanos

Los poetas españoles no se atienden en exclusiva a la imitación de Petrarca y los italianos. También el género tradicional de los cancioneros castellanos despierta su interés, alterando su cultivo con el de la nueva escuela. De ambos se sirve también Herrera como pareja maestría, utilizándolos como instrumentos expresivos de reconocida eficacia. Hermana así dos formas poéticas herederas por igual de la ya lejana Musa provenzal, y que siguen coincidiendo en el gusto por el tema amoroso, la tendencia a estilizarlo, la aptitud para exaltar la individualidad del escritor, la concepción de la obra poética como artificio y la fe en la retórica como vehículo de la poesía. Los viejos metros castellanos, muy del gusto de los poetas hispalenses del siglo XVI, tienen, pues, en Herrera un destacado valedor, que, desde su atalaya de trovador aristocrático, se complace en su virtuosismo formal y en sus sutilezas conceptuales. Por eso, escribe los versos cancioneriles con tanto esmero como los petrarquistas, los hace alternar con ellos en la ejemplificación de las Anotaciones y hasta los aprovecha para traducir a los clásicos, pese a protestas puramente convencionales.

Muchos de los romances que escribió se han perdido, aunque no podamos precisar cuántos ni su calidad. Hay que rechazar en todo que se tratan sólo de composiciones juveniles, ya que nuestro poeta los cultivó durante toda su vida. Herrera, sin embargo, limita los metros, el tono emocional, y sobre todo la temática, ya que, desdeñando la veta política, doctrinal y satírica, se ciñe en exclusiva al tema amoroso, y siguiendo en esto el ejemplo del Cancionero General de Hernando del Castillo, tan conocido en la Sevilla de su tiempo, donde vieron la luz dos ediciones del mismo.

Cada uno de estos poemas, en un tono de constante desolación, se configura también, en cierto modo, como un fragmento petrarquista, que al sumarse a los dos, integran un cancionero paralelo al que utiliza los metros italianos. Es verdad que difieren de él en aspectos importantes de estilo, lenguaje y medios expresivos en general; también su conceptismo es mucho más rebuscado que el de los poemas endecasílabos. Pero en lo esencial de la concepción amorosa, en su tónica y causística, en la exaltación del yo lírico, en su intimismo, en la separación que establece entre poesía de amor y vivencia erótica, en la interiorización fictiva de la amada, etc., tiene muchos puntos de contacto con el universo petrarquista.

Nuestro poeta procura asumir en estos versos todas las convenciones clásicas de la poesía cancioneril, atendiéndose a ellas para lograr un típico producto de escuela. Así, fiel a las pautas impuestas por una larga tradición literaria, canta siempre desde un yo hipertrofiado, síntoma del individualismo trovadoresco. Y así hasta el infinito. Pero este canto de tan fuerte egocentrismo, se dirige también en una forma muy cancioneril, hacia un tú que es trascendental, lo que produce en nosotros la impresión de que Herrera supo gozar de la magia de vivir en los pronombres. Su voz es una constante apelación a la amada, urgida con apóstrofes acuciantes, llena de connotaciones afectivas.

Toda una concepción de la vida y del mundo subyace en esta poesía, que, como la petrarquista, se cifra en el poder salvador del amor por la belleza. En su ejercicio se desarrollan todas las virtudes –religión, obediencia, desinterés, paciencia– mediante las cuales alcanza el amante su perfección individual y su ascensión al cielo neoplatónico. Estamos ante las últimas consecuencias de la vieja filosofía del amor cortés.

Por lo que hace al estilo, su complicación y artificio testimonian el cuidado con que Herrera va creando esta rama de su poemario, obra de arte que intenta perfeccionar al máximo. Esa orfebrería de palabras denuncia sus inquietudes de virtuoso del verso, llevado también aquí a un preciosismo formal y a un conceptismo de ideas que, aunque habitual en la poesía de cancionero, le sirve a él concretamente para reflejar la agonía que aquí quiere encarecer. Abundan los juegos de palabras y etimológicos, reversiones, opósitos, antítesis, paradojas, etc.

La poesía no amatoria

De acuerdo con las características de los cancioneros petrarquistas, el de Herrera incluye además de la poesía de asunto amoroso otra de carácter heroico, patriótico, moral y laudatorio. Lo curioso es que cada uno de esos géneros contribuyen a su individualidad por referencias excluyentes de los otros, como si la opción del poeta

por uno de ellos le obligara a renunciar a los demás.

Teniendo en cuenta la personalidad de nuestro poeta, no podemos extrañar el interés que hubo de merecerle esta rama de poesía. El prestigio que el género heroico-patriótico tuvo en el Renacimiento explica ese atractivo que le hizo acariciar la idea de escribir la gran epopeya de las gestas españolas. A ello le movía, aparte del ansia humanística de fama literaria, otros dos profundos amores: la religión y la patria. Influido por los poetas griegos, latinos e italianos, habitante de una España marcial, Herrera se sentía fascinado por la hazaña. Y es curioso que el propio Herrera, en gestos sintomáticos, hiciera coincidir el triunfo de sus pretensiones amorosas de poeta petrarquista con el de las armas españolas en Lepanto, aunando de esta manera, en una cronología gloriosa, la culminación de dos procesos agónico que él consideraba, en el fondo, igualmente hazañosos: el heroico y el erótico.

Recurre a textos bíblicos para cantar a Lepanto o Alcázarquivir. No estamos, sin embargo, antes versos épicos, al faltar el decurso narrativo, el retrato de los héroes, la complacencia en la acción como objeto de relato artístico. Se trata, más bien, de una poesía de exaltación, cantada en tono entusiasta, con el deseo de prebarroco de hacernos sentir la emoción de lo que sublime. Una retórica vibrante, llena de figuras patéticas, consigue artísticamente ese efecto. Diríase que Herrera, como un predicador del siglo XVII quiere conmovernos tanto por la grandeza del asunto como por la eficacia de los recursos retóricos en que se apoya.

Entre los poemas que integran esta parte de su obra, destacan en primer lugar, por su concentración conceptual, su perfecta estructura y su noble sentimiento, un grupo de sonetos de tema heroico diversos. Cantan hazañas militares, personajes heroicos, valores patrióticos, o el papel de Iberia en los designios de la Providencia. La figura de Carlos V, visto el gusto renacentista como sucesor de los césares romanos le fascina. Felipe II por su parte, es el develador de herejes, evangelizador de nuevas tierras y espada de Dios. Merecen también su atención don Juan de Asturia y don Álvaro de Bazán, al tiempo que trata de explicar algunos desastres españoles. Especial entusiasmo le merecen los soldados españoles, que demuestran con sus hechos ser hijos de España. Su intención es ofrecer cantos proporcionados a su mérito, en que todo sea culto y depurado, literatura digna por su calidad de las hazañas que exalta. Para ello deberá inspirarse en la poesía bíblica y en los clásicos grecolatinos. *Al señor don Juan de Asturia, vencedor de los moriscos en las Alpujarras* es el único poema en el que Herrera se sirve de la lira. *Canción de alabanza de la Divina Majestad, por la victoria del Señor don Juan*, el mejor de los cantos a Lepanto, ejemplo de justicia divina en la humillación de la soberbia descreída, y que, escrita para figurar al final de *la Relación de la guerra de Cipre*.

En definitiva, lo que da a estos poemas su vibración inconfundible es la convicción de su autor de que forma parte de un pueblo elegido, depositario de un destino trascendente, pueblo que, al ser instrumento de los divinos propósitos, es, en cierto modo, divino.

La poesía moral

Simultánea y paralela a la veta amorosa y patriótica es en Herrera la poesía moral, concreción lírica de un ideal ético que impregna y jerarquiza en profundidad toda su obra. Este hecho constituye en vagamente ejemplar a toda la poesía del sevillano. Hay sin embargo, un grupo de poemas en que esa orientación se concreta en fórmulas explícitas, sirviendo, generalmente, de desencadenante el desencanto de amor, el cual, obligando a apartar los ojos de la amada inasequible, les lleva a un concreto ideal de virtud, o incluso a Dios, suprema verdad y consuelo último del enamorado poeta. La práctica totalidad de esas reflexiones de fuentes librescas: aparte de la petrarca debemos destacar los libros morales de la Biblia. Es aquí donde debe buscarse el origen del peculiar estoicismo herreriano, basado en los consabidos *topoi* de la *aurea mediocritas*, la felicidad sencilla del campo, el *odi profanum vulgus*, o la *virtus* del varón sabio y retirado. Su ideal ético, aunque a veces se concrete en el valor militar, se hace consistir, sobre todo, en el dominio de sí mismo, único camino racional hacia la paz interior.

El sentimiento de la transitoriedad se aviva con la contemplación de las ruinas.

De ello se deriva un amargo desprecio por cuanto se ha amado en tiempos de juvenil error, en especial la pasión sin esperanza por una belleza, al fin y al cabo, caduca. El tópico del ubi sunt? aparece con nueva fuerza. Razón es ya mudar conducta. Y aunque sepa lo difícil que es una verdadera metanolla y vacile muchas veces ante ella, comprueba que, voluntad diferente y pensamiento reina en mi pecho.

De esa renuncia puramente negativa, el espíritu ha de pasar al acto positivo, elevando el pensamiento al alto y noble yntento a que es criado. Así se llega a un origen carpe diem a lo divino, que urge al poeta a aprovechar el tiempo en obras virtuosas. El momento religioso sobrevive cuando el poeta pide al difunto Malara que interceda por su salvación eterna ante el Altísimo.

La poesía laudatoria

Una nueva exigencia le habría de imponer, sin embargo, el tipo de cancionero que había elegido: la de cultivar la cuerda ditirámica, al modo, una vez más de los clásicos greco-latinos y de los mejores italianos. Ése es el origen de los versos laudatorios de nuestro poeta, el cual, en su nunca desmentido afán cultista acepta las rígidas normas que una estricta perceptiva había establecido para esta clase de poesía.

En el fondo, sólo el modo de alabar distingue a estos poemas del resto de los de Herrera. En lugar de fijarse, en efecto, en las virtudes abstractas, las contempla encarnadas en personas, grupos sociales o hazañas concretas, en que resplandecen ejemplarmente. Y en vez de adoptar ante ellas una actitud de enamorado, prefiere admirarlas. Esa es la razón de que, ante algunos poemas en concreto, resulte difícil al crítico clasificarlos en este apartado o en el de la poesía heroico-patriótica, ya que frecuentemente participan de las características de ambas.

Herrera une la alabanza a la consolatio, aduciendo los motivos que hacen triste la pérdida, y las razones que quedan para el consuelo. Un caso típico es el punto dedicado a Gerónimo, misterioso joven muerto prematuramente en el mar, a quien el poeta ofrenda, ya que no es sepulcro de blanco mármol, el tributo de sus lágrimas y sus poesías.

El mismo sentido –por no hablar de los poemas in morte de Luz– tiene la conmovedora elegía por Malara, llena de sincero dolor, en el que el poeta le exalta, no ya como amigo y excelente escritor, sino, sobre todo, como ejemplo de virtud.

En cuanto a los poemas en loor de ciudades, encontramos en el soneto a Sevilla uno de los ejemplares más coherentes con la tradición petrarquista de la alabanza del lugar nativo del poeta. Siguiendo una vez más a Scaligero, Herrera hace el urbis encomion fijándose en la situación de la ciudad, su rango en el concierto de las españolas, su riqueza y, sobre todo, sus habitantes, que la ennoblecen por estudios, hazañas y laboriosidad.

En un sentido lato, todas las composiciones del Divino pueden considerarse laudatorias. En realidad, nuestro poeta canta sólo lo bello y elevado, siendo, por tanto, su poesía fundamentalmente himnica, pura exaltación del amor, España, la virtud, los amigos, etcétera.

Fuentes e influencias

La poética de Herrera integra en su unidad, de contenido básico y en su elaboración formal referencias temáticas y estructurales, que delatan una continuidad literaria fundamentada en la tradición clásica, la ideología cortesana y de los cancioneros (especialmente los españoles del siglo XV y XVI), el petrarquismo renacentista y el idealismo platónico de Marcilio Ficino y Pico della Mirandola, a través de la mediación de Castiglione, León Hebreo y Bembo.

Herrera también saca provecho de Jorge de Resende, Sánchez de Badajoz, Mena, Manrique, Encina, el *Cancionero General*, Hurtado de Mendoza, y Juan Sánchez Burguillos, a los que lee y con los que comparte el ansia de perfeccionar la métrica castellana.

En lo referente a la poesía endecasílabo, Herrera se ve influenciado por los *Sonetos* del Marqués de Santillana, Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Gutierre de Cetina.

Por otra parte, Ariosto es el principal modelo en la creación de *la estanza u octava rima*.

En la poesía moral, prácticamente todas sus reflexiones provienen de enseñanzas obtenidas de los cuentos de la Biblia –Job, proverbios, Eclesiastés

Petrarquismo

El petrarquismo es la imitación directa o indirecta del Cancionero de Petrarca: sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos y sus formas.

Durante el siglo XV, la influencia de Petrarca en Europa se manifiesta paralelamente a las de las obras latinas y los Triunfos; el Petrarca humanista queda ya olvidado, en tanto el Petrarca lírico en italiano pasa a ser el más conocido. Pietro Bembo, al publicar en 1505 sus *Asolanos*, donde expone y discute la doctrina del amor platónico, y en 1525 sus diálogos sobre la lengua vulgar, proporciona el doble fundamento (ideológico y formal) para la entornización del petrarquismo en Italia; sus *Rimas* (1530) sirvieron a la vez como ejemplo de cristalización poética de una teoría.

En España, el petrarquismo vino a establecerse durante el primer tercio del siglo XVI, como consecuencia de los últimos contactos entre las dos penínsulas meridionales. La poesía de los *cancioneros*, tan en duda como el mismo Petrarca con la lírica provenzal, ya había preparado el terreno. Fue en la obra de Boscán y Garcilaso, más que en el mismo cancionero, donde se reflejó el petrarquismo español. Garcilaso, merced a su genio, Cetina y Acuña, revelan una verdadera maestría de expresión en las nuevas formas. En la segunda generación petrarquista, fray Luís de León, Francisco de la Torre, Gregorio Silvestre, y nuestro autor han adquirido ya un admirable dominio de las composiciones.

A fines del siglo XVI no impera tanto el propio Petrarca como Tebaldeo, Dell'Aquila, Tansillo o Tasso, y su ejemplo contribuye al desarrollo de un nuevo gusto, que culminará en la poesía de Góngora.

Comentario de Poemas

SONETO XXIII

Oye tú solo, eterno i sacro río,
el grave i mustio son de mi lamento,
i mesclado en tu grande crecimiento,
lleva al padre Nereo el llanto mío.
Los suspiros ardientes que a ti envío,
antes que los derrame leve viento,
acoge en tu sonante movimiento,

porque s'asconda en ti mi desvarío.

No sean más testigos de mi pena

los árboles, las peñas, que solían

responde i quexars'a mi gemido.

I en estas ondas i corriente llena,

a quien vencer mis lágrimas porfían,

viva siempre mi mal i amor crecido.

Este soneto pertenece a una de las recopilaciones de poemas de Fernando de Herrera, titulado Poesía castellana original completa, pero originariamente se encontraba en la recopilación de Francisco Pacheco. Probablemente fue escrito cuando Fernando suspiraba por el amor de Leonor, o que esté inspirado en el desamor que la situación le producía.

El tema de este poema es la desesperanza y la pena de un hombre (supuestamente el autor), que llora y muestra su nostalgia ante la soledad del campo, y que le muestra su dolor a un río para que se lo lleve con él al mar.

Este poema es un soneto, esto es, está formado por catorce versos endecasílabos, todos con terminaciones llanas, agrupados en dos cuartetos de rima idéntica (ABBA ABBA) y dos tercetos de rima CDE CDE. Se produce sinalefa repetidas veces a lo largo de todo el poema, pero no es necesario ninguna otra operación para equilibrar el número de sílabas.

El poema se divide en dos partes: en la primera, desde el primer verso hasta el octavo, el poeta busca ayuda y consuelo en el río, como si éste pudiera llevarse su dolor hasta el mar, Nereo, para así deshacerse de él. En la segunda parte, desde el verso noveno hasta el último, el autor declara su soledad y asume su eterno dolor –viva siempre mi mal i amor crecido.–.

En lo referente a figuras literarias, se observa su tendencia grecolatina, siendo Neros agua en griego, y Nereo se entiende como el mar. El hipérbaton se muestra claramente a lo largo de todo el poema, al igual que a lo largo de toda la lírica de Herrera.

Probablemente Herrera compuso este poema en uno de sus momentos de rechazo de Leonor, y sintiéndose desgraciado por ello, querría demostrar su tristeza mediante la soledad expresada en sus versos.

SONETO LVII

A do inclino los ojos, allí veo

de m'ingrata enemiga la belleza,

i en dulce sentimiento de terneza,

cuitoso, con mi pena devaneo.

¡Cuánto devo en mi mal a mi deseo,

qu'entibia mi dolor con tal destreza,
que, cuando más embuelto en mi tristeza,
descubro lo que busco i más desseo!
Si este engañoso velo de mi daño
no sustentara el pecho, acostumbrado
al perpetuo furor d mi tormento,
ya fuera muerto. Mas, dañoso engaño
que m'enlazaras de nuevo en mi cuidado,
¿por qué me huyes más veloz qu'el viento?

Este soneto, al igual que el anterior, pertenece a una de las recopilaciones de poemas de Fernando de Herrera, titulado Poesía castellana original completa.

Este soneto trata de la insatisfacción personal del autor ante su propia infelicidad, ya que su propia ansia de querer y no poder le lleva a un círculo vicioso de frustración. Aunque no esté explícito, probablemente tenga mucho que ver con el rechazo continuo de su amada.

También es un soneto, formado por catorce versos endecasílabos con terminaciones llanas, que se agrupa –como todo soneto– en dos cuartetos de rima idéntica (ABBA ABBA) y dos tercetos de rima CDE CDE. No es necesario romper ninguna sinalefa para conseguir los versos endecasílabos.

El soneto se divide en dos partes: las dos primeras estrofas, en las que se culpa a sí mismo de su círculo vicioso de pena–sufrimiento–frustración y los dos tercetos en los que desearía poder cambiar la situación, pidiendo que acabe de una vez su dolor.

Usa la personificación al desear la muerte de su furor, y recurre a la metáfora y a la comparación –huyes más veloz q'el viento–. También hace uso de la exclamación para dar más énfasis y sentimiento a sus palabras. La hipérbaton, por supuesto, siempre está incluida en todos sus poemas.

El autor nos muestra en este poema la desesperación que le produce el amar, y el daño que le hace amar. Es la medicina y su enfermedad. Cuanto más quiere, al no conseguir lo deseado, más frustrado se siente, y más sufre. Una vez más, todo está relacionado con Leonor, porque es ella la que le desencadena los problemas y la insatisfacción.

SONETO A FRANCISCO PACHECO (1578)

De flores ciñe, Bety's, tu corriente,
Más fresco y deleytoso que Peneo,
Pues en tu gloria canta vn nuevo Orfeo
Y a tu onrra incina el Tebro la alta frente.

Oyrá t nombre el lúcido Oriente
Y el esparzido piélagos Eritreo;
Perlas el Indo olores el Sabeo
Darán en tu memoria al Oçidente.
La vrna de cristal, con letras de oro,
Descubre en tu perpetua y clara gloria,
Murmurando en sus ondas estendido:
Mis aguas –dize–, oliuas y tesoro
el tiempo sepultara en el oluido,
a no ilustrar Pacheco mi memoria.

Nos encontramos ante un poema que sin duda alguna pertenece a la poesía laudatoria de Herrera. También se encuentra en Poesía Castellana original completa, recopilación antes citada.

Como su título indica, es otro soneto formado por dos cuartetos (ABBA ABBA) y dos tercetos de rima CDE CDE de versos endecasílabos consonánticos.

Su estructura se divide de nuevo en dos: los dos cuartetos comparan Sevilla con elementos de la antigüedad clásica y hace referencia a su fama en todo el mundo (ya que Pacheco era Sevillano de adopción) y en los dos tercetos se intenta describir de una forma metafórica la ciudad de su buen amigo, indicado que no será un hombre olvidado.

En este soneto se utilizan muchos latinismos tales como vn nveuo Orfeo o vrna, y se hacen varias referencias al mundo greco-latino. El hipérbaton aparece una vez más, y también hace uso de la hipérbole –Oyrá tu nombre el lúcido Oriente–. Un ejemplo de metáfora sería el verso nueve.

Como ya dijimos, este soneto pertenece a la lírica laudatoria de Herrera, en la que suele exaltar la belleza de ciudades y personas o grupos sociales. En este caso, queda claro que destaca la ciudad de Sevilla y exclama repetidas veces la fama mundial que tiene. Es una forma indirecta asimismo de realzar a su amigo Francisco ante todos, especialmente con el hecho de habérselo dedicado.

4.– Conclusión del trabajo.

Síntesis

El estilo de Herrera busca la brillantez, la musicalidad y la expresión deslumbrante y culta. Su objetivo fundamental es la creación de una lengua poética distinta de la vulgar, exclusiva para la poesía. Pule y trabaja su caudal poético, enriqueciéndolo con latinismos, metáforas atrevidas e hipérbaton principalmente. Es dado a la excesiva recarga ornamental. La abundancia de epítetos más los acentos y sonidos onomatopéyicos dan a sus versos fuerza descriptiva y sonoridad incomparables, propios de su estilo.

Herrera intensifica los gustos poéticos que ya se advertían en Garcilaso, y que en Góngora se consagrarán definitivamente.

Es a Herrera a quien se le atribuye la fundación de la Escuela Sevillana, en la que predominan los valores formales, el estilo brillante, el lenguaje sonoro, etc, que se opone a la Escuela Salmantina, fundada por fray Luis de León, clásicamente sobria en recursos expresivos y de grave contenido filosófico y religioso.

Su poesía se puede dividir en amatoria, y no amatoria, y ésta a su vez en heroico-patriótica, en moral, y en laudatoria.

Una de sus obras fundamentales es *Anotaciones*, a Garcilaso de la Vega, que dio a conocer a éste en el mundo de la literatura.

La poesía amatoria se centra o se inspira sobre todo en Leonor, único y gran amor de Herrera, amor imposible ya que era esposa de su amigo el Conde de Galves; también toma como tema principal la patria, a la que exalta en su poesía heroico-patriótica. Se dice que eran los dos amores de su vida.

Opinión personal del grupo

Resulta complicado para nosotras dar una opinión personal de Fernando de Herrera y de su obra, ya que, no es el estilo de poesía que más apreciamos. Ciertamente es que sus poemas, arquitectónicamente hablando, son perfectos, pero sinceramente, preferimos un estilo menos ornamental y excesivo, más bien sencillo y conciso, justo lo que Herrera no es en ningún momento. No compartimos su afán de crear una poesía independiente, exclusiva para poetas cultos, ya que creemos que en esa época hubiera sido mucho más útil una poesía capaz de cultivar al pueblo, una poesía que pudiera ser comprendida tanto por cultos como por gente con pocos conocimientos.

Otro hecho un poco inexplicable para nosotras es que a veces se describe a Fernando de Herrera como un hombre frío:

<<Temperamento poco dotado para la ternura, se extrañaban de que le llamaran el Divino, no llegando a ser humano>>,

lo que no concuerda muy bien con sus poesías amorosas, donde todo lo que escribe es dulce y melancólico en su mayoría.

Una de las cosas que no nos ha agradado de Herrera es su forma de ser. Su fin más inmediato parece ser siempre darse a conocer, hacerse famoso, como si lo único que realmente le importara fuera su propio ser y no buscara ayudar a los demás en cualquiera de los sentidos. Queremos decir que, entendiendo que su obra no es estrictamente didáctica, si podría haberle dado alguna utilidad a sus palabras. No puede enseñar nada a nadie ya que, como decíamos antes, no es una poesía digna o apta para todas las clases sociales.

En lo referente a la realización del trabajo, creemos que hemos conseguido cumplir de la mejor manera posible los apartados que se pedían, aunque algunos estén incompletos por su ambigüedad, tal y como sucede con las Obras de Herrera (Apartado 3), en la que no sabíamos con exactitud cuáles eran sus recopilaciones de sonetos, debido a las diversas ediciones que existen.

Los problemas surgidos durante la búsqueda de datos han sido especialmente complicados en lo que se refiere a la biografía, ya que en casi la totalidad de consultas que hemos hecho se centraban más en la personalidad que en su vida. Y como realmente no ha sido un hombre viajante y con emoción en su vida, siempre situado en conventos y sin salir de Sevilla, tampoco había nada extraordinario que comentar acerca de él. Por eso nos hemos centrado más en el estilo, ya que es ahí donde demuestra sus mejores aptitudes poéticas: la ornamentación y la construcción, la métrica perfecta y la musicalidad.

También hemos tenido dificultades a la hora de determinar los temas e influencias, debido a que los primeros

son un poco generales (amor y desamor, la patria, la exaltación, etc) y en la segunda tuvimos muchas confusiones con el petrarquismo, cuya definición exacta no hemos encontrado.

Sin embargo, no ha sido una mala experiencia, ya que hemos aprendido a relacionar temas independientes –como el contexto cultural y los temas del autor–, a investigar en profundidad un tema específico y a movernos en busca de información (varios de los libros citados en la bibliografía proceden de la Universidad de Filosofía y Letras de Cádiz), porque efectivamente, Internet no ha sido la solución: no hay nada como un buen libro.

En conclusión, ha sido un proceso interesante y didáctico, que nos ha hecho sumergirnos en el mundo de la literatura de una forma distinta a la habitual. No nos hemos limitado a estudiar, sino también a conocer.

Fernando de Herrera quizá no haya sido nuestro autor más apreciado, pero al menos nos ha mostrado la poesía desde un punto de vista muy concreto e intenso, distinto a la concepción distorsionada que teníamos sobre los escritores de los Siglos de Oro.

5.– Bibliografía.

Libros

- *Poesía castellana original completa*, Fernando de Herrera, edición de Cristóbal Cuevas, editorial Cátedra.
- *Historia de la Literatura Española*, tomo II, J.L. Alborg.
- *Gran Enciclopedia Rialp*, tomo XIV, Ediciones Rialp.
- *Enciclopedia Larousse 2000*, tomos V, VI, VIII, XII, Editorial Planeta.
- *Fernando de Herrera*, Macri, Biblioteca Románica–Hispánica, Ed. Gredos.
 - *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, José Almeida, Biblioteca Románica–Hispánica, Ed. Gredos

Internet

- <http://www.spanish-books.net/literature/herrera.htm>