

La osadía de la dama en *Algunas obras* (1582), de Fernando de Herrera: una lectura del soneto XXXIX

Clea Gerber

Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires
cgerber@campus.ungs.edu.ar

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 17/12/2024, Aceptación: 09/02/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

Este artículo examina el soneto XXXIX de *Algunas obras* («Pura, bella, suave Estrella mía»), de Fernando de Herrera, en cuya estructura mitológica caben figuras tan dispares como Diana, Venus, Cupido, Atis, Endimión y Pan, una de ellas (Atis) poco común en los cancioneros petrarquistas. Además, y también insólitamente, en este soneto XXXIX el personaje que encarna la osadía es la amada, y no el amante o sus enemigos. Para aclarar este panorama, nuestro trabajo analiza el soneto en relación con otros textos del volumen donde aparecen algunos de los personajes citados o inversiones de roles semejantes a las del poema. Así, contextualizamos el soneto en el sistema de *Algunas obras* y mostramos su importancia para entender las preocupaciones que expone el volumen.

Palabras clave

Fernando de Herrera; *Algunas obras*; osadía; mitología; figura de la amada

Abstract

English title. The Daring of the Lady in *Algunas obras* (1582) by Fernando de Herrera: A Reading of Sonnet XXXIX.

This article examines sonnet XXXIX of Fernando de Herrera's *Algunas obras* ("Pura,

bella, suave Estrella mía”), a poem whose mythological structure includes such disparate figures as Diana, Venus, Cupid, Attis, Endymion, and Pan, one of them (Attis) at least unusual in a Petrarchan *canzoniere*. Moreover, and also unusually, in this sonnet XXXIX the character that embodies boldness is the beloved, and not the lover or his enemies, a peculiarity which complicates a potentially puzzling picture. To clarify it, we analyze the sonnet in relation to other texts in *Algunas obras* where the poet resorts either to some of the characters of the poem or to role reversals parallel to those that appear in the sonnet. Thus, we contextualize sonnet XXXIX in the system of *Algunas obras* and show its importance for understanding Herrera’s concerns.

Keywords

Fernando de Herrera; *Algunas obras*; Daring; Mythology; Figure of the Beloved

Pocos poemarios del Siglo de Oro manejan un vocabulario e imaginaria tan insistentes como los que despliega Fernando de Herrera en *Algunas obras* (1582).¹ Ya desde el primer verso del cancionero, que llamara la atención de lectores como Lope de Vega,² Herrera convoca los campos semánticos del temor y osa-

1. La situación textual de la obra Herrera es complicada, pues al cancionero que publicó en vida (*Algunas obras*) le suceden los *Versos de Fernando de Herrera* (1619), póstumos y al cuidado del pintor Francisco Pacheco, quien propone variantes para numerosos lugares. A ellas hay que sumar las de las versiones manuscritas e incluso impresas de algunos poemas: así, la «Canción en alabanza de la divina majestad. Por la vitoria del señor don Juan» aparece en la *Relación de la guerra de Cipro y suceso de la batalla naval de Lepanto*, de 1572; otros textos se hallan en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de 1580, etc. Para un panorama, véase Cuevas (1997: 87-99). Para la tradición crítica al respecto, véase Battaglia (1954), Macrí (1959; 1972: 45-82), Blecua (1975: 65-78), Pepe (1982; 1983; 1984; 1985; 1986), Senabre (1985), Morros Mestres (1985), López Bueno (1998: 28-33) y, sobre todo, Montero (2021). Para un caso paradigmático de esta complejidad —las variantes de autor en la *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*—, véase el reciente estudio de Montero (2022).

2. El Fénix destacó precisamente el primer verso del soneto I de *Algunas obras*: «Pero después del justo sentimiento, / que fuera darle igual atrevimiento, / el docto Herrera vino, / llamado en aquel evo / no menos que “divino”, / atributo de Apolo, a España nuevo. / Herrera, que al Petarca desafía, / cuando en sus *Rimas* comenzó diciendo: / “Osé y temí, mas pudo la osadía» (*Laurel de Apolo*, silva II, vv. 379-387).

día, conceptos que luego siembra por todo el volumen (Kossoff, 1966: s.v. *osadía*; González Miguel, 1979: 88-128) hasta el punto de que el segundo funciona como *leitmotiv* y estandarte del libro, e incluso de la poesía herreriana en general (Ruiz Pérez, 1996/1997: 68; 1997: 7; Gargano, 2021: 27). Asimismo, Herrera alude con frecuencia casi obsesiva a un puñado de mitos que conforman una tupida y pensada red de referencias: Ícaro, Faetón, la Gigantomaquia.³ Esta conjunción de estilo y temática resulta característica: hace de Herrera no solo un hombre «consumido por el anhelo de perfección» (López Bueno, 1998: 27), sino uno de los poetas más reconocibles de nuestras letras.

No obstante esta coherencia general, algunos poemas de *Algunas obras* proponen sistemas referenciales inusitados que parecerían caer fuera de este esquema. Es el caso del soneto XXXIX («Pura, bella, suave Estrella mía»), en cuya estructura mitológica caben figuras tan dispares como Diana, Venus, Cupido, Atis, Endimión y Pan, una de ellas (Atis), si no abstrusa, al menos poco común en un cancionero petrarquista. Además, y también insólitamente, en este soneto XXXIX el personaje que encarna la osadía es la amada, y no el amante, sus figuraciones o sus enemigos, lo que acaba de complicar un panorama potencialmente desconcertante. Para aclararlo, nuestro trabajo analiza el soneto en relación con otros textos del volumen donde el poeta recurre, ya a algunos de los personajes del poema, ya a inversiones de roles paralelas a las que aparecen en el soneto. De este modo, y con el fin de explicar por qué Herrera emplea aquí asociaciones tan inusitadas y mitos tan extraños y extremos, contextualizamos el soneto XXXIX en el sistema de *Algunas obras* y mostramos su importancia para entender las preocupaciones que el poeta expone en el volumen.

Un poema excepcional

Antes de analizar a fondo el soneto, conviene subrayar su carácter excepcional en *Algunas obras* aduciendo algunos datos. El poema destaca en primer lugar por las figuras mitológicas que emplea, particularmente Atis, joven frigio quien recurrió a la autocastración arrepentido de haber roto su voto de castidad a Cibele (Ruiz de Elvira, 1982: 103-104; Lancellotti, 2015). Es lo que explica Pausanias (*Descripción*, VII, 17, 9-12) o los mitógrafos que comentan el libro X (vv. 104-105) de las *Metamorfosis*, donde Ovidio alude a la desgracia del mancebo y narra muy sucintamente su transformación en pino.⁴ Aunque,

3. Sobre la Gigantomaquia, véase Álvarez (2019) y García Aguilar (2022: 39, 110); sobre Ícaro y Faetón, Lazure (2020), quien califica la presencia de Ícaro en *Algunas obras* de «recurrente, omnipresente, casi obsesiva».

4. Entre otros comentarios posibles, véase el de Pedro Sánchez de Viana, quien narra el mito por extenso (*Las transformaciones*, fols. 195v-196r). Para una célebre aparición de Atis en la poesía latina, véase el poema 63 de Catulo, el epilio «De Berecinthia et Athi» (*Poemas*, pp. 132-137).

como todos los mitos, el de Atis era susceptible de interpretación alegórica,⁵ el acto del joven resulta aberrante y casi grotesco, pues enfatiza un aspecto que suele esquivar la poesía petrarquista: la corporeidad del amante, y en particular sus genitales. Por tanto, la turbadora figura de Atis brilla por su ausencia en la poesía amorosa del Siglo de Oro.⁶

En segundo lugar, el soneto XXXIX de *Algunas obras* resulta excepcional porque es el único caso en el volumen en que Herrera aplica la palabra clave «osadía» a la dama, como hemos avanzado arriba. El único lugar parecido, el soneto XLVII, no se refiere directamente a la amada, sino a la persona que le corta el cabello, o incluso a ambos, pues ha sido la dama quien ha dado orden de que le corten sus «crespas lazadas d'oro ardiente»:⁷

¿Quién osa desnudar la bella frente
del puro resplandor i luz del cielo?;
¿quién niega el ornamento i gloria al suelo
de las crespas lazadas d'oro ardiente?

El impio Febo este dolor consiente,
con sacrílega invidia i mortal celo,
después que ve cubrir d'oscuro velo
la llama de sus hebras reluziente. (Herrera, *Poesía*, pp. 413, vv. 1-8)

En estos versos la responsabilidad de la acción se diluye entre los dos personajes citados y el envidioso Febo, con cuya dorada cabellera rivalizaba la de la joven. En cualquier caso, ni las referencias mitológicas ni la temática del soneto resultan inusitadas o, desde luego, comparables a las del soneto XXXIX: no lo es la alusión al dios solar, ni tampoco el detalle de la vida cotidiana al estilo de la *Antología palatina*.

En tercer lugar, un rasgo algo menos excepcional de nuestro soneto es la inversión de roles, que otorga a la dama una posición activa (en los cuartetos) a la que el

5. Pérez de Moya (*Philosophia*, lib. III, cap. 3, pp. 363) explica que, para autoridades como Macrobio o san Agustín, Atis simbolizaba al sol.

6. De hecho, los poetas áureos parecían considerar la historia más apropiada para versos morales como los de Melchor de Zapata (Cossío, 1998: II, 289-292), o sobre todo burlescos como los que le dedicaron Barahona de Soto (Jodar Jurado, 2017: 44) o el implacable Francisco de Quevedo, en su *Anacreón castellano*: «En forma de capón Ati, / loco por los montes altos, / llamaba a Cibele a voces, / de Cibele enamorado» (Quevedo, *Anacreón castellano*, pp. 35, vv. 1-4). Sí aparece en *La Atalanta* de Matos Fragoso, pero esta fábula no trata de la castración de Atis, sino tan solo de su transformación en pino, que se menciona de pasada, siguiendo el modelo ovidiano (Molina Huete, 2018: vv. 629-631). Asimismo, Góngora trata en su *Polifemo* un mito relacionado: el de Agdistis, sobre el origen del almendro, eruditamente comentado por Ponce Cárdenas (2010: 135-150).

7. Nótese la cercanía de este verso a uno celeberrimo de Quevedo: «En crespa tempestad del oro undoso» (*Poesía*, pp. 465, núm. 449, v. 1).

poeta solo puede responder con un papel pasivo y muy titubeante (en los tercetos). El caso es que otros textos de *Algunas obras* presentan inversiones semejantes, sin que por ello Herrera recurra a figuras mitológicas abstrusas o califique a la dama de osada. Así, en el soneto XXIII el poeta se muestra como una nueva Eurídice que espera que la amada (a su vez un nuevo Orfeo) lo rescate del inframundo:⁸

En la oscura tiniebla del olvido
i fría sombra do tu luz no alcança,
Amor, me tiene puesto sin mudança
este fiero desdén aborrecido.

Porque, de su crueza perseguido,
hecho mísero exemplo de vengança,
del todo desampare la esperança
de bolver al favor i al bien perdido.

Tú que sabes mi fe i oyes mi llanto,
rompe las nieblas con tu ardiente fuego,
i tórnam'a la dulce suerte mía.

Mas, ¡ô, si oyesse yo tal vez el canto
de mi enemiga, que saldría luego
a la pura región de l'alegría! (Herrera, *Poesía*, pp. 381)

Que las tinieblas en cuestión aluden a las del mundo de los muertos se confirma tan solo en el v. 14 del soneto, donde percibimos que la «oscura tiniebla» y la «fría sombra» se oponen «a la pura región de l'alegría», esto es, al universo de los vivos, al aire libre. Es ahí donde sentimos, por consiguiente, que el «canto / de mi enemiga» tiene resonancias órficas y que la voz lírica ha cedido a la amada nada menos que la posición de Orfeo, arquetipo de poetas, mientras que él se ha conformado con la de Eurídice, la bella en apuros. Sin embargo, y de nuevo, el esquema mitológico de este soneto es perfectamente habitual, pues los poemas sobre Orfeo y Eurídice abundan en la poesía petrarquista española desde Garcilaso. Además, destaquemos que, aunque Orfeo bajó a los mismísimos infiernos, en el soneto XXIII Herrera le regatea el calificativo de «osado» (u «osada», pues se refiere a la dama) que sí le concediera Garcilaso en la Égloga III:

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que bajaba
al triste reino de la oscura gente
y la mujer perdida recobraba; (*Obra poética*, pp. 237, vv. 137-140)⁹

8. Cuevas (1997: 381) glosa así el soneto: «El poeta, condenado —nueva Eurídice— al infierno de amor, podría salir de él en virtud del canto de Luz, obteniendo de la amada una salvación de carácter órfico. Ella se presenta así como la antítesis de las Sirenas, cuya música es esencialmente destructora».

9. Herrera comenta el pasaje por extenso en sus *Anotaciones* (pp. 956-963), explicando quién fue

En cuarto y último lugar, para entender el carácter excepcional del soneto XXXIX conviene compararlo con otros dos textos de *Algunas obras* en los que también encontramos inversión de roles, o al menos una figura femenina asociada al canto que deja a la voz lírica en un segundo plano: el soneto XXVIII (sobre Filomena) y unos versos de la Elegía IV (sobre las sirenas). En el primero, el poeta invoca un símbolo poético tan potente como el ruiseñor (mitológicamente, Filomena) y acaba deseando metamorfosearse en él, como Filomena en pájaro:

Suäve Filomela, que tu llanto
descubres al sereno i limpio cielo:
si lamentaras tú mi desconsuelo,
o si tuviera yo tu dulce canto,

yo prometiera a mis trabajos tanto,
qu'esperara al dolor algún consuelo,
i se movieran d'amoroso zelo
los bellos ojos cuya lumbre canto.

Mas tú, con la voz dulce i armonía,
cantas tu afrenta i bárbaros despojos;
yo lloro mayor daño en son quexoso.

O haga el cielo qu'en la pena mía
tu voz suene, o yo cante mis enojos
buelto en tí, russeñol blando i lloroso. (Herrera, *Poesía*, pp. 384-385)

Resulta significativa la repetición de la palabra «canto» (como sustantivo y como verbo) en los últimos versos del primer y segundo cuarteto, respectivamente. Esta reiteración sirve para conectar el ave con el poeta, quien se apropia de la música del ruiseñor anunciando la transformación del último verso, el «buelto en tí». Sin embargo, ni esta metamorfosis ni la de Filomena parecen desestabilizar a una voz narrativa que regresa a la posición activa y que no acusa a nadie de osadía. Y esta característica tampoco aparece en el siguiente texto que nos interesa, un pasaje de la Elegía IV donde Herrera alude al mito de las sirenas:

La dulce voz de aquel su dulce canto
mi alma tiene toda suspendida,
mas no es canto la voz, es fuerte encanto

el personaje según varias interpretaciones y ofreciendo diversos textos poéticos que lo traen a colación. Sin embargo, no se pronuncia acerca de la osadía que le atribuye el toledano. Además, Orfeo aparece en otros textos de *Algunas obras*, como la Elegía I, donde canta (Herrera, *Poesía*, pp. 363-364; vv. 88-117), pero allí no se narra su viaje al inframundo y, por tanto, tampoco se lo califica de osado.

que, tras su viva fuerza y encendida,
me lleva compelido sin provecho
para perder en tal dolor la vida. (Herrera, *Poesía*, pp. 405, vv. 166-171)

Se trata de uno de los poemas más interesantes del volumen: una elegía moral con ribetes neoplatónicos y explícitas alusiones a la épica (la consabida Gigantomaquia). En el texto, y tras presentar una imagen tan propia de la epopeya como es la tempestad, Herrera describe el canto de su amada, que arrastra al yo lírico como las sirenas a Ulises, mito al que ya aludiera el soneto VI (Herrera, *Poesía*, pp. 359) y que el sevillano describiera en sus *Anotaciones* (pp. 641-645). Como en las adaptaciones de las fábulas de Orfeo o Filomena, en la Elegía IV es la dama la que canta y el poeta el que escucha y queda relegado a la posición pasiva. Sin embargo, el contraste con el soneto XXXIX sigue resultando evidente: la inversión de roles es semejante, pero no la imagería ni el deambular mitológico de la voz narrativa, que en la elegía que acabamos de evocar se ciñe a mitos conocidos y a una estructura simbólica estable.

Venus y Diana: el soneto XXXIX

Precisamente todo lo contrario ocurre en el soneto XXXIX, poema que Herrera construye como una apelación a la amada, como otros diversos textos del volumen (sonetos XX, XXI, XXIII, XXXIII, XXXVIII, XLV, LVII y LXII). Concretamente, en el soneto que nos ocupa la voz lírica invoca a Estrella en forma de Lucero del alba:

Pura, bella, süave Estrella mía,
que, sin qu'os dañe oscuridad profana,
vestís de luz serena la mañana
i la tierra encendéis desnuda i fría.¹⁰ (*Poesía*, pp. 397, vv. 1-4)

El cuarteto no solo opone la tierra y la Estrella —fría y desolada la primera, implícitamente cálida la segunda—, sino también dos tipos de cualidades del astro/amada: por una parte, Estrella es bella y brillante; por otra, es «pura», «suave» y «serena», y distinta de la «oscuridad profana».¹¹ En cuanto a su belle-

10. Como nuestro análisis se centra en *Algunas obras*, no examinamos las variantes que este soneto trae en *Versos* (1619) y en los manuscritos (*B*, el 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid), aunque las consignaremos. Para este cuarteto, son las siguientes, según Cuevas (1997: 831): «2 *P* que, sin temor d'oscuridad / 3 *B* days la sagrada luz a la / 4 *B* encendeys elada y». Estas variantes no afectan a las referencias que nos interesan ni en este cuarteto ni en los versos siguientes. Véase un comentario de estas lecturas en Macrí (1972: 589-590).

11. Un sintagma casi idéntico, «pura Estrella», aparece en la Elegía I: «digo: “Luz de mi alma, pura estrella”» (*Poesía*, pp. 361, v. 28). Además, el poema también expresa la idea de la adoración

za y brillo, esas virtudes encienden la tierra, esto es, la iluminan, pero también la tornan deseante, la enardecen. En cuanto a su pureza y serenidad, el vocabulario de esos versos resulta cuasi religioso (y recordemos que en la letanía la Virgen es la Estrella de la mañana) y sirve para matizar el potencial inflamable de la belleza de Estrella: Herrera la escolta cuidadosamente rodeándola con dos adjetivos que minimizan su potencial erótico, por otra parte evidente en el vocabulario del v. 4.

Tras esta sutil exposición del tema en los primeros cuatro versos, el segundo cuarteto desarrolla el mismo esquema de oposición de erotismo y pureza:

Pues vos, por quien suspiros mil envía
mi alma, cual castíssima Diana,
movéis la empresa vuestra soberana
contra Venus i Amor con osadía,¹² (vv. 5-8)

En esta ocasión, quien experimenta los atractivos de Estrella no es la «tierra» «desnuda i fría», sino el sujeto lírico, y lo hace de una manera mucho más etérea que la tierra, como indican la sinécdoque («mi alma») y la expresión de su fascinación (enviar «suspiros mil»), que se hallan muy lejos del «encendéis» del v. 4. Además, estos versos confrontan a dos grupos de dioses: por una parte, la «castíssima Diana» que es Estrella; por otra, los dioses del amor, «Venus i Amor». El hecho de que el Lucero del alba se identifique normalmente con Venus,¹³ y Diana con la luna, pone de relieve la oposición de estos inmortales, pero además subraya la profunda transformación que lleva a cabo Estrella: la amada no solo es una Venus que se ha metamorfoseado en «castíssima Diana»,¹⁴ sino que además osa guerrear contra los dioses del amor, como revela el vocabulario bélico del v. 7

lejana y casta: «Seré el primero yo que con pureza / de corazón, i con umilde frente, / osé mirar, mi Luz, vuestra grandeza» (pp. 362, vv. 67-69).

12. Estas son las variantes que consigna Cuevas (1997: 831-832): «5 *P* vos, a quien mi alma triste envía / 6 *P* mil suspiros, moveis la soberana / 7 *B* leuantays la vandera soberana; / *P* vuestra empresa, cual inclita Diana».

13. Es lo que ocurre en el soneto LVII, que invoca al «sagrado luzero, del Sol guía» (v. 3) y que menciona a Venus, Chipre, etc. (*Poesía*, pp. 430-431). De modo semejante, en la Canción IV Herrera alude a la amada y al Lucero del alba, que relaciona con el amor: «Si el lucero hermoso / do el puro amor se alienta / mirares, encendida / en llama esclarecida / que a limpias almas en vigor sustenta, / correrás por la cumbre / con grande y siempre eterna y clara lumbre» (*Poesía*, pp. 434, vv. 33-39).

14. A la casta diosa de la caza vuelve a aludir Herrera en la «Égloga venatoria» (*Poesía*, pp. 445-449) y en la Elegía VII (pp. 459-465). En la primera, se menciona el monte Ladmo v. 4) y se afirma que, si Endimión viera a la bella cazadora (la amada del poeta: Clearista), se enamoraría de ella, más que de Diana. Luego, en la Elegía VII, volvemos a encontrar el tema de la pureza de Diana y la comparación con la amada: «La luz de hermosura verdadera, / por quien suspire el venturoso amante, / por quien en esperanza desespera, / con pura faz de rosas, semejante / a la bella i divina caçadora, / se te muestra, i ya casi está delante» (Herrera, *Poesía*, pp. 463, vv. 130-135).

(«movéis la empresa»). Estamos un paso más allá de lo que ocurría en la Canción IV, donde el poeta menciona a Estrella (de nuevo, «serena») y la relaciona con el Lucero del alba, una Venus «casta y bella» que hace arder a la mismísima luna:

Si tú llegares cuando
esta serena Estrella
alza al rosado cielo,
dando alegría al suelo,
los ojos do está Venus casta y bella,
de aquellos rayos ciego,
arderás, en tus llamas hecho fuego. (*Poesía*, pp. 434, vv. 20-26)

En el soneto XXXIX, estas ideas se presentan de forma incluso más radical, pues Estrella-Venus se transforma en la casta Diana y lo inflama todo al tiempo que le hace la guerra al Amor. El paso es atrevido, y por tanto podemos comprender lo que ya señalamos arriba: que estemos ante la única ocasión en que Herrera aplica la palabra clave «osadía» a la dama. En contraste con el soneto XLVII, en el XXXIX Estrella es la protagonista clara del atrevimiento.

Este produce en el sujeto lírico los profundos efectos que expresan los versos finales del poema: los tercetos. En el primero, Herrera retoma el campo semántico de la belleza y la castidad para presentar un mito relativamente insólito en la poesía amorosa del XVI, el de Atis:

yo seré como aquel que su belleza
con hierro amanzilló, i el casto hecho
lo mostró con más gloria i hermosura.¹⁵ (vv. 9-11)

Como explican García de Diego (1914: 119), Macrí (1972: 590), Roncero López (1992: 425) y Cuevas (1997: 397), el sujeto lírico se compara aquí con Atis, quien se castró («amanzilló» «con hierro» «su belleza») arrepentido de haber roto su voto de castidad a Cibeles. El sujeto lírico de Herrera usa el mito para ponderar la difícil situación en que lo deja la osadía de una dama que es bella y ardiente como Venus, pero casta como Diana, y que le ha declarado la guerra a amor, lo que fulmina cualquier aspiración erótica del poeta. En esa tesitura, la primera alternativa que se plantea para emular la castidad de la dama es física: la castración, acto que el terceto presenta de modo al menos ambiguo, pues a un tiempo amancilla el cuerpo del joven y constituye un «casto hecho» que lo presenta «con más gloria i hermosura». Esta ambigüedad se soluciona en el último terceto, donde el poeta la reconoce con una adversativa inicial:

15. Las variantes son las siguientes: «10 B hierro violo, y / 11 B mas bello lo dexo y con mayor gloria» (Cuevas, 1997: 832).

Pero tendré, de Ladmo en l'asperenza,
 si Luna sois, del caçador el pecho,
 i no del qu'onró Arcadia la figura.¹⁶ (vv. 12-14)

Aquí, Herrera recurre a dos figuras míticas más, muy apropiada la primera, más inesperada la segunda: puesto que Estrella se ha transformado en la casta Diana/Luna, el poeta será a su vez un nuevo Endimión, personaje que habitaba el monte Latmo (Roncero López, 1992: 425; Cuevas, 1997: 398); así, evitará tener la forma lasciva del sátiro Pan, tradicionalmente venerado en la Arcadia. De este modo tan sinuoso, y dudando entre diversas referencias míticas, la voz lírica reacciona ante la osada transformación y guerra de la dama pretendiendo emular a Atis (quien se forzó a ser casto castrándose) y a Endimión (quien se consumió contemplando a la Luna), y en todo caso deseando alejarse del erotismo bestial de Pan. Se trata de un recorrido comprensible pero insólito al que el poeta se ve forzado por la igualmente extraordinaria empresa de Estrella: por primera y única vez en *Algunas obras*, la dama merece el calificativo de osada debido a su empeño en abandonar unos rasgos eróticos esenciales (el Lucero del alba es Venus, y el soneto XXI apelaba a la «bella Estrella d'Amor», v. 13), a su decisión de abrazar la castidad y a su resolución de enfrentarse al Amor.

Otros poemas

Esta lectura del soneto XXXIX revela una tensión entre erotismo y amor espiritual que subyace a toda la colección ya desde el soneto prólogo. En este, Herrera anuncia que la dama enciende (recordemos el «encendéis» del soneto XXXIX) precisamente cuanto más lejos se percibe el goce amoroso:

subí a do el fuego más m'enciende i arde
 cuanto más la esperançã se desvíã. (Herrera, *Poesía*, pp. 356, vv. 3-4)

Es decir, cuanto más pura es la llama, más enardece, pues es justo esa pureza lo que inflama a la voz lírica, como explica también la Elegía II:

Nací para inflamarm'en la pureza
 d'aquellas vivas luzes qu'al sagrado
 cielo ilustran con rayos de belleza.

16. Cuevas (1997: 832) consigna las siguientes variantes: «12 B Mas si fuerades Luna en la aspe-reza; / P Pero, si Luna sois, tendrè'n l'alteza / 13 B de Latmo yo tuuiera el tierno pecho; / P Latmia d'el caçador el tierno pecho, / 14 B del caçador que avn biue su memoria». Véase también Battaglia (1954: 65-66).

I de sus flechas todo traspasado,
 por gloria estimo mi quexosa pena,
 mi dolor por descanso regalado. (Herrera, *Poesía*, pp. 370, vv. 28-33)

O como se cuenta en el soneto XLII, dirigido al Aura que aviva el fuego que produce la amada:

Cessa, Aura, no m'enciendas más, qu'en ella
 ardo siempre i me abraso en llama pura.
 ¡Ah!, no añadas más fuego a mis ardores. (Herrera, *Poesía*, pp. 409, vv. 12-14)

Es un esquema que tal vez se percibe incluso con mayor claridad en el soneto IV, que nos interesa particularmente porque en él encontramos a un personaje familiar: el sátiro.

El sátiro qu'el fuego vio primero,
 de su vivo esplendor todo vencido,
 llegó a tocallo, mas provó, encendido,
 qu'era, cuanto hermoso, ardiente i fiero.

Yo, que la pura luz do ardiendo muero
 mísero vi, engañado i ofrecido
 a mi dolor, en llanto convertido
 acabar no pensé, como ya espero. (Herrera, *Poesía*, pp. 358, vv. 1-8)

Estos cuartetos se construyen como una comparación y oposición entre el sátiro y el poeta. Los dos se encienden ante la belleza, pero el primero lo hace al contemplar el fuego físico y se quema al tocarlo; el segundo, en cambio, arde en la «pura luz» de su amor. Estamos ante un contraste parecido al que enfrenta a Pan (al fin y al cabo un sátiro) y a Atis/Endimión en el soneto XXXIX, y que presenta una posición aparentemente diáfana para una voz lírica que se inviste de ropajes neoplatónicos. Estos están claramente presentes en el soneto XXXVIII (López Bueno, 1998: 41), que Parker describió como «neoplatonismo puro» (1986: 79) y que es precisamente el que precede al que nos interesa:

Serena Luz, en quien presente espira
 divino amor, qu'enciende i junto enfrena
 el noble pecho qu'en mortal cadena
 al alto Olimpo levantars'aspira;

ricos cercos dorados do se mira
 tesoro celestial d'eterna vena;
 armonía d'angélica sirena
 qu'entre las perlas i el coral respira:

¿Cuál nueva maravilla, cuál exemplo
de la inmortal grandeza nos descubre
aquessa sombra del hermoso velo?

Que yo, en essa belleza que contemplo,
aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre,
la immensa busco i voi siguiendo al cielo. (Herrera, *Poesía*, pp. 396-397)

En muchos aspectos, este soneto XXXVIII es paralelo al XXXIX, que también comenzaba con una apelación a la dama: la «suäve Estrella» del XXXIX es en el soneto que lo precede la «Serena Luz», que también «enciende» el pecho del amante. Sin embargo, y en comparación con el soneto XXXIX, el XXXVIII subraya la idea neoplatónica del amor, el «divino amor» que «enfrena» al mismo tiempo que inflama y que eleva el «pecho» del amante noble al Olimpo, librándolo de la «mortal cadena» del cuerpo y liberando su alma, por más que, como explica Gargano (2021: 49), el proceso de ascensión hacia lo divino que describe el soneto «hunde sus raíces en la sombra del cuerpo». Partiendo de la atracción que este despierta, el amante logra ascender a una especie de cielo empíreo que arde con la hermosura de la «angélica sirena». Gracias a ella, es decir, mediante la contemplación de la belleza terrena de la amada, el poeta logra atisbar la «inmortal grandeza» de la belleza «immensa», esto es, la divina.

El soneto no solo parece un decálogo neoplatónico, sino también una especie de reescritura en esa misma clave del soneto XXIII de Garcilaso, «En tanto que de rosa y d'azucena» (Obra, pp. 49), del que Cuevas (1997: 396) percibe un eco:

enciende, enfrena: recuerdo del v. 4 del s. XXIII de Garcilaso: «enciende al corazón y lo refrena», lectura postulada por el propio Herrera (*As*, 174) frente a la vulgata «con clara luz la tempestad serena».

Dejando de lado la discusión ecdótica sobre el texto garcilasiano, conviene notar que los cuartetos del que nos ocupa contienen más ecos del soneto XXIII del toledano, pues Herrera también tiene una sucinta *descriptio puellae*: la «Serena Luz» (v. 1) se refiere a la dama en general, pero también a su mirada en particular, como Garcilaso, quien describe el «mirar ardiente, honesto» de la joven (v. 3); los «ricos cercos dorados» sacados «d'eterna vena» (vv. 5-6) del sevillano se hacen eco del «cabello que'n la vena / del oro s'scogió» (vv. 5-6) de su modelo. En cuanto a las «perlas i el coral» (v. 8) de Herrera, parecen referirse a la boca de la amada, pero con un colorido que recuerda el «de rosa y d'azucena» (v. 1), aunque luego los tercetos de Herrera se alejan del *carpe diem* y *collige virgo rosas* de Garcilaso para centrarse en la ideología neoplatónica antes señalada. En suma, el soneto XXXVIII es una especie de *imitatio* y *correctio* de Garcilaso: toma algunos elementos representativos del soneto del toledano, pero cambia su rumbo hacia el final del poema. Es más, cabría la posibilidad remota de que Herrera, en su faceta de editor de Garcilaso, enmendara el texto del toledano

—o eligiera un testimonio previo que le conviniera— para incluir el consabido «enciende el corazón y lo refrena», que suena herreriano y que recoge una de las palabras clave que hemos venido comentando en este artículo: «enciende». El soneto XXXVIII supone, pues, un momento decisivo en el cancionero de Herrera, un lugar donde el poeta hispalense presenta su propuesta ideológica más sólida. Esto hace particularmente interesante la yuxtaposición con el insólito y dubitativo soneto XXXIX.

Conclusión

Hemos comprobado que el soneto XXXIX presenta un esquema extraordinario en el contexto de *Algunas obras*. Para empezar, convoca un mito sanguinario y crudo que los poetas del Siglo de Oro solían relegar al mundo de lo burlesco: el de la castración de Atis, a quien Herrera hace convivir con figuras dispares e incluso voluntariamente contradictorias como Diana, Venus, Cupido, Endimión y Pan. Además, el soneto XXXIX es el único poema del volumen en que la dama se asocia claramente a la osadía, cualidad a la que accede por su chocante metamorfosis (de Venus en Diana) y por su igualmente extrema decisión (guerrear contra Amor). Por último, el poema que nos interesa es uno de los que presenta inversión de roles entre el poeta y la dama, pues otorga a esta un papel activo y reserva para la voz lírica uno pasivo, a expensas de la actitud de Estrella. Aunque en *Algunas obras* hay otros textos en que la dama se muestra activa o se apropia del instrumento propio del poeta, el canto (los dedicados a Orfeo, Filomena y las sirenas), el XXXIX sigue resultando excepcional por los mitos que combina y por la radical propuesta de emular a Atis.

Asimismo, hemos visto cómo Herrera sostiene a lo largo del poemario un proyecto neoplatónico que alcanza uno de sus puntos culminantes en el soneto XXXVIII, que propone contemplar la belleza de la dama para ascender así a la suprema. Lo más curioso es que este poema toma elementos de los cuartetos de un célebre soneto de Garcilaso (el XXIII) para desviar su sentido, un *carpe diem* y *collige virgo rosas* cuyas imágenes Herrera retoma para construir un decálogo neoplatónico. Al hacerlo, el sevillano adopta el vocabulario de la variante del v. 4 de Garcilaso, «enciende el corazón y lo refrena» (en Herrera, «divino amor, qu'enciende i junto enfrena»), variante que propone el mismo Herrera en *Anotaciones*. En ese momento, justo tras el decisivo soneto XXXVIII, aparece el que nos interesa, que confirma la distancia insalvable a la que se encuentra la dama nuevamente metamorfoseada. Sin embargo, y en lugar de gozar por esa posibilidad de ascensión ante una casta Diana que le hace la guerra a Venus, en el soneto XXXIX el yo lírico deja ver todos sus miedos. En primer lugar, acusa a la dama de una osadía difícil de evaluar, pues, aunque su causa es evidente, su valor resulta enigmático: tener el atrevimiento de rechazar el amor carnal («castíssima Diana») podría parecer positivo, pero no renegar absolutamente de todo amor.

En segundo lugar, y sabiendo que jamás gozará del amor de la dama, el yo lírico del soneto XXXIX imagina un escenario en el que la única manera de resistir a la tentación sería castrarse como Atis, acto de nuevo ambiguo, pues a un tiempo amancilla y produce «más gloria i hermosura». En tercer lugar, Herrera juxtapone el drástico modelo de Atis con el positivo de Endimión (un enamorado de la pureza de la luna que se consume, pero que no asciende) y con el negativo de Pan, cuya sombra funesta cierra, amenazante, el poema, convocando de nuevo el miedo del sujeto lírico, quien teme convertirse en Pan si no recurre a la solución de Atis.

Por tanto, las peculiares referencias mitológicas del soneto XXXIX de *Algunas obras* revelan las dificultades de la voz lírica cuando imagina a una dama que tiene la osadía de alejarse del amor para convertirse en un Lucero del alba casto, una especie de Luz/Diana que se enfrente a Venus y a Cupido. Esta posición activa, una posición en la que Estrella elige nueva forma y luego mueve guerra a los dioses del amor, relega al yo lírico a posiciones pasivas y aberrantes: en primer lugar, la del castrado Atis, quien puso fin a sus deseos eróticos mediante un acto físico; en segundo lugar, la del añorante Endimión, quien se consumió en una especie de nostalgia amorosa, casi un trovadoresco *amor de lohn avant la lettre*; en tercer lugar, y en negativo, la del sátiro Pan, cuyo erotismo teme y rechaza el poeta. Este temor, y el contraste con el triunfalismo neoplatónico del soneto XXXVIII, son claves para entender *Algunas obras*, libro que se mueve entre la ascensión y el miedo a la caída. Como explica Gargano (2021: 47-48), el cancionero neoplatónico de Herrera escenifica «una historia de laceración y de continuo tormento» en que el enamorado pretende elevarse a la contemplación de la belleza eterna, pero al tiempo es consciente de que se ha impulsado en este vuelo precisamente disfrutando de una belleza corporal que dificulta esa ascensión, pues lo lastra y lo atrae hacia abajo. El soneto XXXIX, con su extrañeza y terribles temores, es la mayor muestra de esta contradicción insoluble del sólido sistema metafórico e ideológico de *Algunas obras*.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Javier, «Imágenes de la osadía en la lírica de Fernando de Herrera», *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 24, 2019, pp. 109-127.
- BATTAGLIA, Salvatore, «Per il testo di Fernando de Herrera», *Filologia Romanza*, 1, 1954, pp. 51-88.
- BLECUA, José Manuel, ed., Fernando de Herrera, *Obra poética*, vol. 1, Madrid, Real Academia Española, 1975.
- CATULO Y TIBULO, *Poemas. Elegías*, ed. de Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 2016.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1998.
- CUEVAS, Cristóbal, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Fernando de Herrera. Vida y literatura en la Sevilla Quinientista (1534-1597)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2022.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente, ed., Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, La Lectura, 1914.
- GARGANO, Antonio, «“Y contemplo por vos la suma alteza”. Amor y furor en *Algunas obras* de Fernando de Herrera», en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*, ed. de Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 23-52.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- , *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997.
- , *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra, 2022.
- JODAR JURADO, Rocío, «Del “fugitivo troyano, hijo de la gran ramera” y otros mitos. Fábulas mitológicas burlescas en *Las delicias de Apolo*», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, pp. 41-56.
- KOSSOFF, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- LANCELLOTTI, Maria Grazia, *Attis: Between Myth and History: King, Priest and God*, Leiden, Brill, 2015.
- LAZURE, Guy, «“Hermanos del cielo”. Figuras de vuelo en la poesía y la pintura sevillana de Fernando de Herrera a Juan de Arguijo (con Francisco Pacheco de por medio)», *e-Spania*, 35, 2020, <https://doi.org/10.4000/e-spania.33455>.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, ed., Fernando de Herrera, *Algunas obras*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.

- MACRÍ, Oreste, «Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos de Herrera*», *Filología Romanza*, 6, 1959, pp. 1-26 y 151-184.
- , *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.
- MOLINA HUETE, Belén, «Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: La Atalanta de Juan de Matos Fragoso (1662)», *Criticón*, 134, 2018, pp. 159-193.
- MONTERO, Juan, «La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas», en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de «Versos» (1619)*, ed. de Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149.
- , «Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*», *Creneida*, 10, 2022, pp. 149-192.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros VII-X*, trad. y ed. de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 2008.
- PEPE, Inoria, «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I parte», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 33-69.
- , «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. II parte», *Studi Ispanici*, 1983, pp. 103-127.
- , «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. III parte», *Studi Ispanici*, 1984, pp. 43-76.
- , «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle canzoni di Fernando de Herrera. IV parte», *Studi Ispanici*, 1985, pp. 43-73.
- , «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle elegie di Fernando de Herrera. V parte», *Studi Ispanici*, 1986, pp. 21-59.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu i Fabra, 2010.
- QUEVEDO, Francisco de, *Anacreón castellano*, Madrid, Antonio de Sancha, 1794.
- , *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, ed., *Fernando de Herrera, Poesías*, Madrid, Castalia, 1992.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «La lírica de Herrera: mito y circunstancia», *Glosa*, 7-8, 1996-1997, pp. 49-71.
- , «Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos», *Ínsula*, 610, 1997, pp. 6-9.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicación de las fábulas, reduciéndolas a filosofía natural y moral y astrología e historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.

SENABRE, Ricardo, «Los textos emendados de Herrera», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 179-193.

VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

