

POESÍA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO:  
LAS CANCIONES EN *ALGUNAS OBRAS* DE  
FERNANDO DE HERRERA

ION MIKEL AYASTUY ARISTIMUÑO

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

CURSO 2014-1015

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, ROMÁNICA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA

ÁREA DE CONOCIMIENTO: LITERATURA ESPAÑOLA

TUTOR: JOSÉ JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

## RESUMEN

En este trabajo comentamos las cinco canciones que forman parte del poemario de Fernando de Herrera titulado *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Nuestro objetivo es encontrar los rasgos comunes que prestan coherencia estética y temática a este grupo de cinco poemas. En otras palabras, buscamos aquello que diferencia las canciones de los demás poemas que integran la obra. Al mismo tiempo, nos interesa saber cuál es la función que desempeñan las canciones dentro de la estructura general del libro. En lo que respecta al estilo, Herrera aplica a todo el poemario un cuidado formal y una sensibilidad poética similares, lo cual resta importancia a la clara uniformidad de estilo que muestran las canciones. Sin embargo, algunos rasgos particulares confieren a las canciones su característica personalidad: el *yo* poético ocupa un lugar secundario; el poema se apoya en una historia, pero trasciende los acontecimientos porque busca alcanzar pensamientos de validez universal; por mucha emoción que imprima a su discurso, el *yo* poético oculta hábilmente su intimidad, evitando así teñir de subjetividad el poema; por último, en las canciones Herrera disfruta de más libertad que en su poesía amorosa para variar el tono de los poemas.

En cuanto al contenido, las canciones tratan con preferencia temas históricos y asuntos de relevancia social; en cualquier caso, se alejan considerablemente de la esfera íntima y sentimental que corresponde a sonetos y elegías. En las canciones, tanto los temas marcadamente públicos como otros que Herrera extrae de su vida privada tienen un tratamiento poético semejante: la acción disminuye bajo el peso de los juicios morales y los pensamientos filosóficos, y la realidad se estiliza tanto que el poema se desplaza hacia lo abstracto. Estructuralmente, las canciones dan cabida al contenido social del cancionero herreriano, mientras que el hilo del relato amoroso pasa por los sonetos y las elegías. Frente al predominante discurso amoroso, el discurso de las canciones ocupa un espacio reducido y secundario en la obra: el cancionero es, principalmente, una colección de lamentos de amor, a través de la cual se puede adivinar la historia de un amor desgraciado. Las canciones aportan a esta colección de lamentos la codiciada *varietas* petrarquista. Lo que conecta la poesía de las canciones con la poesía amorosa es un marcado sentido del heroísmo, entendido como deseo de alcanzar la virtud y la excelencia. Esta ambición de perfeccionamiento, simbolizada en el eterno fracaso del enamorado, recorre el libro y le presta coherencia.

Para la lectura de las canciones hemos utilizado la edición de Cristóbal Cuevas, citada en la bibliografía final de este trabajo. Los textos de la edición pueden consultarse, sin las notas, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

## ÍNDICE

EL CANCIONERO HERRERIANO .....	1
CANCIÓN I .....	5
CANCIÓN II .....	10
CANCIÓN III.....	13
CANCIÓN IIII .....	16
CANCIÓN V .....	19
CONCLUSIONES FINALES .....	22
BIBLIOGRAFÍA.....	25

## EL CANCIONERO HERRERIANO

En las siguientes páginas comentaremos las cinco canciones que forman parte del libro de poemas titulado *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582)<sup>1</sup>. En el comentario trataremos aspectos como el tono poético, los recursos estilísticos, los temas y la función que estas composiciones pueden desempeñar en la obra. Antes de acometer esta tarea es necesario explicar qué tipo de libro es *Algunas obras*. Según sostiene Cristóbal Cuevas en la introducción a su edición de 1985, podemos considerarlo como la primera parte de un cancionero petrarquista; solo la primera parte, puesto que faltan los poemas a la muerte de la amada y el desenlace de la obra<sup>2</sup>. Ahora bien, ¿qué entendemos por un cancionero petrarquista? Santiago Fernández Mosquera señala los elementos característicos de este tipo de poemario:

Si queremos ver un cancionero petrarquista tal y como parecieron verlo quienes lo construyeron, deberíamos buscar en el texto una historia de un solo amor, con cierta cronología interna (y no externa, aunque pueda existir) que tiene un hilo discursivo y en el que está muy presente la voz poética del *yo* del poeta y el referente de una amada. Otras características reforzarían esta estructura con origen petrarquista: distintos grupos temáticos coincidentes con los *Fragmenta*, diversidad moderada de formas métricas, cierto número recurrente de composiciones, presencia de anotaciones aclaratorias del poeta o del editor... y tantas como características creemos ver en el de Petrarca<sup>3</sup>.

Veamos ahora cuáles de estas características están presentes en *Algunas obras*, según ha hecho notar la crítica. En cuanto al primer punto mencionado por Fernández Mosquera, que sostiene que un cancionero petrarquista debe estar cohesionado por el relato de amor hacia una sola mujer, observamos que se cumple escrupulosamente<sup>4</sup>. En conexión con esto, Cuevas subraya el carácter narrativo del cancionero herreriano, que explica que algunos poemas se prolonguen en otros formando bloques y que la obra tenga una vaga dimensión temporal:

[...] Herrera concibe su poemario como la relación aparentemente histórica de un proceso amoroso que arranca del encuentro con la amada, y avanza dialécticamente en tensiones

---

<sup>1</sup> Trabajamos sobre los textos editados en *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas.

<sup>2</sup> Cuevas, 1985, pp. 28-29.

<sup>3</sup> Fernández Mosquera, 1995, p. 474.

<sup>4</sup> Inoria Pepe Sarno lo explicita de esta manera: «Si può essere d'accordo con A. Prieto nel riconoscere come una delle caratteristiche di un canzoniere di tipo petrarchesco il fatto che la raccolta sia indirizzata a un'unica donna: in questo senso H rispetta il codice. Luz, Aglaya, Luzero e tutti gli altri nomi che vengono attribuiti da Herrera all'ispiratrice delle proprie poesie nascondono una sola destinataria, la condesa de Gelves» (Pepe Sarno, 1990, p. 480). La letra «H» de la cita hace referencia a la edición de 1582 de *Algunas obras*.

íntimas, provocadas por anécdotas que se fijan espacio-temporalmente en relación con acontecimientos no amorosos, a los que se hace referencia en determinados momentos<sup>5</sup>.

*Algunas obras* es, por tanto, una colección de poemas cuyo hilo conductor es una historia amorosa ficticia entre el poeta y la dama a la que se dedican los versos. Este carácter narrativo, como es lógico, nos permite leer unos poemas como continuación de otros, entendiendo que existe entre ellos una relación discursiva<sup>6</sup>. Sin embargo, más allá de la homogeneidad temática, los cancioneros petrarquistas también muestran una cuidada trabazón estructural, cualidad que Herrera se esfuerza por reproducir. Antonio Prieto hace notar al respecto que el poemario está enmarcado por un soneto prologal y otro soneto conclusivo; entre uno y otro, encuentra unidades temático-métricas (como los seis sonetos introductorios), que desarrollan secuencialmente la historia amorosa. Prieto señala que este proceso se ameniza, siguiendo el modelo del *Cancionero* de Petrarca, introduciendo otras formas métricas además del soneto e intercalando algunas composiciones de tema no amoroso<sup>7</sup>. De ello hablaremos más adelante.

Recordemos ahora la cita de Fernández Mosquera. Hemos visto que en *Algunas obras* Herrera desarrolla el tema del amor, lo remite a un marco narrativo (la ficción de una autobiografía sentimental<sup>8</sup>), y ordena los poemas atendiendo al desarrollo temático y la variación métrica. En definitiva, respeta los rasgos más importantes del modelo petrarquista. Sin duda, la imitación del modelo puede rastrearse en características secundarias, imágenes y tópicos, pero no es este el lugar para verlo con tanto detenimiento<sup>9</sup>; bástenos la idea general de que Herrera compuso *Algunas obras* ateniéndose a la estructura de un cancionero petrarquista.

---

<sup>5</sup> Cuevas, 1985, p. 29. Al carácter de cancionero petrarquista de la poesía de Herrera dedica Cuevas todo un apartado de su introducción (pp. 28-38).

<sup>6</sup> Reflexionando sobre este punto, Pepe Sarno explica las posibilidades de análisis al considerar el poemario como un sistema coherente: «In questo sistema ogni microcomponente ha avuto un posto preciso; si tratta quindi di individuare se ci sia stata da parte di Herrera la volontà di delineare, attraverso le microstrutture, un discorso che abbraccia poi tutto il sistema [...]. In questa operazione sarà necessario accertare anche se e in quale misura le microstrutture siano connesse fra loro al fine di tessere quella storia cui ho accennato» (Pepe Sarno, 1990, p. 482).

<sup>7</sup> Véase Prieto, 1987, pp. 572-574.

<sup>8</sup> Prieto habla con toda claridad sobre la amada herreriana como creación literaria inspirada, eso sí, en una mujer real: «[...] podemos pensar que en la *mente* de Herrera late la idea de competir tanto con Petrarca como con Garcilaso en la creación de un cancionero, en cuanto trayectoria amorosa, para lo cual acomoda a su necesidad de una amada la realidad ofrecida de Leonor de Milán» (Prieto, 1987, p. 570).

<sup>9</sup> Para una exposición de los temas literarios que se desarrollan en la obra, véase el trabajo de Antonio Ramajo Caño, 2002; sobre el uso alegórico de los espacios, consúltese Schwartz, 2012; para

De lo que hemos dicho hasta ahora se deduce que las cinco canciones que forman parte del poemario deben tener un propósito estético y temático en relación con las demás composiciones, dado que se integran en una estructura de cancionero que comprende el conjunto de la obra. En cuanto al primer aspecto, el de su función estética en la obra, las canciones contribuyen a dotar de variedad métrica al cancionero. Según observa Fernández Mosquera, en este punto Herrera no hace más que seguir los pasos de Petrarca, que procuró enriquecer su cancionero ensayando diversas formas métricas<sup>10</sup>. Pero para un poeta del siglo XVI como Herrera cultivar una forma poética conlleva un compromiso con la tradición literaria: el tono del poema y sus temas deben ser los apropiados a la forma estrófica, según la autoridad reconocida de los modelos más excelentes<sup>11</sup>. En otras palabras, las canciones de *Algunas obras* debieran mostrar una temática y una estética peculiares, que las diferencien de las demás opciones métricas del poemario<sup>12</sup>.

Esto no quiere decir que cada grupo de poemas (sonetos, elegías, canciones y «Égloga venatoria») se ocupe de algún tema en exclusiva; al contrario, pronto descubrimos que los temas del cancionero herreriano rebasan los límites métricos. Así, el amor, la belleza, las escenas mitológicas, los hechos de armas, los personajes ilustres y los grandes acontecimientos, todos estos temas que encontramos en las canciones, tienen su lugar también en sonetos y elegías<sup>13</sup>. De todos modos, no podemos pasar por alto que Luz, la figura principal del poemario, solo aparece en una canción de las cinco que se incluyen en la obra. Y aún tendremos que explicar más adelante que el papel de Luz (la amada del cancionero herreriano) en este poema es distinto del que cumple en los sonetos o las elegías.

De modo que debemos descubrir qué género poético, con sus temas predilectos y su tono y forma característicos, implica para Herrera el cultivo de la forma métrica de la canción. Habiendo definido su poemario como un cancionero petrarquista, el primer

---

un análisis demorado de los rasgos petrarquistas de la obra consúltese lo que dice Prieto, 1987, pp. 570-585, y la esclarecedora introducción de Cuevas, 1985, pp. 28-38.

<sup>10</sup> Fernández Mosquera, 1995, p. 484.

<sup>11</sup> Véase López Bueno, 1992.

<sup>12</sup> Cuevas hace notar que existe una conexión sutil entre el significado y la forma: «En lo formal, la diversidad de situaciones se traduce en una matizada polimetría [...]» (Cuevas, 1985, p. 30).

<sup>13</sup> Véase al respecto lo que se dice sobre los temas de la poesía no amatoria del cancionero en Cuevas, 1985, pp. 45-59.

impulso nos lleva a equiparar sus canciones a las de Petrarca, pero esta asimilación sería inexacta. Juan Montero lo explica con las siguientes palabras:

[...] [Herrera] abandona del todo la canción como forma de la poesía amorosa para encauzarla exclusivamente hacia el terreno celebrativo, con especial predilección por los asuntos político-religiosos, patrióticos en definitiva. Es decir: en *Algunas obras* Herrera eleva a norma precisamente aquello que en el *Canzoniere* de Petrarca era excepcional y que en Garcilaso nunca se da: la canción de tema distinto al amoroso [...]<sup>14</sup>.

Efectivamente, podemos apreciar que las canciones se especializan en expresar acontecimientos ajenos a la intimidad del poeta y con cierta proyección social, apropiados para la entonación celebrativa y majestuosa. Debemos reconocer que el espíritu de las canciones herrerianas está alejado del petrarquismo y que supone una redefinición del género canción. Si pensamos en qué otro modelo podría haber ejercido influencia sobre una poesía lírica como la de Herrera, nos viene a la mente la oda humanística y su cultivador más destacado, Fray Luis de León. Y es que, según explica Montero, la oda en lengua romance nace como alternativa lírica a la prestigiosa canción petrarquista, lo cual implica distancia, pero también cierto grado de relación entre ambas formas<sup>15</sup>. Podría pensarse que Herrera, en un intento de dotar a su cancionero de mayor independencia con respecto al modelo de Petrarca, hubiera recorrido un camino parejo al de los humanistas que en sus odas volvieron la vista a Horacio. Sin embargo, si temáticamente sus canciones se alejan del petrarquismo, su gusto por el discurso amplio y la adjetivación profusa las aleja notablemente del estilo horaciano.

En este punto, el texto de Montero vuelve a sernos de gran interés. Él considera que la oposición canción/oda queda al margen de los poemas de *Algunas obras*, porque en este libro Herrera compone sus canciones de acuerdo a un género poético propio, que considera como el más adecuado para tratar asuntos graves. Entendidas de esta manera, las canciones de *Algunas obras* solo pueden definirse ya en cuanto a la estructura del poemario del que forman parte, en el cual sirven de complemento a las elegías. Además, esta nueva clasificación no se da solo en la práctica, sino que también está descrita en las *Anotaciones* que Herrera escribió como teórico; en ellas ignora las diferencias entre oda y canción y hace que las dos formas convivan dentro de un concepto más amplio, lo que él llama *poesía mélica*<sup>16</sup>. Teniendo en cuenta todo esto, Montero concluye que «Mientras en Garcilaso la oposición oda / canción es relevante, en *Algunas obras* la

---

<sup>14</sup> Montero, 1993, p. 235.

<sup>15</sup> Montero, 1993, pp. 216-217.

<sup>16</sup> Montero, 1993, pp. 234-237.



verdadera distinción se articula en torno al eje semántico que opone *poesía mélica* de asunto público vs. elegía / epístola de asunto privado, amoroso preferentemente»<sup>17</sup>.

Ahora que ya conocemos a grandes rasgos cómo son las canciones herrerianas, solo nos queda dar la palabra al propio Herrera, que en sus *Anotaciones* se convierte en una autoridad de referencia para su poesía:

[...] [La canción vulgar] es la más noble parte de la poesía Mélica, y juntamente de todas las otras suertes de rimas y poemas italianos; y por la excelencia suya se apropia a sí sola el nombre común. Y como es el más hermoso y venusto género de poema, así es el más difícil; porque se compone de voces escogidísimas, y se acomoda a varios números, y a todos los argumentos. Su textura es gravísima, y ella en sí no admite dureza, ni desmayo y lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada, y, como dicen los toscanos, llena de *leggiadria*<sup>18</sup>.

En el texto de Herrera sigue a estas consideraciones una breve exposición de la métrica de la canción a la manera italiana, con lo que concluye su aproximación teórica al tema. De modo que, como vemos en el texto citado, es un cierto decoro poético lo que marca los límites del género, junto con las normas métricas. Los temas, las imágenes y el tono deben corresponder a la nobleza que se le supone a este tipo de poesía. Esto requiere un esfuerzo de estilización cuyo resultado es, como veremos, una retórica exaltada y una escrupulosa selección de temas y de imágenes que por su grandeza o belleza se consideran dignos de cantarse. La conciencia del decoro poético ejerce su presión en todos los niveles, dando forma a una poesía de altos vuelos, en la que las referencias al mundo de los sentidos se reducen al mínimo y se recurre a un lenguaje abstracto para aludir a vicios, virtudes y bellezas ideales. En otras palabras, el poeta acude a ideas muy fuertes y de prestigio literario, como son el patriotismo, el belicismo, la religiosidad y el culto a la belleza, para sostener un tono poético de continua exaltación. Las canciones de Herrera son, por decirlo así, la forma que conviene al registro poético más elevado.

### CANCIÓN I (*Voz de dolor, y canto de gemido*)<sup>19</sup>

El tema de esta canción es la derrota de los portugueses en la batalla de Alcazarquivir contra los musulmanes, que tuvo lugar en 1578. El suceso histórico recibe un tratamiento mítico y tiene distintas interpretaciones a lo largo del poema:

---

<sup>17</sup> Montero, 1993, p. 237.

<sup>18</sup> Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, p. 394.

<sup>19</sup> Leída en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 376-379.

considerado como una tragedia humana y una catástrofe militar, también se entiende como una advertencia divina contra la arrogancia y como una afrenta que en el futuro podría motivar la venganza de los españoles. Así que el argumento da lugar a una canción compleja, que se desarrolla en tonos poéticos diversos, desde el llanto elegíaco hasta la arenga militar, pasando por la fábula moral. A continuación comentaremos el poema atendiendo a sus bloques métrico-temáticos.

La primera estancia funciona como una proposición retórica: introduce la materia, implica afectivamente al yo poético y explica la intención del poema. La estrofa puede dividirse en dos partes, cada una de las cuales trata uno de los temas fundamentales de la canción. La primera parte (los seis primeros versos) subraya el carácter elegíaco de la composición, destinada a mantener vivo el recuerdo de la desgracia; la segunda parte (los últimos siete versos) hace un cambio de perspectiva, se aleja del sentimiento de duelo y habla sobre la ejemplaridad de la historia, que debe atemorizar al mundo musulmán. La amenaza de represalia, que al final del poema se hace explícita, ya late en estos versos. De manera que esta primera estancia es una síntesis del poema, que se mueve entre lo elegíaco y lo heroico, entre el dolor que inspira los seis primeros versos y la pujanza militar que se adivina en los siete últimos.

La segunda estancia y la tercera conforman otro bloque, en el que se hace una racionalización de la derrota desde el punto de vista cristiano. Tal y como explica Cuevas en su introducción, la derrota de un ejército cristiano a manos de los musulmanes es contradictoria con la idea de la divina Providencia que traza el curso de la historia, de manera que se necesita un argumento religioso que explique por qué las tropas cristianas han perdido el favor de su Dios<sup>20</sup>. En este caso, la derrota se interpreta como un castigo a la impiedad de los portugueses, que entusiasmados por su superioridad militar confían ciegamente en la victoria, olvidando que en último término solo Dios puede conceder o negar la gloria. La segunda estrofa es la que prepara el terreno para que esta reinterpretación de la batalla resulte convincente. Una larga exclamación retórica domina casi toda la estrofa y en tono exaltado lamenta la ceguera espiritual de los portugueses. Aludiendo repetidamente a la soberbia de los soldados y a su olvido de Dios, esta exclamación es el argumento retórico en el que se apoya la

---

<sup>20</sup> Cuevas, 1985, p. 47.

interpretación de la victoria de los musulmanes como castigo divino<sup>21</sup>. En los tres últimos versos el tono cambia bruscamente, pasando de la exclamación retórica a un sobrio estilo de sentencia bíblica, que tiene continuidad en la siguiente estrofa.

A lo largo de la tercera estancia Herrera utiliza un tema bíblico que se encuentra en *Isaías*, 13, 10, el del sol que se niega a salir, en señal de catástrofe, y el de un Dios que toma parte activa en la historia de los hombres, castigando violentamente su arrogancia<sup>22</sup>. Por primera vez, la atención del poema se centra en los hechos, no en los sentimientos que suscitan, pasando así de la expresión elegíaca a la narración. Pero no se trata de una narración de tipo heroico, apegada a los hechos, sino de una interpretación religiosa de lo sucedido, que en lugar de exponer los detalles del argumento ofrece una versión más abstracta, conceptual. Este desapego de lo concreto es lo que permite salvar uno de los puntos más complicados del poema, el de la gloria debida a la victoria de los musulmanes, que un poeta cristiano no podía reconocer, y que se les niega gracias a la interpretación cristiana de lo sucedido, según la cual los guerreros musulmanes son solo un instrumento de la acción divina. De hecho, los versos 36-39 sostienen que el valor militar que mostraron era postizo, mientras que lo natural en ellos es la codicia<sup>23</sup>. Así el poeta reconcilia con la lógica cristiana un suceso que de otra manera era inaceptable.

La narración de la acción bélica propiamente dicha se reduce a la cuarta estrofa, que es única en el poema. Solo en ella se describe brevemente el combate, que por lo demás Herrera deja al margen del poema, y es muy interesante ver con qué precauciones y reticencias le da cabida en este lugar. Los primeros versos, desde el 40 hasta el 45, son una hermosa muestra de escrúpulo poético, donde las espadas de los musulmanes no se descargan sobre los portugueses, sino sobre la «claridad i hermosura» de la «gloria i valor» de Lusitania. Estos sorprendentes versos son el

---

<sup>21</sup> Hay en el poema varias expresiones que evocan la intervención divina: «y el santo d' Israel abrió su mano / y los dexó» (vv. 24-25), «y cayó en despeñadero / el carro, y el cavallo y cavallero» (vv. 25-26), «cayó en unos vigor, cayó denuedo, / mas en otros desmayo y torpe miedo» (vv. 51-52). Estas expresiones están claramente inspiradas en un lugar de la Biblia (*Éxodo*, 15). En cambio el sentido general de advertencia y castigo al pueblo elegido, según el cual los musulmanes fueron un instrumento de la ira de Dios y no merecen gloria alguna por su victoria, está mejor expresado en otro lugar bíblico (*Deuteronomio*, 32).

<sup>22</sup> Cuevas nos ha orientado hacia esa fuente al explicar el término «visitó» en el v. 34 (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 377, en nota).

<sup>23</sup> Esta idea de que Dios convierte a los enemigos en mejores guerreros, haciendo que olviden su natural codicia, proviene de *Isaías*, 13, 17.

resultado de la mezcla entre la batalla concreta, a la que nos vamos acercando, y lo conceptual, que predomina a lo largo del poema. La «gloria i valor» de Lusitania, expresión que se utiliza también en la primera estancia y que podemos entender como ‘la nobleza y la juventud guerrera’, se convierte cuatro versos después en «armadas escuadras i braveza». Como vemos, en el interior de esta estrofa se da una gradación hacia el plano de lo concreto, de forma que el poema alcanza su mayor concreción y realismo en los versos 46-48. Es muy significativo que, en lugar de darle continuidad, Herrera vuelve a tomar distancia con dos hipérbolos muy impactantes y cierra la estrofa con dos versos de síntesis en los que vuelve a hallarse de lleno en el plano de lo conceptual. Las últimas palabras de esta estrofa, «torpe miedo», indican que los portugueses fueron, además de irreligiosos, indignos de sí mismos, de su fama y de su historia; esta idea tiene desarrollo en la quinta estrofa.

En la quinta estrofa se da un nuevo cambio de tono. Toda ella está formada por interrogaciones retóricas, lo que recuerda a un discurso público. De acuerdo con el cambio de estilo, también se desciende a un nivel temático más humilde, en este caso el de la historia político-militar: se hace un repaso de las pasadas hazañas de los portugueses para calibrar el alcance de la derrota, que revela una decadencia alarmante. Las continuas interrogaciones, a las que se suman algunas repeticiones y un léxico algo más directo, contribuyen a crear un discurso emocional y enfático a la manera de los mítines públicos. Es otra prueba de cómo el estilo se adapta a la materia, que ya no es sentimental, mítica ni religiosa, sino más cercana a lo que supone la derrota desde una perspectiva política: una pérdida de poder y una humillación. El tema es más prosaico y esta retórica típica de la oratoria lo expresa con mucha eficacia.

Las siguientes dos estrofas sirven como una parábola que intenta hacer comprensibles los hechos dolorosos que se están recordando. Cuentan la fábula moral del cedro del Líbano, que fue castigado por Dios debido a su arrogancia. Se trata del recurso de la digresión, que según Vicente Cristóbal es una técnica muy usada por Horacio en sus odas, aunque aquí se recurre a un ejemplo bíblico en lugar de a la mitología, como era frecuente en el poeta latino<sup>24</sup>. Al igual que en las odas horacianas, la digresión sirve aquí para dar variedad al poema y para incluir un símbolo aplicable al argumento poético, pero que lo supera. En otras palabras, da un alcance más universal y

---

<sup>24</sup> Cristóbal, 1993, pp. 36-37.

didáctico al poema, salvando la anécdota. En su edición Cuevas señala que el tema del cedro tiene fuentes bíblicas: *Salmos*, 36, 35-36 y *Daniel*, 4, 7-24<sup>25</sup>. Ciertamente el cedro aparece en distintos lugares de la *Biblia*, porque su altura es ejemplo de la grandeza que puede alcanzarse en la tierra y su caída sirve de advertencia a los reyes y otros hombres poderosos para que no se dejen llevar por la soberbia y la autocomplacencia. En *Isaías*, 2, donde se amenaza con un severo castigo de la arrogancia, los cedros aparecen como parte de un listado de cosas altas, fuertes o bellas, que serán destruidas en un momento si Dios así lo quiere. Pero los versos de Herrera se inspiran sobre todo en *Ezequiel*, 31 y siguen muy de cerca este pasaje, extrayendo de aquí imágenes concretas<sup>26</sup>.

Finalmente la canción recupera el tono heroico y termina con un apóstrofe a Libia<sup>27</sup> en el que se concreta la vaga amenaza de represalias que latía ya en la primera estrofa. Así, los cuatro últimos versos rematan la composición en pleno apogeo de violencia, aunque se aminora la crudeza del pasaje gracias a la personificación del río Luco y el uso de una metáfora mercantil. Este último ejemplo nos recuerda que uno de los rasgos interesantes de esta canción es cómo alude a enfrentamientos bélicos pero sin describirlos jamás en detalle. Esto indica que la conciencia del decoro poético ejerce mucha presión, como ya hemos sugerido antes. También cabe mencionar la diversidad de tonos y de enfoques que, junto con una digresión narrativa que ocupa dos estancias, recuerdan la *varietas* de Horacio, aunque el discurso amplio y la adjetivación abundante son marcas reconocibles del estilo de Herrera, alejado de la oda en estilo horaciano. De hecho, las estancias son largas (trece versos), al estilo petrarquista<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 378, en nota.

<sup>26</sup> El verso 86 de Herrera que dice «qu'opresso de los montes arrojados» resulta un poco ambiguo, pero a la luz del texto de Ezequiel, que recuerda que todo lo que muere acaba bajo tierra, se refuerza la posible interpretación de que el cedro termina sepultado bajo un desprendimiento de rocas. Final que recuerda a la Gigantomaquia, donde los gigantes son aplastados por las piedras en castigo a su rebeldía (Ovidio, *Metamorfosis*, vv. 1151-1162). Conviene recordar que la Gigantomaquia es un tema presente en la obra de Herrera, como puede verse en la canción III.

<sup>27</sup> El término «Libia», por sinécdoque cultista, puede referirse a todo el continente africano. Véase Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. África.

<sup>28</sup> Puede ser interesante recoger aquí lo que el propio Herrera dice sobre las estancias en las que predomina claramente el endecasílabo sobre el heptasílabo, como es el caso. En su comentario a la canción cuarta de Garcilaso encontramos la siguiente reflexión: «Por estar toda llena de versos enteros que son los endecasílabos, porque solo uno tiene roto en cada estanza; acrecienta más gravedad y grandeza y magnificencia. Y aunque las canciones que tienen corto solo un verso, son austeras y no agradables en la armonía; esta no padece semejante defecto [...]» (Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, p. 402).

## CANCIÓN II (*Si alguna vez mi pena*)<sup>29</sup>

Lo primero que llama la atención de esta canción segunda es que está bastante alejada temática y estéticamente de la primera. Recordemos que Herrera no diferencia entre canción y oda, sino que las funde bajo el término *canción*, lo cual le permite mostrar estas variaciones de una composición a otra. En este caso, el poema presenta rasgos que lo acercan inequívocamente al modelo de la oda luisiana: está dirigido a un *tú* protagónico, con respecto al cual el *yo* cumple el papel de maestro y guía moral<sup>30</sup>. Además, se trata de un poema de circunstancias, escrito con motivo de la boda de don Fernando Enríquez de Ribera con doña Ana Girón<sup>31</sup>, lo cual explica en parte que el poema dé la sensación de seguir un código y que recurra a tópicos literarios de cortesía y persuasión.

La canción puede dividirse, a grandes rasgos, en tres partes: las cuatro primeras estrofas funcionan como introducción, las nueve estrofas siguientes forman el cuerpo del poema y la última estrofa es una suerte de epílogo. En las tres primeras estrofas Herrera pospone dirigirse expresamente a don Fernando y, a modo de preliminar, coloca una elaborada *recusatio*<sup>32</sup>. En la primera estrofa el poeta anuncia que desea dejar de lado la poesía amorosa para entregarse a una poesía noble y largamente desatendida. Al referirse a la poesía amorosa, Herrera da entrada a un vocabulario metafórico típico de esa poesía, vocabulario que no tiene continuidad en la segunda estrofa<sup>33</sup>; así su *recusatio* supone un efectivo cambio de estilo. Descartado el registro amoroso, el lector espera quizá una composición de tipo heroico, pero en la segunda estrofa el poeta extiende su rechazo a este tipo de poesía. A continuación, en la tercera estrofa se introduce una pequeña enumeración de temas heroicos que el poeta trata en la «Canción

---

<sup>29</sup> Leída en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 391-394.

<sup>30</sup> Begoña López Bueno explica así este rasgo típico de la oda: «El *yo* del poema encarna actitudes que tienen valor paradigmático, y como el tono suele ser reflexivo-moral, se erige en sujeto de la prédica. En estrecha vinculación aparece el *tú* como receptor implícito. Recoge así la oda vernácula la tradición grecolatina del género (Safo, Alceo, Horacio) que organiza el poema como un apóstrofe dirigido a alguien e imita, por tanto, un proceso dialogístico entre el *ego* y el *alter-ego*» (López Bueno, 1993, p. 196).

<sup>31</sup> Fue Adolphe Coster quien propuso la teoría de que el poema tenía por motivo la boda de don Fernando, tal como recoge Cuevas en nota (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 391). Esta teoría es aplicable al poema, aunque lo cierto es que la canción no explica claramente cuáles son las circunstancias especiales que la inspiran.

<sup>32</sup> La *recusatio* consiste normalmente en anunciar que se deja de lado la poesía grave (épica o trágica) para cultivar una poesía más humilde (lírica, elegíaca o pastoril). Herrera, en un rasgo de originalidad, renueva el tópico y prueba a cambiar el esquema tradicional.

<sup>33</sup> Compruébese el espacio metafórico de los vv. 3-5.

en alabanza de la divina majestad por la victoria del señor don Juan»<sup>34</sup> y en la canción I. Como antes con el lenguaje amoroso, Herrera se limita a ofrecer una muestra de retórica épica que abandona inmediatamente en favor de una poesía que según él nace de la inspiración del dios Febo. Tras rechazar tanto la lírica amorosa como la épica, la canción se encamina hacia una poesía más reflexiva, de asunto moral y con una marcada vocación didáctica. La cuarta estrofa completa la parte introductoria de la canción con una dedicatoria en la que se explicita el destinatario, don Fernando, y el poeta se muestra humilde para lograr la *captatio benevolentiae*, que es uno de los objetivos característicos de los prólogos poéticos.

En la segunda parte, que abarca las nueve estrofas siguientes, el discurso es argumentativo-didáctico y busca inducir a don Fernando al cultivo de la virtud. Su argumentación, como veremos, es bastante ecléctica, alternando estrofas de inspiración humanista con otras que tienden al neoplatonismo o a la moral cristiana. Para empezar, la quinta estrofa describe a don Fernando como un joven de la alta nobleza, excelente no menos por sus cualidades personales que por su alto linaje; de la distinción implícita que hace esta estrofa entre estatus social y valía personal nace la argumentación posterior que anima a don Fernando a que enderece su conducta de acuerdo con la virtud. Así, la sexta estrofa y la séptima hacen referencia a la dignidad del hombre, que no puede agotarse en el poder de dominar a otros con violencia, ya que la gloria militar resulta muy pobre por sí sola. En realidad, estas dos estrofas enlazadas<sup>35</sup> contienen el meollo de lo que esta canción quiere enseñar: el éxito vital y la buena fama, por excelentes que lleguen a ser, no son sustitutivos de una conducta moral recta, sin la cual todo ser humano está abocado al embrutecimiento.

Estrofa por estrofa, se mencionan los siguientes temas: la ejemplar austeridad de los héroes clásicos (estrofa 8); la búsqueda de la belleza como camino de elevación espiritual (estrofas 9 y 13); el valor del esfuerzo, sin el cual no existe la virtud (estrofas 10 y 12); y la inteligencia superior que, sin atender a los prejuicios del vulgo, distingue lo que es bueno y se convierte en garantía de nobleza (estrofa 11). En la decimocuarta estrofa, que remata la canción con un epílogo, Herrera recurre al tópico del poder

---

<sup>34</sup> Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 257-264.

<sup>35</sup> López Bueno considera estas conexiones sintácticas entre distintas estrofas como un rasgo característico de las odas horacianas, que tiene que ver con el pequeño número de versos en cada estrofa (López Bueno, 1993, pp. 194-196).

inmortalizador de la poesía para, en un gesto cortés, quedar al servicio poético de don Fernando. El efecto que logra el poema es acumulativo y persuasivo, semejante al de una lección moral. Y como en una lección moral, aunque se trate de un poema de circunstancias, hay en estos versos mucho contenido reflexivo y libresco, el cual termina por imponerse sobre el carácter de comunicación privada entre Herrera y don Fernando, que apenas se percibe. No dejamos de observar por ello un cambio evidente con respecto a la primera canción: la presencia casi constante de un interlocutor, aunque este no tenga voz, hace que el estilo de Herrera varíe hacia una forma más sencilla y moderada. Si en la canción primera la intención era exaltar el tema poético escogido, lo cual pedía un estilo sublime, aquí se trata de exponer un tema con eficacia persuasiva, por tanto de forma más cercana a la prosa culta.

Juan Montero señala que los rasgos que hemos podido observar en este poema, más clasicista que el anterior y cercano a las odas de Fray Luis, aparecen sobre todo en las canciones que utilizan la lira o, como en este caso, estrofas aliradas. De cualquier modo, Montero opina que las canciones de Herrera configuran un género poético aparte dentro de su producción, tanto teóricamente en sus *Anotaciones* como en la práctica. Simplemente ocurre que dentro de este género el poeta prueba estilos diversos, quizá para mostrar su versatilidad. En la obra del poeta sevillano el verdadero cambio de género, según Montero, se encuentra en el paso de la canción a la elegía<sup>36</sup>.

La canción segunda nos da razones para estar de acuerdo. Aunque el poema está sembrado de nombres de personajes clásicos y por momentos el estilo adquiere la grave sencillez que conviene a los temas morales, sigue siendo impermeable a los sentimientos del yo poético. En otras palabras, la intimidad del poeta está ausente y todo lo que se dice en el poema corresponde a la esfera de lo impersonal. Solo en la *recusatio* del comienzo Herrera menciona sus penas amorosas, precisamente para anunciar que en este poema no hablará de ellas. Nótese también que nada individualiza a don Fernando, ya que los versos que lo describen son totalmente convencionales y dibujan un perfil social, no a una persona concreta. Así como en el poema anterior se eludía el detalle de la acción, aquí se obvia lo biográfico y lo psicológico. De nuevo la norma del decoro poético selecciona contenidos que tienden a lo universal, susceptibles de ser expresados en un lenguaje poético exquisito. Es verdad que rebaja la grandilocuencia del discurso,

---

<sup>36</sup> Montero, 1993, pp. 236-237.



pero al hacerlo se acerca más a la sobriedad de Fray Luis, que es precisamente el modelo más autorizado. No parece que este ajuste formal entre en contradicción con el espíritu de las canciones de *Algunas obras*, que se especializan en temas públicos y de reconocida importancia: el tema en este caso es la moral, de la cual se habla siempre en un plano filosófico, muy conceptual, sin recurrir a ejemplos de la vida cotidiana, más o menos estereotipados, como se hace frecuentemente para ilustrar estos asuntos. De nuevo vemos cómo el poema se recluye en el ámbito literario-teórico y minimiza la importancia de los personajes y los hechos concretos.

### CANCIÓN III (*Cuando con resonante*)<sup>37</sup>

A diferencia de las dos primeras canciones, esta tiene un tono homogéneo, todos los versos responden a una elocución sublime o exaltada. Para conseguir este efecto de conjunto, Herrera reduce los temas secundarios y se centra en el motivo principal: el heroísmo militar y la fama inmortal, encarnados en la figura de don Juan de Austria. Con todo, la canción consigue cierta variedad al combinar dos planos distintos, el mitológico y el histórico. Al comienzo del poema se evocan las hazañas del dios Marte en el transcurso de la Gigantomaquia y después se usan como elemento de comparación para elevar a don Juan a la categoría de héroe mítico. Por tanto, el poema está dispuesto según una estrategia retórica para ensalzar al general cristiano. Lo sorprendente es que el espacio y el tiempo de esta canción son mitológicos, no históricos: al calor de la victoria de los olímpicos sobre los gigantes, el dios Febo profetiza que en el futuro don Juan de Austria logrará tal victoria sobre los moriscos que eclipsará el recuerdo de la Gigantomaquia. Así pues, en esta canción se va más allá de la mera comparación y lo real se funde con el mito, compartiendo la universalidad del relato clásico.

Esta canción puede dividirse en tres bloques más una estrofa de cierre. El primer bloque abarca las tres primeras estrofas y nos sitúa temporalmente al final de la Gigantomaquia, en un momento de afirmación del poder de los olímpicos, contexto en el que Febo entona una canción de alabanza. El segundo bloque llega hasta la octava estrofa y describe la canción del dios: las estrofas cuarta y quinta introducen brevemente un tema secundario, hablan de la fascinación que ejerce el canto sobre los otros dioses y

---

<sup>37</sup> Leída en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 413-418.

sobre la misma naturaleza; las siguientes tres estrofas enumeran los temas que Febo va tocando en su canción. Aquí comienza el tercer bloque, que es el más extenso, donde se reproduce como discurso directo la parte final de la canción de Febo. Se alaba la gloria de Marte sobre el campo de batalla y se anuncia la llegada de un héroe todavía más grande, don Juan. La última estrofa, a modo de conclusión, expresa la emoción y hasta el temor que sienten los dioses ante la perspectiva de un futuro en el que un héroe cristiano va a ocupar el centro de la historia y va a reducir a los dioses del pasado a un débil recuerdo.

Volvemos a encontrar una canción de tema heroico-militar, pero a diferencia de la primera, que se inspiraba en pasajes bíblicos, esta conecta con la mitología<sup>38</sup>. En la primera canción, además de que el tono era bíblico, la interpretación de lo ocurrido era providencialista; aquí, por el contrario, se canta la victoria de una forma bien distinta. Quizá sea porque el foco de interés ha cambiado: si en la canción sobre los portugueses lo que importaba realmente era la derrota, aquí interesa sobre todo el perfil del héroe, más que su victoria. Como los héroes más famosos se encuentran en los clásicos, en ellos busca Herrera su inspiración y su modelo. De todos modos, esto no explica suficientemente por qué desarrolla tan ampliamente el mito, cuando su intención es alabar a don Juan. Hay que suponer que la mitología ejercía una fuerte atracción sobre él, o que le era útil de alguna manera para sus intenciones. Seguramente ambas cosas sean ciertas. Y es que, como ya hemos visto, Herrera evita cuanto puede los pormenores de la acción bélica, lo cual podía complicar la alabanza del personaje. De hecho, ¿cómo se puede componer un poema sobre un héroe y al tiempo prestar poca atención a sus hazañas? Herrera encuentra la respuesta en la mitología.

Sobre este punto es reveladora la tercera parte del poema, que reproduce la canción del dios en discurso directo. Los versos sobre Marte abordan más directamente la acción, describiendo desde la décima estrofa hasta la duodécima las bajas y los daños que causa en las filas enemigas. En las estrofas previas y siguientes se subraya su importancia como líder y como inspiración de los olímpicos. De modo que este tercer bloque, hasta la estrofa decimocuarta, retrata con bastante detalle la figura de Marte en su papel de héroe guerrero. Esto cambia cuando se pasa del mito a la figura histórica.

---

<sup>38</sup> Comprobamos de nuevo la validez de la citada opinión de Montero, que observa que el uso de la lira o de estrofas aliradas conlleva cierta tendencia a incluir rasgos más clasicistas. En este caso, la estrofa escogida es la lira.

Para alabar a don Juan el poema se vuelve más conceptual y metafórico, sin dar ejemplos concretos de su valor. En compensación recurre a símiles homéricos que expresan su fuerza y su valor en la batalla, así como el miedo que inspira y los destrozos que lleva a cabo. Se lo compara con una furiosa tormenta (estrofa 22) y con el poder devastador de un rayo (estrofa 23), pero no se narra su papel real en el combate. Basta afirmar que supera a los protagonistas de la Gigantomaquia para que el personaje sea catapultado a la categoría de mito; la batalla en sí no importa, porque el poeta no quiere contar una historia, sino convertir a don Juan en un arquetipo, en un ejemplo universal de heroísmo.

Una vez más Herrera busca un logro fundamentalmente literario, una forma eficaz y bella de representar una figura heroica, para lo cual necesita un argumento y un referente real, que no pasan de ser elementos secundarios. Don Juan, a pesar de su victoria, no puede ser materia poética, es la gloria militar (un concepto abstracto) lo que realmente inspira el poema. Aun así don Juan aporta un ingrediente imprescindible: su cristianismo. No es casual que su hazaña se compare y se confunda con la Gigantomaquia, guerra que supuso la reafirmación del poder de los dioses olímpicos. Asimilada a esta guerra, la victoria de don Juan es una demostración de superioridad del cristianismo sobre el islam y, también, del tiempo presente sobre la edad del paganismo clásico. En resumen, Herrera exprime el mito con dos fines distintos: por un lado, le permite introducir más acción de combate, gracias al prestigio literario de la Gigantomaquia, que lleva a que se admitan los pormenores de la batalla como materia poética; por otro lado, el simbolismo del mito, la victoria de las fuerzas del orden sobre las fuerzas del caos, le resulta perfectamente aplicable al tema moderno. El resultado es un poema que evita el retrato directo de su héroe principal y alude muy vagamente a sus gestas; a cambio de poder tanto el argumento, prescindiendo de lo anecdótico, se consigue que todo en estos versos sea modélico y de alcance general<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Cuevas comenta en estos términos el desapego de las canciones heroicas por la acción: «No estamos, sin embargo, ante versos épicos, al faltar el decurso narrativo, el retrato de los héroes, y la complacencia en la acción como objeto del relato artístico. Se trata, más bien, de una poesía de exaltación, cantada en tono entusiasta, con el deseo prebarroco de hacernos sentir la emoción de lo sublime» (Cuevas, 1985, p. 47).

### CANCIÓN III (*Esparze en estas flores*)<sup>40</sup>

Para empezar, esta cuarta canción es especial por su contenido: el personaje central es una dama, cuya llegada a Sevilla inspira al poeta estos versos de bienvenida. Juzgando por el tema este poema se aparta ciertamente de los anteriores, en los que hemos encontrado personajes y hechos más graves, quizá más apropiados para el didactismo de las canciones. Ahora en cambio estamos sorprendentemente cerca de la intimidad del poeta, que convierte en literatura hechos de su vida, sin la menor trascendencia pública. De ser esto cierto, el poema habría tomado marcadamente el camino que lleva a la elegía, quebrando la unidad genérica que hemos creído ver en las canciones. Estas sospechas se convierten casi en certeza cuando descubrimos que la dama no es otra que Luz, la única amada del cancionero; Eliodora, Estrella, Luzero y Luz, los nombres que se le dan en el poema, no dejan lugar a dudas. ¿Es posible que se trate de un poema de amor a Luz? De ser así, habría que descartar definitivamente la tesis de que las canciones se ocupan únicamente del contenido no amoroso de la obra.

En cualquier caso, no podemos afirmar nada hasta haber comentado el poema con más detenimiento. Podemos dividirlo en cinco partes, por cómo se va desarrollando la idea. La primera estrofa sirve de introducción y contiene la semilla de los motivos básicos del texto, de manera que goza de cierta independencia en la composición. El poeta dirige su voz a la aurora y a los astros, y ordena que a la llegada de Luz la naturaleza se muestre bella y el cielo haga de testigo mudo. Son instrucciones para que la escena se prepare y sea digna de recibir a la dama. Estos versos tienen rasgos de gran interés para nosotros: no informan del estado de ánimo o de los pensamientos del poeta y tampoco retratan a la dama con detalle. Los personajes y la acción ocupan los márgenes del poema, como meras referencias, mientras que el paisaje se alza en el foco de atención, imponente y lleno de significados.

La estrofa evoca un espacio de belleza exquisita, pero cuya hermosura, siguiendo la lógica del poema, es mero reflejo de una virtud superior. Sin duda puede leerse como la objetivación de los sentimientos del poeta-enamorado cuando se encuentra con su amada, pero no es la única interpretación posible. Las imágenes también sugieren que «Eliodora» podría ser la personificación de las fuerzas de la primavera, que resucitan la belleza marchita de los bosques. En realidad lo único seguro es que por ahora no

---

<sup>40</sup> Leída en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 433-436.

encontramos ni un gramo de subjetivismo, ni una muestra de las violencias bajo las que se agita un espíritu apasionado. A juzgar solo por esta primera estrofa, podría tratarse de un poema filosófico sobre el influjo positivo del amor o bien de una recatada canción encomiástica.

Seguidamente hallamos un tema nuevo, el del enamoramiento por la mirada, que se desarrolla en dos estrofas<sup>41</sup>. Es esta una teoría de la filosofía de amor que constituye también un tópico poético. En la segunda estrofa el poeta advierte al mismísimo sol de que la mirada de Luz posee tal embrujo que es capaz de volverlo ciego de pasión. En la tercera estrofa, profetiza a la luna que si llega a contemplar a la dama sentirá un amor tan puro que la conservará en un estado de eterna virtud. Esta es probablemente la parte de contenido filosófico más denso y tendremos que hacer referencia a ello más adelante. Por ahora baste señalar que estas dos estrofas reafirman los rasgos que ya hemos observado. No dan acceso a la intimidad del poeta, ni entablan diálogo con la dama, ni amplían la acción. En realidad introducen una digresión sobre cómo el amor nace y altera el espíritu del que toma posesión: nubla el juicio, pero también impulsa y eleva a las almas nobles. Pudiendo dar una explicación más abstracta, Herrera decide personificar el sol y la luna y presentarlos como hipotéticos enamorados de Luz. Así, en lugar de dos estrofas de pura reflexión, encontramos que aquí hay personajes, espacio y movimiento; pero, al mismo tiempo, la acción principal queda detenida.

Tras esta digresión sobre el amor, descubrimos en la cuarta estrofa el primer y único intento de descripción de la dama. De forma coherente con el decoro que se viene demostrando, no hay siquiera un esbozo de descripción física, tenemos en su lugar un listado de cualidades morales que convierten a Luz en la esposa y dama perfecta. La estrofa es una versión del tópico poético que consiste en ensalzar a la mujer amada como obra maestra de la creación. A pesar del evidente convencionalismo de estos versos, resultan muy significativos y aun discordantes en este poema, precisamente porque concentran la atención sobre la persona concreta; en lo que resta hay un claro

---

<sup>41</sup> Enrique Segura Covarsí explica que esta canción reproduce la estructura estrófica de la canción de Petrarca que comienza «Chiare, fresche et dolci acque» (Segura Covarsí, 1949, p. 161). Precisamente ese poema de Petrarca relata su enamoramiento por medio de la vista. Además, también hace apelaciones directas a elementos de la naturaleza, igual que ocurre con esta canción de Herrera. Si comparamos las dos composiciones, podemos ver que hay similitudes, pero, sobre todo, percibimos claramente que el de Petrarca es un poema de amor y este de Herrera es un poema *acerca del* amor (Petrarca, *Cancionero I*, pp. 454-459).

desequilibrio que favorece lo general sobre lo particular. Aquí, a pesar de lo estereotipado del retrato, se adivina cierto apego al personaje, y no solo a lo que representa; por primera vez creemos ver a una persona detrás del nombre de «Luz». Y es que por lo demás el poema parece tomar al personaje como pretexto y servirse de él para encadenar tópicos poéticos y reflexiones sobre un solo rasgo sobresaliente: su belleza. Esta estrofa sirve de contrapunto en un poema que busca acercarse a su personaje todo lo posible a un absoluto de belleza y, por consiguiente, evita darle un trazo individualizado.

En las tres estrofas siguientes la dama vuelve a ocupar un lugar secundario y se describe cómo a su llegada todo ofrece un aspecto distinto. El río, por ejemplo, que se engalana con oro, flores y perlas, y perfuma sutilmente el entorno. La descripción evoca una suntuosa fiesta de bienvenida o incluso una ceremonia religiosa. Después la celebración se traslada al agua, donde las ninfas y las Gracias forman un coro y se adornan con coronas de flores. Todo este desfile de imágenes maravillosas ocupa dos estrofas y se demora en los detalles más exquisitos, pintando un cuadro muy rico de sensaciones. A pesar de la morosidad descriptiva de estos versos, el poema no trata de captar las impresiones de un instante en mitad de la naturaleza, sino que más bien crea un paisaje artificial con elementos de uso frecuente en poesía. Así como las ninfas se adornan con flores, el poema se viste de un bucolismo de belleza codificada, como forma de reflejar y celebrar la superior hermosura de Luz. Se completa el cuadro en la séptima estrofa, haciendo referencia al monte a orillas del río. Aquí también se mitifica el espacio, pero por una vía distinta: se compara este monte con otros famosos en la mitología, y se juzga superior por gozar del privilegio de sostener a Luz, encarnación de la belleza divina. El recurso retórico que se despliega en este grupo de tres estrofas es frecuente en el pensamiento religioso, y consiste en pararse a considerar la belleza o excelencia de algo para después remontarse a la causa, que por ser fuente de tanto esplendor debe tener un valor incalculable.

Ya en las dos últimas estrofas, a las que se les suma un envío de canción petrarquista, la voz subjetiva del poeta adquiere fuerza. Esto nos da mucha información sobre el modo y el grado de implicación del poeta en la materia que canta. La octava estrofa resulta un tanto ambigua porque hace referencia a alguna costumbre de la antigüedad, desconocida para nosotros, pero se entiende que el *yo* se afirma en su papel de artista, no de amante, y recuerda que su función es pulir el nombre de la dama y

entregarlo a la fama. Siguiendo con estas consideraciones sobre su oficio, en la novena estrofa confiesa que su canto no está a la altura de la belleza que pretende ensalzar, acercándose al tema de la insuficiencia del lenguaje (pide a los cisnes que den relevo a su canción)<sup>42</sup>. En la misma línea, el envío final puede leerse como una asunción de los límites de la poesía, aunque ofrece el aspecto de una simple disculpa cortés.

Hemos comprobado que los rasgos de impersonalidad que hacían pensar en un poema más intelectual que amoroso se mantienen hasta el final. El poeta no abriga sentimientos íntimos hacia Luz, sino que le profesa una sobria admiración, tomándola por la encarnación de un ideal de belleza. No hay comunicación directa entre la dama y el poeta, y tampoco se describe físicamente a Luz. Además, cuando por fin logra distinguirse con claridad la voz del yo poético, este habla en calidad de artista, no de enamorado. De todo esto se deduce que la canción celebra la belleza en sí, como una cualidad abstracta cuya existencia se revela en el rostro de la dama, pero que no depende de ninguna persona en concreto. Aun así, no deja de ser cierto que el personaje de Luz encarna la belleza, lo cual facilita que se desarrollen los temas secundarios: el enamoramiento a través de la mirada, la generosidad espiritual que inspira el amor, la estilizada hermosura de la naturaleza, los límites de la expresión poética, y también el halago personal a doña Leonor. Herrera renuncia aquí al relato amoroso y evita el lenguaje apasionado; a cambio compone un poema distante y conceptual sobre el amor a la belleza, respetando así los límites con los que él mismo perfila el género de la canción, sin dejar que la presencia de Luz en el poema altere el modelo.

#### CANCIÓN V (*Inclinen a tu nombre, ô luz d' España*)<sup>43</sup>

Esta canción es la última y la más breve, y puede que también sea la más fácil de clasificar. Se trata de un poema laudatorio en memoria del rey Fernando III el Santo<sup>44</sup>. En principio el tema es apropiado a la forma poética: coincide con el gusto de Herrera

---

<sup>42</sup> Dado que el cisne es el animal simbólico de los poetas, puede entenderse que en estos versos el yo poético, consciente de sus limitaciones, se dirige a los demás poetas de Sevilla y les pide que ejerciten su arte en alabanza de la dama. Véase Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. v. cisne.

<sup>43</sup> Léida en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, pp. 453-455.

<sup>44</sup> Cuevas observa en su edición que este poema fue escrito «con motivo del traslado de las reliquias de Fernando III el Santo a la Capilla Real de la catedral hispalense» y sugiere que Herrera podría haberlo compuesto para que se recitara durante la ceremonia (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, p. 453).

por los personajes modélicos. Igual que en las canciones anteriores, se interesa por las virtudes que iluminan algunos hechos y algunas vidas. Estas virtudes hacen que el poeta considere que una historia tiene algo de eterno y modélico y, por consiguiente, es digna de su poesía. La figura del rey santo satisface esta avidez por lo sublime y memorable que inspira las canciones herrerianas. Ahora queda por ver si el estilo del poema también es el propio de las canciones.

En cuanto a la estructura se refiere, vamos a señalar cuatro partes, aunque la división fundamental es la que traza la cuarta estrofa, en la que se da un cambio brusco de estilo. Las tres primeras estrofas conforman un grupo coherente, tanto por el desarrollo lógico-argumentativo como por la continuidad de estilo. El discurso de la primera estrofa es muy retórico: las expresiones metafóricas, las comparaciones y la abundancia de adjetivos tienen como resultado un lenguaje persuasivo y enfático. Expresiones como «luz d'España» y «ardiente rayo del divino Marte», que aluden metafóricamente al rey santo, ayudan a establecer el registro elevado en el que se va a mantener el poema. La alabanza del personaje es un tanto difusa al principio pero se vuelve más concreta entre los versos 3 y 5, cuando se compara a Fernando III con otros héroes militares. Los siguientes ocho versos justifican la posición del rey entre los líderes más ilustres: con un estilo que recuerda a la canción I, celebran su rara mezcla de sabiduría y valor, además de la trascendencia religiosa que tuvieron sus victorias.

La segunda estrofa es una especie de ampliación de la primera, donde se evoca el alcance de la fama militar del rey. Este, a pesar de que realizó sus conquistas en territorio peninsular, habría conseguido atemorizar también a los musulmanes de ultramar. Se obvian los detalles descriptivos en favor de una formulación sintética: se personifica un objeto del espacio (las ondas, el Nilo, el monte libio), que se muestra atemorizado y rendido al rey, simbolizando el poder disuasorio que su fama guerrera tenía sobre sus enemigos. Esta técnica tiene la virtud de convertir la crónica histórica en un relato mítico, que despierta una vaga sensación de grandeza. Se consigue un doble objetivo: por un lado, se evita retratar las hazañas con los límites precisos del acontecimiento histórico, preservando así intacta su aura; por otro lado, al enumerar espacios se crea un efecto acumulativo clave para que la siguiente estrofa tenga aún más fuerza. Los tres versos con los que se cierra la estrofa aportan el sentido moral del hecho heroico: como ocurría en la canción a la derrota del rey don Sebastián, la derrota se



interpreta como un castigo a los soberbios y a los cobardes; el sentido religioso, aunque ya se ha sugerido, adquiere mayor relieve a medida que avanza el poema.

Herrera, con destreza retórica, dedica toda la segunda estrofa al recuerdo de la fama heroica de don Fernando, para que la reconquista de Sevilla, acontecimiento que vincula al rey con la ciudad que le rinde homenaje, aparezca en la tercera estrofa como el momento álgido de su trayectoria. No es casualidad que en la tercera estrofa se mencione por primera y única vez el nombre del rey y que se hable con más contundencia de la defensa del cristianismo; con estos rasgos se culmina un proceso de gradación que empieza en la primera estrofa y llega aquí a su clímax. Con sumo cuidado y sentido de la forma, Herrera coloca esta alusión a la reconquista de la ciudad, que es de especial importancia para él mismo, para su auditorio y para la ocasión, hacia el centro del poema, aumentando así su efecto.

Como ya hemos dicho, la cuarta estrofa es excepcional y puede llegar a parecer en cierto modo aislada del resto de la composición. Esto se debe a su lirismo metafórico, que sustituye las continuas referencias al *tú* poético (don Fernando) por una poderosa alegoría. El estilo pierde la aridez del tono patriótico y militar, cambiándola por la suavidad de la descripción lírica, de manera que estos versos sirven de alivio a un poema que por lo demás mantiene un tono dramático y exaltado. Además, el acierto en los adjetivos, que en ocasiones son sorprendentes y van cargados de información («blandas esmeraldas», «tiernas perlas»), confiere a la descripción un gran poder de sugerencia. Todo esto es importante porque supone un cambio de estilo que divide el poema por la mitad y añade un contraste que mantiene despierto el interés. En este sentido, la estructura retórica del discurso vuelve a revelar un diseño muy cuidado. Pero más allá de la forma, lo que hace que esta estrofa sea tan eficaz es la imagen que describe: el río, que desborda sus orillas y llega con gran caudal al océano, simboliza el progreso imparable de las conquistas del rey, y también recuerda que Sevilla es la puerta de acceso al Atlántico y al Nuevo Mundo. Por encima de todo, la metáfora apunta al sentido místico de las hazañas de don Fernando, pues con ellas se extiende la fe cristiana. Tal y como las aguas hacen fértil la tierra a su paso, así Fernando avanza imparable, y con él el cristianismo.

Ciertamente en la cuarta estrofa las ideas principales del poema alcanzan ya su pleno desarrollo. Así, antes de rematar la composición con una estrofa de síntesis, Herrera introduce una quinta estrofa que cumple una función más modesta, pero

imprescindible. En esta estrofa se concentra el contenido que la canción, como poema de circunstancias y de asunto público, necesitaba: se alude bastante explícitamente al traslado de las reliquias, que es el evento que se celebra, se agradece la generosidad de la Corona, sin la cual la ceremonia no hubiera sido posible, y se hace referencia al auditorio al que se destina la recitación. Podría decirse que en estos versos se encierra el aspecto más social y menos imaginativo de la canción. Después del delicado lirismo y las poderosas imágenes que ofrece la alegoría del río, puede parecer una estrofa un poco chata o prosaica, pero lo cierto es que completa el poema y se limita a adaptar el registro al contenido.

La última estrofa realiza un elogio apasionado del rey santo, condensando en poco espacio todos los rasgos importantes que han aparecido a lo largo del poema y consiguiendo, a pesar del tono de síntesis, crear tensión suficiente para rematar el poema con un final climático. Para ello el poeta recurre a un grado de violencia algo mayor, ayudado por la imagen de las arenas anegadas en sangre, que ya conocemos porque también la usa en la primera canción. Y también insiste en la excepcionalidad del personaje, que combina en equilibrio virtudes difíciles de encontrar en una sola persona, y entre las cuales destaca su espiritualidad. En resumen, la canción es coherente con los rasgos que cabía esperar: no intenta recordar al rey santo de manera convincente o valorar la importancia histórica de su reinado, sino que somete al personaje al análisis típico de las canciones, que en todo buscan trazas de valores universales; así el recuerdo del rey santo no es tanto un ejercicio de memoria histórica, como el intento de crear un nuevo mito poético. Si la descripción parece hiperbólica no es solamente porque Herrera quiera rendirle homenaje, se debe a que en su poesía, y muy especialmente en sus canciones, la realidad se convierte en inspiración para un mundo poético propio, cargado de ejemplaridad moral y creado por y para la eternidad.

## CONCLUSIONES FINALES

Recordemos cuál era la idea de partida de este trabajo: teniendo en cuenta que *Algunas obras* sigue el modelo de un cancionero petrarquista, lo que significa que el autor no agrupó sus poemas de forma arbitraria, sino que dotó a la obra de un diseño general, pensábamos que las canciones debían formar un subconjunto de poemas coherente y con un propósito artístico bien definido. Esta idea tomó fuerza cuando

vimos que el propio Herrera en sus *Anotaciones* considera las canciones y las explica como un verdadero género poético, con sus particularidades de estilo, forma y contenido, y no solamente como una opción métrica. En resumen, según las ideas artísticas de Herrera y la naturaleza de su poemario, las canciones deberían responder a un género poético propio y cumplirían una función específica en la obra. Tras el comentario de los poemas parece posible afirmar que ambas cosas son ciertas. En cuanto a lo primero, tal como prescribe en sus *Anotaciones*, las canciones se ocupan de «alabanzas y narraciones de cosas hechas, deleites y alegrías y convites» con «voces y oración pulida» y manteniendo siempre cierta serenidad que las aleja tanto del apasionamiento de la elegía como del carácter burlón de los epigramas<sup>45</sup>. A lo largo del trabajo hemos mencionado repetidamente el uso de un vocabulario selecto y la tendencia a la abstracción como rasgos importantes; en realidad son rasgos que caracterizan a la poesía de Herrera en general, pero que en las canciones alcanzan quizá una intensidad mayor. En sonetos y elegías, por mucho que el poeta busque el aspecto universal del amor, su discurso no deja de estar subordinado a los altibajos de un relato amoroso particular; en cambio en las canciones, gracias a que el *yo* poético ocupa una posición más marginal, las tendencias genuinas de Herrera (costumbre de resumir la acción y trascenderla, gusto por lo conceptual, la ejemplaridad moral y el saber libresco) pueden desarrollarse con la mayor libertad.

En cuanto a la función dentro de la obra, hemos visto que las canciones se especializan en la temática no amorosa y exploran una vía distinta de la de elegías y sonetos, con su *yo* omnipresente típico de los poetas de cancionero. Mientras que en los poemas de amor son frecuentes los momentos de duda y contradicción, en las canciones encontramos una poesía impersonal y de enfática afirmación, sin fisuras. Podemos decir que su función principal es introducir en el cancionero una segunda perspectiva que sirve de complemento al discurso del poeta-enamorado. Dejando de lado el lamento amoroso, completan el perfil del poeta en relación con otros temas: la patria, la religión, la moral, la belleza y el arte. Desde luego, no son un añadido postizo para dar variedad al libro, sino que están íntimamente relacionadas con la poesía amorosa. Y es que en el fundamento de toda la poesía de Herrera, tanto la amorosa como la de temas públicos, se encuentra un pensamiento muy bien estructurado; cambia la perspectiva y cambia el

---

<sup>45</sup> Herrera, *Anotaciones a Garcilaso*, p. 391.

registro, pero hay una ideología de fondo que presta coherencia al conjunto. La obsesión que recorre el poemario y que da unidad a los diversos temas es la búsqueda de la perfección. Herrera sabe que es una ambición imposible de satisfacer, pero buscarla se convierte para él en imperativo moral, porque concibe ese esfuerzo como única forma de mantener el espíritu vivo y en tensión. Y al contrario, dejar de ejercer esa vigilancia sobre uno mismo significa abandonarse a una vida empobrecida. Según esta clave de interpretación, el enamorado, en su afán de volverse digno de ser correspondido, encarna el modelo de conducta más importante que propone el libro, pero no el único. Las canciones (y también algunos sonetos) ofrecen un elenco secundario de modelos imitables y de causas nobles, completando así el sentido didáctico de la obra, que puede leerse como una apasionada invitación a la virtud.

## BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Pamplona, Iberoamericana~Vervuert y Universidad de Navarra, Biblioteca Áurea Hispánica, 2006.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Precedentes clásicos del género de la oda», en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretario de Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 19-46.
- CUEVAS, Cristóbal, «Introducción», en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 11-133.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97, nº 2, 1995, p. 465-492. Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa\\_0007-4640\\_1995\\_num\\_97\\_2\\_4879](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1995_num_97_2_4879) [14.08.15]
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a Garcilaso*, ed. de Antonio Gallego Morell en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 305-594.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «La implicación género-estrofa en el siglo XVI», *Edad de Oro*, XI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 99-112. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-implicacion-genero-estrofa-en-el-sistema-poetico-del-siglo-xvi/> [14.08.15]
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro», en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretario de Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 175-214.
- MONTERO, Juan, «La oda en la poesía española del siglo XVI (ensayo de una trayectoria)», en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretario de Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 215-247.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias, Madrid, Cátedra, 2012.
- PEPE SARNO, Inoria, «Itinerario di un amore. “Algunas obras” di Fernando de Herrera come canzoniere», *Dialogo: studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 479-493. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-di-un-amore-algunas-obras-di-fernando-de-herrera-come-canzoniere/> [14.08.15]
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero I*, ed. de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2011.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, pp. 549-627.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «”...De mi dichoso mal la rica istoria”: itinerario amoroso en el cancionero herreroiano (1582) », *Criticón*, 86, 2002, pp. 5-19. Disponible en: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RHX1eBgQ7nMJ:cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/086/086\\_007.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RHX1eBgQ7nMJ:cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/086/086_007.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es) [14.08.15]
- Sagrada Biblia*, dir. de Pedro Franquesa y José M.<sup>a</sup> Solé, Barcelona, Regina, 1966.
- SCHWARTZ, Lía, «Tiempo y espacio en un cancionero petrarquista: *Algunas obras* de Fernando de Herrera», *Filología*, 44, 2012, pp. 139-150. Disponible en: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-pYNtikl\\_G0J:revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/download/579/560+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-pYNtikl_G0J:revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/download/579/560+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es) [14.08.15]
- SEGURA COVARSÍ, Enrique, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1949.