

# «FUE DISCULPA DEL YERRO EL MISMO YERRO». ESTATUTOS DEL SUJETO LÍRICO EN LA POESÍA MORAL DEL SIGLO DE ORO

FLAVIA GHERARDI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «FEDERICO II»

[fgherard@unina.it](mailto:fgherard@unina.it)

## RESUMEN:

El artículo ofrece un intento de sistematización (un primer adelanto de un estudio más amplio) de las funciones textuales que desarrolla un tema clave de la poesía moral áurea: el del error. Más concretamente, el estudio ahonda en los fenómenos de intersección que dicho tema produce entre el código lírico-moral y el erótico-amoroso.

*Palabras claves:* poesía del Siglo de Oro, poesía moral, Herrera, error, sujeto lírico.

## «FUE DISCULPA DEL YERRO EL MISMO YERRO». LYRICAL SUBJECT STATUTES IN THE MORAL POETRY OF THE GOLDEN AGE

## ABSTRACT:

The article offers an attempt at systematize (a first preview of a broader study) the textual functions that develops a key theme of Golden Age moral poetry: the «error». More specifically, the study delves into the intersection phenomena that this theme produces between the lyrical-moral code and the erotic-amorous one.

*Keywords:* Golden Age poetry, moral poetry, Herrera, error, lyrical subject.





**E**l presente trabajo no pretende sino ofrecer una reflexión, junto con una propuesta de formalización y sistematización, acerca de un fenómeno textual que se nos antoja especialmente revelador dentro del terreno de la literatura barroca de corte moral, puesto que se centra en la categoría –temática, léxica y conceptual– del error, que sin duda alguna constituye, en cualquier época, el cimiento de todo edificio (léase, orden) ético-moral, tanto individual como colectivo<sup>1</sup>. Ahora bien, no estará de más recordar, a manera de premisa, que para todo lector (y estudioso) de la poesía moral barroca los rasgos definitorios del género estriban esencialmente en lo siguiente: se trata no tanto de un género sino de una modalidad discursiva, anclada en patrones retóricos privativos y centrada, en su vertiente pragmática, en la universalización del mensaje; de ahí, que su finalidad suasoria haga que el discurso esté en todo momento enfocado al aleccionamiento del destinatario, receptor de enseñanzas y amonestaciones; dicho modelo, además, no elabora materiales propios originales sino que se sustenta con y se respalda en un conjunto de ideas filosófico-doctrinales de raigambre clásica (horacianismo y senequismo, en buena medida, con ribetes neoestoicos, hechos corrientes por la relectura del humanismo clasicista, y por el uso político que se llegó a realizar de los mismos), cuyos postulados esenciales –virtud y razón– funcionan bien como ejes ideológicos del cuadro normativo propuesto y preconizado por los autores, o bien como constantes expresivas, a la hora de transformarse los elementos doctrinales en tópicos de materia combinados con formulaciones lingüísticas estandarizadas, casi siempre pertenecientes a un registro elocutivo elevado, de gran empaque.

Al lado, o dentro, de esta articulación general, la praxis compositiva del Siglo de Oro, con una evidente intensificación del fenómeno en correspondencia de las últimas décadas del XVI y la primera mitad del XVII, deja asomar un tipo de elaboración del

---

<sup>1</sup> Este trabajo adelanta los primeros resultados de una investigación más amplia y exhaustiva acerca de la poesía aurisecular de corte lírico-moral, centrada precisamente en el valor y funciones textuales de la categoría del «error». Se presenta aquí un primer recorrido textual, asumido como sintomático respecto de una serie de cuestiones que se vislumbran esenciales para el tema, puesto que permite desentrañar los planteamientos y coordenadas fundamentales del mismo.

discurso moral en verso en el que, sin faltar al principio aleccionador ni al modelo comunicativo ternario descrito arriba –en el que el locutor del poema funciona únicamente como mediador entre el mensaje y el destinatario colectivo–, esta simetría triangular se rompe en favor de la promoción al primer plano del sujeto enunciador, quien, orientando el discurso hacia sí mismo, logra ver exaltadas sus propias funciones. En otras palabras, con esta segunda configuración discursiva el dictado poético desliza progresivamente del código moral al lírico, y adquiere como rasgo formal vertebrador la postura que el yo locutor asume frente a la realidad presente y al código de valores que la gobierna (o la debería gobernar), un estatuto del sujeto lírico que se aparta bastante de la tipología textual que estamos acostumbrados a identificar como modélica para el discurso moral. Un deslizamiento, finalmente, que se refleja en la ruptura de las tradicionales alianzas formales con géneros precipuos: si todavía a mediados del XVI lo moral prima en el terreno de la epístola en tercetos, de la elegía o la oda, es decir, de los géneros clásicos, a medida que se va acercando el fin de siglo y, con él, ese espesamiento de la interioridad que rezuma de las creaciones barrocas, se multiplican la formas (sonetos, silvas, hasta los metros tradicionales) en los que el discurso ético encuentra su acomodo y su molde.

En el marco de estas premisas, por tanto, cobra gran importancia la observación del fenómeno arriba anunciado, esto es, el funcionamiento textual de la categoría del «error» (junto con sus variaciones léxicas: «mal», «engaño», «yerro», etc.), en tanto en cuanto signo e indicio para el reconocimiento de la señalada dinámica de fluctuación de materiales de un código a otro, algo que, si no es privativo de la parcela poética moral – pues no hay nada más connatural para el lector de poesía áurea que asistir a la transmutación de unos mismos materiales a lo divino, a lo burlesco, a lo heroico, etc.– sí lo es, en cambio, en relación concreta con la categoría en cuestión, puesto que la hibridación entre código moral y código lírico-amoroso da lugar, según apuntábamos, a una modalidad expresiva concreta, original y exclusiva de ese específico enclave socio-cultural.

No sorprenda, por ende, si nuestro análisis arranca de un archiconocido soneto de Fernando de Herrera, puesto que en nuestra perspectiva presenta la doble ventaja de ponerse al comienzo del segmento cronológico que nos interesa, al tiempo que condensa en su interior todos los ingredientes necesarios para sentar las bases de nuestra reflexión:

Esta rota y cansada pesadumbre,  
osada muestra de soberbios pechos;  
estos quebrados arcos y deshechos,  
y abierto cerco de espantosa cumbre,

descubren a la ruda muchedumbre  
«su error ciego» y sus términos estrechos;  
y sólo yo en mis grandes males hechos,  
nunca sé abrir los ojos a la lumbre.

Pienso que mi esperanza ha fabricado  
edificio más firme, y aunque veo  
que se derriba, sigo al fin mi engaño.

¿De qué sirve el juicio a un obstinado  
que la razón oprime en el deseo?  
De ver «su error» y padecer más daño<sup>2</sup>.

Huelga recordar que a este poema de Herrera, contenido ya en *Algunas obras*, la primera colección del sevillano (1582), se debe la caudalosa proliferación de ruinas literarias –y con ellas de versos morales– que marcó la poesía española entre finales del XVI y principios del XVII<sup>3</sup>, siendo el tema más cultivado, como es sabido, precisamente

---

<sup>2</sup> Tanto en el caso de este soneto como para los textos posteriores de Herrera, citamos por la edición a cargo de Cristóbal CUEVAS, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006. Para este soneto, véase la p. 451. Las comillas, en todos los casos, son nuestras.

<sup>3</sup> La bibliografía sobre las ruinas literarias es muy extensa, sin embargo, en relación específica con la poesía española áurea vale la pena recordar al menos los estudios canónicos de conjunto de: Joseph G. FUCILLA, «*Superbi colli*» e altri saggi: notas sobre la boga del tema en España, Roma, Carocci, 1963; Bruce W. WARDROPPER, «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 4, 1969, pp. 295-305; Stanko B. WRANICH, «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura de los siglos XVI y XVII», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Toronto University Press, 1980, pp. 764-767 y, del mismo autor, *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, La Coruña, Esquío, 1981; José LARA GARRIDO, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, 3:2, 1980, pp. 385-400 y también, del mismo autor, «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, 2, 1983, pp. 223-277; Begoña LÓPEZ BUENO, «Tópica y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 66, 1986, pp. 59-74; Emilio OROZCO DÍAZ, «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas de poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1989, pp. 119-176; Gregorio CABELLO PORRAS, «Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Fernando de Herrera», en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995; José María FERRI COLL, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995. Merece la pena recordar que, tras unos años de silencio y



por el entorno académico antequerano-granadino y sevillano, en el que descuellan las didácticas plumas de un Francisco de Medrano, Francisco de Rioja, Rodrigo Caro, Juan de Arguijo, Quirós, Andrada etc.<sup>4</sup>, y que, como es notorio, en palabras de Menéndez Pelayo «sirve como de transición entre el estilo de Herrera y la primera manera de Góngora»<sup>5</sup>; una fortuna la de este tema que, huelga recordar esto también, se explica en razón de la capacidad que manifiesta el paisaje arquitectónico en ruina de ser percibido en tanto alegoría material, casi plástica, de un parejo y paralelo desmoronamiento: el que en la realidad histórica de aquel mismo entonces estaba afectando al edificio de grandeza (económica, política, moral) de la sociedad española, especialmente a su componente aristocrática-cortesana, y que creía encontrar en los mensajes procedentes de la doctrina senequista (literalmente petrificados en los tópicos de la *vanitas vanitatum*, la apelación a la *virtus*, la resistencia al *tempus* que *edax rerum*, la conciencia de lo percedero, etc.) los remedios adecuados para el saneamiento del *statu quo*.

Volviendo al soneto herreriano y a su papel incoativo no está de más recordar que sobre él pesa la añeja cuestión de si es suficiente con valorar el poema tan solo en estrecha relación con el afortunado subtema de la poesía de ruinas de los «Superbi Colli» que, inaugurado por Baltasar Castiglione, precisamente Herrera propagó en las letras hispánicas por medio de su «anotación» al soneto XXXV de Garcilaso de la Vega, «Boscán, las armas y el furor de Marte», y en cuya estela se colocó él, a la zaga del importante eslabón que fue el soneto de Gutierre de Cetina, «Excelso monte, do el romano estrago», o bien si hay que desvincular la extensa selección de imágenes ruinosas herrerianas de este reducto textual para, ensanchando el abanico de sus fuentes<sup>6</sup> (a partir

---

desinterés hacia el tema, en tiempos muy recientes el panorama crítico se ha visto revitalizado por la loable iniciativa de Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Daniele CRIVELLARI, coordinadores del interesante volumen, concurrido por numerosos especialistas de poesía áurea, *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2019.

<sup>4</sup> Limitamos las referencias a estudios tan esenciales como las notas de asedio de José LARA GARRIDO, «Silva antequerana (notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro)», I, II y III, aparecidas en la *Revista de estudios antequeranos*, entre 1994 y 1995, o el de Begoña LÓPEZ BUENO, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987, sin olvidar el valioso estudio de contexto facilitado por Pedro RUIZ PÉREZ en su edición de la poesía de Espinosa (Castalia, 2011).

<sup>5</sup> Arturo MARASSO, «Luis Martín de la Plaza (Apuntes para un estudio)», *Humanidades*, 1, 1921, p. 250.

<sup>6</sup> Contra Fucilla, Gregorio Cabello Porras, en el mencionado artículo de 1995, defiende la necesidad de leer las ocurrencias herrerianas según un abanico de fuentes y de significados más amplio (siguiendo en esto a Macrí en el reconocimiento del triunfo del tiempo de Petrarca y del soneto de Sannazaro como otras fuentes directas de Herrera). No se olvide que Herrera da pie a la conocida «nacionalización» del paradigma geográfico relacionado con las ruinas, puesto que con él cobran ciudadanía literaria los restos de Itálica que



del soneto cuarto de Jacopo Sannazaro), considerar su «apertura significacional», por decirlo con Cabello Porras, y así asumirlo en tanto en cuanto paradigma de una manera concreta de hacer poesía con los fragmentos ruinosos. La cuestión es sin duda alguna primaria, sin embargo, su centralidad ha acabado poniendo en la sombra un aspecto que, en cambio, en nuestra opinión merece ser oportunamente valorado: nos referimos a la función que, en efecto, tiene en este texto el elemento lexemático del «error» y que, dato sumamente relevante, no está presente en ninguno de sus reconocidos antecedentes directos, ni en el mencionado soneto garcilasiano ni en el de Cetina. Como se nota fácilmente, el soneto se presenta perfectamente articulado sobre dos subunidades homólogas (6+8)<sup>7</sup> que giran, ambas, alrededor del núcleo conceptual del error en configuración sintagmática, «su error», con la variante adjetival del «ciego error», un núcleo verdaderamente *obsédante*, como todo el mundo sabe, en la poesía de Herrera, sobre todo si considerado en su relación de dependencia –casi una endíadis– con el «furor»<sup>8</sup>.

[...] descubren a la ruda muchedumbre  
«su error ciego» y sus términos estrechos;  
y sólo yo en mis grandes males hechos,  
nunca sé abrir los ojos a la lumbre. [...]

¿De qué sirve el juicio a un obstinado  
que la razón oprime en el deseo?  
De ver «su error» y padecer más daño.

Ahora bien, a la reiteración en el plano formal del elemento «error» corresponde, en la vertiente del contenido, una evidente oposición, puesto que de la yuxtaposición de las dos mitades resulta un contraste dialéctico entre la condición de «la ruda muchedumbre» por un lado, y la del «yo», por el otro («su error», en este caso, se refiere a la razón del sujeto sometida al deseo). En otras palabras, combina el esquema de la

---

abren el camino para la consagración de otras ruinas autóctonas como son las de Sagunto o Tartesso, frente a las «tradicionales» Cartago, Troya o Roma.

<sup>7</sup> O también 6+5+3, si consideramos el terceto final como síntesis que reincide en el contenido desarrollado a lo largo de las estrofas anteriores.

<sup>8</sup> Hay un interesante trabajo de Antonio Gargano que versa precisamente sobre el tema del furor en la poesía de Herrera y que fue presentado con ocasión del último congreso del Grupo P.A.S.O. en el otoño de 2019.



poesía moral con el esquema de la poesía amorosa. Se trata, por tanto, de aprovechar su configuración yuxtapositiva para aislar el elemento figurativo del error y seguir sus huellas dentro de la doble trayectoria. Empecemos por la trayectoria conceptual de la primera ocurrencia. La octava inicial del soneto, decíamos, se pone en clara consonancia con el palimpsesto de la ruina literaria y del código moral, puesto que aprovecha tanto el molde deíctico con función presentativa del paisaje («Esta rota y cansada pesadumbre...»), como su dispersión en la serie enumerativa, donde los fragmentos arquitectónicos son alegóricamente aprovechados en virtud de su valor sinecdóquico. En la vertiente pragmática del mensaje, finalmente, la imagen cumple con su función admonitoria, a la hora de desvelarle a la muchedumbre «su error ciego» (esa soberbia, vale decir, que obscurece la mente y que se ceba en la presunción de grandeza eterna, solo contrarrestada por la fugacidad del tiempo).

El valor paradigmático de lo que venimos señalando halla su confirmación en ejemplos posteriores, ya más cercanos a nuestra coordenada temporal. Por ejemplo, en su silva VII, *A la arbolera o dondiego de noche*<sup>9</sup>, Francisco de Rioja entabla un diálogo con la arbolera en tanto símbolo floreal del tiempo breve, pero aprovecha la ocasión para –apartándose del tú– amonestar digresiva y universalmente que:

[...]  
 Díme, ¿cuál necio ardor te solicita  
 por ver de Apolo el refulgente rayo?  
 ¿Qué flor de las que en larga copia el mayo  
 vierte, su grave incendio y no marchita?  
 «¡O, cómo es error vano  
 fatigarse por ver los resplandores  
 de un ardiente tirano  
 que impio roba a las flores  
 el lustre i el aliento i los colores!»  
 Y tú, admirable y vaga... (vv. 28-37)

El «error vano» remite aquí a la ignorancia de quien vive sin tener en cuenta la tiranía del tiempo. En un distinto contexto genérico, el del soneto, Rioja vuelve a ejercer la reprehensión aprovechando un tópico clásico, enraizado en el género satírico-moral y

<sup>9</sup> Francisco de RIOJA, *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984, p. 203.





*metriótes*<sup>11</sup>. Viene así patentizándose, poco a poco, la fisonomía de nuestro error como *passepertout* temático –puesto que funciona como término medio, un comodín, para tematizar una gran variedad de motivos tópicos, de corte satírico-moral– que, al mismo tiempo, sin embargo, no reniega de su específico valor teórico y doctrinal, ya que sigue remitiendo –dentro y fuera del texto– a un sustrato de categorías y mensajes filosóficos susceptibles de ser traducidos en moral práctica. Baste con pensar en Séneca y en ese verdadero manual de supervivencia psicológica que es la *Epístola ad Lucilium*: para el vate latino el principio del bienestar estriba en la conciencia del error cometido; lo que media entre el vicio y la tan ansiada virtud es lo que hay de la ignorancia del error al conocimiento del mismo. Inevitablemente, dicha necesidad hace que, una vez más *more antiquo*, prolifere una tópica paralela, centrada en la oposición «ceguera-luz» (junto con «sueño-vigilia») del entendimiento.

No hace falta salir de nuestro entronque cronológico, ni tampoco de la estela tópica de la navegación, en donde el símbolo del barco destrozado desarrolla funciones parejas a las de la ruina, para toparnos con un fascinante díptico facilitado por dos poetas de fuste, ambos al servicio del Cardenal Infante, quienes dialogan por medio de sus versos. García de Salcedo Coronel y Gabriel Bocángel, en respuesta, echan mano de este lugar común de la ceguera, una ceguera del intelecto obcecado por las pasiones –en plena consonancia con el corifeo Herrera– y que, en patente contraste con «miro despiertamente», se acompaña a la otra oposición formalizada, en el plano ontológico: «verdad vs. engaño». En el díptico hacen buena muestra de sí las marcas morales (fórmulas imperativas, invocación al Fabio antonomástico, dialéctica engaño vs. desengaño, etc.) con su metafórica consolidada:

SONETO DE DON GARCÍA CORONEL,  
CABALLERIZO DE SU ALTEZA, HABLANDO CON  
EL AUTOR

Cese ya de un engaño repetido  
la confusión, oh Fabio, y sus horrores  
no turben los divinos resplandores

RESPUESTA DEL AUTOR EN LOS MISMOS  
CONSONANTES

Gerardo, quien su engaño repetido  
gime, aunque gima presto en mil horrores,  
merece el sol de eternos resplandores,

<sup>11</sup> Según la conocida lección de Horacio (canonizada por sus sátiras, y especialmente por la Epístola I, 5) que, como es notorio, funde sincréticamente ideas procedentes de las escuelas estoica, epicúrea, cínica y aristotélica.

de la verdad que profanó mi olvido.

Experiencias ilustran el sentido;  
peligro es hoy lo que juzgué favores;  
«miro despiertamente mis errores»  
y el tiempo lloro que gasté perdido.

Sea en las fieras ondas que navego  
norte seguro, pues, el desengaño,  
que el escarmiento agradecido adora.

Surque el mar proceloso otro más ciego,  
que no es prudente el que, en un mismo daño,  
segunda vez sus desaciertos llora.

a favor de la noche de su olvido.

Mas, quien no rompe fueros al sentido  
en vano pide al cielo sus favores;  
que el fuerte auxilio de «vencer errores»  
suele tardar, cuando ha de ser perdido.

¡Qué importa que yo diga que navego  
al puerto que conduce el desengaño,  
si el alma oculta ídolos ahora!

Mas, ¡ay señor!, que si «el error es ciego»,  
supo perder la vista, que fue daño,  
porque abre más los ojos cuando llora<sup>12</sup>.

Tras este somero esbozo de la senda temático-conceptual trazada por el error en el terreno exclusivamente moral, ha llegado el momento de volver al soneto de Herrera, para seguir las pautas de la segunda tematización de la categoría en los tercetos y dar cuenta de la oposición en la que, según vimos, derivaba. El yo locutor del soneto herreriano que, apuntamos, se coloca en un marco argumentativo de tipo comparativo, opone, frente a los restos del edificio material de piedra, el que dentro de sí ha edificado su esperanza respecto de la posibilidad de conseguir el objeto de amor; un edificio que, en todo caso, resulta frágil, engañoso y continuamente derribado ante los ojos de su razón impotente. Confiesa, además, este yo su incapacidad, su ignorancia («nunca sé», mantiene), o bien su falta de voluntad de salir de la ceguera tomando partido contra el deseo, pues el juicio solo le sirve para constatar, casi con regocijo, su perseverancia en el error. He ahí el contraste –ideológico– más evidente con el éxito de la batalla anterior entre el sujeto y el error del que se reconoce titular. Ahí, un éxito eufórico, pues el sujeto apunta (y a menudo, logra) franquearse del error; aquí un éxito disfórico, pues el sujeto reniega de esa posibilidad.

---

<sup>12</sup> Citamos por la edición llevada al cabo por el llorado Trevor J. DADSON, *Gabriel Bocángel y Unzueta. Obras completas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2000-2001, I, pp. 436-437. Los poemas fueron recogidos en *Lira de las Musas, de humanas y sagradas voces*, publicada en Madrid en 1637, que pretendió ser la colección completa de la poesía del autor, pus contenía las obras divulgadas anteriormente.

Ciertamente, considerada en su conjunto, la desviación del tema de las ruinas del código moral al amoroso es consustancial a su propia introducción en la poesía española, ya que es algo que desde inmediato tentó a Garcilaso<sup>13</sup>, y con él a Cetina, sin embargo el soneto de Herrera aprovecha la categoría ontológica del error haciendo de ella el vehículo para una transcodificación expresiva, dando así cuenta, como se está viendo, de dos experiencias en contraste<sup>14</sup>. Plantea con toda evidencia un problema de tipo epistémico, lo cual impone una profundización, y con ella otro breve *excursus* textual, de tipo axiológico, acerca de la cuestión. Desde luego, se trata de llamar a la memoria contenidos que todo lector conoce, recuerda o intuye, sobre cuyas imbricaciones ideológicas o estéticas, sin embargo, nunca se ha hecho hincapié, ni en el terreno amoroso<sup>15</sup> ni tampoco en el lírico-moral. Desde esta perspectiva, es prescriptivo recordar cómo la conexión entre experiencia erótica vinculada a la acción del deseo y su identificación con el error está en la base de la propia constitución del sujeto lírico en la poesía de la modernidad, teniendo en los *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca su partida de nacimiento. Estamos hablando, en palabras de Claudio Giunta, de la «primera colección de líricas, mayoritariamente de carácter subjetivo (lo cual en la Edad Media viene a significar “amoroso”)» en donde el sujeto titular de la experiencia interior relatada en los versos es conscientemente un sujeto amante, en cuyo espacio interior se consuma la historia que lo

<sup>13</sup> Véase el estudio de Antonio GARGANO, «Bembo, Garcilaso e la retorica delle “fiamme”», en *Fonti miti, topoi: cinque saggi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 82-106. Más allá de la declinación temática «ruinosa», el código moral muestra hibridarse muy pronto con el código erótico, en géneros que al principio calificamos privativos de lo moral, como es, por ejemplo, la epístola en tercetos. Nos lo recuerda Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA en su bello artículo «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Grupo P.A.S.O. La epístola*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 129-149. Es el caso, por ejemplo, de la Epístola de Hurtado de Mendoza a Boscán en donde el autor de repente se dirige a Marfisa, cambiando el *cursus* del dictado (v. 211). Hay que notar, sin embargo, que en estos casos iniciales el cruce se realiza bajo forma digresiva o interpolación evidente; es más adelante, y fuera ya de patrones genéricos fijos, cuando los códigos se mezclan hasta el punto de dar vida a configuraciones lírico-expresivas nuevas.

<sup>14</sup> Aunque no se puede descuidar que, por encima de la realidad concreta expresada por este poema, la valoración de conjunto de la obra herrerriana ha llevado más bien a considerar interdependientes estas dos dimensiones subjetivas. Cristóbal CUEVAS identifica en el fracaso en el terreno erótico el desencadenante del desarrollo moral: «Hay, sin embargo, un grupo de poemas en que esa orientación se concreta en fórmulas explícitas, sirviendo, generalmente, de desencadenante el desengaño de amor, el cual, obligando a apartar los ojos de la amada inasequible, los lleva a un concreto ideal de virtud, o incluso a Dios, suprema verdad y consuelo último del enamorado poeta» (p. 51 de su «Introducción» a la citada edición).

<sup>15</sup> Con palabras mejores que las nuestras, en relación a Herrera, lo argumenta Begoña LÓPEZ BUENO (*op. cit.*, pp. 72-73): «Además de poeta heroico, Herrera es también un poeta moral. Si bien hay que decir que la mayor parte de los relativamente frecuentes destellos de tono ético que hay en su poesía, entran dentro de la estela del desengaño amoroso. Este actúa como desencadenante para renegar (en la más inequívoca tradición petrarquista) del «error» amoroso y anhelar (sintonizando ahora con el horacianismo lleno de ribetes neostoicos tan en boga desde el último tercio del siglo XVI) el camino de la *ratio* y de la *virtus*».



ve protagonista en una relación triádica con Amor, por un lado, y la Amada por otro<sup>16</sup>. El deseo que, naturalmente, funciona como agente incoativo para el discurso amoroso, y en obsequio a la doctrina psicofisiológica medieval, se califica desde inmediato como «folle desìo» (loco deseo, esto es, el *herois* de la tradición pneumofantasmológica medieval), alternado a variantes reforzadoras como «fero desìo», «ardente desìo», «caldo desìo», «sommo desìo» etc.

Ahora bien, no hace falta ir más allá de la primera página del *Canzoniere* para ver materializada la conexión, por no decir la perfecta coincidencia, entre el deseo amoroso, su titular, el sujeto amante, y el estatuto del error:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio «primo giovenile errore»  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar «pietà», nonché «perdono».

Ma ben veggio or sí come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me mesdesmo meco «mi vergogno»;

et del mio vaneggiar «vergogna» è 'l frutto,  
e 'l «pentersi», e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno<sup>17</sup>.

Se puede sintetizar su valor fundacional en los siguientes rasgos: la argumentación se estructura en la dialéctica pasado-presente (los verbos presentes se alternan con las tres

---

<sup>16</sup> Claudio GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 429. La traducción es nuestra.

<sup>17</sup> Citamos por la edición al cuidado de Marco SANTAGATA, *Petrarca. Canzoniere*, Milano, Mondadori-I Meridiani, 2004, p. 5. No se olvide que la ubicación del soneto en apertura de la colección la decidió el propio Petrarca, y que el Aretino ahí lo mantuvo a lo largo de las dos décadas que precisó, entre 1349-1350 (data a la que Rico fecha el soneto) y 1374, para ordenar el *Canzoniere*, siendo por tanto voluntad deliberada del autor que este texto adelantara al lector, manifestándolo programáticamente, su proyecto literario.



formas pretéritas: «nudriva», «era», «fui»); la idea de que a lo largo de esta trayectoria temporal se realiza una escisión («Cuando yo era en parte...»), unida a la de la transformación en «otro hombre del que yo soy», o sea, estamos ante las señas de un sujeto fragmentado; la relación con el destinatario: el dirigirse, por medio del vocativo («Voi ch'ascoltate...»), a un auditorio tematiza la idea que compartir la experiencia por medio de las rimas consienta superar la dicotomía entre yo y vosotros, logrando así, al mismo tiempo, que en esa dimensión interactiva el yo se libre del error; una visión confesional de la experiencia relatada: una experiencia de redención, tal y como se deduce de la concentración de lexemas como «pietà», «perdono», «pentèrsi», todos sacados del área semántica del pecado connotado en términos religiosos, marcadamente cristianos; finalmente, la explicitación del arrepentimiento, en tanto en cuanto objetivo final del soneto y, paradigmáticamente, del cancionero en su totalidad. Sabemos, en efecto, que el *tèlos* de la historia narrada en el *Canzoniere* tiene como fin la espiritualización del sentimiento amoroso y la posibilidad que el objeto del deseo sensual, Laura, se transforme, y se sublime, en la figura *mediationis* necesaria para el ascenso a Dios, en clave estilnovista. Pero, sobre todo, se formaliza, como decía, la adquisición de un estatuto para el sujeto valorado en su vertiente comportamental, y, por ende, ética. El sujeto, presa de la pasión amorosa, desatiende la virtud, desviándose de ese proceso de construcción y autodeterminación de sí que, desde hacía siglos, mantenía anclada la subjetividad, sobre todo en su dimensión pública, en la virtud aristotélico-ciceroniana.

Por otro lado, también sabemos que basta con mirar hacia la tradición elegiaca para hallar el eslabón de esta cadena que une el cauce erótico-cortesano con el lírico-moral<sup>18</sup>: Ovidio, en *Amores* I, 2, 35-36, nos recuerda como «Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque», sentencia a partir de la cual se consolida ya en las letras clásicas el tópico juego acerca del *amans amens* o *demens*. Pero Ovidio también lo aclara en sus *Metamorfosis* III, 447: «tenet error amantem». Es decir, es algo constitucional, la locura

<sup>18</sup> Dicha encrucijada queda mejor justificada por las esclarecedoras palabras de Lia Schwartz: «Cuando en el Renacimiento se vuelve a cultivar la elegía amorosa después ya de la difusión de las *Rime* de Petrarca, las recreaciones neolatinas de la poesía de Tibulo, Propertio y Ovidio, compuestas en dísticos elegíacos, muestran el interés de los humanistas por recuperar una temática amorosa que adapta motivos y *topoi* latinos a las nuevas convenciones del modelo petrarquista. En efecto, las *amantium commiserationes* que, según Escalígero, caracterizaban los poemas elegíacos, se materializaban en una configuración léxica y semántica que resultaba de la contaminación de fuentes clásicas y fuentes petrarquistas italianas» (L. SCHWARTZ, «Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 103).



se apodera del amante sin que éste pueda hacer nada para evitarlo ni remediarlo. Y en el contexto de la poesía, el deseo identificado con el error, en relación dialéctica con la virtud, se ofrece como antinomia que estructura toda la lírica petrarquista, bembiana y posterior. La aparición del error vuelve explícita la autoconciencia del sujeto de estar en una condición de transgresión, en el plano ético, puesto que lo destina a la muerte, ya que queda inhibida cualquier posibilidad de satisfacer el deseo erótico; el sujeto no contempla otro dios sino su propio objeto del deseo, volviéndose por ello amoral; autoconciencia, sin embargo, también de una condición de distonía psicológica, pues el yo advierte su diversidad y su falta de integración en el mundo en tanto derivada de su enfermedad. Transgresión en el plano ideológico, finalmente, puesto que la manifestación de la concepción sensual del amor atenta contra los equilibrios sociales y enfatiza, en la vertiente estética, las imágenes de enajenación, de sufrimiento y de muerte.

Está claro, por tanto, que es la calidad estrictamente moral del error lo que posibilita su reutilización en los cauces de la poesía amorosa y que justifica el fenómeno de fluctuación que venimos apuntando. Queda, sin embargo, algún interrogante: ¿Qué es de la lección preconizada por Petrarca? ¿Cómo reacciona la poesía española frente a su propuesta de reforma ética en dirección espiritual?

Dicho de forma somera, y forzando su axiología, la tradición poética áurea si usa el utillaje petrarquista, rehúsa, sin embargo, de su anhelo redentor. A partir del primer y mejor epígono del modelo italiano, Garcilaso de la Vega<sup>19</sup>, quien en el soneto VI, al representar al amante en plena encrucijada (física y vital), en la que parece realizar la *retractatio* (visible en la autodenuncia de «y el errado proceso de mis años»), en realidad hace que éste no tenga otra opción sino la de «descuidar de mi remedio». Ni tampoco es de fiar la única circunstancia en la que el yo lírico garcilasiano, en el soneto XXXIV, parece estar aludiendo a la liberación del «grave yugo» por la que da las gracias al cielo, contrariamente a lo que ocurre a todo «amante embebecido/en error», puesto que, bien mirado, la presencia de los verbos futuros en los tercetos remiten claramente a una experiencia tan solo ansiada y todavía por realizar<sup>20</sup>. Prueba contundente de la sustancial

---

<sup>19</sup> Los límites de espacio nos imponen, aquí también, una síntesis extrema de los textos, que se extiende a la renuncia, casi total, a mencionar la bibliografía de referencia. Remitimos al anunciado estudio de conjunto tanto para una pesquisa más amplia de los textos como para un tratamiento más profundizado de los mismos.

<sup>20</sup> Dentro de la dinámica de cruces que estamos indagando, cobra relevancia la reescritura en términos de desengaño moral de este afortunado soneto garcilasiano, por obra, por ejemplo, del Conde de Villamediana, cuyos pulcros versos iniciales suenan: «Gracias al cielo doy, que ya no quiero/ vivir con esperanzas



desconfianza en la posibilidad de autorreformación se halla en la espléndida canción IV, en donde, durante la alegórica batalla entre Razón y Deseo el yo confiesa que «estaba deseando que allí quedase la razón vencida»; asiste, en efecto, a su derrota, con la consecuencia que, presa ya definitiva de la tiranía del deseo, hasta se redobla en él la carga del error:

De mí agora huyendo, voy buscando  
a quien huye de mí como enemiga,  
que al un «error» añadido el otro «yerro»,  
y en medio del trabajo y la fatiga  
estoy cantando yo, y está sonando  
de mis atados pies el grave «hierro»<sup>21</sup>.

Huelga subrayar cómo la necesidad de comunicar visivamente la condición de aprisionamiento y darle sustancia plástica lleva al poeta a convocar en el espacio de estos pocos versos soluciones retóricas (todas ellas, paronomasias) puestas al servicio de *pendants* temáticos: el «error», que evoca y se pone en consonancia fónica con el «errar»<sup>22</sup>, con la clásica *peregrinatio amoris* o el «destierro» del yo de sí mismo (a la que no es ajena, una vez más, la matriz filosófico moral –senequista, en este caso– del error como forma de «extravío» moral<sup>23</sup>), se combina con los alófonos «yerro»–«hierro»<sup>24</sup>, logrando de esta manera una constelación –rayana en la agudeza verbal– ya irrenunciable

---

engañado,/ Desnudo del solícito cuidado,/ más ambicioso y menos verdadero [...]» (Francisco RUIZ CASANOVA, ed., *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 328).

<sup>21</sup> Garcilaso de la VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 80.

<sup>22</sup> También en solución perifrástica a lo Lope, quien, como es sabido, en su parcela espiritual a menudo especula acerca de «la senda de mi error».

<sup>23</sup> Ni petrarquista, ya que «la ragione sviata dietro i sensi», en cooperación con el camino (áspero, generalmente) de derivación marquiana forman parte del patrimonio genético de la poesía lírica. Limitamos las referencias críticas a: Antonio VILANOVA, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 421-460; *idem*, «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», en *Studia hispánica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 563-570; Juergen HAHN, *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973; Gary J. BROWN, «The peregrino amoroso: Four Moments of Poetic Configuration in the Spanish Love Sonnet», *Neophilologus*, 60, 1976, pp. 376-388.

<sup>24</sup> «Una vez que se ha hecho la igualación acero = hierro, la segunda de estas palabras huye del campo semántico actual para ir –gracias a la forma del significante– al del verbo errar (> yerros). Entonces yerro no es –sólo– la “equivocación material”, sino que cobra su total profundidad significativa al tener un valor ético, bien intenso en error “equivocación moral, religiosa, etc.”: así, Manuel ALVAR, en «Un rasgo aragonés: la agudeza de conceptos», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 21-29.





para la poesía posterior. Lo demuestran, entre ejemplos incontables, el cierre del soneto de Herrera *Pierdo –tu culpa, Amor– pierdo engañado*: «Yo he visto a los pies de un duro hierro [...] Mas, o que ni el desdén ni mi destierro»<sup>25</sup>. O también, con un encarecimiento semántico, Luis de Góngora (*En el cristal de tu divina mano*), quien, según nos recuerda Gargano<sup>26</sup>, al dirigirse el amante a Claudia, y al combinar la imagen de las cadenas que producen ruido, presente ya en una elegía de Tibulo, con la del movimiento en el destierro, genera una novedosa paradoja en virtud de la cual un prisionero goza de libertad a pesar de las cadenas:

[...] Tus cadenas al pie, lloro al rüido  
de un eslabón y otro mi «destierro»,           10  
más desviado, pero más perdido.

¿Cuándo será aquel día que por «yerro»,  
oh serafín, desates, bien nacido,  
con manos de cristal nudos de «hierro»?

Tal vez en la trayectoria española solo en un caso la palinodia del «error» se dé de forma programáticamente reconocible, pues dentro de la propia macroestructura bipartita del cancionero conforma toda la segunda parte. Se trata del *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas, que se publicó en Madrid, en 1623 (aunque fue iniciado más de una década antes, en 1609), en donde «el *error* amoroso petrarquista queda aquí asumido en una valoración errónea del cuerpo y de sus pasiones, de las que el poeta sale arrepentido y reformado en el libro»<sup>27</sup>. En una línea progresiva –coincidente con la peregrinación alegórica de Fénix, el amante protagonista– que desembocará en una previsible dimensión espiritual, el yo lírico de la segunda parte se torna meditativo y hasta reprobatorio, no sin antes haber declarado, en un conjunto de versos que forman una microserie orgánica<sup>28</sup> de transición, que:

<sup>25</sup> Fernando de HERRERA, *op. cit.*, p. 420.

<sup>26</sup> Antonio GARGANO, «Góngora y la tradición lírica petrarquista», en *El Poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, ed. Begoña LÓPEZ BUENO, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 137.

<sup>27</sup> Aurora EGIDO, «Introducción» a Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991, p. XX.

<sup>28</sup> Elocuente, en este sentido, la progresión de los rótulos que rubrican los poemillas: *Libertad, Conocimiento, Conocimiento perfecto, Desengaño de amor exortando*.



*Libertad*

Ya que apagado el fuego, y suelto el lazo  
está, con que me vi, encendido y preso  
alegre vuelvo al primitivo seso,  
mal grado del amor, y su embarazo,

la dulce libertad amada abrazo.  
Y en todo absuelto mi mortal proceso,  
«cuando el error que cometí confieso»  
el pecho en penitencia despedazo [...]

Para Soto, en fin, el «error» termina coincidiendo con el «pecado», y por tanto su *itinerarium* poético requiere tornarse en camino de redención. Pero, según anunciábamos,

Este programa de Soto de Rojas choca con muchos otros libros de poesía barroca que al no pretender la unidad y declararse en la diversidad de las rimas o poesías varias, sostienen frente al amor una lucha en permanente paradoja que no se resuelve, como aquí, con la renuncia y posterior sublimación religiosa<sup>29</sup>.

Había ocurrido así ya con nuestro corifeo, el divino Herrera, en quien se advertía la resignación a la imposibilidad del remedio –por inercia de la voluntad, desde luego– a partir de la cual, entonces, la representación del mal procedente del error se volvía una cuestión estética: es un mal estetizado, ya no ontológico. Como cuando en un conocido soneto (*Venció las fuerças el amor tirano*) mantenía que

[...] Que yo no puedo ser al fin tan fuerte,  
que contraste gran tiempo a tanto daño;  
«ni en tal error me vale ya ser cuerdo»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Aurora EGIDO, «Introducción» a *op. cit.*, pp. IL-L. De esta edición procede también la cita del poema. Imprescindible para la comprensión de la evolución interna –itinerario vivencial y escritural– al cancionero de ROJAS es la lectura de: Gregorio CABELLO PORRAS, *Barroco y cancionero. El “Desengaño de amor en rimas” de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

<sup>30</sup> Fernando de HERRERA, *op. cit.*, p. 391.



O cuando, en un contexto ya de levantamiento moral, el de la magnífica Elegía VI, elabora una hipótesis, que nunca se hará efectiva:

[...] Si yo pudiese bien en tu belleza  
fixar mis ojos, Musa soberana,  
y contemplar cercano tu grandeza;  
del «ciego error» y multitud profana,  
que s' entorpece en la tiniebla oscura,  
no seguiría la opinión liviana.

Este yo lírico se queda como en vilo, suspenso «en el intento de conciliar el fuego de la pasión amorosa que quema las entrañas y el alma enamorada con la luz del ideal neoplatónico que lleva consigo y realiza la unidad interior del alma en su solitario *ascensus* al mundo supremo de la Belleza soberana e inmortal»<sup>31</sup>. Y frente a la desconfianza en la posibilidad de que el hombre pueda realizar esta síntesis, tampoco le vale por entero el socorro de su trasfondo anímico cristiano<sup>32</sup>, sobre el que se impone – *mot clé* poética, pero incluso categoría epistémica– el desengaño que, interponiéndose en la antinomía –Razón vs. Deseo– que había estado gobernando el yo en su proceso de construcción subjetiva<sup>33</sup>, determina que se ensanchen los términos de la cuestión

<sup>31</sup> Gaetano CHIAPPINI, «Estudio preliminar» a *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985, p. 17.

<sup>32</sup> Véase el valioso ensayo de Cristóbal CUEVAS, «Fuego soy, cuando el orbe se adormece», *Ínsula*, 610, 1997, pp. 3-4: «Tal vez sea ese trasfondo cristiano el que explica su pesimismo sobre el hombre «histórico», manifiesto, por lo que a él mismo se refiere, en su contumaz búsqueda de un amor puramente humano, que no puede darle felicidad verdadera –he ahí el «error», concepto básico en los versos de Herrera–. Por eso observaba L. Salembien que hasta su poesía erótica de apariencia más intrascendente refleja una filosofía que, en cuanto referida a la conducta, reviste carácter moral». Véase también «Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera», *Caligrama: revista insular de filología*, 3, 1990, pp. 7-29.

<sup>33</sup> Remitimos a la reflexión de Annette BERTAUX, «L'Ode de Herrera "La Soledad"», *Bulletin hispanique*, 34:3, 1932, pp. 246-47: «Le poète termine par une note de profond désespoir, c'est la plus affreuse des désillusions, celle d'une foi qui chancelle, que nous révèle le mot error. Le doute l'envahit sans cesse. C'est le sentiment de l'inutilité de ses souffrances injustifiées (presque partout le mot «vano» accompagne le mot «error») et cependant l'impuissance de sa volonté pour y échapper. Il est difficile de savoir au juste l'idée contenue dans ce mot error qui semble hanter Herrera. Est-ce, comme le suppose Mlle Salembien, l'expression d'un remords de chrétien pour un amour profane ? Il semble plutôt ressortir des exemples cités en note, qu'il s'agit de l'erreur de son impossible espoir : sa passion n'a pu lui procurer, ni le bonheur humain auquel il aspire malgré lui; ni, de façon durable, les satisfactions supérieures d'un amour purifié. Au reste, ce mot ne se trouve-t-il pas déjà, quoique plus rarement, chez Garcilaso (la Canción IV n'est que le développement de cette idée), chez Pétrarque ? Mais quoique Pétrarque y mette, surtout après la mort de Laure, un sentiment plus chrétien que l'ecclésiastique Herrera, c'est bien toujours le thème cher aux poètes de la Renaissance, le conflit entre Raison et Passion, qui, créant en eux une douloureuse contradiction (le Mal de ce Siècle), leur fait, d'une part, chercher dans une certaine qualité d'amour, un moyen de s'élever



englobando otros detonantes, los que devuelven otra vez el discurso lírico-amoroso, y con él nuestra reflexión, al terreno de lo lírico moral. El primero de estos ingredientes estriba en la evolución de esa tensión-suspensión (cabalmente programática en el Herrera de «Osé y temí») en una definitiva y casi regocijada identificación con el «error». Baste con observar cómo en otro poeta señero de las primeras décadas del XVII, el Conde de Villamediana, se consume –y no por casualidad en otro soneto proemial– la *retractatio*, no del «giovenile errore», sino del propio legado ideológico del petrarquismo mayor. Un *non placet*, tampoco esto casual, llevado al cabo por la vía garcilasiana, y en donde el «yerro» hasta termina cobrando positividad, se transforma en un valor que, en tanto tal, se «disculpa» a sí mismo:

Nadie escuche mi voz y triste acento,  
de suspiros y lágrimas mezclado,  
si no es que tenga el pecho lastimado  
de dolor semejante al que yo siento.

Que no pretendo ejemplo ni escarmiento  
que rescate a los otros de mi estado,  
sino mostrar creído, y no aliviado,  
de un firme amor el justo sentimiento.

Juntóse con el cielo a perseguirme,  
«la que tuvo mi vida en opiniones,  
y de mí mismo a mí como en destierro».

Quisieron persuadirme las razones,  
hasta que en el propósito más firme  
«fue disculpa del yerro el mismo yerro»<sup>34</sup>.

---

vers la perfection, d'autre part, préférer une vie harmonieuse de sagesse méditative au désordre de la passion».

<sup>34</sup> Citamos por la edición de RUIZ CASANOVA, ed., *op. cit.*, p. 77. Villamediana combina Petrarca con March, siendo una «ulteriore materializzazione del fecondissimo “Qui no és trist, de mos dictats no cur” (XXXIX) in cui Villamediana “afirma su orgullo de enamorado”, proprio secondo l’esempio di March, ma anche del Montemayor del 1554 o dell’Herrera del 1578, stando alla rilettura di Albert Lloret, per il quale il poeta “decididamente rehúsa el tópic moralista de otros proemios petrarquistas”, così come la palinodia del giovanile errore o l’esito moralizzante legato al pentimento (“niega el pentèrsi del italiano”, anticipava Rozas)»: en Flavia GHERARDI, «“En tal estat que”...: breve itinerario lírico di una perifrasi marchiana», *eHumanista/IVITRA*, 15, 2019, p. 68.



Y si el «yerro» se torna en salvífico arrimo para este amante concienzudo, para el yo de la dimensión histórica, el que observa y padece los castigos de la vida pública, ese mismo «yerro» representa la ocasión para el cobijamiento interior, un espacio en donde, si no se logra la virtud estoica, sin embargo todo temor se pierde, y en los repliegues de unas plácidas estrofas octosilábicas, cooperadoras de la *cessatio animi*, el yo se siente por fin autorizado a abandonarse al desengaño y a pedirle –imagen sublime– que le deje colgar –sea renuncia, sea *ex voto*– sus errores-trofeo:

Mas como todo lo iguala  
temida, buscada muerte,  
lo mismo es que buen suerte  
el conortarse a la mala.

O estar cuerdo o muy loco  
que una fortuna agraviada  
no espere del tiempo nada  
o todo lo tenga en poco.

Ora el sol las alas queme,  
ora las coja el abismo;  
quien vive dentro en sí mismo  
ningún desengaño teme.

Deme luz otra esperanza  
para que sin ésta muera,  
ya que en lo que no se espera  
no hay engaño ni tardanza.

En cuyos largos destierros  
«el desengaño esta vez»,  
parte de aviso y juez,  
«presta pared a mis yerros»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> RUIZ CASANOVA, ed., *op. cit.*, p. 709.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, Manuel, «Un rasgo aragonés: la agudeza de conceptos», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 21-29.
- BERTAUX, Annette, «L'Ode de Herrera "La Soledad"», *Bulletin Hispanique*, 34:3, 1932, pp. 235-250.
- BROWN, Gary J., «The peregrino amoroso: Four Moments of Poetic Configuration in the Spanish Love Sonnet», *Neophilologus*, 60, 1976, pp. 376-388.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Fernando de Herrera», en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, *Barroco y cancionero: el "Desengaño de amor en rimas" de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- CHIAPPINI, Gaetano, «Estudio preliminar» a *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985.
- CUEVAS, Cristóbal, «Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera», *Caligrama: revista insular de filología*, 3, 1990, pp. 7-29.
- CUEVAS, Cristóbal, «Fuego soy, cuando el orbe se adormece», *Ínsula*, 610, 1997, pp. 3-4.
- CUEVAS, Cristóbal, ed., *Francisco de Herrera, Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 2006.
- DADSON, Trevor J., ed., *Gabriel Bocángel y Unzueta. Obras completas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2000-2001, 2 vols.
- EGIDO, Aurora, «Introducción» a *Pedro Soto de Rojas, Desengaño de amor en rimas*, Málaga, Biblioteca de los Clásicos, 1991.
- FERRI COLL, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FUCILLA, Joseph G., «*Superbi colli*» e altri saggi: notas sobre la boga del tema en España, Roma, Carocci, 1963.
- GARGANO, Antonio, «Bembo, Garcilaso e la retorica delle "fiamme"», en *Fonti, miti, topoi: cinque saggi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 82-106.



- GARGANO, Antonio, «Góngora y la tradición lírica petrarquista», en *El Poeta Soledad: Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148.
- GHERARDI, Flavia «“En tal estat que”...: breve itinerario lírico di una perifrasi marchiana», *eHumanista/IVITRA*, 15, 2019, pp. 66-76.
- HAHN, Juergen, *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973.
- LARA GARRIDO, José, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, 3:2, 1980, pp. 385-400.
- LARA GARRIDO, José, «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, 2, 1983, pp. 223-277.
- LARA GARRIDO, José, «Silva antequerana (notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro). I», *Revista de estudios antequeranos*, 1, 1994, pp. 399-418.
- LARA GARRIDO, José, «Silva antequerana (notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro). II», *Revista de estudios antequeranos*, 2, 1995, pp. 129-147.
- LARA GARRIDO, José, «Silva antequerana (notas de asedio a la poesía antequerano-granadina del Siglo de Oro). III», *Revista de estudios antequeranos*, 3, 1995, pp. 399-454.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Tópica y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 66, 1986, pp. 59-74.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza)*, Sevilla, Alfar, 1987.
- MARASSO, Arturo, «Luis Martín de la Plaza (Apuntes para un estudio)», *Humanidades*, 1, 1921, pp. 247-286.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas de poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1989, pp. 119-176.
- RIOJA, Francisco de, *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.



- ROZAS, Juan Manuel, «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», en *Homenajes. Estudios de filología española*, ed. Juan M. Diez Taboada, Madrid, Romarga, 1964, pp. 57-75.
- RUIZ CASANOVA, Francisco, ed., *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, ed., Pedro Espinosa, *Poesía*, Madrid, Castalia, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y CRIVELLARI, Daniele, coords., *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2019.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Grupo P.A.S.O. La epístola*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 129-149.
- SANTAGATA, Marco, *Petrarca. Canzoniere*, Milano, Mondadori-I Meridiani, 2004.
- SCHWARTZ, Lía, «*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 101-130.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- VILANOVA, Antonio, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, III, pp. 421-460.
- VILANOVA, Antonio, «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», en *Studia hispánica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 563-570.
- WARDROPPER, Bruce W., «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 4, 1969, pp. 295-305.
- WRANICH, Stanko B., «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura de los siglos XVI y XVII», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Toronto University Press, 1980, pp. 764-767.
- WRANICH, Stanko B., *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, La Coruña, Esquío, 1981.



<https://doi.org/10.14643/82B>

RECIBIDO: ABRIL 2020  
 APROBADO: JULIO 2020