

LA PERVIVENCIA DEL HIMNO PAGANO EN LA POESÍA DE FERNANDO DE HERRERA

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

La poesía de Fernando de Herrera presenta una compleja variedad genérica derivada de la superposición de modelos o cauces formales romances con los géneros de origen clásico. Este hecho se debe a que el cantor de Luz entiende la historia de la poesía como un *continuum*, en virtud de la *translatio studii*, desde los antiguos hasta los modernos y procede así con la intención —que queda reflejada en sus *Anotaciones* a la obra poética de Garcilaso— de legitimar y dotar de prestigio los géneros poéticos romances. Muestra evidente de esta diversidad genérica son los dos tipos de himnos que cultivó el poeta, a saber, uno de inspiración bíblica y carácter patriótico (como es la *Canción por la victoria de Lepanto*) y otro, el himno pagano, que ha recibido poca atención por parte de los estudios críticos y cuya proyección en el corpus poético de Herrera vamos a analizar en estas páginas¹.

El himno es uno de los géneros poéticos más antiguos y se cantaba coralmente en honor de un dios, al que se invocaba y alababa refiriendo sus hazañas o prodigios. En su origen, poseía un carácter religioso y, paulatinamente, se va integrando en otros géneros poéticos. En la literatura griega, encontramos testimonios del himno desde la época arcaica (en los denominados *Himnos homéricos*, en Alceo, Safo, Anacreonte, Píndaro, Baquílides, etc.) hasta el período helenístico (sobre todo, en Calímaco) y se desarrolla, fundamentalmente, a través de dos tipos: el narrativo o himno

¹ Un análisis de la diversidad genérica en la poesía de Herrera ofrecen los trabajos de C. Cuevas, "Métrica y géneros poéticos" en su edición a Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 77-87; y B. López Bueno, "Las Anotaciones y los géneros poéticos", en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. de la misma autora, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 183-199. Para la cuestión del himno de inspiración bíblica en Herrera, cf. M^a Teresa Ruestes, "Sentimiento religioso y fuentes bíblicas en la *Canción por la Victoria de Lepanto* de Fernando de Herrera", *Anuario de Filología*, 10, 1984, pp. 237-258.

hexamétrico (por ejemplo, los *Himnos homéricos* y los de Calímaco) y el lírico o litúrgico (Píndaro y Baquilides). Respecto a la literatura latina, debemos señalar que el género tuvo una menor difusión y encontramos, por un lado, el himno civil –como el *Carmen saeculare* de Horacio– y, por otro, del mismo poeta, odas que son himnos dedicados a dioses como Mercurio o Fortuna. Virgilio, por su parte, en sus composiciones pastoriles y en las *Geórgicas*, inserta la fraseología técnica del himno para invocar a una deidad (por ejemplo, la fórmula *huc ades*, que veremos más adelante) y, del mismo modo, Ovidio. Este género lírico consta de una serie de elementos esenciales, entre los que destacan, básicamente: la *invocatio* al dios para que se haga presente (representando el tópico del *praesens deus*), la súplica para recibir su ayuda, la *laudatio* o alabanza a su origen, la aretalogía o canto de sus virtudes o hazañas, etcétera².

En cuanto a Fernando de Herrera, cabe señalar que se acerca a esta modalidad lírica a partir de la traducción al castellano que hizo en tercetos encadenados de la *Psique* de Girolamo Fracastoro (1479-1553), un poema inserto en el tratado *De Anima*, que consta de 30 hexámetros dactílicos y que posee una naturaleza de himno pagano³. La *Traslación* herreriana aparece al final del poema mitográfico de Juan de Mal Lara intitulado *La Psique* y representa un buen ejemplo de cómo Herrera encuentra en el ejercicio de la traducción un camino para imitar los modelos clásicos e incluso superarlos en base a la *emulatio*⁴. El resultado de su empeño –que anali-

² Para una aproximación al himno, ofrecemos la siguiente bibliografía: R. W. Wunsch, "Hymnos", en *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, IX, Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung, 1914, pp. 140-183; C. M. Bowra, "Aristotle's 'Hymn to Virtue'", *Classical Quarterly*, 32, 1938, pp. 182-189; L. Ziehen, "Hymnodoi", en *Real-Encyclopädie...*, suppl. VII, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940, pp. 279-281; Ph. Rollinson, "The Renaissance of the Literary Hymn", en *Renaissance Papers*, ed. de G. Walton Williams, 1968, pp. 11-20; F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972, pp. 91-92; C. A. Sowa, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Chicago, Bolchazy-Carducci, 1984; A. Bernabé, "Los Himnos homéricos", en *Historia de la Literatura Griega*, ed. de J. A. López Férez, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 95-105; O. Díez Fernández, *Análisis de los Himnos de Calímaco*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1995; *The Oxford Classical Dictionary*, ed. de S. Hornblower y A. Spawforth, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996, pp. 292-293 y 735-736; y A. Villarrubia, "La himnografía griega de la época imperial", en *Actitudes literarias en la Grecia romana*, ed. de M. Brioso y F. J. González Ponce, Sevilla, Pórtico, 1998, pp. 9-76.

³ Vid. *De Anima* en *Opera omnia*, Venetiis, apud Ivntas, 1584 (la *Psique* aparece en los ff. 155v-156r.); utilizamos el ejemplar procedente del fondo antiguo de la Biblioteca General Universitaria de Sevilla con la signatura 91 / 154. La *Traslación* herreriana se encuentra al final de *La Psyche de I. de Mallara dirigida a la muy alta y muy poderosa señora doña Joana Ynfanta de las Españas y princesa de Portugal*, ms. 3949 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 231r.-232v.; fue editada por J. M. Bleuca en Fernando de Herrera, *Obra poética. Edición crítica*, vol. I, Madrid, Real Academia Española, 1975, pp. 162-164.

⁴ Véase, en este sentido, el trabajo de F. Talavera, "Superación del concepto de traducción entre los humanistas. Un ejemplo en Juan de Mallara y Fernando de Herrera", en *Fidus*

zaremos en otro lugar– hereda del poema de Fracastoro una naturaleza mixta de himno-elegía, ya que respeta los elementos característicos del himno (*invocatio* al dios, *laus* de su origen y aretalogía) y de la elegía (temática amorosa, monólogo desde la perspectiva femenina al modo de las *Heroidas* de Ovidio, lamento por la ausencia del amado, etc.); asimismo, conjuga el género clásico con elementos de la lírica romance tales como la adaptación de los hexámetros en tercetos encadenados y el empleo de imágenes petrarquistas.

La *Traslación* herreriana funciona como modelo de otros ensayos literarios del poeta que vamos a analizar en este estudio: la *Canción al Sueño*⁵, el soneto al Olvido del libro I de *Versos* (1619), tres composiciones eglógicas ("El lastimoso canto y el lamento...", *Salicio* y "A la muerta Amarilis lamentaua")⁶, la elegía IIX del libro I de *Versos* (1619) y la elegía VII de *Algunas Obras* (1582).

LA CANCIÓN AL SUEÑO

En la *Canción al Sueño*, compuesta en las consabidas estancias, encontramos diversos elementos del himno pagano que aparecen ya en la *Traslación*. Es el caso de la fórmula *huc ades* con la que el poeta insomne invoca al dios del sueño en forma de súplica o ruego para que se haga presente (motivo himnico del *praesens deus*):

Suäve Sueño, tú, qu'en tardo buelo
las alas perezosas blandamente
bates, d'adormideras coronado,
por el puro, adormido i vago cielo:
Ven al última parte d'Occidente,
i de licor sagrado

interpres. Actas de las Primeras Jornadas de Historia de la Traducción, ed. de J. C. Santoyo, León, Universidad de León, 1987, vol. I, pp. 201-207.

⁵ Se conocen cuatro redacciones distintas del poema: la del ms. 372 –fondo español– de la Bibliothèque Nationale de París (falta de algunos versos); la del ms. 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, editada por J. M. Bleuca en las *Rimas inéditas* de Fernando de Herrera; la tercera fue publicada por Pacheco en los *Versos* de 1619 y la última, sacada a la luz por Juan Montero, procede de los fondos manuscritos de la Biblioteca Real, concretamente de un cartapacio de poesías de hacia 1585 editado hace unos años: *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Ed. de Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989; para el estudio textual de esta última versión, cf. J. Montero, "Una versión inédita (con algunas variantes) de la canción *Al Sueño* de F. Herrera", *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII, 1986-87, pp. 117-132.

⁶ Los tres poemas se encuentran en el manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado en 1578 y publicado por J. M. Bleuca en *Rimas inéditas*, Madrid, CSIC, 1948.

baña mis ojos tristes, que cansado
i rendido al furor de mi tormento,
no admito algún sossiego,
i el dolor desconorta'l sufrimiento;
ven a mi umilde ruego,
ven a mi ruego humilde, ¡ô amor d'aquella,
que Iuno t'ofreció, tu ninfa bella! (vv. 1-13)⁷.

La fórmula hímica se repite a lo largo del poema a modo de estribillo y como eco de una primitiva función mágica⁸: "ven a mi umilde ruego, ven a mi ruego umilde..." (vv. 11-12); "Ven, Sueño alegre; Sueño, ven, dichoso" (v. 26); "Ven, pues, amado Sueño, ven liviano" (v. 47); y "Ven ya, Sueño clemente" (v. 50). Un motivo que comparten la *Traslación* y la *Canción al Sueño* es el de la corona ofrecida a un dios. Al igual que Psique realiza una ofrenda a Cupido para favorecer su amor ("Yo te labro con arte y subtileza / vna delgada venda entretejida / con blanda seda y oro / con que ciñas la frente."; *Traslación*, vv. 46-49), el poeta ofrece al Sueño, a cambio del reposo, una corona como voto favorable a los amores del dios con Pasitea: "Vna corona, ¡ô Sueño!, de tus flores / ofresco..." (vv. 40-41)⁹. Otro paralelismo existente entre la *Traslación* y la *Canción* es la caracterización que Herrera hace del Sueño como Cupido pero en su vertiente de *Hypneros* o "Eros durmiente y funerario", es decir, con el significado que tiene en la *Hypnerotomachia Poliphili* de unión íntima entre Amor y Muerte¹⁰.

⁷ Citamos por la edición de C. Cuevas, pp. 514-515.

⁸ Este tono salmódico como si el poeta estuviera repitiendo una fórmula mágica para llevar a cabo un encantamiento o hechizo recuerda el estribillo "*incipit Maenalis mecum, mea tibia, versus*" de la *Égloga VIII* de Virgilio.

⁹ Ed. cit., p. 515. Herrera alude a la fábula mitológica de Hypnos y Pasitea en la que Hera promete a Hypnos darle por esposa a Pasitea, la más joven de las Gracias, si adornece a Zeus. Compartimos la observación de C. Cuevas (ed. cit., p. 514) cuando señala que la *Canción al Sueño* es un desarrollo lírico del soneto al Olvido (*Versos*, 1619), ya que el poeta se dirige a un dios pagano, al que promete votos y ofrendas, para que, anulando su memoria, dé solaz y descanso al sufrimiento de amor: "Si a mi memoria ocupas esta parte / que siempre me recuerda el desengaño, / i ageno d'el Amor i de su engaño / respiro, i mi dolor de mí se parte, / prometo agradecido celebrarte / en la mesma sazón d'el día i año." (vv. 3-8); ed. cit., p. 509.

¹⁰ Sobre la naturaleza de Amor como dios de la muerte, vid., E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 151-166. Cabe señalar, por otro lado, que la identificación entre Sueño (*Hypnos*) y Muerte (*Thánatos*) como hermanos aparece en Homero; en Ovidio (*Amores*, II, 9, 41), encontramos representado al sueño pero como imagen de la muerte—"stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?"—, motivo que será retomado, posteriormente, por Quevedo en su silva *El Sueño* (vv. 5-6) y compuesta a imitación del *Somnus* de P. Papinio Estacio (*Silvae*, V, 4), como han señalado J. O. Crosby y L. Schwartz en "La silva 'El Sueño' de Quevedo: génesis y revisiones", *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, pp. 111-126; un análisis de los procedimientos imitativos de Quevedo respecto a su modelo ofrece F. Socas, "Dos poetas insomnes: Estacio y Quevedo", en *Homenaje al profesor Presedo*, ed. de P. Sáez y S. Ordóñez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 743-756.

Las similitudes hasta aquí señaladas entre la *Traslación* y la *Canción* dejan ver, al margen de otras influencias posibles¹¹, que Herrera aplicó a la composición del segundo de esos textos los elementos del himno pagano que había asimilado al realizar el primero. En este sentido, parece verosímil pensar que las tres composiciones herrerianas consideradas como portadoras del himno pagano, a saber, la *Traslación*, la *Canción al Sueño* y el soneto al Olvido, fueron compuestas en una primera fase de la actividad del poeta, caracterizada —como señala O. Macrí— por la realización de traducciones de poetas clásicos e italianos (Fracastoro y Bernardo Tasso entre ellos)¹².

TRES ÉGLOGAS Y UNA ELEGÍA (VERSOS, I, IIX)

La *Traslación* presenta relación tanto con los poemas mitológicos de Herrera que hemos señalado (la *Canción al Sueño* y el soneto al Olvido), como con sus composiciones eglógicas, que —en opinión de O. Macrí— deben ser situadas también en la primera etapa del poeta¹³. Es el caso de la que empieza "El lastimoso canto y el lamento / de los tristes pastores"¹⁴, pieza dirigida a Gonzalo Fernández de Córdoba y que sigue de cerca la *Égloga I* de Garcilaso; en ella, Herrera se sirve del tecnicismo *adsum* para invocar al río y a Leucipe: "Escúchame, y al canto ven tú, río" (v. 34); "Ven ya, pues, mi Leucipe, a esta ribera" (v. 293); "Ven ya, Leucipe; mira el fresco viento" (v. 321); "Ven ya, Leucipe, ven, pastora mía" (v. 339); "[...] Ven, pues ya; ven a este pino" (v. 353). Encontramos la misma fórmula hímica en la égloga "A la muerta Amarilis lamentaua": "Venid conmigo, driades, al llanto, / y náyades, que en corros os juntaua / mi pastora suaue y amorosa, / y con vos en las ondas se bañaua; / venid aora, oreas, a mi canto..." (vv. 127-131)¹⁵.

¹¹ También pudieron influir en la *Canción al Sueño* dos sonetos de B. Tasso dedicados al mismo dios (cf. J. Montero, art. cit., pp. 118-119). Por otro lado, cabe señalar que Herrera emplea en la *Canción al Sueño* la estancia siguiendo, probablemente, la estela del propio Tasso que compuso himnos referidos a divinidades (como la Aurora o Pan) en este tipo de cauce métrico; cf. *Amori*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1555 (libro II, pp. 155-158 y 168-171); también en *Rime*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1560, pp. 7-10 y 19-22. Sobre las relaciones entre Herrera y Tasso, vid. S. Pérez-Abadín, "Bernardo Tasso en la poesía de Herrera", *Bulletin Hispanique*, XCV, 1993, pp. 513-523. C. Cuevas, por su parte, encuentra reminiscencias de la *Canción al Sueño* con respecto al soneto de Giovanni della Casa "O Sonno, o della queta, umida, ombrosa..." (ed. cit., p. 514).

¹² Cf. O. Macrí, *F. de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed. corr. y ampl., pp. 67-71. Macrí ya señaló la necesidad de estudiar las traducciones herrerianas para la investigación acerca de los primeros fundamentos poéticos del *Divino* (ob. cit., p. 68). En este sentido, cf. I. Osuna, E. Redondo y B. Toro, "Las traducciones poéticas en las *Anotaciones* de Herrera", en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera*, ob. cit., pp. 202-227.

¹³ Cf. O. Macrí, ob. cit., p. 65. Un estudio específico sobre las églogas herrerianas ofrece M^{ra} Teresa Ruestes: *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.

¹⁴ En la ed. cit., pp. 314-324.

¹⁵ Ed. cit., p. 304.

Esta utilización de la fórmula en un espacio pastoril es, en nuestra opinión, virgiliana y es la que emplean Fracastoro en la *Psique* y Herrera en la *Traslación*¹⁶. Relacionada con la *Traslación* y el género eglógico está la elegía IIX del libro I de *Versos* (1619), composición que merece un análisis detenido debido a la *contaminatio* que presenta entre elegía-himno y égloga¹⁷.

La elegía IIX ofrece el canto de amor conyugal del río Betis a la ninfa Galatea¹⁸ y, en ella, se observan, en un principio, las mismas características de la *Traslación* en lo que se refiere a su naturaleza mixta de elegía-himno, a saber, utilización del terceto encadenado como cauce formal y métrico de la elegía; lamento por la ausencia de la persona amada: "¿Adónde estás? Escucha de mi pena / la fuerza, qu'en tu ausencia reverdece, / i a mayor mal m'obliga i me condena." (vv. 10-12); empleo del tecnicismo hímnico *adsum* por parte del Betis debido a la deificación de Galatea: "Ven, ninfa, adond'el ciclamor florece" (v. 13), "Ven, ¡ô, ven Galatea'l llanto mío!" (v. 18) y "Ven, pues; ven, Galatea..." (v. 58); y desarrollo poético de *topoi* como la guirnalda a modo de ofrenda (también presente en la *Canción al Sueño*), que recuerda los versos 20-21 de Fracastoro ("*Ipsa tibi tenuem, qua cingas tempora, vittam / intertexam auro atque molli bombyce laboro*") y las composiciones bucólicas de Virgilio: "Una guirnalda guardo retexida / de siempre ardientes rosas, blancas flores, / i de violas blandas esparzida, / qu'enlazada en tu

¹⁶ Esta fórmula es la que emplea Virgilio para la invocación de los pastores (a menudo, divinizados) y aparece también en la égloga *Salicio* de Herrera, que comentaremos posteriormente. Vicente Cristóbal, por su parte, analiza la contaminación de las églogas virgilianas con otros géneros; cf. "Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos", en *Los géneros literarios. Actes del VII Simposi d'Estudis Clàssics*, Bellaterra, Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1985, pp. 277-285.

¹⁷ Ed. cit., pp. 581-584. Consideramos la elegía IIX del libro I de *Versos* como una composición perteneciente a la primera etapa del poeta debido a la presencia de rasgos pastoriles, su naturaleza mixta de elegía-himno como la *Traslación* y la pervivencia de elementos del himno pagano.

¹⁸ Herrera suele personificar el río Betis como *laudator* para realizar un discurso en alabanza de un personaje vinculado con el poeta (*laudandus*); en este caso, estamos ante aquellas canciones de tema elevado o *sermo sublimis* (heroico o patriótico), que pueden no excluir algunos posibles elementos mitológicos, como la dedicada al conde de Gelves (ed. de C. Cuevas, pp. 274-276), composición que S. Pérez-Abadín ha relacionado con la poesía de B. Tasso (art. cit., pp. 517-518). Por otro lado, en la poesía herreriana, el Betis puede llevar a cabo una *laudatio* en la que aparecen elementos del himno pagano con sus habituales referencias mitológicas, como sucede en la elegía IIX; en este sentido, vemos cómo oda patriótica e himno pagano conviven en la poesía de Herrera a través de estas dos modalidades de canto del Betis. Una *contaminatio* entre los dos tipos de cantos señalados ofrece la elegía VII de *Algunas obras*, que comentaremos más adelante, ya que, por un lado, el Betis realiza una *laudatio* de Diana —*alter ego* de Ana Girón— mediante elementos hímnicos y, por otro, el canto es ofrecido por Herrera a D. Fernando Enriquez de Ribera, marqués de Tarifa. Sobre la imagen petrarquista del Betis en la poesía áurea, vid. B. López Bueno, "La oposición *Ríos/mar* en la imaginería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera", en *Templada Lira. 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 13-44.

frente con olores / que cría el Oriente fortunado, / encenderás los sátiros d'amores" (vv. 22-27). Por otra parte, esta elegía-himno presenta una *contaminatio* con lo pastoril¹⁹, que se traduce en la presencia de rasgos del género eglógico: aparición de personajes habituales en la literatura bucólica —como la "ninfa", adjetivando el nombre pastoril de la amada (v. 18), los "sátiros" (v. 27) y las "naides" (v. 30)— y de su tópica característica como, por ejemplo, el intercambio de presentes entre pastores —a ello se debe el motivo de la guirnalda (vv. 22-27)— o la consagración de un árbol a la amada: "Consagraré a tu nombre un bosque oscuro / con empinados árboles tendido, / que nunca ose cortar el hierro duro" (vv. 32-34)²⁰; Herrera, por otra parte, cita nombres de plantas y flores, elementos frecuentes en el género pastoril —"ciclamor" (v. 13), "iedra" (v. 14), "rosas" (v. 23) y "violas" (v. 24)—, y menciona también el instrumento pastoril por excelencia, "la çampoña" (vv. 82-84). Todo ello nos permite señalar una *contaminatio* entre elegía-himno y égloga y, con ello, demostrar, una vez más, la necesidad de estudiar la poética del Siglo de Oro desde un punto de vista funcional, ya que aparecen poemas —como el señalado— que no pueden ser adscritos a ningún marbete específico de los distintos géneros existentes en los tratados sobre poética.

Una vez señalada la contaminación de los dos géneros que conviven en el poema (elegía-himno y égloga), nos preguntamos lo siguiente: ¿compone Herrera una elegía de sesgo hímnico adornada con elementos pastoriles o, por el contrario, es una égloga que posee un tono elegíaco por la ausencia de la pastora? En nuestra opinión, Herrera realiza una composición pastoril

¹⁹ Un estudio sobre la contaminación entre la elegía fúnebre y la égloga ofrece J. Montero: "Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI", en *La elegía*, ed. de B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 215-225. A. Coster señala que la elegía IIX es una égloga (cf. *Fernando de Herrera*, París, Champion, 1908, p. 145). En nuestra opinión, no podemos encasillar esta pieza bajo el simple marbete de égloga puesto que presenta una *contaminatio* con la elegía y el himno. Sí podemos decir que se trata de una composición eglógica que utiliza elementos característicos de la elegía (como el motivo de la ausencia de la amada, el léxico de la amatoria y, desde un punto de vista métrico, los tercetos encadenados) y la fraseología hímnica. D. Alonso, por su parte, señala la "imitación lejana, pero indudable" de las *Metamorfosis* de Ovidio (cf. *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, p. 347, n. 60).

²⁰ Los pastores suelen tallar el nombre de la amada en la corteza del árbol para que crezca el amor al igual que lo hace éste; el motivo aparece en Virgilio: "*Immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi, / experiar...*" (Églog. V, 13-15); "*certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis amores*" (Églog. X, 52-54); para una mayor profundización sobre este *topos*, cf. D. Devoto, "Las letras en el árbol (De Teócrito a Nicolás Olivari)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1988, pp. 787-852. Por otro lado, la imagen del "hierro duro" (v. 34) en la elegía herreriana presenta reminiscencias con la del "*durus arator*" de la *Geórgica* IV de Virgilio cuando el "duro labrador" hurta los hijos de Filomela: "*qualis populea maerens philomela sub unbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nidò implumis detraxit; at illa / flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet.*" (vv. 511-515).

y elige el terceto encadenado porque va a derivar el discurso hacia la modalidad de "lo elegíaco"; tanto es así, que los versos iniciales "¿Adónde estás? Escucha de mi pena / la fuerza, qu'en tu ausencia reverdece, / i a mayor mal m'obliga i me condena." (vv. 10-12), en los que el poeta expresa el lamento por la ausencia de la amada, ya apuntan la clara intención de crear un discurso elegíaco en el marco de la égloga. En su comentario a la *Égloga I* de Garcilaso encontramos la clave: "La cual [égloga] se compone de odas, elegías y otras partes líricas y coros de tragedia y es felizmente imitada de las de Virgilio"²¹. Efectivamente, Herrera entiende que dentro del género bucólico puede insertarse cierta modalidad elegíaca. Esto es posible –según el poeta– porque "aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria"²². La modalidad elegíaca viene acompañada además de un sesgo himnico expresado en la *invocatio* y la fórmula *huc ades*: fraseología habitual en un contexto en el que la amada está ausente y que aparece –como hemos indicado– en la *Traslación*. Herrera en sus *Anotaciones* nos habla sobre la relación existente entre el himno y la égloga destacando el hecho de que los pastores honraban a los dioses: "Otros piensan que fue autor Mercurio, padre de Dafnis, que también trató el oficio pastoral, aunque es opinión más común que el verso bucólico es consagrado a Diana, y que se juntaron los rústicos en Lacedemonia, en el tiempo que inundó en Grecia el ejército de Jerjes; y los himnos y cantos de Diana estaban desiertos y olvidados de las vírgenes, escondidas en sus casas por el miedo de la guerra; y cantaron a Diana aquel género de verso que se llama ahora bucólico"²³. Según se puede deducir de la teoría literaria herreriana, las invocaciones que aparecen en Virgilio o en el propio poeta sevillano serían muestras de estos cantos a los dioses realizados por los pastores. Herrera aduce –en el mismo discurso sobre la égloga– el comentario de su coetáneo Minturno: "Mas Antonio Minturno refuta la opinión de la guerra de Jerjes, y dice que, porque los hombres de la edad antiquísima eran pastores y veneraban lo mejor que podían sus dioses, se debe creer que les cantaban en sus sacrificios aquel verso que podían cantar los pastores"²⁴.

El análisis hasta aquí realizado del componente himnico en la poesía herreriana, nos lleva a hablar de modalidad "hímnica" aplicada a otros géneros como la elegía o la égloga²⁵. Esta formulación encaja en el sistema

²¹ Cf. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas. Obras completas del Poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, F. de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 457, H-423.

²² Cf. Gallego Morell, ob. cit., p. 454, H-422.

²³ Cf. Gallego Morell, ob. cit., p. 454, H-422.

²⁴ Cf. Gallego Morell, ob. cit., p. 454, H-422.

²⁵ Ante la dificultad para definir el género de algunos poemas, C. Guillén aboga por el concepto de modalidad (vid. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 165).

poético herreriano puesto que el himno está relacionado con la canción (el sevillano habla de 'canciones' a propósito de las églogas) y ésta a su vez junto a la elegía conforman la poesía que Herrera denomina *mélica*²⁶. De nuevo, en este intento de contaminar dos géneros poéticos la *Traslación* está presente. Por otro lado, podemos plantear la siguiente cuestión: si Herrera en su formulación genérica del terceto señala que éste se utiliza para componer elegías y cosas amatorias –como ya hemos señalado–, ¿por qué una égloga puede escribirse en tercetos encadenados? La respuesta es, precisamente, que la elección de este cauce métrico por parte del poeta indica la modulación del discurso eglógico hacia la modalidad elegíaca; de hecho, en nuestra poesía áurea existen otras églogas compuestas en tercetos encadenados que corroboran esta tesis, por ejemplo, la intitulada *Salicio* del propio Herrera²⁷ –pieza poética que ofrece una *contaminatio* similar entre égloga y elegía a la que aparece en el poema en cuestión– o la de Hurtado de Mendoza que empieza "Marfira que te partes y me dejas"²⁸. En este sentido, la égloga *Salicio*, escrita en tercetos encadenados, inserta una elegía fúnebre y Herrera, para indicar que su poema va a tener cierto tono elegíaco, lo caracteriza desde un punto de vista métrico²⁹. La composición dedicada a Salicio, que no es sino el nombre poético de Garcilaso, tiene relación con la elegía IIX –en cuanto que son églogas que participan de la modalidad elegíaca– y con la *Traslación*, pues también contiene esta égloga la *invocatio* himnica *adsum* para que el dios se haga presente: "¡O Febo, Febo!, aora en el corriente / Xanto, o en Delo estés, ven ya, ceñido / de funesto ciprés la triste frente!" (vv. 40-42)³⁰; "Ven, no esparziendo al aire tus olores, / Citerea, ni en mirto coronada, / ni mesclando las rosas a las flores;" (vv. 46-48); "Venid vosotros, faunos amadores, / a las dríades bellas descubriendo / vuestro amor, vuestros celos i dolores!" (vv. 136-138).

LA ELEGÍA VII DE ALGUNAS OBRAS

Si los anteriores poemas que hemos relacionado con la *Traslación* pertenecen a la primera etapa de Herrera, la elegía VII de *Algunas Obras* (1582), composición en la que perviven rasgos del himno pagano, podría ser una

²⁶ Sobre el concepto de poesía *mélica*, vid. B. López Bueno, "De poesía lírica y poesía *mélica*. Sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera", en *Hommage à Robert Jammes*, t. II, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 721-738.

²⁷ Ed. cit. de C. Cuevas, pp. 216-224.

²⁸ Cf. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 213-218.

²⁹ Así lo señala J. Montero en "Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga...", art. cit., p. 224.

³⁰ Obsérvese que además aparece el *leitmotiv* consistente en ceñir la frente del dios como sucede en las *Bucólicas* de Virgilio, el poema de Fracastoro o la *Traslación*.

de sus piezas más tardías, no anterior a 1581 o 1582, fecha probable del matrimonio del marqués de Tarifa³¹. En el poema, Herrera pide a su amigo, el afligido marqués de Tarifa, que "esté atento" a la elegía que se dispone a cantar y en ella expone cómo fue cautivado por el cabello y los ojos de una dama (vv. 1-96)³². Tras realizar una *recusatio* en la que el poeta manifiesta su deseo de no cantar la victoria sobre el "lusitano" en la batalla de Alcazarquivir (1578) para poder, de esta manera, "dezir sus males" (vv. 97-105) ofreciendo su "rudo canto" al amigo (vv. 106-117)³³, ruega al Betis que, en compañía del coro de sus Ninfas, le ayude a ensalzar y honrar con presentes las excelencias de la virtuosa Ana Girón que ha de abandonar su tierra (Castilla) para contraer nupcias con el marqués (vv. 118-144). El río accede a la petición de Herrera y lleva a cabo un canto en el que invoca a la dama con la fórmula hímica *adsum*, la compara con la diosa Diana y ciñe su frente con una corona a modo de ofrenda, produciéndose, de esta manera, una deificación de Ana Girón (vv. 145-177). Herrera va derivando, paulatinamente, su discurso elegíaco hacia un himno de boda o himeneo que comienza con la presentación escénica del Betis y el coro de sus Ninfas (vv. 121 ss.) y concluye con el último verso relacionado con la intervención del río (v. 177), cuyo final queda marcado –desde un punto de vista estilístico– por una *correctio* del poeta (vv. 178-183) similar a la que realiza Garcilaso en la *Elegía II* dedicada a Boscán (vv. 22-24), pasaje en el que Herrera hace responsable al marqués de Tarifa de la modulación de su elegía hacia el género del epitalamio. En los versos finales de la composición, Herrera reconduce el discurso elegíaco (vv. 184-192) y cierra el poema con un *serventesio* que celebra tanto la belleza de la "inmortal Diana" –Ana Girón– como la grandeza del amor del marqués de Tarifa (vv. 193-196).

³¹ Ed. cit., pp. 459-465. Recuérdese que, según estudiosos como J. M. Bleuca o C. Cuevas, Herrera habría abandonado el cultivo sistemático de la poesía después de publicar *Algunas obras* en 1582.

³² Herrera canta la elegía a su amigo como una *consolatio* por el dolor que le ocasiona al marqués el esperar la llegada de su amada antes de que se produzca el casamiento. Una vez que el poeta desfallece al cantar su dolor, pide ayuda al Betis y al coro de sus Ninfas para que invoquen a Ana Girón y, de esta manera, se pueda llevar a cabo las nupcias entre el marqués y la dama. Relacionada con este poema está la Canción II de *Algunas obras* (1582) que contiene motivos como la *recusatio* de Herrera de no cantar "hechos de Marte" (vv. 9-24), la *laudatio* al marqués de Tarifa y a Ana Girón o los ecos horacianos (vv. 49-54; 81-96, etc.), presentes en la elegía VII de *Algunas obras*. S. Pérez-Abadín, por su parte, señala los paralelismos existentes entre la Canción II de *Algunas obras* y la poesía de B. Tasso (art. cit., pp. 518-521).

³³ Sobre el desarrollo poético de la *recusatio* en Herrera, *vid.* la introducción de B. López Bueno a su edición de *Algunas obras* de Fernando de Herrera, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 89-93; y R. Herrera Montero, *La Lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 105-110.

La elegía VII de *Algunas obras* presenta una serie de *topoi* elegíacos previamente elaborados por Herrera en la *Traslación*; por ejemplo, la sensación de ausencia que experimenta Psique y sus cuitas o quejas de amor tienen un paralelo en los siguientes versos élegos del poeta: "[...] estad, Señor, un breve espacio atento / a las llorosas lástimas que canto / solo, puesto en olvido, i descontento" (vv. 4-6); Herrera, al igual que le sucede a la heroína de Apuleyo, se rinde ante el tiránico poder de Amor: "No me valió, que al cabo, a mi despecho, / rendí a su yugo el quebrantado cuello, / i fue mi orgullo sin valor deshecho." (vv. 19-21). Herrera deriva el discurso elegíaco hacia un himno de boda o himeneo en honor del matrimonio del marqués de Tarifa con D^a Ana Girón, produciéndose, de esta manera, un caso de *contaminatio* entre elegía e himno similar al que aparece en la *Traslación*.

Por otra parte, la *laudatio* del Betis, en la que encontramos la deificación de la virtuosa Ana Girón al ser comparada con Diana, continúa los motivos del himno pagano señalados, ya que el río invoca a la diosa cazadora –*alter ego* de Ana Girón– con la fórmula hímica *huc ades* y ciñe su cabeza con una corona a modo de ofrenda. En este sentido, el río, al invocar a la dama como si de Diana se tratase, utiliza la fórmula *adsum* que aparece en la *Traslación* y la *Canción al Sueño*: "Venid –diziendo– ya, Señora mía; / meresca ya por vos aquesta tierra / el bien que mereció essa tierra fría. / En esta parte el largo cielo encierra / –¡tanto puede alcanzar la suerte umana!– / cuanto aparta dé ótras i destierra. / Sola vuestra grandeza soberana / le falta para ser siempre dichosa. / Venid, pues, ¡ô claríssima Diana!" (vv. 145-153); Herrera repite la fórmula en la alabanza que realiza el Betis, si bien no como estribillo, sí con cierta regularidad estilística en forma de *variatio*, tal y como sucede en la *Canción al Sueño*. Los versos 169-170 de la elegía VII ("I con guirnaldas en las hebras d'oro / texerán bueltas, i traírán consigo") también presentan ecos de la *Traslación* (vv. 46-51) y de la *Canción al Sueño*: "Una corona, ¡ô Sueño!, de tus flores / ofresco; tú produze'l blando efeto / en los desiertos cercos de mis ojos / qu'el aire entretexido con olores / halaga, i ledo mueve'n dulce afeto;" (vv. 40-44). De manera similar, los versos 139-141 de la elegía VII ("i ciñe con mil ramos de corales / la venerable frente, a cuya alteza / son los más grandes ríos desiguales") desarrollan el *topos* de "ceñir la frente con un presente como símbolo de fidelidad conyugal" que aparece en la *Traslación*: "Yo te labro con arte y subtileza / una delgada venda, entretexida / con blanda seda y oro con pureza, / con que ciñas la frente, do torcida" (vv. 46-49). En este sentido, cabe señalar que el canto del Betis de la elegía VII es una continuación del que hemos analizado en la elegía IIX del libro I de *Versos* debido a la presencia en ambos poemas de *topoi* intrínsecos al himno pagano, a saber, la deificación de la dama

invocada con la fórmula hímnica característica del género (*huc ades*) y la corona a modo de ofrenda. Además, la *laudatio* de la elegía VII presenta una particularidad añadida y es que contamina dos tipos de cantos que lleva a cabo el Betis en la poesía herreriana: el que contiene rasgos del himno pagano –tal es el caso del que aparece en la elegía IIX– y el de carácter laudatorio y celebrativo en alabanza de personajes vinculados a Herrera, por ejemplo, el desarrollado en la canción dedicada al conde de Gelves³⁴.

Esta intertextualidad de las composiciones señaladas demuestra cómo Herrera en la elegía VII de *Algunas obras* (escrita en tercetos encadenados, con una naturaleza de elegía-himno, léxico técnico de la amatoria y motivos como el de la ausencia de la amada), tiene presente la línea poética iniciada en la *Traslación* en lo que se refiere, sobre todo, a la *contaminatio* de la elegía y el himno. Además, Herrera actualiza en su poema *topoi* característicos del himno pagano que continúan el camino emprendido en la *Traslación* y que son desarrollados –como hemos tenido la oportunidad de comprobar– en las piezas mencionadas pertenecientes a su primera etapa.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, cabe destacar cómo los poemas analizados se fraguan en la línea de experimentación que sigue Herrera en las traducciones. De hecho, la elegía IIX del libro I de *Versos* es una composición que funciona como una égloga, en la que se inserta una elegía-himno cuya estructura Herrera había aprendido en la *Traslación* y otras traducciones de Virgilio y Ovidio. De esta forma, el poeta, para elaborar el canto del Betis, utiliza tanto elementos relacionados con la elegía –los consabidos tercetos encadenados, el léxico del *ars* amatoria, el *topos* de la ausencia de la amada, sus cuitas amorosas, la sintomatología del amor o *signa amoris*, etc.– como pertenecientes al himno pagano, a saber, la *invocatio* a la “divina” Galatea con la fraseología habitual del himno –*huc ades*– y la corona a modo de ofrenda; conceptos como “lo elegíaco” o “lo hímnico” se hacen necesarios para explicar la naturaleza de las piezas comentadas. La relación intertextual que hemos establecido permite constatar la necesidad de estudiar con sumo detalle las traducciones de Fernando de Herrera, para comprender mejor no sólo sus poemas de juventud, como pueden ser los de carácter mitográfico (la *Canción al Sueño* y, en la misma línea, el soneto al Olvido) o los de corte pastoril (las églogas “El lastimoso canto y el lamento”,

³⁴ Ed. cit. de C. Cuevas, pp. 274-276.

“A la muerta *Amarilis lamentaua*”, la dedicada a Garcilaso e, incluso, la peculiar elegía IIX del libro I de *Versos*), sino también para el estudio de otras composiciones posteriores –como la elegía VII de *Algunas obras*– que tienen su origen en la línea de experimentación poética iniciada en la *Traslación*.