SOBRE LA LÍRICA DE HERRERA: TEORÍA Y PRÁCTICA

RICARDO SENABRE
(Universidad de Salamanca)

Las particulares circunstancias en que se nos ha transmitido el *corpus* lírico de Fernando de Herrera han favorecido la aparición de un nutrido manojo de estudios y exégesis sobre el poeta sevillano, pero, al mismo tiempo, han desviado la atención hacia problemas de naturaleza textual, originados por la controvertida edición de Pacheco,[1] sin que, simultáneamente, se haya desarrollado con parejo impulso el estudio inmanente de la poesía herreriana, de sus caracteres intrínsecos y de su significado en la lírica renacentista. Por otra parte, los tímidos acercamientos a esta vertiente de la obra de Herrera se hallan inevitablemente condicionados por la consideración que en cada caso merecen los textos editados por Pacheco, y tal hecho constituye un escollo difícil de sortear. Acaso falta, además, insistir en el marcado carácter de experimentación que delata la lírica herreriana,[2] en su relación con las

1. Ya COSTER planteó la cuestión en su libro clásico, *Fernando de Herrera* (el *Divino*), París, Champion, 1901, y desde entonces la controversia no ha hecho sino crecer. *Cf.* algunos hitos cronológicos: S. BATTAGLIA, «Per il testo di Fernando di Herrera», en *Filologia Romanza*, I (1954), pp. 51-89; J. M. BLECUA, «Los textos poéticos de Fernando de Herrera», en *Archivum*, IV (1954), pp. 147-263, y «De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera», en BRAE, XXXVIII (1958), pp. 337-408 (más su edición de la *Obra poética* de HERRERA, Madrid, Real Academia Española, 1976); O. MACRÌ, «Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos* de Herrera», en *Filologia Romanza*, VI (1959), pp. 1-26 y 151-184 (y su libro *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959); A. David KOSSOFF, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966; I. PEPE, «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera», en *Studi Ispanici*, 1982, pp. 33-69; R. SENABRE, «Los textos "emendados" de Herrera», en *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 179-193.

2. He sugerido algo de esto en mi trabajo «Fernando de Herrera, entre Renacimiento y Barroco», publicado en el vol. *El Barroco en Andalucía*, IV, Cursos de Ve-

teorías poéticas renacentistas, conocidas y asimiladas por el sevillano, como demuestran sus *Anotaciones* a Garcilaso. La atención con que Herrera examina, por ejemplo, los más recónditos efectos fónicos diseminados en los versos de Garcilaso, o el valor de ciertos artificios, como la dialefa, prueba —por si no hubiera otros indicios— que Herrera utilizó la obra de Garcilaso para explorar el «misterio», los límites y posibilidades del lenguaje como instrumento expresivo. Y lo hizo —casi resulta ocioso recordarlo— entendiendo la poesía como construcción para ser transmitida oralmente. Leemos en las *Anotaciones*, a propósito de la Elegía I: «La fuerza de la variedad i nobleza i hermosura de la elocución sola es que haze aquella suavidad de los versos, que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen; que ninguna armonía es más agradable i deleitosa. Y bien se dexa ver, que por la fuerça de la elocución virgiliana halagan sus versos con tanta suavidad i dulçura a quien los escucha». Pero no se limitó Herrera a estudiar los secretos de la *elocutio* en Garcilaso y otros poetas, sino que escribió su propia obra para adiestrarse en el dominio de la expresividad lingüística. No es extraño que el licenciado Duarte afirme que Herrera «pareciesse tan dificil, i tardo en aprovar las obras, que via, no porque admirasse las suyas, que de ninguna cosa estava mas lexos; porque, como a ombre a quien el uso i exercicio de aquellas cosas avia dado una mui entera noticia de los precetos mas ocultos de l'arte, le satisfazian pocas, i sus oidos como capaces de otras mayores desseavan siempre alguna de consumada perfecion; de que pueden dar testimonio los borradores de sus Versos, que despues de limados muchas vezes, i en espacio de años enteros, apenas le contentavan; i assi desechó muchos, que pudieran ser estimados de los mas entendidos en esta profession».[3]

No prestar la suficiente atención al carácter «experimental» de la lírica herreriana y a su naturaleza oral,[4] ha recortado en ocasiones el horizonte del análisis y, con ello, los resultados a que podía haber conducido. Si se piensa, además, que nos hallamos ante uno de los poetas que más han teorizado sobre la poesía, es evidente que la confrontación entre teoría y práctica ha sido hasta ahora más exigua de lo que cabía esperar, sin duda por la necesidad perentoria de disipar las incertidumbres que ha suscitado la versión

---

rano de la Universidad de Córdoba, 1986, pp. 205-212. Con otros enfoques, *vid.* V. MONTORI DE GUTIÉRREZ, *Ideas estéticas y poesía de Fernando de Herrera*, Miami, eds. Universal, 1977, y W. FERGUSON, *La versificación imitativa de Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis Books, 1981.

3. El texto, en la ed. cit. de J. M. Blecua, II, p. 23.

4. Ignorar este hecho puede conducir a posturas tan tajantes como la de afirmar que la poesía de Herrera es «todo rimbombancia y oquedades» (E. DÍAZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, p. 105).

de Pacheco acerca de lo que verdaderamente escribió Herrera, o, al menos, acerca de cuáles de los textos conservados representan la versión definitiva. En estas páginas, tales problemas quedarán al margen. Me propongo tan sólo examinar algunos aspectos constructivos y ciertos artificios herrerianos ofrecidos por una composición que no plantea problemas textuales, ya que la versión editada por Herrera y la posterior de Pacheco son enteramente coincidentes. Se trata del soneto XXVI de *Algunas obras* (1582), cuyo texto es así: [5]

Subo, con tan gran peso quebrantado,
por esta alta, empinada, aguda sierra;
que aun no llégo a la cumbre, cuando ierra
el pie, i trabúco al fondo despeñado.

Del golpe i de la carga maltratado,
me alço a pena, i a mi antigua guerra
buelvo. mas que me vale? que la tierra
mesma me falta al curso acostumbrado.

Pero aunqu' enel peligro desfallesco,
no desampáro el passo; qu' antes torno
mil vezes a cansarm' eneste engaño.

Crece el temor, i en la porfia cresco;
i sin cessar, cual rueda buelve en torno;
assí rebuelvo a despeñarm' al daño.

Contemplado en conjunto, el soneto transmite un hecho repetido incesantemente, una circunstancia convertida en estado habitual. Se trata de un proceso continuo y reiterado. De ahí que el texto, que podría volver una y otra vez al punto de partida, organice acumulativamente sus elementos y aloje en el presente —un presente habitual, claro está— las acciones mencionadas. Este proceso está ya expuesto en el primer cuarteto, cuyos extremos traducen el principio y el final del hecho: «Subo ... i trabúco al fondo.» Ahora bien: el segundo cuarteto reproduce el mismo proceso, aunque con variantes que ya se analizarán. Al «subo» inicial le corresponde, en el verso 6, «me alço»; a la noción de «caída» expresada en el verso 4, el último enunciado del segundo cuarteto: «la tierra / mesma me falta».

Puesto que hay un movimiento de ascenso y una caída, los tercetos se

5. Reproduzco la ortografía del original tal como la edita J. M. Blecua en su ed. cit., núm. 134.

distribuirán a continuación las dos fases del proceso. En el primero, «no desampáro el passo» y torno / [...] a cansarme» reiteran la nueva y fatigosa ascensión; en el segundo terceto, «rebuelvo a despeñarme» reproduce la caída. Es evidente la presencia de una organización binaria, exigida por la misma naturaleza del contenido: dos fases —ascenso y caída— que se reflejan íntegramente en cada uno de los cuartetos, a fin de subrayar la reiteración del hecho, y que vuelven a repetirse, esta vez distribuidas a lo largo de los seis versos de los tercetos. Así, el tema que al principio se desarrolla en tan sólo cuatro endecasílabos, parece necesitar luego seis; el proceso se dilata, se hace más lento y traduce así, incluso físicamente, la fatiga progresiva del esfuerzo, cada vez más débil y moroso. Claro está que este paisaje y esta tensa ascensión poseen carácter metafórico, como el lector va descubriendo progresivamente, hasta llegar al verso final, donde la caída «al fondo despeñado» del verso 4 se convierte abiertamente en «rebuelvo a despeñarm' al daño», con lo que se completa el cuadro metafórico: si el fondo es el «daño» es porque la «cumbre» representa el bien, esto es, el logro amoroso inalcanzable, lo que puede explicar la frecuencia de las rimas *cumbre / lumbre* en la poesía de Herrera.[6]

Hora es ya de señalar que este ascenso a una sierra empinada y la subsiguiente caída, con un sujeto que soporta, además, una pesada carga y que vuelve a intentar la ascensión una y otra vez, es un tema mitológico: se se trata de la historia de Sísifo, condenado en los infiernos a empujar una roca hasta lo alto de un monte y a fracasar siempre en el intento. Secundariamente, pues, se sugiere, completando el retrato del sujeto lírico, que el estado amoroso es un infierno; por consiguiente, su logro constituye la gloria inalcanzable. No es necesario insistir en la filiación literaria de estas ideas. Por otra parte, la aflicción amorosa como grave carga es tema frecuente en Herrera, como lo es el recurso a la imagen mitológica, pero bajo la forma de símil: primero se evoca al personaje y luego, por lo general en los tercetos, surge el nexo comparativo y la irrupción del sujeto lírico, asimilado al modelo clásico, que a menudo aporta las connotaciones de esfuerzo o de sufrimiento sobrehumanos: Mimante en el soneto XXI de *Algunas obras* («Como en la cumbre ecelsa de Mimante»), Prometeo en el XLVI («Cubre en oscuro cerco i sombra fria»), Atlante y Hércules en el LXXIII («Tu, que con robusta i ancha frente») junto con otros casos similares. Aquí, el símil

6. Especialmente en las versiones publicadas por Pacheco, que, a mi entender, representan textos desechados o estado de redacción primerizo (*cf.* mi art. cit., en n. 1). De ser así, parece indudable que Herrera fue suprimiendo este fácil artificio para dejarlo como ecuación subyacente, implícita, como en el soneto que nos ocupa. En cuanto a la instalación de un sujeto lírico en un paisaje desolado y áspero, proviene de PETRARCA (*Canzoniere*, XXXV, LXVI, etc.) y aparece con frecuencia en HERRERA (sonetos II, XII, XVI, XX, XXXV; canción II, etc.).

ha dejado paso a la identificación metafórica desde el primer momento, si bien el dechado del mito subyacente es claramente perceptible.

La construcción del primer cuarteto revela cómo Herrera ha puesto en juego varios artificios técnicos para potenciar el contenido. Las expansiones del primer núcleo predicativo —«subo»— se alargan hasta cubrir tres endecasílabos, y sólo en el cuarto surge el tema de la brusca caída. La desigualdad entre ambas ramas incrementa gráficamente —y, en la lectura en alta voz, temporalmente —el penoso proceso de la ascensión. Pero no por eso se rompe la unidad del movimiento global que incluye el ascenso y la caída y que tiene su traducción gramatical en la estructura coordinada «subo... i trabúco», núcleo sintáctico de todo el cuarteto. *Trabúco* «tropiezo» es un italianismo insólito en Herrera. Aparece tan sólo una vez, en las *Anotaciones*, a propósito de la égloga II, vv. 1113-1115. Allí, Herrera aduce una canción de Jacobo Marmita en la que el poeta sevillano traduce «mirando i duri passi / onde a lui par, che gia trabocchi, e cada» como «d'aquellos duros pasos i alta peña, / piensa que se trabuca ya, i despeña». No hay más casos, y esto obliga a explicar la inesperada presencia de *trabúco* en el soneto. La razón es puramente fónica. Para paliar la distancia entre el primer verbo y el segundo, Herrera selecciona *trabúco* porque su contextura sonora es similar a la de *subo* —de hecho, existe una homofonía *-ú-o*— y, como un eco, obliga a recordar inmediatamente el verbo anterior y a reconstruir la armazón sintáctica en torno a la cual se erige el cuarteto. Pero era necesario organizar desigualmente las dos ramas del enunciado, porque la ascensión es lenta y la caída vertiginosa. Por esta razón, las expansiones de subo, además de ser abundantes, corroboran la lentitud mediante diversos procedimientos. Entre la noción «subo» y la determinación del lugar se intercala el segmento «con tan gran peso quebrantado», que retrasa el desarrollo de la enunciación. Para reforzar este efecto se han seleccionado voces con numerosas reiteraciones fónicas, patentes en la sucesión de sílabas trabadas por nasal —*con, tan, gran,* que*brantado*— y en la acumulación de articulaciones consonánticas «dificultosas»: *gran,* —*bran*—. Herrera no hace aquí otra cosa que aplicar sus principios, ya que el verso con muchas consonantes es para él —de acuerdo con la opinión de numerosos preceptistas cuya lectura ha dejado huellas en las *Anotaciones*— «grave, tardo y lleno».[7] Lentitud y dificultad es lo que traduce fónicamente el segmento, según la poética herreriana. Al introducirse, además, entre «subo» y su continuación esperable «por esta alta...», la demora se incrementa, fortaleciendo así la sugerencia de la fatiga

7. *Vid. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Granada, Universidad, 1966, p. 297. El comentario aparece a propósito del verso de GARCILASO «gente, costumbres, lenguas he pasado» (son. III, v. 4). La idea tiene una larga tradición. Y CICERÓN hablaba de *asper concursus* en estos casos (*De Oratore*, III, 171), y QUINTILIANO previene contra este riesgo (*Institutio*, IX, 4, 37, y XI, 3, 34).

provocada por el ascenso. La acentuación enfática del endecasílabo corrobora también esta sensación.

El segundo verso se configura mediante tres atributos antepuestos que retrasan la aparición del sustantivo *sierra*. La triple anteposición cumple dos funciones a la par: destaca en primer término los contenidos semánticos de los adjetivos y coloca la *sierra* en último lugar, como punto final de la ascensión, lejano y distante. Al mismo tiempo, la distribución de los tres adjetivos responde a una *gradatio* de naturaleza subjetiva: *alta* supone la visión global, desde abajo; *empinada* implica ya la sensación experimentada por el sujeto en la ascensión, y *aguda*, con un acento secundario en la vocal más cerrada, cierra la serie con la sugerencia fónica del ahogo. Simultáneamente la lectura exige la sinalefa entre las tres calificaciones, lo que ayuda a traducir la continuidad del movimiento.

Hemos señalado cómo entre «subo» y «por esta alta...» se intercalaba un segmento que retardaba notablemente la resolución del enunciado. Pues bien: el tercer verso es la continuación natural de aquella expansión incrustada («con tan gran peso quebrantado»), de la que también se halla separado por el segundo endecasílabo, lo que no impide reconstruir la correlación «con tan gran peso [...] que». Se han entrecruzado, pues, dos enunciados regidos por el mismo elemento predicativo «subo»: el primero sería «subo por esta alta [...] sierra»; el segundo, «[subo] con tan gran peso [...] que...». El efecto de lentitud resulta portentoso gracias a la ordenación de los diversos componentes de ambas proposiciones. Ninguna información concluye sin ser interferida y retardada por otras. De igual modo, el tercer verso no cierra el enunciado sintáctico, sino que acaba en un encabalgamiento, que obliga, claro es, a efectuar la pausa métrica adecuada (ya advertía Encina, a propósito de la lectura de los versos, «que entre pie y pie se pare un poquito»). La separación «ierra / el pie» representa gráfica y acústicamente el hecho de perder pie —esto es, la separación de pie y tierra—, causa de la inmediata caída, que ocupa el verso 4, con la acumulación de articulaciones oclusivas que recalcan la violencia del hecho. No es ésta la única vez que Herrera plantea el tema de la composición. Hubo sin duda numerosas tentativas y ensayos, de los que puede ser muestra el soneto publicado por Pacheco [8] cuyo primer cuarteto es así:

Alço el cansado passo, i a la cumbre,
sufriendo encima esta pesada carga,
pruevo llegar; mas la distancia larga
m'ofende, i mas la grave pesadumbre.

8. Ed. cit. de J. M. Blecua, núm. 243.

Conviene ahora, antes de seguir adelante, introducir algunas consideraciones acerca del papel de la rima. La rima es una constricción a la que el poeta se somete de antemano, pero también puede utilizarse para relacionar más estrechamente nociones, y no sólo segmentos fónicos. En la distribución de los componentes a lo largo del cuarteto se ha tenido en cuenta este factor, hasta el punto de que las homofonías de la rima poseen una especial función conectiva. Así, *quebrantado*, atributo del sujeto de la enunciación, se vincula a *despeñado*, que es el otro atributo, y con ese orden de aparición, porque son la fatiga y el peso los que provocarán la caída posterior. Por otra parte, la rima de *sierra* se relaciona con el verso siguiente, donde aparece *cumbre* —es decir, el punto más elevado de la sierra— como elemento central. La rima establece, por consiguiente, relaciones que no son únicamente mecánicas; por el contrario, responden a un deseo de aprovechar hasta un grado máximo todas las posibilidades ofrecidas por la sintaxis, en el marco de la matriz métrica seleccionada. De este modo, las rimas centrales representan uno de los ámbitos semánticos del cuarteto —el paisaje—, mientras que la rima en *-ado* se vincula al sujeto lírico que transita por este paisaje. La estructura dual no se refleja tan sólo, como es evidente, en el doble movimiento del ascenso y la caída, sino que alcanza a otros elementos de la composición y la vertebra decisivamente.

Ya se ha visto que la reiteración es, por razones palmarias, factor fundamental en la estructura del texto. Siguiendo esta pauta, el segundo cuarteto, que reproduce los rasgos esenciales de contenido que ya ofrecía el primero, se inicia con una recurrencia que aprovecha y prolonga la función de la rima. En efecto: el comienzo del verso 5 se apoya en una simple conexión semántica, ya que *golpe* supone la consecuencia natural de la noción «despeñado» con que se cerraba el verso anterior; pero, tras esta obligada articulación, la segunda parte del verso es una variante del segmento situado en posición equivalente en el verso anterior: *con tan gran peso quebrantado / de la carga maltratado.* También aquí la rima desempeña funciones análogas a las del cuarteto inicial. La noción contenida en «la tierra / [...] me falta» es paralela a la de «ierra / el pie» del verso correspondiente en el cuarteto anterior. El paralelismo de la estructura —que no es repetición inerte, mecánica, sino traducción de un proceso que se repite una y otra vez— se muestra igualmente en el encabalgamiento «la tierra / mesma me falta», clara variante —y con un significado similar— del encabalgamiento «ierra / el pie» del primer cuarteto. Esta suma de rasgos y procedimientos, no utilizados al acaso sino para subrayar unas sustancias de contenido, configura una poética personalísima, un sistema estético que Herrera intentó experimentar con gran rigor en su obra lírica.

En el verso 6 acude el poeta a un recurso distinto del que se materializaba en las sinalefas del segundo verso. Si allí la fusión de vocales expresaba

la continuidad del ascenso, ahora la violenta dialefa *me alço* intenta traducir la lentitud, la dificultad de movimientos del sujeto lírico, que encuentra graves obstáculos al intentar incorporarse tras la caída. No es ésta la única ocasión en que Herrera se sirve de un artificio semejante. A propósito del verso «de áspera corteza se cubrían», perteneciente al soneto XIII de Garcilaso, se detiene el poeta sevillano en sus *Anotaciones* [9] a examinar la dialefa *de / áspera,* y observa que Garcilaso logra expresar, «apartando aquellas vocales, la aspereza de los miembros y la repugnancia de la transformación». Y propone acto seguido algunos ejemplos propios «para dar a entender casi semejante dificultad y aspereza», con versos como «y la montaña / áspera parece» o «divídenme de vos, oh / alma mía». Como sucede a menudo en los textos poéticos, los contenidos no se transmiten únicamente con palabras; en «me alço a pena», la dialefa es más eficaz para lo que se trata de expresar que el valor semántico de la forma *a pena.*

Pero el verso no concluye aquí. La acción de alzarse tiene como fatal objetivo iniciar de nuevo el mismo proceso (« mi antigua guerra»). La relación entre ambos hechos se subraya mediante la colocación, al final de cada hemistiquio y antes de las correspondientes pausas, de dos formas lingüísticas vinculadas por la asonancia interna: *a pena ... guerra.* Este esquema vocálico *-é-a,* que en el primer hemistiquio se encuentra, además, reforzado por medio de la dialefa *me alço,* recuerda las reflexiones de Herrera ante el verso inicial del soneto I de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi estado»:

> Este verso, por las vocales primera y cuarta, que tiene tan repetidas, es muy grave, porque son grandes y llenas y sonoras; y por eso hacen la voz numerosa con gravedad.

Sin embargo, en el caso del soneto que estudiamos la complejidad del artificio es mayor, porque la homofonía entre *a pena* («con dificultad») [10] y *guerra* apunta una conexión semántica entre la base léxica *pena* y la voz *guerra* con su acepción «sufrimiento, desasosiego amoroso», de clara filiación petrarquista y frecuentísima en la poesía de Herrera.[11] Estas homofonías in-

9. Ed. cit. de A. Gallego Morell, p. 327.

10. En la edición de Pacheco (I, canc. II, vv. 33-34) aparece la misma fórmula en un contexto afín: «Yo subo apena, i nunca descansando, / por iertos riscos passos despeñados».

11. Véanse, como simples muestras, entre muchas, los sonetos VII, VIII, XIX y XXV de *Algunas obras* así como la Elegía I, y expresiones casi estereotipadas, como «la guerra d'Amor» (son. LXX, v. 2).

ternas, que refuerzan la relación entre nociones próximas, constituyen un recurso habitual del poeta sevillano: «levanto en alto» (*Algunas obras*, son. VII, v. 7); «atrevimiento sin provecho» (*id.*, v. 11); «fiero intento» (son. VIII, v. 8); «el azerado escudo embraço» (*id.*, v. 10); «el vivo fue vencido» (son. IX, v. 10); «un mísero rendido» (son. XII, v. 14); «i el mal, que sufro, por tu fuego juro» (elegía II, v. 38); en el soneto LXXIII, en el lugar donde se encuentran las *estrellas* «*reina* eterna *la* belleza». Hay docenas de usos análogos que pueden espigarse con facilidad, y que no siempre son debidos simplemente a una búsqueda tenaz de la eufonía.

Un nuevo encabalgamiento articula los versos 6 y 7: «a mi antigua guerra / buelvo». Ya al comienzo de las *Anotaciones* se plantea Herrera el «deslazamiento y partición» de los versos, y afirma que, en algunos casos, «no es vicio sino virtud». El único ejemplo que aduce de este artificio pertenece al soneto X de Garcilaso, vv. 5-6: «¿Quién me dijera, cuando en las pasadas / horas...?» La selección es significativa, porque el caso resulta muy semejante al de «a mi antigua guerra / buelvo». En ambos —y, sin duda, en la conciencia de Herrera—, la distribución de las nociones en dos versos sucesivos y la pausa métrica contribuían a subrayar una separación temporal. La *guerra* —es decir, el empeño amoroso— es «antigua», lo que contrasta con la acción «vuelvo», que es actual. En cuanto al encabalgamiento de Garcilaso, podría decirse otro tanto, como del muy conocido de fray Luis de León en su oda a la Magdalena: «¿Qué tienes del pasado / tiempo sino dolor?» La distancia temporal halla su equivalencia en la segmentación gráfica —y fónica— de la unidad sintáctica. En el soneto de Herrera, la pausa métrica después de *guerra* —añade, además, la sensación de cansancio y dificultad que en este verso se iniciaba con la trabajosa dialefa y tenía su representación léxica en la forma adverbial *a pena*. Todos los recursos del verso que Herrera ha podido conjugar se orientan en la misma dirección. El resultado es esta elocución entrecortada, jadeante, que alcanza también al verso siguiente, con dos nuevas pausas, además de la final, que lo segmentan. La expresión recuerda otra, muy similar, perteneciente al soneto I de *Algunas obras*: «Tal vez pruevo (mas que me vale?) alçarme / del grave peso, que mi cuello oprime.» En cuanto al encabalgamiento «la tierra / mesma me falta», ya quedó apuntada su equivalencia formal y signicativa con respecto a «ierra / el pie» de los versos 4-5. Cabría añadir que la homofonía ti*erra* / me*sma* se alinea junto a otras ya mencionadas y con la misma función de mantener la conexión entre los dos elementos del sintagma que el corte del verso ha separado.

El primer terceto se articula con el cuarteto anterior merced a varios nexos de índole distinta. El más visible es el puramente gramatical: la adversación *pero*, que encabeza un enunciado oponiéndolo parcialmente al anterior, sin el cual no tendría sentido. «Pero [...] no desampáro el passo»

—esto es, «no interrumpo el movimiento»—[12] rectifica así la aseveración «la tierra / mesma me falta», que suponía una quiebra en ese movimiento. Hay, por consiguiente, una absoluta coherencia semántica en el progreso de los elementos que inician esta segunda parte. Por otro lado, las homofonías perceptibles en «desampáro el passo» —en cuyo esquema rítmico resuenan ecos del verso con que comienza el soneto I de Garcilaso, que Herrera elogia— se repetirán en el verso siguiente, precisamente en la palabra *engaño*, y no por azar, sino en virtud de una asociación semántica, ya que el «passo» o movimiento del que no desiste el sujeto lírico está condenado al fracaso, y su inutilidad lo convierte en un «engaño». No es preciso insistir en que, además, estas homofonías constituyen otras tantas reiteraciones, y se ajustan, por consiguiente, al carácter repetitivo del esfuerzo iniciado una y otra vez. No son éstas las únicas recurrencias; de nuevo el enunciado básico ve truncado su desarrollo por la inserción de un segmento que lo retarda —la fórmula concesiva «aunqu'enel peligro desfallesco»— y que contribuye a subrayar no tanto la lentitud de la ascensión como la tardanza en reaundar los sucesivos intentos. El léxico del terceto va descubriendo ya la verdadera naturaleza del tema. La repetición del hecho, que en el segundo cuarteto se expresaba mediante la forma verbal «buelvo», se intensifica ahora con «torno / mil veces». Pero este encabalgamiento orienta igualmente, con admirable economía de medios, hacia otra dirección. El lector sabe ya que la nueva tentativa quedará también frustrada, que volverá a repetirse la caída que da al traste con todos los esfuerzos. Ahora bien: la «caída» tenía su representación gráfica y fónica en dos encabalgamientos: «ierra / el pie» y «la tierra / mesma me falta». Por eso la estructura se repite en «torno / mil veces», ya que la afirmación anuncia implícitamente otros tantos fracasos. Junto a esto, la fatiga, sugerida hasta ahora mediante distintos procedimientos, recibe finalmente su formulación verbal en «cansarme», con la doble acepción «insistir» y «fatigarme»; y la convicción acerca de la inutilidad de los esfuerzos se materializa en la palabra «engaño» que cierra el terceto.

Los dos núcleos temáticos —ascenso y caída— que se distribuyen en los tercetos generan paralelismos y contrastes que alcanzan incluso al juego de las rimas. De este modo, a *desfallesco* se opone ahora su antónimo *cresco*, en posición equivalente y en el marco de una estructura sintáctica cuya analogía no es fortuita: «en el peligro desfallesco»-en la porfía cresco» traducen aquella contienda entre razón y sentimiento en que cifra Herrera el desasosiego del enamorado,[13] ya que el *peligro* es advertido por la razón, pero

12. La acepción 'abandonar' de *desamparar* que registra Kossoff es más propia de otros contextos, como estos de la elegía IV: «Desampara tu osado desvarío, / no des mas ocasion a tanto engaño» (vv. 76-77); «con dulce engaño desampáro el puerto» (v. 248).

13. *Cf.*, por ejemplo, *Anotaciones*, ed. cit., p. 382.

la pasión lleva a la *porfía* y a la insistencia en lograr lo que racionalmente se entiende como imposible. Y no hay que olvidar que la dualidad creada por la oposición entre *desfallesco* y *cresco* se inscribe en la estructura general de naturaleza binaria que sustenta la composición: intento-fracaso, ascensión-caída, sentimiento-razón... La vertebración dual alcanza ahora de nuevo a las formas expresivas, como se advierte en la organización del endecasílabo bimembre: «Crece el temor, i en la porfía cresco»,[14] donde la simultaneidad se expresa mediante la selección de la misma forma verbal, mientras que el contraste descansa en la oposición de las personas gramaticales y en la antonimia contextual entre *temor* y *porfía,* que Herrera ensaya en varias ocasiones. Así, el soneto I de *Algunas obras* se apoya en este contraste, como demuestra una simple lectura de los cuartetos:

Osè, i temi; mas pudo la osadia
tanto, que despreciè el temor cobarde.
subi a do el fuego mas m'enciende i arde,
cuanto mas la esperança se desvia.

Gastè en error la edad florida mia;
aora veo el daño, pero tarde;
que ya mal puede ser, qu'el seso guarde
a quien s'entrega ciego a su porfia.

Y lo mismo sucede con la elegía I (vv. 37 ss.), aunque con un desarrollo menos sintético:

Mas, aunque sin igual fue mi osadia,
i el mal, que sufro, por tu fuego juro,
que contrastar no puedo a mi porfia.

I cuanto enel mi coraçon apuro
i afíno, tanto mas crece el desseo,
i un temor, con que nunca m'asseguro.

La semejanza entre las formas *crece* y *cresco* abre una tupida red de recurrencias que se acumulan en el terceto final. La rima «torno / mil vezes» se

14. «Bimembración por contrarios» denomina D. ALONSO a este tipo de construcción» (*Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1970³, p. 118), aunque en el caso de Herrera se complica por la presencia de la «derivatio» retórica y por la construcción en quiasmo. En otro lugar del mismo estudio (p. 151), D. ALONSO estima que en Herrera «no son frecuentes los bimembres perfectos», y cita algunos casos, entre los que no se encuentra el de este soneto ni muchos otros similares, del tipo «Crece el camino, i crece mi cuidado» (son. II, v. 5), de los que hay variadas muestras.

repite, aprovechando que se trata de clases distintas de palabras; de este modo, el verso se relaciona estrechamente con el penúltimo, ocupado por nociones semejantes, con lo que «sin cessar» aparece como variante de «mil vezes». Por otra parte, *cansarme* significa también «insistir». La *derivatio* entre *buelve* (v. 13) y *rebuelvo* (v. 14) [15] se une a esta espesa trama de reiteraciones y subraya la cohesión entre los elementos del símil contenido en el verso 13 «cual rueda *buelve*... / assi [yo] *rebuelvo*». Ciertas asonancias internas *(crece-buelve, cresco-rebuelvo)* contribuyen también, en un plano estrictamente fónico, a incrementar las sutiles recurrencias que invaden el terceto, en consonancia con la idea de acción reiterada que es eje del soneto, pero también, más específicamente, con las implicaciones de la noción «rueda», imagen plástica del movimiento repetido y fácilmente asociable, además, a la idea de la rueda de la Fortuna como fuerza incontrolable que rige los destinos humanos. No obstante, y teniendo en cuenta el orbe de imágenes en que se mantiene la lírica herreriana, es muy probable que la «rueda» que gira sin cesar constituya un recuerdo mitológico más preciso: el de la rueda encendida a la que Zeus ató a Ixión, como castigo, para dejar que se precipitara luego desde el Olimpo hasta el Tártaro. El símil aparece en uno de los textos editados por Pacheco (II, elegía III, vv. 58 ss.), donde el mito de Ixión brota vinculado también al de Sísifo:

Bien sé qu'en vano me laménto i muero,
por ablandar essa cruel dureza;
que sin provecho mitigar espero.

Cual rebuelve la rueda con presteza
a Ixion; que se huye i và siguiendo,
tal me rebuelve i tuerce tu fiereza.

I cual el triste Sísifo subiendo
và el gran peñasco alçado a l'alta cumbre,
siempre descanso alguno no admitiendo;

Tal de mi afan la grave pesadumbre
llevando lexos voi, do ausente veo,
triste sin alcançar, mi pura Lumbre.

El recuerdo de Ixión, arrojado desde el Olimpo, influye, sin duda, en la elección del símil de la rueda, como delata la forma verbal «despeñarme»

15. Revolver, 'volver de nuevo', aparece ya en el soneto VIII de *Algunas obras*, vv. 5-6: «Cuando mas descuidado i mas contento, / rebuelves a meterm'en tanto estrecho.»

Así, la complejidad de funciones y de valores asociativos de «rueda», su rendimiento informativo en una superficie textual tan breve, acreditan una maestría constructiva que nada tiene que ver con la improvisación. Idéntica sutileza demuestra el uso de *despeñarse* en el verso postrero. Kossoff le atribuye la acepción «hacer algo precipitada, ciegamente», como en la elegía VII de *Algunas* obras (vv. 49-51):

> No hállo ya razon, que me defienda
> de perdición, pues corro tras mi engaño,
> i me despéño sin cobrar la rienda.

La interpretación es correcta, y reveladora la vecindad entre *me despeño* y el sustantivo *engaño* en estos versos. Pero no hay que olvidar que en «despeñarm'al daño» se repite el *despeñado* del verso 4 y subyace el recuerdo del desdichado Ixión, amarrado a una rueda de fuego y arrojado al Tártaro; por ello, *despeñarse* posee también, en este contexto, el significado «arrojarse desde lo alto» y crea una nueva dualidad al apuntar en dos direcciones simultáneamente. Nada de esto puede sorprender —salvo el logro expresivo, claro está—, ya que el verso final trata de resumir e intensificar las nociones anteriores, las líneas maestras sobre las que se ha erigido el soneto: la repetición de un hecho —con *rebuelvo*—, la caída —con la recuperación de la palabra que cerraba el verso 4— y el término que subsume el contenido global de la aflicción amorosa, vertebrada fónicamente por la asonancia en *a-o*: el enamorado *quebrantado, despeñado, maltratado*, que repite un movimiento *acostumbrado*, reanudando el *passo*, cae una y otra vez en el *engaño*, que resulta, a la postre, *daño*. Tal conjunción de recursos es el resultado de la asimilación de teorías clásicas y renacentistas —Dionisio de Halicarnaso, Quintiliano, Vossio, Escalígero—, pero también del estudio atento de muchos poetas y de la aplicación práctica de estos saberes a la propia obra de creación, convertida así, a la vez, en banco de pruebas y depósito de experiencias retóricas destinadas a convertirse en modelos perdurables.