

UNIVERSIDAD DE GRANADA



TESIS DOCTORIAL

**TEORÍA DE LA ELEGÍA DE LA ANTIGÜEDAD AL RENACIMIENTO.
LAS ELEGÍAS DE FERNANDO DE HERRERA.**

**Tesis doctoral con solicitud de mención europea
presentada por el doctorando Ángel A. Casas Agudo,
dirigida por los Dres. M^a. Nieves Muñoz Martín,
J. Antonio Sánchez Trigueros y J. Antonio Sánchez Marín.**

23 de julio de 2010

DEPARTAMENTO DE LATÍN

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ángel A. Casas Agudo
D.L.: GR 3797-2010
ISBN: 978-84-693-6027-9

INTRODUCCIÓN¹

1- Punto de partida. Objetivos.

El objeto y fin primordial de la presente investigación es el estudio y delimitación de la influencia de las teorías literarias del mundo greco-latino y renacentista en la configuración y elaboración de las obras de creación literaria en lengua española de autores del siglo XVI, concretamente en las elegías del sevillano Fernando de Herrera, el autor más importante de este tipo de creación literaria en dicho siglo. Con ello se pretenden, a su vez, los siguientes objetivos: 1º, determinar la estructura, métrica, composición, temas y motivos que vertebran el género elegíaco y 2º, aplicar dichos elementos teóricos y técnicos al análisis del *corpus* elegíaco más completo del s. XVI, las treinta y ocho elegías de Fernando de Herrera, demostrando así la codependencia de la tradición clásica en su teoría poética elegíaca, algo que se sospechaba, pero que aún no ha sido demostrado.

2- Análisis de textos en español. Criterios de selección

Para ello se ha llevado a cabo el estudio previo de los autores más representativos de la poesía elegíaca y afines, así como de los tratadistas teóricos de poética principales, tanto de la Antigüedad Clásica grecolatina como del Renacimiento europeo –entre ellos, naturalmente, el autor cuya obra teórica y poética se investiga a la luz de dicho estudio previo-. El punto de partida para el estudio de los textos clásicos ha sido la lectura de los autores españoles que, hasta llegar a Fernando de Herrera, han ido configurando lentamente el género de la elegía amorosa en español. Dichos autores abarcan desde los primeros tanteos de Garcilaso y Boscán, pasando por los ensayos de Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña, hasta aquellos autores que ofrecen tímidas creaciones próximas a las elegías de Herrera y que en numerosos casos aún guardan concomitancias con el género de la *Heroida* ovidiana o sólo ofrecen una modalidad funeral: Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Jerónimo de Lomas Cantoral, Luís Barahona de Soto y Vicente Espinel. De sus extensas obras se han seleccionado aquéllos textos con las marcas genéricas propias de la modalidad elegíaca objeto de la Tesis. Juan de la Cueva y Fernando de Herrera suponen el final de dicha

¹ La presente Tesis Doctoral se ha elaborado en el marco de los objetivos del Proyecto de Investigación FFL 2008-05882 de la Dirección General de Investigación, titulado “Edición y estudio de los *Poetices Libri Septem* de Julio César Escalígero. Fuentes clásicas y su pervivencia”.

evolución, ofreciendo éste último el único corpus cerrado y extenso del género elegíaco al modo augústeo.

Debido a nuestra formación en Filología Clásica e Hispánica, los textos mencionados se han estudiado a la luz de la teoría literaria renacentista (Vida, Minturno, el Pinciano, Fracastoro y, especialmente, Escalígero), que surge a su vez de la valoración e imitación de los modelos antiguos. Dos han sido las razones:

1. Por tratarse de obras que no sólo transmiten a la Europa renacentista transnacional, a través de la imprenta, el acervo doctrinal, científico y estético elaborado por la Antigüedad greco-latina, sino que efectúan sobre él una profunda reflexión y análisis crítico, no exentos de sorprendentes amalgamas, en un esfuerzo incomparable por hacer comprensible y útil a la cultura y al hombre modernos el legado tradicional.
2. En segundo lugar, y no lo de menos valor, la poética del Renacimiento ha influido poderosamente, con su profunda reflexión sobre la Antigüedad, en la interpretación actual de la literatura.

En tales autores encontramos no sólo teorizaciones sobre la poesía, exposiciones de los principios aristotélicos, horacianos, de los teóricos imperiales y renacentistas, sino también una métrica clásica, una retórica, una teoría de los géneros, una historia crítica de la poesía griega, latina antigua y renacentista, además de una teoría del lenguaje que engloba jerárquicamente todas sus manifestaciones. Los *Poetices libri septem* de J. C. Escalígero pueden considerarse la suma de dicho proceder renacentista y la obra paradigmática al respecto, y bajo su prisma y enfoque se analizará el discurso elegíaco –teórico y práctico- del poeta hispalense.

3- Estado de la cuestión

P. Correa Rodríguez venía ilustrando recientemente en diferentes trabajos² la estrecha vinculación doctrinal que con Escalígero guardaba Fernando de Herrera, adalid y guía

² “La huella de la Poética de Escalígero en dos poetas ligados a la estética herreriana”, *Florentia Iliberritana*, 15 (2004) 57-72; “Poesía ‘Elegidia’ clásica y Elegía renacentista”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 415-437; “Escalígero en la obra literaria y erudita de Fernando de Herrera”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 361-388; “La huella de Escalígero en las figuras literarias empleadas por Garcilaso y comentadas por Fernando de Herrera”, *ibidem* 299-359.

de la escuela poética sevillana y verdadero difusor de las ideas de aquél en los ámbitos humanistas andaluces, conformando el otro gran foco del Humanismo clásico frente al castellano de Garcilaso y sus comentaristas; ideas que influenciaron a la vez las teorías y las creaciones de otros escritores de la misma escuela andaluza (como Juan de la Cueva), cuyos ecos llegan hasta Góngora³. Aunque otros teóricos son igualmente importantes para establecer la doctrina sobre la elegía en el Renacimiento⁴, sin embargo nunca se había llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre el peso real de la elegía latina –del que, insistimos, sólo existían sospechas⁵– en el único *corpus* de elegías amorosas y no funerales que existe en español, el citado de Herrera, y cuya obra sí había sido examinada a la luz de su horacianismo⁶, su petrarquismo⁷ o, marginalmente, para ilustrar otras concepciones amorosas como la mística⁸. Sí existen estudios de carácter monográfico sobre otros géneros cultivados por el sevillano como la oda o canción⁹, pero no sobre el elegíaco¹⁰.

Si se revisan a este respecto las principales monografías dedicadas a la figura y obra del poeta hispalense, la conclusión más perentoria resulta el trato marginal prestado a esta parcela genérica de su extensa obra conservada, a pesar de que la elegía es el segundo

³ G. CHIAPPINI, *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Taurus Ediciones, Madrid, 1985 y J. ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Ed. Gredos, Madrid, 1976.

⁴ Cf. F. MOYA DEL BAÑO, y C. GUZMÁN ARIAS, “El género elegíaco en los primeros comentaristas del Humanismo”, en *De Roma al siglo XX*, ed. A. M^a. Aldama, Madrid, vol. 2, 805-812; C. CASTRILLO GONZÁLEZ, “Elegía”, *apud Géneros literarios latinos*, ed. C. Codoñer Merino, Salamanca, 1987, pp. 85-114, y J. A. SÁNCHEZ MARÍN, “La elegía, de la antigüedad a Julio César Escaligero”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2004, pp. 387-396.

⁵ “En otros textos se perciben diferencias en el tratamiento de las quejas del amante, que permiten sugerir una dependencia ya más directa de fuentes eróticas latinas”, L. SCHWARTZ, “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea”, en el volumen citado *infra* n. 10 de P.A.S.O., p. 113; “Fernando de Herrera pasa por ser el más convencido imitador de Propercio de los poetas españoles del quinientos”, F. J. ÁLVAREZ AMO, “*Mors in luce*. Algunas obras de Fernando de Herrera (1582) en el contexto del petrarquismo”. Proyecto de investigación, Departamento de Literatura Española, Universidad de Córdoba, 2005, p. 91; “Habría de estudiarse el influjo de los elegíacos latinos en Herrera”, A. RAMAJO CAÑO, “...De mi dichoso mal la rica historia”: itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)”, *Criticón* 86 (2002) 5-19, *maxime* p. 6.

⁶ R. HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1998.

⁷ I. NAVARRETE, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Ed. Gredos, Madrid, 1997; F. J. Álvarez Amo, “*Mors in luce*. Algunas obras de Fernando de Herrera (1582) en el contexto del petrarquismo” (ed. cit. *supra* n. 5). A este respecto los títulos podrían multiplicarse fácilmente, al ser la parcela más estudiada del hispalense.

⁸ C. CUEVAS GARCÍA, “Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera”, *apud Investigaciones Filológicas*, C. Cuevas (ed.), Publicaciones Universidad, Málaga, 1990, pp. 69-92.

⁹ B. LÓPEZ BUENO, “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”, en *Homenaje a Robert Jammes*, ed. de F. Cerdán, P. U. du Mirail, Toulouse, 1994, pp. 721-738.

¹⁰ Aparte de los trabajos mencionados del profesor P. Correa, el estudio que engloba una mayor serie de consideraciones sobre las elegías de F. de Herrera es el completo volumen *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo de investigación Poesía Andaluza del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996.

género más cultivado por el poeta. Así, la primera gran monografía consagrada a Fernando de Herrera, de gran repercusión en obras posteriores en nuestra península –a pesar de lo cual aún no se ha traducido–, la del hispanista francés Adolphe Coster¹¹, aborda mayormente el estudio de la vida y de la obra –conservada o no– del poeta, dedicando pequeñas parcelas a aspectos como su visión del amor, la inspiración o su doctrina literaria; sin embargo, en lo referente a los principales géneros cultivados, se limita a reseñar aquellos aspectos relevantes del discurso teórico que de cada género incluye Herrera en sus *Anotaciones*, en orden decreciente según su cultivo por parte del poeta pero sin hacer referencia a elegías concretas, a no ser para ilustrar sobre algún personaje relacionado con el sevillano. Sí adelanta ya, sin embargo, la importancia de Escalígero en esta sección de su *corpus* poético¹², algo en lo que ahondarán trabajos posteriores.

El otro gran manual consagrado por entero al poeta es el del hispanista Oreste Macrí, el más importante escrito en español y obligado punto de partida para cualquier aspecto relativo a su vida y a su obra¹³. Aparte de lo estudiado por Coster, Macrí incide en lo que él llama “drama textual”, referido al problema de las múltiples variantes textuales de la obra conservada; igualmente dedica exhaustivos análisis sobre léxico, sintaxis y métrica¹⁴. Del mismo modo es innovador al incorporar una pequeña antología de textos por géneros algunos de ellos comentados, aunque frente a los cincuenta y dos sonetos incluidos y las tres canciones, sólo incorpora dos elegías de las que comenta problemas textuales y algunas referencias horacianas, sin insistir nunca en las posibles fuentes elegíacas clásicas¹⁵.

Por último, en lo que a monografías señeras se refiere, cabe mencionar la pequeña obra de Vázquez Medel¹⁶, que en apretada síntesis abarca los aspectos tratados en los grandes manuales citados. Sin dar ningún paso en las líneas investigadoras atinentes al

¹¹ A. COSTER, *Fernando de Herrera (El Divino) 1534-1597*, Honoré Champion, París, 1908. Las principales consideraciones sobre el género elegíaco apenas abarcan una decena de páginas, desde la 317 a la 327.

¹² A. Coster, *op. cit.*, p. 317: “Il examine, à l’aide de Scaliger, dont il se sert avec un sans-façon vraiment singulier, l’origine de ce poème, il n’ aboutit naturellement qu’ à des hypothèses sans valeur”.

¹³ O. MACRÍ, *Fernando de Herrera*, Ed. Gredos, Madrid, 1959.

¹⁴ Sobre estos aspectos sí se han sucedido obras monográficas de gran importancia y envergadura, como el trabajo esencial de A. D. KOSSOFF, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid, 1966.

¹⁵ Macrí, *op. cit.*, pp. 551-559 y pp. 606-610. Por otro lado, al tratar el eje temático del cancionero del hispalense, el amor, el hispanista italiano (pp. 475-506) se centra, como no podía ser de otra manera, en el “petrarquismo mayor” y en la imaginería lírica propia del manierismo, sin dar cabida a otras vetas como la posible aportación de los elegíacos siquiera en el segundo género más cultivado por el hispalense tras el soneto.

¹⁶ M. A. VÁZQUEZ MEDEL, *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Ed. Narcea, Madrid, 1983.

presente trabajo, concede gran importancia a la poética herreriana pero partiendo de las consideraciones del ‘Divino’ desplegadas en las *Anotaciones*, transcribiendo directamente los discursos teóricos sobre los diversos géneros tratados pero sin extraer conclusiones al respecto. Incluye a su vez una pequeña pero representativa antología de textos.

A la luz de las obras reseñadas se ha de concluir que la elegía herreriana es tratada de modo general y en ocasiones marginal¹⁷, y nunca con referencia a su posible vinculación con la elegía clásica, sino siempre en el contexto del petrarquismo. Es sólo recientemente, y únicamente en el contexto de pequeñas monografías y de bibliografía especializada como la citada arriba¹⁸, donde se percibe un creciente interés no sólo por la obra elegíaca del ‘Divino’ sino por las mencionadas sospechas de la vinculación existente entre aquella y la elegía amorosa augústea. A pesar de ello, sigue sin existir ninguna obra monográfica de envergadura sobre esta importante parcela de la extensa obra poética del hispalense.

4- Metodología aplicada

Tras hacer una exhaustiva selección de la innumerable bibliografía existente sobre la temática citada, tanto de la Antigüedad clásica como de la moderna, se ha aplicado una metodología doble. Por un lado, un método histórico o diacrónico: partiendo de la Antigüedad grecorromana se ha llegado al conocimiento de la teoría poética (de la Poética) del siglo XVI, recopilando y estudiando todo el material textual perteneciente al género elegíaco en la Antigüedad, y sobre el que extraer la teoría poética y retórica (elegía y epigrama griegos, elegíacos latinos -Tibulo, Propercio, Ovidio-; preceptistas clásicos como Aristóteles u Horacio, y teóricos y elegíacos medievales y renacentistas como Petrarca, G. Vida, Minturno, Robortello y, sobre todo, Escalígero). A su vez se utiliza un método sincrónico, pues nos hemos detenido en dicho siglo XVI y centrado en un escritor concreto, el sevillano Fernando de Herrera, a quien aplicamos las ideas poéticas de su siglo –heredadas y elaboradas a partir de las clásicas- para analizar parte de sus elegías, sin duda el *corpus* más completo e importante tras los propios antiguos

¹⁷ Dado lo voluminoso de su lírica, es el modo habitual de presentar su vida y obra en los manuales generales de literatura más o menos consagrados, como en A. VILANOVA, “Fernando de Herrera”, en *Historia general de las literaturas hispánicas* (1951). Ed. de Guillermo Díaz Plaja, 7 vols., Ed. Barna, Barcelona, 1949-1967, vol. 2, pp. 689-751

¹⁸ *Supra*, nn. 1, 4 y 9. Trabajos de este carácter están arrojando ciertamente resultados reveladores, como el de J. G. MONTES CALA, “Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón* 75 (1999) 5-27.

en lengua vernácula; ese método sincrónico permite realizar, pues, el análisis de la métrica, estructura, temas, motivos y tópicos herederos de la elegía augústea en un corpus seleccionado conforme a los criterios establecidos en el capítulo correspondiente.

Para la recopilación y sistematización de la teoría elegíaca de la Antigüedad, así como de sus principales temas y motivos, se han estudiado los siguientes autores literarios y técnicos:

- Los elegíacos y epigramatistas helenísticos: textos y autores fragmentarios, especialmente Filetas de Cos, Hermesianacte de Colofón, Alejandro de Etolia, Fanocles, Partenio de Nicea; la obra de Calímaco de Cirene –ésta en profundidad- y los autores recogidos en la *Antología Palatina (Guirnalda de Meleagro)*, sobre todo Posidipo de Pela, Asclepiades de Samos, Meleagro y Filodemo de Gádara. Fragmentos de Teócrito y Apolonio de Rodas.
- Los elegíacos latinos: Tibulo (y el *corpus* adscrito), Propercio (éste esencial por su importancia para Petrarca y el propio Herrera), Ovidio (*Opera amatoria* y del exilio, así como fragmentos de las *Metamorfosis*) y Maximiano Etrusco; autores afines, como Catulo, Horacio y parte de la obra de Virgilio (*Églogas* y *Eneida*).
- Textos de carácter técnico como la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones* de Horacio y las *Institutiones* de Quintiliano.

Por otro lado, se han estudiado las principales reflexiones que sobre el género llevan a cabo los tratadistas renacentistas mencionados, donde se materializa de modo analítico la doctrina literaria que acerca de la cuestión se colige de los autores clásicos –literarios y técnicos- mencionados. Sobre esa doble dimensión teórica y de creación original se procede a la demostración palpable, sistematizada y puntual de la influencia directa de cada uno de los aspectos tratados anteriormente en las creaciones literarias originales del Renacimiento, herederas directas de los presupuestos clásicos ejemplificados de forma magistral en la obra elegíaca de Fernando de Herrera. Tal influencia de la preceptiva y de la temática elegíaca en la obra del sevillano se analizará en la doble dimensión en que lo hace el propio poeta: a nivel teórico, estudiando la doctrina que sobre el género desliza en su propio estudio del mismo en el discurso de las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, donde se estudian los orígenes, la diacronía, temas y demás aspectos que como preceptista le interesan; en segundo lugar, a nivel práctico, con el

análisis y aplicación de la doctrina recogida en el estudio de los capítulos anteriores, así como la propia establecida por Herrera, en sus creaciones poéticas originales del género, previa necesaria selección de un corpus que abarque los diferentes aspectos y temas no sólo que comprenden sus elegías, sino en función de la propia doctrina elegíaca clásica. Según se recordará en el segundo capítulo, en el análisis de los temas y motivos amorios de la elegía latina, de los diferentes prismas bajo los que llevar a cabo un estudio sobre el género elegíaco –lengua, métrica, diacronía, etc.-, el análisis de su tónica y sus temas resulta uno de los más definitorios y sustantivos de cara a la caracterización del género y, con vistas al objeto final de la tesis –la incardinación de la elegía renacentista de F. de Herrera en la latina-, uno de los medios más diáfanos y seguros a la hora de verificar y cerciorar tal codependencia. Por ello se establecerán los abundantes paralelismos entre los temas, motivos y tópicos de las elegías del ‘Divino’ con sus correlatos helenísticos y su redefinición y consagración latina, estableciendo un *continuum* entre los orígenes del género en época helenística –orígenes entendidos en lo que a elegía amorosa y subjetiva se refiere-, su apogeo en época augústea y sus recreaciones posteriores, en España concretamente.

Junto a esa parte central del comentario se estudiará el contexto de cada pieza (destinatario, fecha, modelos principales), su estructura y aspectos literarios relevantes, tales como el sustrato petrarquista y a veces horaciano que el tratamiento elegíaco de la composición pueda presentar. Debido a lo prolijo de tal criterio de análisis, se desestiman aspectos como la retórica excepto en aquellos casos que atañen a las fuentes clásicas.

5- Plan de trabajo y estructura de la Tesis

La Tesis se divide en dos partes más las conclusiones. La primera parte, esencialmente teórica, comprende tres capítulos en los que se recorre, recopila y analiza exhaustivamente la teoría literaria elegíaca desde la Antigüedad hasta el Renacimiento español, así como la diacronía sobre el devenir de la elegía amorosa en España hasta Fernando de Herrera, cuya obra y personalidad se estudian también en el tercer capítulo. La segunda parte, eminentemente práctica, aplica toda la teoría analizada en la primera al análisis de una selección representativa del corpus de elegías herreriano, a lo que seguirán las conclusiones. Se trata, por tanto, de recorrer dos mil años de tradición elegíaca desde los griegos y los romanos hasta llegar a su sistematización en el

Renacimiento y calibrar en función de ella las creaciones poéticas originales como la de F. de Herrera¹⁹:

PRIMERA PARTE

- El capítulo primero está consagrado a los antecedentes griegos desde la época helenística. Se analizan las consideraciones sobre los géneros establecidas por Aristóteles en su *Poética*, el carácter de la nueva literatura alejandrina (con las tesis de Calímaco como referente), el estudio de los autores y elegías de las que se tiene constancia junto al epigrama helenístico y, sobre todo, el análisis de los temas, motivos y tópicos helenísticos que recogerán los elegíacos romanos²⁰.
- El segundo capítulo estudia de forma exhaustiva los elegíacos latinos: Tibulo, Propertio y Ovidio (así como algunos antecesores y epígonos como Maximiano), donde se encuentra sistematizada y sublimada la herencia griega y la configuración original romana del género, que elegíacos de la Edad Media y el Renacimiento recogen en sus creaciones y que sistematizan teóricos como Escalígero. Este capítulo es fundamental porque el estudio de sus temas, motivos y tópicos

¹⁹ La tesis se inserta pues en el marco interdisciplinar de los estudios de tradición clásica, en los que se demuestra la influencia del pasado grecolatino en las diferentes lenguas y literaturas europeas, sobre los que hay antecedentes en muy diferentes autores (también españoles) pero no, de forma sistemática y concienzuda, en Herrera. Así se han estudiado trabajos y precedentes partiendo del libro clásico en la materia, el de G. HIGUET, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954; como el de M^a. R. LIDA DE MALKIEL, “La tradición clásica en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5 (1951) 183-223; U. DI BENEDETTO, “Fernando de Herrera: fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”, *Filología Moderna* 25 (1966) 21-46; C. MIRALLES, “Poesía antigua y moderna; proceso tecnológico y poesía moderna”, *Estudios Clásicos* 72 (1974) 257-280, y S. PÉREZ ABADÍN BARRO, “Bernardo Tasso en la poesía de Herrera”, *Bulletin Hispanique* 95, 2 (1993) 513-523. Como se puede observar, se han estudiado los antecedentes de Herrera en la literatura italiana, pero no se han demostrado las conexiones lógicas con la más directa Antigüedad clásica, uno de los objetivos clave de la Tesis.

²⁰ Aparte de la lectura y estudio analítico de cada uno de los autores griegos arriba mencionados, en muchos casos textos fragmentarios debido a la deficiente transmisión textual de la elegía griega, se ha revisado la escasa bibliografía al respecto, ya que los esfuerzos de los investigadores se centran sobre todo en la elegía latina. Consideramos, sin embargo, que un estudio exhaustivo del género elegíaco ha de partir, inexcusablemente, de los griegos. Algunos trabajos fundamentales, tanto sobre elegía griega en sí como de tradición elegíaca griega en la latina, son los de J. VARA DONADO, “Μέλος y Elegía”, *Emerita* 40 (1972) 433-451. B. SNELL, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo entre los griegos*. Trad. de J. Fontcuberta, Ed. Acantilado, Barcelona, 2007; A. KÖRTE - P. HÄNDEL, *Die Hellenistische Dichtung*, trad. de J. Godo Costa, *La poesía helenística*. Ed. Labor, Barcelona, 1973; F. R. RODRÍGUEZ ADRADOS, *El mundo de la lírica griega arcaica*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, o los muy determinantes de G. GIANGRANDE, “Carácter de la poesía helenística”, *Ant. Est. Filol.* 7 (1984) 33-62; “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emerita* 42 (1974) 1-42 y de E. CALDERÓN DORDA, “La elegía de época helenística”, *Tempus* 7 (1994) 5-32; “Los tópicos eróticos en la elegía helenística”, *Emerita* 65. 1 (1997) 1-15, fundamentales para determinar el importante sustrato que de la elegía helenística recogen los romanos.

incardinará la parte esencial del análisis de las elegías de F. de Herrera, eje de la segunda parte²¹.

- El tercer capítulo comprende la revisión para su posterior aplicación en el análisis de las elegías del sevillano de la teoría poética elegíaca tanto de Fernando de Herrera (elaborada en sus *Anotaciones*), junto a aportes de los tratadistas renacentistas con Escalígero a la cabeza²². Se analiza igualmente la vida y la obra del sevillano, especialmente aquella de donde proceden las elegías que se analizarán en la segunda parte, así como aspectos determinantes en la configuración del género en España: la métrica (el terceto encadenado) y los principales antecedentes, por su importancia en la delimitación genérica respecto a la epístola amorosa en tercetos. El principal objetivo de este tercer capítulo es la demostración a nivel teórico de la influencia de la elegía latina en el correlato genérico del hispalense, lo que servirá de complemento a la demostración de tal influencia a nivel de praxis literaria, llevada a cabo en la segunda parte. Tal análisis teórico se centra en la exégesis del discurso que sobre la elegía incluye el poeta en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, en el que traza la diacronía del género desde la Antigüedad para adaptarlo al sistema de géneros líricos de la poesía renacentista, mediante una serie de oposiciones basadas en el propio sistema genérico de la Antigüedad. Ello se completará con el estudio de la concepción amorosa desplegada por el poeta en sus elegías, en las que junto al petrarquismo habitual en la poesía del momento se da cabida a la visión del sentimiento aportada por los elegíacos latinos, algo inédito en el panorama poético español.

Estos tres capítulos contienen una serie de apartados que sitúan cronotópicamente los principales autores y los estudios realizados, así como su propia bibliografía.

²¹ La bibliografía sobre la elegía latina, una de las aportaciones más sobresalientes que legó la Antigüedad por condicionar la literatura amorosa de todos los tiempos, es ciertamente inmensa a nivel mundial. En sucinto repaso, algunos de los títulos más significativos entre los estudiados que habría que resaltar son el estudio clave y revolucionario de G. LUCK, *La elegía erótica latina*. trad. A. García Herrera, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1993; M.^a C. GARCÍA FUENTES, “La elegía de la época de Augusto”, *Cuadernos de Filología Clásica* 10 (1976) 33-62, o “Tratamiento de los topoi elegíacos de la poesía erótica de Propercio”, *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, pp. 357-363; J. OROZ RETA, “Propercio y la elegía latina”, *Helmantica* 36 (1985) 345-367; C. SORIA, “El paraclausithyron como presupuesto cultural de la elegía latina”, *Estudios Clásicos* 8 (1963) 55-94; A. TOVAR, “El poeta Ovidio en su milenario”, *Humanitas* 7 (1959) 13-33; A. ALVAR EZQUERRA, *Exilio y elegía latina: entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Ed. Universidad de Huelva, Huelva, 1997, en cuyos aparatos críticos y bibliografía se remite a un extenso caudal de estudios.

²² R. D. F. PRING-MILL, “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Oxford, Oxford, 1967, pp. 489-498; A. CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

SEGUNDA PARTE

- La segunda fase, eje de la investigación y cuarto y último capítulo, supone la demostración palpable, sistematizada y puntual de la influencia directa de cada uno de los aspectos tratados anteriormente en las creaciones elegíacas originales del Renacimiento, heredera directa de los presupuestos clásicos, ejemplificada de forma magistral en la obra elegíaca de Fernando de Herrera; ello se llevará a cabo siguiendo los criterios y parámetros mencionados en la metodología sobre un *corpus* representativo de trece composiciones seleccionadas merced a los criterios indicados al final del tercer capítulo. Los índices onomástico y de términos y motivos elegíacos incluidos al final tratarán de facilitar el manejo y la localización de los diversos elementos tratados durante el análisis práctico.
- Por último, las conclusiones generales tratarán de poner de manifiesto la demostración palpable de la influencia real de la elegía latina en la obra elegíaca de Fernando de Herrera, influencia de la que sólo existían hipótesis y sospechas que supusieron el punto de partida de la presente investigación.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO PRIMERO. LA ELEGÍA EN ÉPOCA HELENÍSTICA

I. 1- La época helenística. La nueva literatura

I. 1. 1- Breve Panorama histórico de la Grecia helenística

Se denomina *período helenístico* (también llamado *alejandrino*) a una etapa histórica de la Antigüedad, cuyos límites cronológicos vienen marcados por dos importantes acontecimientos políticos²³: la muerte de Alejandro Magno (323)²⁴ y el suicidio de la última soberana helenística, Cleopatra VII de Egipto, y su amante Marco Antonio, tras su derrota en la batalla de Accio el año 31 a. C. Es la herencia de la cultura helénica de la Grecia clásica que recibe el mundo griego a través de la hegemonía y supremacía de Macedonia, primero con la persona de Alejandro Magno, y después de su muerte con los diádocos (διάδοχοι) o sucesores, los reyes de las tres grandes dinastías: Ptolemaica, Seléucida y Antigónida. Estos soberanos supieron conservar y alentar el espíritu griego tanto en las artes como en las ciencias. Entre la gente culta y de la aristocracia ‘lo

²³ Cf. A. KÖRTE – P. HÄNDEL, *Die Hellenistische Dichtung*, trad. española de J. Godo Costa, *La poesía helenística*, Ed. Labor, Barcelona, 1973, p. 17.

²⁴ En el año 336 (todas las fechas de este primer capítulo son antes de Cristo, excepto que se indique lo contrario), a los 20 años de edad, el hijo de Filipo II fue proclamado rey de Macedonia como Alejandro III, siendo reconocido como el gobernante de toda la Hélade tras su aplastante victoria sobre Tebas dos años más tarde. Durante su breve reinado, que duró apenas 13 años hasta el 323, realizó la conquista más rápida y espectacular de toda la Antigüedad. El pequeño reino balcánico, en alianza con algunas *polis* griegas, se convirtió inesperadamente en el imperio más grande de la época, tras sojuzgar al Imperio persa de Darío III. Este soberano aqueménida fue derrotado en cuatro años (334-330) tras tres batallas: en el río Gránico, en Issos y en la llanura de Gaugamela. Durante los tres años siguientes (hasta el 327) Alejandro se dedicó a la lenta y difícil conquista de las satrapías de Asia Central, además de asegurar, en el 325, la dominación macedónica en el valle del río Indo. En ese momento Alejandro, presionado por sus agotadas tropas, hubo de renunciar a proseguir con su epopeya, regresando a lo que se había convertido en el núcleo de su imperio, Mesopotamia. En ese momento sus dominios se extendían desde el Danubio al Indo y desde Egipto hasta el Sir Daria.

A fin de asegurar su poder en todo el territorio, trató de asociar la clase dirigente del antiguo Imperio aqueménida a la estructura administrativa de Macedonia. Intentó crear una monarquía que asumiera, a la vez, la herencia macedónica y griega y, por otro, la herencia persa y, en términos generales, la asiática. La muerte inesperada del rey, víctima probablemente de la malaria a la edad de 32 años, puso fin a esta tentativa original, que fue muy criticada por el entorno macedónico del soberano. El culto al rey había empezado ya en la figura de Alejandro Magno, que fue reconocido como un mortal realizador de grandes hazañas y descendiente de Heracles, declarado en más de un oráculo como hijo del propio Zeus. La deificación de Alejandro en vida le sirvió en muchas ocasiones como aprobación y reconocimiento legal de su poder real. El propio Alejandro se tomaba su deificación como algo muy serio. Después de su muerte muchas de las ciudades helenísticas siguieron este proceso, deificando a algunos de sus diádocos, como ocurrió con Demetrio Poliorcetes, Antígono II Gonatas, Lisímaco de Tracia, Casandro de Macedonia, Seleuco I Nicátor y Ptolomeo I. Entre la vasta bibliografía dedicada a Alejandro, no puede prescindirse del libro de N. G. L. HAMMOND, *Alejandro Magno, rey, general, estadista*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, aunque puede verse una síntesis actual y puesta al día bibliográfica en A. GUZMÁN GUERRA – F. J. GÓMEZ ESPELOSÍN, *Alejandro Magno*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

griego' era lo importante y en este concepto educaban a sus hijos. El resto de la población de estos reinos tan dispares (Egipto, Siria, Macedonia) no entraba en el juego, no participaba del helenismo y continuaba con sus costumbres, su lengua y sus religiones. Las ciudades-estado griegas (Atenas, Esparta, Tebas...) habían llegado al declive y habían sido sustituidas en importancia por las ciudades modernas de Alejandría, Pérgamo y Antioquía, cuyo urbanismo y construcción no tenían nada que ver con las anteriores. En todas ellas se hablaba la lengua griega, llamada *koinè* (κοινή), adverbio que significa *común, comúnmente*. Vale decir, la lengua común o panhelénica, principal vehículo de cultura. Recordadas las reticencias al respecto citadas más arriba, suele ser considerado como un período de transición entre el declive de la época clásica griega y el ascenso del poder romano²⁵. Sin embargo, el esplendor de ciudades como Alejandría, Antioquía o Pérgamo, la importancia de los cambios económicos, el mestizaje cultural, y el papel dominante del idioma griego y su difusión, son factores que modificaron profundamente el Oriente Medio antiguo en esta etapa. Esta herencia cultural será asimilada por el mundo romano, surgiendo así con la fusión de estas dos culturas lo que se conoce como *cultura clásica*, fundamento de la civilización occidental.

El término *helenístico* fue utilizado por primera vez por el historiador alemán Johann Gustav Droysen en su *Geschichte des Hellenismus*²⁶, a partir de un criterio lingüístico y cultural, es decir, la difusión de la cultura propia de las regiones en las que se hablaba el griego (ἑλληνίζειν - *hellênizein*), o directamente relacionadas con la Hélade, a través del propio idioma, un fenómeno alentado por las clases gobernantes de origen heleno de aquellos territorios que nunca tuvieron relación directa con Grecia, como pudo ser el caso de Egipto, Bactriana o los territorios del Imperio Seléucida. Este proceso de helenización de los pueblos orientales, y la fusión o asimilación de rasgos culturales orientales y griegos, tuvo continuidad, como se ha mencionado, bajo el Imperio romano.

²⁵ Los trabajos arqueológicos e históricos recientes conducen a la revalorización de este período y, en particular, a dos aspectos característicos de la época: la importancia de los grandes reinos dirigidos por las dinastías de origen griego o macedónico (Lágidas, Seléucidas, Antigónidas, Atálidas, etc.), unida al cometido determinante de decenas de ciudades cuya importancia fue mayor de la idea comúnmente aceptada durante mucho tiempo.

²⁶ J. G. DROYSEN, *Geschichte des Hellenismus*, 1836-1848, publicado como continuación de *Geschichte Alexanders des Grossen*, 1833 (trad. al español, *Alejandro Magno*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2001).

I. 1. 2- Situación cultural. La Biblioteca y el Museo de Alejandría. La filología.

Rasgo clave en la cultura helenística es el desplazamiento de la primacía intelectual de Atenas a otras ciudades: no es ya Atenas el centro indiscutible de la actividad literaria, sino los ‘nuevos centros’ culturales, en especial Alejandría, capital del reino Ptolemaida, y Pérgamo, capital de los Atálidas²⁷.

La filología y todo lo relacionado con las letras tuvieron en el mundo helenístico un gran desarrollo. Muchos de los eruditos que dedicaron su trabajo a perfeccionar esta materia fueron además bibliotecarios en los distintos centros importantes del momento, Alejandría y Pérgamo. Los gramáticos helenísticos realizaron en ellas una gran labor digna de aprecio y de reconocimiento gracias a la cual han llegado hasta nuestros días gran parte de los textos de los mayores autores griegos de la antigüedad clásica y de la propia época helenística, basados en las ediciones por ellos preparadas. En este campo se distinguieron grandes eruditos, trabajadores incansables que supieron poner orden tanto en las obras antiguas como en las nuevas, dictaron normas y dieron definiciones oportunas dentro del estudio de las letras. Aristófanes de Bizancio, Aristarco de Samotracia, y muchos otros, fueron filólogos de gran capacidad y cuyo trabajo, de una manera o de otra, ha llegado hasta la época actual²⁸.

El primer centro de operaciones de la nueva cultura helenística es sin duda Alejandría con su Museo y la famosa biblioteca en sus aledaños. Son legión los estudios que sobre su sede, funcionamiento, aportaciones y, sobre todo, su destrucción, se han llevado a cabo; sin entrar en ninguna de estas polémicas (por no ser el lugar adecuado), nos limitaremos a hacer algunas referencias de relevancia sobre el quehacer literario en su

²⁷ Aparentemente, algunas ciudades de la Grecia independiente como Atenas y Corinto conservaban su autonomía, sus instituciones y sus tradiciones. Los problemas sociales que iban acrecentando el empobrecimiento paulatino hicieron que esta Grecia clásica no perteneciente a los Estados helenísticos fuera sufriendo una crisis tras otra hasta la intervención de Roma.

En Atenas, perdido el espíritu democrático, se asistió a una disminución del comercio tras el fin de las cleruquías (reparto de tierras a ciudadanos pobres) y de la preponderancia del puerto de el Pireo como escala estratégica en las rutas comerciales. La última crisis económica se dio a partir del saqueo de la ciudad por el ejército de Sila en el 86, que originó el descenso de los salarios, el abandono de los cultivos y las limitadas exportaciones de artículos como vino, aceite y algunos productos de lujo a precios muy bajos. Consecuencias lógicas de la situación fueron el empobrecimiento del pueblo y el descenso de la natalidad. Estas circunstancias favorecieron el mercenariado, el bandolerismo y la piratería como formas de subsistencia. Sin embargo, persistió un cierto aire intelectual con ayuda de las fiestas, sobre todo las Dionisiacas y los Misterios Eleusinos, durante los cuales se representaban aún dramas, y a las que acudían los reyes y gobernantes helenísticos de Asia y Egipto (como más tarde harían los emperadores). Las escuelas filosóficas tampoco perdieron su atractivo y siguieron siendo las más brillantes del mundo conocido, hasta el punto de que los intelectuales romanos acababan sus estudios –si no los iniciaban también- en la vieja capital del Ática.

²⁸ Cf. L. D. REYNOLDS – N. G. WILSON, *Copistas y filólogos*, Ed. Gredos, Madrid, 1986 (1995), pp. 15-27 y 33 ss; P. LÉVÊQUE, *El mundo helenístico*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005.

seno. Sí parece seguro que la biblioteca no era una institución aislada, sino que pertenecía a un amplio complejo cultural dependiente del Serapeo en torno al cual se estableció el edificio más importante, el Museo, verdadera sede de investigadores y labores científicas –incluidas las literarias– y, dependiente de él, las dependencias de la Gran Biblioteca, denominada así para distinguirla de la ya existente biblioteca del Serapeo²⁹, de menores proporciones pero germen sin duda de la famosa biblioteca.

- El Museo (Μουσείον) inicialmente era un templo dedicado a las Musas fundado por los Ptolomeos (no se sabe si por Ptolomeo I o por su hijo Filadelfo) y clausurado en 391 d. C., por el patriarca Teófilo, según las órdenes del emperador Teodosio. El Museo contaba con diversas salas al servicio de los eruditos y sabios; salas de conferencias, laboratorios y observatorios además de la zona de alojamiento y comedor. En él se recopilaban, clasificaban y comentaban escritos, extendiéndose su función a la enseñanza e investigación aunque no estaba abierta al público, sino sólo a los investigadores acreditados por los monarcas. Según Estrabón, que lo visitó y proporcionó la primera descripción conservada, “encierra un paseo, una exedra y una sala en la que se celebran las comidas en común de los filólogos empleados en el Museo. Existen fondos comunes para el sostenimiento de la colectividad, y un sacerdote, puesto en otros tiempos por los reyes y hoy por el César, al frente del Museo³⁰”. Estaba situado según el geógrafo en el barrio Bruquión entre los recintos del palacio, cerca del mar. Todos sus huéspedes compartían las instalaciones, y uno de ellos era el sacerdote del Museo, y como tal, presidía la institución. Lo que no se sabe a ciencia cierta es la relación entre Museo y Biblioteca, aunque lo más plausible es que la segunda estuviese al servicio del primero. El que en las

²⁹ Monumental santuario para el culto de Serapis, fue fundado el año 300 por Ptolomeo I Sóter y ubicado en la acrópolis de Alejandría. Serapis es producto del sincretismo del panteón egipcio y griego, integrando en su figura las divinidades Osiris y Apis egipcias, cuyo culto se asociaba con los dioses griegos Zeus y Hades. Ptolomeo Sóter lo hizo señor tutelar de Alejandría en una magistral operación política, consiguiendo que tanto los egipcios más tradicionalistas como la población griega más o menos nueva aceptaran a este dios. Parece que era una edificación bastante simple y modesta. Ptolomeo III lo amplió al mismo tiempo que mandaba construir la biblioteca-hija de Alejandría o Gran biblioteca. A partir del emperador Claudio (41-54 d. C.), el templo fue evolucionando y tomando dimensiones de gran santuario, manteniendo su actividad durante siglos, y siendo muy visitado por toda clase de peregrinos, hasta que el año 391 el patriarca cristiano de Alejandría, Teófilo, asoló la biblioteca al frente de una muchedumbre enfurecida. El Serapeo fue entonces demolido piedra a piedra y sobre sus restos se edificó un templo cristiano, consagrado a San Juan Bautista, el cual llegó intacto hasta el siglo X.

³⁰ Str. 17, 1, 8: Μουσείον, ἔχον περίπατον καὶ ἐξέδραν καὶ οἶκον μέγαν ἐν ᾧ τὸ συσσίτιον τῶν μετεχόντων τοῦ Μουσείου φιλολόγων ἀνδρῶν. ἔστι δὲ τῇ συνόδῳ ταύτῃ καὶ χρήματα κοινὰ καὶ ἱερεὺς ὁ ἐπὶ τῷ Μουσειῷ τεταγμένος τότε μὲν ὑπὸ τῶν βασιλέων νῦν δ' ὑπὸ Καίσαρος; cf. *idem*, 13, 5, 4.

inscripciones y testimonios literarios³¹ se cite el Museo y no la Biblioteca, parece confirmar que ésta era una simple dependencia de aquél, consistiendo en una dependencia auxiliar, al servicio de los investigadores y eruditos del Museo. Tampoco se conoce en concreto la importancia que tuvo el Liceo aristotélico como modelo de la institución, aunque la idea de la dependencia goza de general aceptación, debido sobre todo al papel decisivo que en los inicios de estas instituciones alejandrinas tuvo Demetrio de Falero y Estratón de Lámpsaco, que vino a Egipto directamente desde el Liceo³². Tampoco se puede obviar, en sus orígenes, la labor filológica del poeta Filetas y de su discípulo Zenódoto de Éfeso³³. Lo que parece cierto, en conclusión, es que las actividades de los miembros se centraban en la investigación científica, en disciplinas como la matemática, la medicina o la geografía y, como se ha dicho, la filología, mediante la fijación de textos de los grandes autores, estableciendo categorías en diversos campos y elaborando, al fin y al cabo, el famoso *canon*³⁴.

- La Gran Biblioteca de Alejandría (ἀποθήκη τῶν βιβλιῶν), llamada así para distinguirla de la pequeña o *hermana* biblioteca del Serapeo, fue fundada por los

³¹ Cf. Herod. 1, 26-31: *todo, / lo que existe y lo posible, está en Egipto: / dinero, juegos, poder, cielo azul, / fama, espectáculos, filósofos, oro, jóvenes, / el templo de los dioses hermanos, el rey / benevolente, el Museo, vino, cuanto uno puede imaginar* (τὰ γὰρ πάντα, / ὅσ' ἔστι κου καὶ γίνετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ: / πλοῦτος, παλαιόστρη, δύναμι[ς], εὐδη, δόξα, / θεῖαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι, / θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός, / Μουσῆιον, οἶνος, ἀγαθὰ πάντ' ὅσ' ἄν χρηίζη...). Trad. J. Godó Costa, *apud* A. Körte, *op. cit.*, p. 236.

³² “El Museo no fue esencialmente, como el Liceo y la Academia atenienses, un centro docente, cuya finalidad era la enseñanza [...] No puede hablarse de una simple traslación del Liceo a Egipto”, H. Escolar Sobrino, *op. cit.*, p. 89. Demetrio de Falero (350-282), célebre político y filósofo ateniense, perteneciente a la escuela peripatética, gobernó la capital del Ática desde el 317 al 307. Fue expulsado por Demetrio Poliorcetes, refugiándose en Egipto en la corte de Ptolomeo I, quien lo designó como primer bibliotecario de la Gran biblioteca de Alejandría aprox. en 297; Estratón (340- 269) sucedió a Teofrasto como escolarca del Liceo hasta su muerte. Célebre científico, continuó la línea de pensamiento de su predecesor. Si su maestro separó completamente el reino vegetal del animal, y se percató de que el fuego no era un elemento en sí mismo sino que era la reacción de otros elementos que ardían (el fuego no podía existir sin lo que él llamó un *sustrato*), Estratón fue más allá en los métodos, recurriendo a la experimentación pura. Fue, de hecho, un defensor del mecanicismo en la naturaleza negando la existencia de cualquier divinidad trascendental, algo verdaderamente revolucionario en aquel momento, pues contravenía las concepciones aristotélicas. Su descubrimiento principal fue el de considerar el aire un elemento material, como el agua o la tierra. Esto, ahora evidente, no lo era tanto entonces: lo que no se podía observar no tenía por qué ser material. Estratón no solo afirmó que el aire estaba formado por partículas materiales, sino que lo demostró empíricamente, desmontando las dos concepciones más delicadas del aristotelismo, la teleología y el motor inmóvil. Los pocos fragmentos de sus obras los transmite el mecánico Herón de Alejandría.

³³ *Infra* pp. 39-42 y p. 21.

³⁴ Es sobre todo a Aristarco de Samotracia y a su maestro Aristófanes de Bizancio a quienes se debe en gran medida la confección de la lista de los principales cultivadores de cada género, razón por la cual Quintiliano los llamó *iudices poetarum* (Quint. *Inst.* 10, 15); *infra* p. 22-23.

primeros Ptolomeos con el propósito de ayudar al mantenimiento de la civilización griega en el seno de la muy conservadora civilización egipcia que rodeaba a la ciudad alejandrina. Si bien es cierto que el traslado de Demetrio de Falero a Alejandría (en el año 296-295) está relacionado con la organización de la biblioteca, también es seguro que al menos el plan de esta institución fue elaborado bajo Ptolomeo Sóter³⁵, y que la finalización de la obra y su conexión con el Museo fue la obra máxima de su sucesor, Ptolomeo II Filadelfo. Este santuario acogía un pequeño zoológico, jardines, una gran sala para reuniones e incluso un laboratorio. Las salas que se dedicaron a la biblioteca acabaron siendo las más importantes de toda la institución, que fue conocida en el mundo intelectual de la antigüedad al ser única. Durante siglos, los Ptolomeos apoyaron y conservaron la biblioteca que, desde sus comienzos, mantuvo un ambiente de estudio y de trabajo. Dedicaron grandes sumas a la adquisición de libros, con obras de Grecia, Persia, India, Palestina, África y otras culturas, aunque predominaba la literatura griega.

Los redactores de la biblioteca de Alejandría eran especialmente conocidos en Grecia por su trabajo sobre los textos homéricos, ostentando tales eruditos el título de *bibliotecario principal*.

Los sabios que estudiaban, criticaban y corregían obras se clasificaron a sí mismos en dos grupos: filólogos y filósofos.

- Los filólogos estudiaban a fondo los textos y la gramática. La Filología llegó a ser una ciencia en aquella época, y comprendía otras disciplinas, como la historiografía y la mitografía.
- Los filósofos constituían el resto, ya que la Filosofía abarcaba las ramas del pensamiento y la ciencia: física, ingeniería, biología, medicina, astronomía, geografía, matemáticas, ingeniería y literatura.

Entre ellos investigaban personajes tan conocidos como Arquímedes, el más notable científico y matemático de la antigüedad; Euclides, que desarrolló allí su Geometría; Hiparco de Nicea, que explicó a todos la Trigonometría, y defendió la visión geocéntrica del Universo; Aristarco, que defendió todo lo contrario, es decir, el sistema heliocéntrico siglos antes de Copérnico; Eratóstenes, que escribió una

³⁵ El testimonio más antiguo al respecto es el del obispo de Lyon Ireneo, en su *Contra las herejías* (s. II d. C.), Iren. 3, 21, 2.

Geografía y compuso un mapa bastante exacto del mundo conocido; Herófilo de Calcedonia, fisiólogo que llegó a la conclusión de que la inteligencia no está en el corazón sino en el cerebro; los astrónomos Timócaris y Aristilo; Apolonio de Pérgamo, gran matemático, que escribió en Alejandría *Sobre las secciones cónicas*; Apolonio de Rodas, Herón de Alejandría, inventor de cajas de engranajes y también de unos aparatos movidos por vapor: es el autor de la obra *Automata*, la primera obra conocida sobre robots; el astrónomo y geógrafo Claudio Ptolomeo; Galeno, quien escribió bastantes obras sobre el arte de la curación y sobre anatomía. La última persona insigne de la institución fue una mujer, Hipatia de Alejandría, gran matemática y astrónoma.

En cuanto a las discutidas causas sobre su destrucción, de la que se han esbozado múltiples y hasta variopintas teorías, parece que no se debió a una única causa³⁶. El primer varapalo del que se tiene constancia fue el perpetrado por los romanos: Julio César, en persecución de Pompeyo, derrotado en Farsalia, arribó a Egipto para encontrarse con que su antiguo compañero y yerno había sido asesinado por orden de Potino, el visir del rey Ptolomeo XIII Filópator, para congraciarse con su persona. El 9 de noviembre del 48, las tropas egipcias, comandadas por un general mercenario llamado Aquila (antiguo centurión), asediaron a César en el palacio real de la ciudad e intentaron capturar las naves romanas en el puerto. En medio de los combates, teas incendiarias fueron lanzadas por orden de César contra la flota egipcia, reduciéndola a las llamas en pocas horas. Séneca confirma en su *De tranquillitate animi* la pérdida de 40.000 rollos en este desafortunado incidente (*quadraginta milia librorum Alexandriae arserunt*)³⁷. La biblioteca empero no desapareció, como atestigua una inscripción de la época de Claudio, y fue en siglos posteriores cuando se produjeron una serie de avatares que le asestaron el golpe de gracia definitivo: la ciudad fue destrozada por Valeriano (253); de nuevo en 269, cuando se dio la desastrosa conquista de la ciudad por Zenobia, reina de Palmira; y

³⁶ Cualquier estudio sobre la biblioteca alejandrina dedica gran parte, casi más que al resto de apartados pertenecientes a los diversos aspectos que rodeaban el funcionamiento de la misma, a tratar de dilucidar o recoger las múltiples hipótesis y teorías que a lo largo de los tiempos se han ido sucediendo sobre la destrucción de la mítica institución; cf. F. BÁEZ, *Historia universal de la destrucción de libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak* (3ª ed.), Ed. Destino, Madrid, 2004; L. CANFORA, *La Biblioteca desaparecida*, Ed. Trea, Gijón, 1998, p. 66-67; E. A. PEARSON, *The alexandrian library, glory of the hellenic world: its rise, antiquities, and destructions*, Elsevier, Amsterdam, 1952, p. 155-160; R. PFEIFFER, *Historia de la Filología Clásica*, Ed. Gredos, Madrid, 1981; J. E. SANDYS, *A history of classical scholarship*, New York, 1967; W. TARN – G. T. GRIFFITH, *La civilización helenística*, F. C. E., México, 1969.

³⁷ Sen. *Dial.* 9, 5; cf. D. C., 42, 38, 2; Oros. 6, 15, 31.

en el 273, cuando Aureliano, al reconquistarla para los romanos, saqueó y destruyó completamente el Bruchión, desastre que dañó el Museo y la Biblioteca. Se dice que en aquella ocasión los sabios griegos se refugiaron en el Serapeo, que nunca sufrió con tales desastres, y otros emigraron a Bizancio. Finalmente, en 297 la revuelta del usurpador Lucio Domicio Domiciano acabó con Alejandría tomada y saqueada por las tropas de Diocleciano, tras un asedio de ocho meses. En 330, con la fundación de la nueva capital imperial, Constantinopla, es probable que parte del contenido del Serapeum fuera incautado por las autoridades imperiales y trasladado a la Nueva Roma.

Para colmo, entre 320 y 1303 hubo 23 terremotos en Alejandría. El del 21 de julio de 365 fue particularmente devastador. Según las fuentes, hubo 50.000 muertos en Alejandría, y el equipo de Frank Goddio del Institut Européen d'Archéologie Sous-Marine ha encontrado en el fondo de las aguas del puerto cientos de objetos y de restos arqueológicos, que demuestran que al menos el veinte por ciento de la ciudad de los ptolomeos se hundió en las aguas, incluyendo el Bruchión, supuesto enclave de la biblioteca.

- La Biblioteca de Pérgamo fue la segunda en importancia después de la de Alejandría. Ambas compitieron por un tiempo en calidad, número de volúmenes e importancia. Los reyes de Pérgamo fueron apasionados bibliófilos y coleccionistas de arte y tuvieron una gran preocupación por la cultura, al igual que los ptolomeos. Su gran obsesión fue convertir Pérgamo en una ciudad como la Atenas de Pericles. Atalo I Sóter fue el fundador de la biblioteca y su hijo Eumenes II fue el que la agrandó y fomentó; llegó a acumular hasta 200.000 volúmenes (otras fuentes hablan de 300.000). Se estableció en ella una escuela de estudios gramaticales, como en Alejandría, pero siguiendo una corriente distinta. Mientras Alejandría se especializó en la edición de textos literarios y en crítica textual y gramatical, Pérgamo se inclinó más a la filosofía, sobre todo a la corriente estoica, a la búsqueda de la lógica en lugar de hacer análisis filológicos.

Los volúmenes de Pérgamo eran copiados en el llamado 'pergamino', creado y ensayado precisamente en ella. En los comienzos parece que los libros eran de papiro pero según cierta tradición, Alejandría dejó de abastecer a Pérgamo de esta materia, por cuestiones políticas y de rivalidad, y Pérgamo tuvo que hallar un sustituto. Los historiadores aseguran que la elección de pergamino fue

completamente voluntaria y por el hecho de ser éste un material más cómodo y duradero.

Parece ser que en la biblioteca se guardaron como un gran tesoro y durante cien años los manuscritos de Aristóteles, sin hacer ediciones y sin publicarse. Sólo cuando llegaron a Roma y bajo la insistencia y el empeño de Cicerón se procedió a editarlos y darlos a conocer. En el año 47 se produjo el incendio de Alejandría y parte de su biblioteca, como se ha dicho, y según Plutarco, como recompensa por las pérdidas, Marco Antonio habría mandado al Serapeo de Alejandría los volúmenes de la biblioteca de Pérgamo³⁸, que ya había sido saqueada con anterioridad por causa de las luchas políticas que hubo en Asia Menor en aquellos años, produciéndose el fin de la segunda Biblioteca en importancia de la Antigüedad.

Sin embargo estas instituciones no significarían nada por sí sin la labor llevada a cabo en ellas, sentando las bases de la filología moderna y de la crítica textual. Una serie de eruditos –algunos de ellos también poetas, como se viene afirmando– desarrollaron en su seno una serie de trabajos que se pueden tildar ya de ‘filológicos’, fijando los textos de los antiguos y ya venerables autores griegos, seleccionando las obras y clasificándolas a la vez que les añadían informaciones -*ὑποθήσεις*- sobre el autor, argumento y datos de *realia*. Al mismo tiempo crearon una serie de signos diacríticos para distinguir y separar versos, lecciones de términos o diversos elementos métricos, etc.

Las figuras más sobresalientes, que abanderaron la labor filológica en el Museo y la Biblioteca, configurando definitivamente la figura del erudito alejandrino, son:

- Zenódoto de Éfeso, gramático, crítico literario y estudioso de Homero, fue el primer bibliotecario de la institución alejandrina; alumno de Filetas de Cos³⁹, vivió durante los reinados de los primeros dos Ptolomeos, y alcanzó la cima de su reputación hacia 280. Fue el primer editor crítico (διορθώτης) de Homero. Sus compañeros de tarea fueron Alejandro de Etolia y Licofrón de Calcis⁴⁰, a quienes estaban encomendados los escritores trágicos y cómicos, respectivamente, quedando Homero y los poetas épicos para el propio Zenódoto. Aunque se le ha reprochado su

³⁸ Plu. *Caes.* 49, 5-6; D. C. 52, 38, 2.

³⁹ *Infra* pp. 39-42.

⁴⁰ *Infra* pp. 66-68; Licofrón es el autor de la difícil *Alejandra*, nacido c. 320 en Calcis de Eubea. Siendo joven marchó a Alejandría y se convirtió en miembro de la Pléyade de poetas trágicos, aunque lo único conservado es la citada *Alejandra*.

arbitrariedad y un conocimiento insuficiente del griego, su trabajo constituyó una sólida base para la crítica futura. Tras cotejar los diferentes manuscritos de la biblioteca, desechó o marcó los versos dudosos, traspuso o alteró líneas e introdujo nuevas lecturas. Es probable que fuera responsable de la división de los poemas homéricos en veinticuatro libros cada uno (utilizando mayúsculas para la *Iliada* y minúsculas para la *Odisea*), y posiblemente fuera el autor del cálculo de los días de la *Iliada* en la *Tabula Iliaca*. No parece que haya escrito ningún comentario sobre Homero, pero sus Γλωσσαι, listas de palabras inusuales, homéricas probablemente fueron la fuente de explicaciones de Homero atribuidas por los gramáticos a Zenodoto. También dio lecciones sobre Hesíodo, Anacreonte y Píndaro, si no publicó ediciones de ellos. Es calificado como poeta épico por la *Suda*, y se le han atribuido tres epigramas de la *Antología Palatina*⁴¹. Parece también que han existido otros dos gramáticos del mismo nombre: Zenódoto de Alejandría, apodado ó ἐν ἄστει ('el de la ciudad', *i.e.*, Alejandria) y Zenódoto de Malos, discípulo de Crates, quien; como su maestro, atacó a Aristarco de Samotracia.

- Eratóstenes de Cirene, nacido c. 285-80, muere c. 194, fue también director de la biblioteca y el más versátil erudito de la época, llamado por ello πενταθλός –al sobresalir en todo- y βέτα, por ser el segundo, después del mejor especialista - ἄλφα- en todos los temas. A partir de la palabra φιλολογία, acuñó para describirse a sí mismo -siendo el primero en denominarse así- la palabra φιλόλογος, término para describir a filósofos, matemáticos, astrónomos, poetas, etc. No se conserva nada de su obra excepto citas dispersas. Literariamente lo más interesante sería su *Sobre la comedia antigua*, aunque sus trabajos más importantes fueron la *Cronografía*, la *Geografía* y *Sobre la medida de la tierra*. Eratóstenes estableció un meridiano que pasaba a través de Alejandría y lo empleó para realizar su famoso cálculo de la circunsferencia de la tierra en su *Sobre la medición de la tierra*.
- Aristófanes de Bizancio (c. 257-c.180) fue otro de los bibliotecarios, maestro de Aristarco y uno de los grandes especialistas en literatura griega. Estudió y trabajó en Alejandría junto con Zenódoto de Éfeso en el año 194, y sucedió a Eratóstenes en la dirección de la biblioteca. Publicó y difundió las obras de Homero, Hesíodo,

⁴¹ A. P. 7, 117 y 315; 16, 14.

Eurípides, Aristófanes, Alceo, Píndaro y Alcmán. Empleó una serie de signos diacríticos en los textos para facilitar la búsqueda de los pasajes de autenticidad dudosa, previamente estudiados por él. Junto a su discípulo Aristarco estableció el canon literario alejandrino.

Fue un gran estudioso e investigador de las obras de Menandro y escribió un tratado crítico sobre ellas. Su interés lingüístico le llevó al estudio en profundidad de la gramática griega cuyo resultado fue un compendio sobre esta materia y sobre la acentuación de las palabras. Aristófanes fue el innovador del acento tónico. Se cree que fue él quien hizo la división de las obras de Platón en trilogías. De toda la producción de Aristófanes sólo han pervivido los *Argumentos* de algunas obras, lo que él llamaba ὑποθήσεις, que precedían e indicaban el argumento de cada obra, así como algún dato de *realia*.

- Aristarco, también gramático y filólogo de la biblioteca alejandrina (Samotracia, c. 216? - Chipre, 144?), se convirtió en ciudadano alejandrino viviendo en la ciudad egipcia durante el reinado de Tolomeo VI Filométor. Sucedió a su maestro Aristófanes de Bizancio como director de la biblioteca, y fue tutor de los infantes de la familia real, pero tras asesinar su discípulo Tolomeo VIII Evergetes a Tolomeo VII tuvo que huir a Chipre, donde murió poco después. Según la *Suda* tenía un carácter desabrido y una apariencia descuidada; sólo un poeta había entre sus cuarenta alumnos, Mosco de Siracusa. Todos estos filólogos tuvieron que huir también ante la persecución desatada por Tolomeo VIII. Según la tradición, se dejó morir de hambre a causa de padecer un edema incurable. Su nombre llegó a hacerse proverbial como antonomasia del crítico severo.

Se debe a Aristarco la primera edición crítica históricamente relevante de los poemas homéricos, continuando en esta labor los trabajos de sus predecesores Zenódoto de Éfeso y Aristófanes de Bizancio; quiso restablecer un texto original sin adiciones helenísticas. Para ello creó el primer conjunto filológico de signos (aparato crítico) para señalar las lecturas dudosas y las interpolaciones: el *obelos* (†) para señalar los versos considerados como de lectura dudosa, corrupta o poco fiable; la *antilambda* (>), para señalar una nota crítica que expresa un desacuerdo con Zenódoto; la *antisigma* para señalar un verso desplazado, y el *asterisco* (*) para señalar repeticiones ociosas. También elaboró los primeros comentarios continuos de obras, abandonando el carácter suelto y puntual de los *escolios* que había

prevalecido hasta entonces. Compuso además monografías sueltas, algunas sobre Hesíodo; la *Suda* dice que fueron ochocientos estos opúsculos. Por otra parte estableció junto a su maestro el llamado *Canon alejandrino*, una serie de autores que pueden considerarse puros y clásicos en el uso de la lengua griega y que por tanto son dignos de estudio y enseñanza. Su escuela crítica conservó su influencia hasta época romana gracias al predicamento que le dieron sus dispersos discípulos. En 1781 se redescubrió una edición bizantina de la *Iliada* en la Biblioteca de San Marcos de Venecia que llevaba al margen los escolios de cuatro discípulos suyos: *Signos críticos* de Aristónico, *Notas sobre la recensión de Aristarco* de Dídimo, extractos de la *Prosodia iliádica* de Herodiano y del *Tratado sobre la puntuación homérica* de Nicanor. Esta edición, la *Venetus Græcus 822*, más comúnmente designada bajo el nombre de *Venetus A*, permite reconstruir la aportación de Aristarco al estudio de los textos homéricos y relanzar la llamada ‘Cuestión homérica’.

Otra serie de figuras no menos relevantes trabajaron en las dependencias del Museo, como Apolonio de Rodas, Licofrón, Apolonio de Alejandría el *Eidógrafo*⁴², y otras figuras que no fueron bibliotecarios en tanto que tal pero que trabajaron en ella en calidad de ‘colaboradores’, como el propio Calímaco, Apolodoro de Atenas⁴³, Dionisio el Tracio⁴⁴ o Dídimo Calquéntero (el “de las entrañas de bronce”), el primero en elaborar un canon de elegíacos arcaicos compuesto por Arquíloco, Mimnermo y Calino⁴⁵.

⁴² O ‘clasificador’, se sabe muy poco, a excepción de que distinguió los poemas líricos en clases (είδη) musicales: doria, frigia, lidia, etc., ocupándose de ordenar las composiciones de Píndaro.

⁴³ Discípulo de Diógenes de Babilonia (discípulo a su vez de Crisipo), trabajó durante años junto a Aristarco. Nacido c. 180, la mencionada expulsión de los sabios por Tolomeo VIII lo llevó a Pérgamo, y compuso numerosas obras filológicas de las que ninguna ha sobrevivido, destacando especialmente *Sobre los dioses*. Reelaboró las *Cronografías* de Eratóstenes, y se le atribuye, falsamente, una famosa *Biblioteca mitológica*, conservada, con la que tal Apolodoro nada tiene que ver.

⁴⁴ De Alejandría (c. 170-c. 90), discípulo de Aristarco, y después maestro de gramática y literatura en Rodas, de su extensa obra lingüística sólo se conserva su famosa *Gramática* o *Τέχνη γραμματική*, que influyó en la gramática latina y a través de ella en la mayor parte de las gramáticas europeas. Su influjo se extendió a través de adaptaciones sirias y armenias, conformándose un amplio *corpus* de comentarios en torno a ella.

⁴⁵ Dídimo fue uno de los eruditos alejandrinos de la escuela fundada por Aristarco de Samos y vivió en la segunda mitad del siglo I. Erudito infatigable, según Séneca y Ateneo compuso entre 350 y 400 obras, por lo cual se le apodaba también βιβλιολάθας, ‘olvidalibros’, por las contradicciones ocasionales debidas a los olvidos de lo expuesto en obras anteriores (Quint. *Inst.* 1, 8, 20). Lingüísticamente pensaba que todas las características de la gramática griega podían encontrarse en la lengua latina, y su importancia en la historia de la literatura reside en la compilación que realizó de las obras críticas y exegéticas de anteriores eruditos alejandrinos; a pesar de ser criticado por escritores y lexicógrafos posteriores como

I. 2. - Poesía helenística y poesía alejandrina. La nueva literatura

“El género que, posiblemente, más se prestaba para ser vehículo de comunicación de los nuevos gustos literarios era la elegía, que representaba, a la vez, la antítesis del gran poema épico”, a decir de E. Calderón⁴⁶. En efecto, si la tendencia de la nueva poesía apunta a la brevedad y concisión a la vez que al preciosismo, el dístico elegíaco, por sus cualidades formales y de sentido unitario y cerrado, constituía el vehículo perfecto para la manifestación del nuevo credo poético que tenía en la forma concisa, autónoma y cerrada su fin artístico. De hecho, llega casi a suplantar al hexámetro en lo que de narrativo tiene éste, utilizándose y consagrándose también el dístico como molde narrativo, como se muestra en los *Αἴτια* de Calímaco. El hexámetro, debido a ese carácter inherente, resultaba más apto para composiciones abiertas y extensibles, y es por ello que, aunque en este período sigue utilizándose en composiciones de muy alto nivel, se somete a los moldes de la estética imperante, puliéndose en la forma hasta un refinamiento casi sobrecargado, y articulando narraciones que constituyen en realidad pequeños cuadros autónomos que en sucesión pudieran dar, sin serlo, imagen parecida a la de las grandes composiciones épicas arcaicas. Es por ello que, salvo excepciones como las *Argonáuticas* de Apolonio, el poema épico, esto es, narrativo, en hexámetros, tiende a concentrarse y reducirse en el nuevo esquema del *epilio*⁴⁷, al mismo tiempo que, como se viene diciendo, se utiliza cada vez más el dístico elegíaco con una finalidad claramente narrativa. De modo que puede decirse que la elegía representa el tipo de composición (en esencia y en las formas y subgéneros que ha ido aglutinando) que abandera, en general, la nueva poesía de época helenística y, en gran medida, la que en breve tiempo habría de florecer, la latina.

Sin embargo, cabe hacer una distinción que en general tiende a pasarse por alto, empleándose como sinónimos los sintagmas ‘poesía helenística’ y ‘poesía alejandrina’, especialmente cuando se trata de los tres principales representantes del momento, esto es, Calímaco, Teócrito y Apolonio de Rodas. En efecto, y según sostienen A. Körte y P.

Harpocración, gran parte del material más antiguo de los escolios a Píndaro, Sófocles o Aristófanes proviene de Dídimo. Sus pronunciamientos sobre la literatura griega en dísticos elegíacos se hallarían en su *Sobre los poetas líricos*, perdida, aunque un sustrato quede en sus escolios a diversas obras griegas.

⁴⁶ E. CALDERÓN DORDA, “La elegía de época helenística”, *Tempus* 7 (1994) 5-32, *maxime* p. 6.

⁴⁷ En la Antigüedad, esta definición para poemas épicos breves sólo se encuentra en Ateneo (Aten. Naucr. 2, 65a). Con *epilio* no sólo se denomina un poema de corta extensión, sino también distinto de la gran epopeya: del conjunto de la leyenda tratada se toman ciertos episodios, nunca los principales, quedando todo lo demás al margen.

Händel⁴⁸, “frente a esta igualación debemos manifestar gran prudencia; se trata de considerar seriamente cuál fue la parte literaria que se desarrolló fuera de Alejandría, cuál la que dependió de este centro cultural y cuál fue total o parcialmente independiente de éste”. Aplicando este criterio, resultaría que de los tres anteriores escritores sólo Calímaco sería verdaderamente alejandrino, ya que vivió siempre en Alejandría –probablemente jamás pisó la Grecia continental⁴⁹–, influyendo en él unas condiciones intelectuales únicas como las de la gran urbe en el momento de su máximo esplendor. Apolonio pasó en cambio buena parte de sus últimos años en la isla de Rodas, si bien las principales influencias detectadas en él son puramente alejandrinas. En cambio Teócrito participa en su vida de varios escenarios: Alejandría, Cos y su Siracusa natal; en este caso el influjo alejandrino es netamente menor, aunque también muy potente. Esta distinción resulta clave porque lo helenístico ciertamente representa unas características formales de las que participan indefinidamente no sólo todos los poetas de este período –incluidos los tres mencionados– sino gran parte de los poetas de la literatura latina, especialmente los elegíacos; lo que hace a un poeta helenístico de cuño alejandrino es la combinación de su fuerza poética con la erudición, y ello es algo que sólo podía otorgar el ambiente de la Alejandría del momento, dadas las excepcionales características culturales de la nueva urbe: “es esta relación entre poesía y erudición lo que constituye una de las características más importantes de la creación poética alejandrina⁵⁰”.

Junto a ese componente erudito proporcionado por las instituciones del Museo y la Biblioteca alejandrina, en cuyas instancias participaron poetas como los mencionados en mayor o menor grado de relación con las mismas, otra de las características de la nueva poesía –esta vez, sí– helenística, es el cambio de gusto formal hacia la composición breve, hacia la ὀλιγοστιχίη y la λεπτότης. Si bien todos los poetas helenísticos comparten el nuevo proyecto poético, su formulación pragmática halla cabal expresión en Calímaco, quien establece sus principios de forma preceptiva en diversos fragmentos de su obra, esbozando lo que se considera el primer programa poético-literario consciente de la historia de la literatura. De la tendencia hacia lo breve y conciso ya había precedentes en Aristóteles, que muestra cierto repudio de la

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 18. Cabe recordar igualmente las palabras de C. M. BOWRA (*Introducción a la literatura griega*, trad. de L. Gil, Madrid, Ed. Gredos, 2008, p. 342): “La biblioteca llegó a ser el hogar de la poesía alejandrina en su momento de apogeo en el siglo III a. C., y de sus tres principales representantes”.

⁴⁹ *Infra*, p. 44, n. 74.

⁵⁰ A. Körte – H. Handel, *op. cit.*, p. 19.

narración seguida, contraponiendo la acertada elección que hace Homero de la epopeya, que abarca abundantes sucesos parciales al estilo de los *Cantos Ciprios*:

*Por ello, según dijimos, también Homero se revela en este aspecto más inspirado que los demás poetas por no haber intentado componer un poema con todo el asunto de la guerra de Troya, aunque ésta tenía principio y fin, porque el tema hubiera resultado demasiado extenso y no perfectamente abarcable en su conjunto, o, en caso de reducirlo a una adecuada extensión, hubiera resultado confuso, dada la variedad de los acontecimientos. Así que tomó sólo una parte de esta guerra, aunque intercaló muchos episodios, como, por ejemplo, el catálogo de las naves y otros, con los cuales dio variedad al poema. Los demás poetas, en cambio, construyen su obra en torno a un solo personaje, a una sola época o a una acción compuesta de muchas partes, como, por ejemplo, el autor de la Cipriada y la Pequeña Iliada: y, en efecto, de la Iliada y de la Odisea pueden concebirse una o dos tragedias, pero de la Cipriada muchas...*⁵¹

La base principal es el rechazo al viejo poema cíclico narrativo, extenso y siempre abierto –el ἄεισμα διηνεκές o *carmen perpetuum*⁵²–, frente a la nueva preferencia por una poesía ‘de porcelana’ donde lo principal es la concisión erudita y alusiva a un glorioso pasado literario del que el nuevo poeta, docto y esteta a la vez, no se siente obligado a su seguimiento a ultranza, pero en el que sin embargo basa su juego dialógico con un público erudito consciente, conformando un mosaico o ποικιλία de múltiples temas y referencias. Junto a ello se observa un regusto por las tradiciones míticas menos observadas o ‘canónicas’ y por una nueva visión del amor, basada en lo patológico, cuya máxima expresión se producirá en las elegías de los poetas de época augústea, herederos directos de la poesía de los *poetae docti* helenísticos.

Así, vemos enunciar a Calímaco:

⁵¹ Arist. *Po.* 1459a 27: διὸ ὥσπερ εἴπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἄν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἄν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἓν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δῖς] διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρωθεν ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαί. Aristóteles, *Poética*. Trad. de A. López Eire, Ed. Istmo, Madrid, 2002; texto griego editado por V. García Yebra, Ed. Gredos, 1974.

⁵² Call. fr. 1 Pf, v. 3, Ov. *Met.* 1, 4: *ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*, ‘...desde el comienzo primero del mundo / dirigid mi canto sin interrupción hasta mi propia época’ (OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Alianza Editorial, Madrid, 1995; texto latino por W. S. Anderson, Teubner, Stuttgart-Leipzig, 1993). Cf. Hor. *Carm.* 1, 7, 5: *nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem / Pelidae stomachum cedere nescii...* ‘Yo, débil en temas grandes, no oso, Agripa, / cantar ni eso ni las iras tremendas del tenaz Pelida...’ (HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Ed. Cátedra, Madrid, 1997). Las ediciones y traducciones mencionadas serán las utilizadas en lo sucesivo.

*La Envidia habló furtivamente al oído de Apolo: “no me gusta el aedo cuyo canto no es como el mar”. Apolo rechazó a la Envidia con el pie y dijo así: “grande es la corriente del río Asirio, pero arrastra en sus aguas muchos lodos y muchas inmundicias. A Deo no le llevan las abejas agua de cualquier procedencia, sino el pequeño chorro que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra: la suprema delicia”*⁵³.

Es una de las varias referencias a los enemigos literarios del poeta, los *Telquines*, en las que aprovecha para resaltar sus diferentes ideas sobre lo que ha de ser la nueva poesía, como señala también en algunos epigramas:

*Odio el poema cíclico, aborrezco el camino que arrastra aquí y allá a la muchedumbre; abomino del joven que se entrega sin discriminación, y de la fuente pública no bebo: me repugna todo lo popular*⁵⁴.

Tal epigrama, en el que la poesía cíclica de los sucesores de Homero es la protagonista, da paso a la más ambiciosa manifestación del prólogo de los *Αἴτια*, donde la intención es más o menos evidente a pesar del estado lacunoso del texto:

...De mí, de mi poesía, murmuran los “Telquines”, que en su ignorancia no han sido del agrado de la Musa: que a canto alguno sostenido, o de reyes... o de héroes en millares numerosos <de líneas> haya dado cima, sino despliegue mi verso parcamente, como un niño, por más que de mis años las décadas no pocas.

...Y yo esto respondo a los “Telquines”: “¡ralea... sabia en consumir<te> el hígado!... breves las cifras de <mis?> versos. Pero mucho humilla a la alta... la feraz Legisladora, y sobre la dulzura de Mimnermo, de dos... nos han dado lecciones las que brevemente... y en cambio no la Oronda Dama.

⁵³ Call. *Ap.* 105 y ss: ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὐατα λάθριος εἶπεν / “οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὅς οὐδ’ ὅσα πόντος ἀεῖδει.” / τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ’ ἤλασεν ὧδέ τ’ εἶπεν / “Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλά / λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει / Διοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, / ἀλλ’ ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει / πίδακος ἐξ ἰεῖρης ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον” (texto griego por R. Pfeiffer, Oxford University Press, Oxford, 1949, ed. manejada en lo sucesivo). Todos los críticos aceptan que el poeta responde aquí a sus rivales literarios, los *Telquines*, pero no hay anuencia general en aceptar que la ‘corriente del río Asirio’ se refiera a las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas; cf. M. BRIOSO, “Tradición e innovación en la literatura helenística”, *Actas del VI C.E.E.C. I*, Madrid, 1983, pp. 127-146, especialmente pp. 136-137, donde se sostiene, como es la corriente general, que falta la más mínima certeza sobre la pretendida rivalidad entre ambos poetas. Para los himnos y fragmentos de Calímaco la traducción seguida es la de L. A. de Cuenca y M. Brioso Sánchez, *Calímaco. Himnos, Epigramas y Fragmentos* (1ª reimp., 2001), Ed. Gredos, Madrid, 1980. Para sus epigramas –y los del resto de epigramatistas de la *Antología Palatina* (época helenística), la traducción seguida es la de M. Fernández-Galiano, *Antología Palatina I: Epigramas helenísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1978.

⁵⁴ Call. *Epigr.* 28: Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ / χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει / μισέω καὶ περιφοίτων ἐρώμενον, οὐδ’ ἀπὸ κρήνης / πίνω σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια. Nueva alusión a la poesía cíclica de los sucesores de Homero; la frase cobra otra dimensión en el eco horaciano *odi profanum vulgus et arceo*, ‘¡fuera el profano vulgo que me estorba!’, Hor. *Carm.* 3, 1, 1.

...Hacia los tracios desde Egipto <vuelve> la grulla, que se deleita con <sangre> de los pigmeos; los masagetas desde lejos dispárenle <al medo> con sus arcos; pero aun así tienen más miel los <ruiseñores>.

¡Largo, prole maldita de la Envidia! Y otra vez <juzgad> por su arte la poesía y no por leguas persas. Ni que yo alumbre pretendáis un canto grande y retumbante: tronar no es mi oficio, que es de Zeus”.

Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: “...la víctima, buen cantor, bien cebada <has de criarla>, pero sutil tu Musa. También <te> ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; <llevar el tuyo> no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas <sin trillar>, aun cuando tengas que conducir por una más angosta”.

<Y yo le obedecí>, pues mi canto se dirige a los que place el claro son <de la cigarra> y no la escandalera de los asnos. A la bestia orejuda semejante, <sea otro> el que rebuzne, y <yo> en cambio liviano, alado sea, ¡oh sí!, para, a la vejez y al rocío, cantar al tiempo que del uno tome gota a gota del éter divino mi sustento...⁵⁵

Todos los fragmentos conforman uno de los primeros programas poéticos explícitos de las letras griegas⁵⁶, aunque se siguen sucediendo las explicaciones –sobre todo en el prólogo de los *Αἴτια*, al que luego se volverá-, debido al estilo deliberadamente ambiguo del autor, si bien se dejan traslucir unas líneas claras: rechazo de la épica y su lenguaje ampuloso y elevado y de argumento orgánico y unitario (el *carmen*

⁵⁵ Call. *Fr.* 1 Pf: Ἰ μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῆ, / νήιδες οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι, / εἴνεκεν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλῆη /]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσα χιλιάσιν / ἦ.....]. οὐς ἦρωας, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω / παῖς ἄτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκάς οὐκ ὀλίγη. /]. [καὶ Τε[λ]χῖσιν ἐγὼ τόδε· “φῦλον α[/] τῆκ[ειν] ἦπαρ ἐπιστάμενον, /]. ρηὴν [ὀλ]ιγόστιχος· ἀλλὰ καθέλκει /πολὺ τὴν μακρὴν ὄμπνια Θεομοφόρο[ς / τοῖν δὲ] δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, αἰ κατὰ λεπτόν /] ἢ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή. /]ον ἐπὶ Θρήμας ἀπ' Αἰγύπτιοι [πέτοιτο / αἶματι Πυγμαίων ἡδομένη [γ]έρα[νος, / Μασσαγέται καὶ μακρὸν οἰστεύοιεν ἐπ' ἄνδρα / Μῆδον· ἀ[ηδονίδες] δ' ὦδε μελιχρό[τεροι. / ἔλλετε Βασκανίης ὀλοὸν γένος· αὐθι δὲ τέχνη / κρινετε,]μὴ σχοῖν Περσίδι τὴν σοφίην· / μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφάτε μέγα ψοφέουσιν ἀοιδὴν / τίκτεσθαι βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.” / καὶ γὰρ ὅτε πρῶτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα / γούνασιν, Ἄ[πό]λλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος· / “.....]...ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον / θρέψαι, τῆ]ν Μοῦσαν δ' ὦγαθὲ λεπταλήην / πρὸς δέ σε καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἅμαξαι / τὰ στείβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὀμά / δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους / ἀτρίπτους, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.” / τῷ πιθόμην· ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀεῖδομεν οἱ λιγὺν ἦχον / τέττιγος, θ]όρουβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων. / θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανεῖκελον ὀγκήσαιτο / ἄλλος, ἐγ]ὼ δ' εἶην οὐλ[α]χὺς, ὁ πετροέεις, / ἄ πάντως, ἵνα γῆρας ἵνα δρόσον ἦν μὲν ἀεῖδω / πρῶκιον ἐκ δίης ἡέρος εἶδαρ ἔδων... A estos fragmentos cabría añadir el fr. 465 Pf., τὸ μεγα βιβλίον ἴσον...τῷ μεγάλῳ κακῷ, de parecido tono pero de discutida interpretación, en referencia también a los poemas épicos ya trasnochados según el sentir del poeta. Sobre la polémica entre poesía larga y poesía corta, cf. M. Brioso, “Los epigramas ‘literarios’ de Calímaco”, *apud Athlon in hon. F. R. Adrados*, II, Ed. Gredos, Madrid, 1987, pp. 123-128.

⁵⁶ Existen no obstante notables precedentes al respecto, como el de Hesíodo, Píndaro o Aristófanes en sus *Ranas*, con motivos como los del “poeta tonante” (v. 814) o el de la poesía como “arte de peso” frente al “arte sutil” (vv. 940 y ss.).

perpetuum), ante una nueva concepción de la poesía que reivindica la libertad creadora del artista respecto a los viejos moldes. Es un arte desligado de los antiguos ideales que son suplantados ahora por un intelectualismo esteticista, donde el ideal es la solidez formal y técnica de la obra, con el arte por el arte como premisa: el objeto y el objetivo es estrictamente literario, emanado no de condicionantes éticos, sino de reflexiones –como las citadas- programáticas y estéticas. En ello hay un eco de las preocupaciones aristotélicas y de su concepción de la poesía, propia de una postura espiritual descomprometida que preanuncia las posturas calimaqueas, como se ha visto, pero también un renovado interés por la calidad artística formal más percibible en formatos concisos que permitan entrever además el nuevo culto al purismo lingüístico, en el que el lenguaje ya no será sólo un medio de expresión literaria, sino el portador intrínseco de ese nuevo programa estético.

A pesar del anhelo por las ‘sendas sin trillar’, el nuevo poeta parte de sus modelos (Homero, Hesíodo, líricos arcaicos y comedia parecen ser los predilectos) para recrearlos, experimentar e innovar dentro de esa imitación, con un afán de perfeccionismo y una gran preocupación por la arquitectura compositiva, basada en el concepto de ποικιλία⁵⁷; la percepción de que esos antiguos géneros eran ya obsoletos les lleva a romper esos mismos moldes, a rehacerlos y combinarlos, con el resultado de una *contaminatio* o mezcla de géneros que alcanzará los gustos de las letras latinas. Tal mezcla conlleva no sólo trasvases rítmicos, métricos o de influencias diversas, sino también –y ello es uno de sus rasgos más llamativos- una serie de recursos y elementos temáticos, míticos y estructurales nuevos en unos casos o que se potencian o resaltan frente a usos anteriores más desapercibidos. Así, en esta nueva poesía, aparece la obsesión etiológica, manifiesta en un constante afán por la búsqueda de explicaciones o antecedentes de hechos generalmente poco comunes, dentro de unas inquietudes que permiten ser solventadas gracias a la vasta erudición de la que hacen gala estos nuevos poetas, por lo que el αἴτιον es uno de los elementos más sustantivamente ligados al carácter de unos escritores que son tan *poetae* como *docti*.

⁵⁷ El término es especialmente aplicable, dentro de la nueva poesía, a la elegía, y sobre todo luego a la latina, ya que los poetas augústeos, aun partiendo de la nueva poesía pregonada por Calímaco en los *Aitia*, produjeron algo diferente, para lo cual acudieron a géneros diversos como el epigrama, el epilio, la propia elegía mitológica griega, la comedia, la bucólica y la carta erótica. Por ello P. Fedeli lo calificó de mosaico o ποικιλία de géneros literarios, en su edición a las elegías de Propercio (*Sesto Propercio. Elegie*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán, 1987, pp. 26-27).

A ello va ligado otro rasgo muy característico, a saber, la revalorización y el gusto por resaltar –sobre todo a nivel mitológico- aspectos, personajes o variantes no ‘canónicas’ o que en el relato tradicional u ‘oficial’ eran oscuros y tangenciales, pasando a ser protagonistas no los grandes héroes míticos, sino figuras marginales, poco conocidas, y en unos episodios generalmente desechados, lo cual revierte de nuevo en algo ya citado antes: la necesidad de satisfacer la consulta bibliográfica y la erudición del poeta σοφός y de su auditorio.

Importante es también el papel concedido al humor y a la ironía (y autoironía), generalmente a expensas de los mismos modelos antiguos. Ironía y humor se sustentan principalmente en el dominio de la lengua, dado el alto aprecio que los helenísticos tienen a la elección lingüística intencionada y aguda, basada en el hallazgo léxico ingenioso o arcaico. También es importante la ironía basada en el tratamiento mostrado a ciertos temas consagrados, los cuales, sometidos a *variatio* o *inversio*, establecen un diálogo con el motivo original cargado de fino humor. Este elemento es uno de los catalizadores de toda la poesía helenística, y uno de los más valorados por todos los poetas, hasta el punto de que obras como las elegías ovidianas no podrían comprenderse sin este sustrato irónico con que se trata la materia elegíaca anterior a él.

Y por supuesto, elemento esencial es el amor y sus dominios. La literatura helenística conforma un lenguaje amoroso nuevo, por primera vez codificado en unos temas, tópicos y motivos que vertebrarán las composiciones no sólo elegíacas (de modo objetivo en Grecia, primero, y de modo subjetivo, en Roma, después), sino bucólicas y aun épicas –piénsese en el amor de Medea por Jasón en las *Argonáuticas* o en el de Dido por Eneas-, todo ello conformado, como anota Giangrande, en torno a dos ‘escuelas’ eróticas de tendencia opuesta⁵⁸: una que enfoca el amor de modo irónico y que hace gala de su inconsistencia, del no estar ligado necesariamente a una sola mujer –o sólo a las mujeres-, por lo que la infidelidad es parte importante de la ajetreada vida amorosa; a tales posturas se ligan poetas como Calímaco, Asclepiades, Posidipo y luego Ovidio en la era latina. Así vemos al poeta de Cirene proclamando que su carácter no conoce la fidelidad en materia de amor:

*Tal se deleita mi amor en seguir lo que escapa
pasando de largo por lo que yace herido.*

⁵⁸ G. GIANGRANDE, “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emerita*, 42 (1974) 1-42, *maxime* pp. 2-3.

Lo mismo que Posidipo:

*Pues siempre Pasión insensata
me trae dolor nuevo de parte de Afrodita*⁵⁹.

La tendencia opuesta marca la fidelidad perpetua a una única amada por cuyo amor el poeta sufre penalidades, haciendo del sentimiento amoroso una cosa seria y no jocosa como la ‘escuela’ antes citada; a dicho enfoque del amor se adhieren poetas como Meleagro:

*A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Miíscos,
hiriéndome en sus ojos, me dijo estas palabras:
al valiente cacé...*

o Propercio, quien exclama sin tapujos:

*Cintia fue la primera, Cintia será la última*⁶⁰,

postura a la que inicialmente se suma también Ovidio:

*No me gustan las mujeres a miles, no soy volatinero en el amor:
¡tú, si existe la fidelidad, serás mi constante preocupación!*

aunque rápidamente se adhiere a la otra escuela, más afín a su carácter pasional:

*En fin, a las jóvenes que cualquiera aprueba por toda Roma,
de todas ellas mi amor es candidato*⁶¹.

Será, naturalmente, la primera ‘escuela’ o enfoque amoroso, a través de Propercio y ayudados por corrientes petrarquistas y neoplatónicas, la más seguida por los elegíacos neolatinos.

No hay que olvidar, al respecto, que es también en época helenística cuando cuaja definitivamente la idea de la colección de elegías inspiradas todas por una mujer, cuyo

⁵⁹ A. P. 12, 102 – Call. *Epigr.* 31 (χοῦμὸς ἔρωσ τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν / οἶδε, τὰ δ’ ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται) y 5, 211 (ἀεὶ δέ μοι ἐξ Ἐφροδίτης / ἄλγος ὃ μὴ κρίνων καινὸν ἄγει τι Πόθος).

⁶⁰ A. P. 12, 101: τὸν με Πόθοις ἄτρωτον ὑπὸ στέρνοισι Μυῖσκος / ὄμμασι τοξέουσας τοῦτ’ ἐβόησεν ἔπος· / τὸν θρασὺν εἶλον ἐγώ...; Prop. 1, 12, 20: *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*. Que Propercio imita en 1, 1, 1-2 el fragmento citado de Meleagro es evidente; el motivo por el cual Propercio, el “Calímaco romano” (Prop. 4, 1, 64) comienza su *corpus* elegíaco con un motivo meleágrico, es claro, “si examinamos la posición de Propercio en el cuadro de la poesía erótica helenística”, en alusión a estas dos escuelas eróticas (Giangrande, art. cit., p. 2). El texto latino utilizado es el editado por P. Fedeli, Teubner, Stuttgart, 2006; la traducción que se seguirá es la de A. Ramírez de Verger, *Elegías*, Ed. Gredos, Madrid, 1989.

⁶¹ Cf. Ov. *Am.* 1, 3, 15: *Non mihi mille placent, non sum desultor amoris: / tu mihi, siqua fides, cura perennis eris*; 2, 4, 47: *Denique quas tota quisquam probet urbe puellas / noster in has omnis ambitiosus amor*. Ovidio, *Amores*, trad. de A. Ramírez de Verger, Alianza Editorial, Madrid, 2001; el texto latino seguido para la obra amorosa es el editado por E. J. Kenney, Oxford University Press, Oxford, 1994.

nombre se convierte además en el título de la colección (la primera palabra que aparece en el *corpus* de Propertio es *Cynthia*), siendo además muy valorado por los poetas helenísticos el precedente de la *Nanno* de Mimnermo, y por no hablar de las controversias suscitadas por la *Lide* de Antímaco de Colofón, caballo de batalla entre adeptos como Posidipo o Asclepiades o el rechazo de Calímaco, para quien la *Lide* será el modelo de lo que no ha de ser un poema elegíaco.

Cabe decir por último que el amor helenístico, que es casi como decir amor elegíaco, es un amor tipificado en un código erótico sometido a reglas y basado en una amplia gama de temas, tópicos y motivos que se han ido configurando y codificando durante la dilatada historia literaria griega –otros son de cuño puramente helenístico–, y de la que los poetas harán uso como de si de un repertorio se tratase en función de la naturaleza poética de los sentimientos expuestos, de su sinceridad, del subjetivismo, de la amada, etc.; código amoroso que los poetas elegíacos latinos recogerán, ampliarán y usarán de forma magistral, configurando y perpetuando definitivamente el amor elegíaco en tanto que tal. De dichos tópicos y motivos amorosos se tratará más adelante de modo más exhaustivo.

Finalmente, resta decir algo sobre los procedimientos compositivos de los poetas helenísticos. El ansia de cambio e innovación les lleva no sólo a crear nuevas situaciones, temas, motivos o personajes (con el previo cambio de psicología causado por los nuevos tiempos, que han transformado considerablemente al hombre griego), sino, debido a la imposibilidad de rechazar la inmensa tradición existente, a seguir participando de ella, pero no ya imitándola simplemente, sino aplicándole el nuevo canon de la *variatio*, que puede efectuarse de varios modos, especialmente invirtiendo el motivo o tema en cuestión –*inversio*–, uniendo varios motivos o temas (u obras) en una sola composición –*contaminatio*–, o utilizando el factor estructural, esto es, trasladando un motivo helenístico de su posición tradicional a otra posición⁶², y por último mediante la citada autoironía. Junto a los nuevos dictámenes y sendas proclamadas por Calímaco en el prólogo de los *Αἴτια*, todos los poetas helenísticos operarán con dichos procederes, especialmente los elegíacos, como pone de manifiesto el que sus sucesores augústeos tomen en préstamo a sus antecesores helenísticos no sólo sus tópicos y temas, sino también los cánones retóricos, poéticos y estéticos que regulan el uso de los mismos, a saber, las diferentes formas de *variatio* contempladas.

⁶² Giangrande, *op. cit.*, p. 36, y ejemplos.

I. 2. 1- Principales representantes de la nueva poesía

Como se ha venido haciendo en las dos partes anteriores, se introduce a continuación un cuadro elaborado siguiendo los parámetros de los presentados, en el que se registran los principales poetas y cultivadores de la lírica helenística (alejandrinos inclusive) de los que se tiene alguna constancia testimonial del tipo de poesía cultivada. La imposibilidad de ser exhaustivos y precisos en los nombres, géneros y temas asignados, se hace patente desde aquí, primero por la magnitud de poetas de la que se tiene simple constancia, pero, y en segundo lugar, por la escasez de obras o fragmentos que puedan atestiguar el tipo de lírica cultivada. Por ello, y por no constituir el objetivo de la presente investigación, se ofrece simplemente un panorama que permita encuadrar lo más adecuadamente posible a los poeta elegíacos que se tratarán a continuación, quedando de manifiesto que, si bien la composición elegíaca es el género que vertebraba la mayor parte de esta nueva poesía, no es el único en este período de extraordinaria fecundidad y actividad literaria⁶³:

DATACIÓN	AUTOR	PROCEDENCIA	VARIEDADES	TEMAS
ss. IV-III	Filetas	Cos	Elegía, epigrama, epilio	A, m
	Hédile	Atenas	Elegía	A, m
	Crates	Tebas	Elegía, yambo, drama	I, S, B
	Filodemo	Escarfia	Peán	L, m
	Isilo	Epidauro	Peán/Nomos	L, m
	Timón	Fliunte	Elegía, Yambo (<i>Silloi</i>)	I, S, B

⁶³ Los temas, en los que nos detendremos con más detenimiento en el caso de la elegía, se registran con las siguientes siglas: A= 'amor'; P= 'política'; G= 'guerra'; I= 'invectiva'; S= 'sentencia' (reflexión); L= 'loa'; V= 'victoria'; E= 'épico'; B= 'banquete'; H= 'historia', D= 'didáctica'; en minúscula se añade el empleo de m= 'mito', e= 'etiología' y de f= 'fábula'. Los nombres de poetas en negrita son los de aquellos de los que se han transmitido esencialmente como elegíacos y/o epigramatistas.

s. III	Arato	Solos	épica didáctica [Elegía], epigrama	E, D, [A]
	Asclepiades	Samos	Epigrama	A, B
	Calímaco	Cirene	Elegía, epigrama, epilio	A, B, I, E, e, m
	Apolonio	Rodas	Épica	E, m
	Teócrito	Siracusa	Idilio, epigrama, epilio, [elegía]	A, E, P, L, m
	Eratóstenes	Cirene	Elegía, épica didáctica	D, [A], m
	Herodas	Cos (?)	Mimiambo	A, I, H
	Licofrón	Calcis	Épica, [drama]	A, E, m
	Alejandro	Etolia	Elegía, epigrama, epilio, drama	A, E, m
	Arquésttrato	Gela	Elegía, parodia, épica didáctica	A, I, B, D, m
	Ánite	Mítilene	Epigrama	A, L, f, m
	Aristónoo	Corinto	Peán/Himno	L, m
	Cércidas	Megalópolis	Yambo, meliambo, diatriba cínica	I
	Hermesianacte	Colofón	Elegía, [épica]	A, L, m
	Fanocles		Elegía	A, m, e
	Euforión	Calcis	Epilio, [elegía]	E, [A], m
	Fénix	Colofón	Yambo, <i>carmina popularia</i>	I, A, f
Hédilo	Samos	Epigrama	A, B	
ss. III-II	Posidipo	Pela	Elegía/Epigrama	A, L, e
ss. II-I	Meleagro	Gádara	Epigrama	A, B, I
	Filodemo	Gádara	Epigrama	A, B, I
	Filón	Tarso	Elegía	D
	Agatilo	Arcadia	Elegía	A
ss. I a. C. –	Aglayas	Bizancio	Elegía, epilio	A, E, m
I d. C.	Partenio	Nicea	[Elegía]	[A, m]

I. 3- La elegía helenística

La elegía alejandrina ha constituido uno de los episodios literarios más dramáticos en la transmisión del legado clásico sufrido hasta nuestros días, y ni siquiera, en comparación con lo transmitido de época arcaica, los fragmentos conservados parecen ser los de más relevancia, pues el material recopilado hasta ahora sigue planteando el problema de cómo pudo surgir, de tan áridas raíces, una de las creaciones más sobresalientes de la literatura clásica, la elegía amorosa latina. En esta nueva época, la elegía se erige como

género renovado, perfilándose como tema favorito, aunque no exclusivo, el amor. La mujer en la mayoría de los casos –el amor homoerótico y aun pederótico también tendrán cabida, aunque más en el epigrama- será la inspiración del poeta: es ahora cuando toma cuerpo lo que en época romana es ya tradición, la concepción de elegías inspiradas todas por una mujer cuyo nombre constituye el título de la misma; idea que, si bien es típicamente helenística, tiene dos precedentes conocidos, la *Nanno* de Mimnermo en época arcaica y la *Lide* de Antímaco en época clásica. Ahora Filetas y Hermesianacte cantarán respectivamente a Bítide y a Leontion, como luego Cintia o Delia serán cantadas por Propercio y Tibulo.

Los escasos restos de elegías de esta época revelan, a pesar de su carácter mítico (esto es, no subjetivo), una filosofía amorosa ya codificada en ciertos tópicos que analizan y entreveran el amor desde su naturaleza, sus síntomas y sus consecuencias. Insistimos en que, aunque el carácter de esta nueva elegía parezca muy difuminado en farragosas historias míticas o en disgresiones eruditas, las historias que estos poetas escogen para transformarlas en elegías contienen como principal elemento el amoroso. Los tópicos y factores eróticos que se hallan en la poesía helenística en general, y en la elegía en concreto, no surgen empero de la nada, sino que son resultado de un proceso que tiene sus inicios en Mimnermo y en otros poetas no elegíacos pero que hacen del amor la materia original de sus composiciones, como Safo, y ese proceso de adaptación y codificación tiene su apogeo en época helenística, y su continuación y perfección en época augústea⁶⁴. De ella pasa a la Edad Media y a épocas posteriores.

Frente a esa elegía latina que parece evolución directa de esta elegía alejandrina, la principal diferencia –pues el tratamiento del amor es el mismo- es la expresión mítica y objetiva (el poeta revela sus sentimientos e ideas sobre el amor, pero encarnándolas en figuras míticas, más que en sí mismo) en los helenísticos, frente a la dimensión subjetiva (no exenta del mito en ocasiones numerosas) de los latinos⁶⁵. Dentro de ese

⁶⁴ Vid. G. Giangrande, “Carácter de la poesía helenística”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7 (1984) 33-62, *maxime* p. 42 y ss.

⁶⁵ Una apuesta por el carácter subjetivo de la elegía helenística es el libro clásico ya de G. LUCK, *The latin love elegy* (1959), actualizado y traducido al español por A. García Herrera, *La elegía erótica latina*, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1993 (*cf.* p. 21: “Hoy en día disponemos de unos cuantos fragmentos de elegías griegas que refutan la antigua teoría con toda claridad”, en referencia a la tesis de que los griegos nunca escribieron elegías subjetivas). No obstante, en este delicado punto la realidad pasa de modo más probable por un término intermedio, dado que es doctrina segura que entre la literatura clásica griega y la latina hay solución de continuidad, pues existe una literatura intermedia llamada alejandrina. La elegía latina lo que hace es servirse de esta fuente intermedia, y en concreto de la elegía del período helenístico. Como se ha dicho y se dirá, los elegíacos latinos se sirvieron de la temática erótica helenística no por mera *imitatio*, sino aplicándole el canon de la *variatio*, de

mito histórico o legendario, los elegíacos de este período expresan su dolor tomando de aquél su parte más patética, siguiendo los postulados del que comienza este nuevo período de la elegía, Filetas, que en un fragmento parece retratar el carácter del poeta elegíaco como

...conocedor del ornato del verso y tras mucho
esfuerzo experto en el sendero de todo tipo de relato ⁶⁶,

constituyendo también, por tanto, la preciosidad estética uno de sus componentes definitorios, logrados de diferente forma según los cánones estéticos de la poética alejandrina, basada en la *variatio*. Aun así, las historias de amor insertas en esa dimensión mítica, no constituyen un adorno o excusa para desplegar erudición mítica, sino que a veces constituyen o están presentadas bajo los esquemas del αἴτιον, que demuestran o ejemplifican, como decimos, las afirmaciones propias del poeta⁶⁷. Y adquiera el cauce que adquiera, el poeta siempre presenta una visión del amor inmersa en una permanente tensión entre amor y desamor, pues ese hilo conductor que es la historia mítica amorosa casi siempre acarrea dolor y sufrimiento.

En conclusión, y a pesar de lo precario del material elegíaco transmitido, como se verá a continuación, se pueden resaltar dos características esenciales de la nueva elegía: primero, el gran interés por el problema de la forma. Dada la preferencia por las composiciones breves en esta nueva época, y según marcan las pautas calimaqueas⁶⁸, las elegías se someterían igualmente a este canon y raramente sobrepasarían los cien versos, con un marcado componente narrativo. Dentro de dichas pautas formales, destaca igualmente la τέχνη, la depuración técnica y exquisita de la composición, que pasa a convertirse en una labor de disciplina y erudición, una sabia mezcla de τέχνη y σοφίη. Ello desemboca en un preciosismo lingüístico que resalta aún más el carácter novedoso y culto de la nueva elegía, obra de arte hermética plena de colorismo y

diversas formas: *inversio*, autoironía, etc., tomando por tanto no sólo los tópicos, sino los cánones literarios –helenísticos en sí– que rigen el uso de esos tópicos.

⁶⁶ Philet. fr. 10, 3-4: ἀλλ' ἐπέων εἰδῶς κόσμον καὶ πολλὰ μογήσας / μύθων παντοίων οἶμον ἐπιστάμενος. Para los elegíacos helenísticos la edición manejada es la debida a J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina* (reimpr. 1981), Oxford University Press, Oxford, 1925; en la traducción de los mismos seguiremos a J. A. Martín García, *Poesía helenística menor*, Ed. Gredos, Madrid, 1994.

⁶⁷ El ejemplo más ilustrativo es el fragmento primero de Fanocles (*infra*, pp. 60-61 y nn. *ad loc.*), que incluye no uno, sino dos αἴτια, el que explica el origen del canto lesbio y el que refiere los tatuajes de las mujeres tracias.

⁶⁸ Cf. v. gr. *Epigr.* 28: *Odio el poema cíclico, aborrezco el camino que arrastra aquí y allá a la muchedumbre...* (Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ / χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει...), *supra* p. 27 ss. y nn. *ad loc.*, e *infra* p. 48 ss.

minuciosidad que ayuda a resucitar el género con un espíritu nuevo. Tal prurito técnico y formal persiste en la elegía latina.

Y en segundo lugar, la temática, siempre un asunto mítico o legendario con un argumento erótico, trabado por digresiones y anécdotas extrañas y peregrinas de fuentes reducidas, conformando un abigarrado cuadro-mosaico (ποικιλία) que pone de manifiesto el carácter barroco de la nueva poesía y de la que la elegía es espécimen singular.

I. 3. 1- Elegíacos helenísticos

El *corpus* elegíaco helenístico es uno de los peores transmitidos de la literatura griega, y aun lo conservado, deficientemente transmitido, hasta el punto de conservar –si se excluyen los epigramas– más elegías o fragmentos elegíacos de época arcaica que de época helenística. Ni siquiera la papirología ha contribuido a engrosar lo que sigue siendo una de las lagunas más importantes de la literatura clásica, como sí ha ayudado a otros géneros⁶⁹. Ello se debe en parte al resurgimiento del aticismo, reacción clasicista iniciada en época de Julio César que despreciaba todo aquello que no estuviese imbuido de espíritu ático (Dionisio de Halicarnaso es el mejor ejemplo), condenando con ello al olvido una sustancial parte de la literatura helenística de los s. III y II. Afectada resultó sobre todo la prosa, tildada de ‘asiática’ o ‘asianista’⁷⁰, pero también la poesía, dado que al rechazar ésta los moldes áticos del s. V, como representación máxima de la cultura de la πόλις, se orientó la búsqueda de nuevos modelos en los poetas del período jonio arcaico, y especialmente los que menos intervinieron en la vida política de su tiempo; de ahí el resurgimiento de la elegía, de marcado carácter simpótico, y especialmente aquélla que encauzaba temas de ámbito privado como el amoroso⁷¹.

⁶⁹ Recuérdese que las arenas de Oxirrinco en Egipto han recuperado no sólo obras completas de cierta importancia, como la *Constitución de los atenienses* de Aristóteles, las llamadas *Helénicas de Oxirrinco* y hasta el único drama completo que se conserva de Menandro, su *Misántropo*, sino que han proporcionado textos de autores que resultaban poco más que meros nombres, como los *Mimos* de Herodas o varias odas y ditirambos de Baquilides, a la vez que múltiples fragmentos de extensión considerable de autores de la talla de Píndaro, Sófocles o Calímaco, que han contribuido a aumentar en gran medida el conocimiento cabal de su obra. *Vid.* al respecto A. Bernabé, “Transmisión de la literatura griega”, *apud* J. A. López Fdez (Ed.), *Historia de la literatura griega*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, p. 1189 y ss.

⁷⁰ El *asianismo*, en cuyo origen se encuentra la prosa isocrática, marca la prosa con una acentuada floritura y hojarasca en la expresión. Su estilo florido fue fomentado por los retóricos del s. III, y se reaccionó enconadamente contra dicho estilo oratorio en el resurgimiento del depurado ático, cuyos modelos más imitados fueron, principalmente, Aristófanes y Jenofonte.

⁷¹ El carácter apolítico *-sensu stricto-* del momento (monarquías post-alejandrinas) explica que deje de cultivarse el tipo de elegía arcaica de raigambre ciudadana como la parenética y política representada por Calino, Solón o Tirteo.

Por otro lado, y ya que la explicación aticista no abarca ni explica todas las pérdidas, hay que añadir que muchos autores no se transmitieron simplemente porque ya no se leían o porque no se estudiaban en las escuelas; el papel que en ello tuvo Roma fue sin duda determinante, pero poco esclarecido. Lo cierto es que de los más de mil cien escritores del período helenístico conocidos, la mayor parte de su producción ha desaparecido definitivamente. Son escasas las obras completas transmitidas, muchísimas son fragmentarias, de la mayoría de los autores sólo se conoce el nombre y la elegía, en concreto, resulta uno de los géneros más deturpados y maltratados en todo este complejo proceso.

I. 3. 1. 1- Filetas de Cos⁷²

Primer poeta y filólogo –tras el antecedente de Antímaco- de la escuela filológica alejandrina, fue escogido por Tolomeo I como instructor de su hijo del mismo nombre, Tolomeo Filadelfo, nacido el 308 a. C.⁷³. Nacido hacia 330 en la isla de Cos, seguramente residió en Alejandría durante algún tiempo, si bien su labor pedagógica pudo haberla comenzado en la propia isla natal. Se conoce el nombre de la depositaria de sus versos elegíacos, Batis o Bitis, y moriría sobre el 270. Según Hermesianacte, al morir se le erigió una estatua en bronce en su ciudad natal:

*Y tampoco ignoras que el aedo Filetas, a quien de Eurípilo
los ciudadanos coos bajo plátano
erigieron un bronce, cantaba a impetuosa Bitis y en tanta
razón y locuacidad se consumió⁷⁴.*

⁷² La variante ‘Filitas’ es menos correcta, y responde a la pronunciación itacizada de la isla de Cos en período helenístico, como se observa en las inscripciones del momento. No obstante, autores como A. Lesky prefieren mantener la forma ‘Filitas’ (“algunos escriben Filetas; nosotros nos atenemos a las inscripciones”, *op. cit.*, p. 731).

⁷³ Nacido al igual que su instructor en Cos, reinó entre 285-47.

⁷⁴ Hermesian. fr. 7, 75-78, Οἷσθα δὲ καὶ τὸν ἀοιδόν, ὃν Εὐρυπύλου πολυῆται / Κῶοι χάλκειον στήσαν ὑπὸ πλατάνῳ / Βιτιίδα μολπάζοντα θοήν, περὶ πάντα Φιλίταν / ῥήματα καὶ πᾶσαν τρούμενον λαλιήν. De su consunción por los estudios filológicos habla también Ateneo de Náucratis (9, 401e), donde se observa que si por algo era conocido Filetas, era porque pesaba menos que un comino, y que por ello debía sujetar sus pies con pesas.

Teócrito y Calímaco lo ensalzaron y le tuvieron en gran aprecio⁷⁵. Tuvo por discípulos a Zenódoto de Éfeso y a Hermesianacte de Colofón⁷⁶, y su influjo se deja sentir en Apolonio de Rodas y en el propio Calímaco. Algunos le atribuyen algunos poemas con formas de objetos, pero lo cierto es que fue uno de los primeros en aspirar a la brevedad y a la condensación. Como filólogo estudió la lengua de Homero y compuso una miscelánea que compilaba y explicaba expresiones dialectales inusitadas, términos técnicos y arcaísmos empleados en la *Iliada* y la *Odisea* que ya en su época aparecían como ininteligibles. Estas *Glosas* fueron el comienzo de la erudición crítica de la escuela filológica alejandrina, que tendría continuación en Zenódoto de Éfeso, Calímaco, Eratóstenes, Aristófanes de Bizancio y Aristarco⁷⁷.

Su obra, dividida en prosa y verso, es muy fragmentaria y escaso lo conservado. En prosa compuso las mencionadas *Glosas desordenadas* (*Ἀτακτοὶ γλῶσσαι*) y una *Interpretación de Homero*, que Aristarco atacó 150 años después. En verso, compuso un *Hermes* en hexámetros, imitado por Licofrón⁷⁸, y en el que Odiseo en su viaje por el Tirreno sufriría una aventura amorosa con Polimela, hija del dios Eolo, introduciendo narración erótica en la épica helenística. De su *Télefo* nada se conserva⁷⁹, y de sus *Παίγνια*, imitados por Euforión de Calcis⁸⁰, sólo se conservan dos fragmentos en dísticos, así como dos epigramas (*A. P.* 6, 210 y 7, 481), sobre los que pesan dudas de autoría. En cualquier caso estas obras se atenderían a las líneas maestras helenísticas de la poesía breve alejandrina, la ὀλιγοστιχίη y la λεπτότης⁸¹.

⁷⁵ Call. fr. 1, 9-12 Pf. (*supra*, p. 61 y nn. *ad loc.*), donde le pone en relación con las composiciones más breves; Theoc. 7, 40 ss. (...*pues no me siento capaz de ganarle cantando ni al ilustre Sicélicas el de Samos ni menos a Filetas, y me mido con ellos cual rana con grillos*, οὐ γὰρ πῶ κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν / Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν / ἀείδων, βάρταχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὡς τις ἐρίσδω); no en vano se le consideraba en parte también 'inventor' del género pastoril. Teócrito, en *Bucólicos griegos*, trad. de M. Brioso Sánchez, Akal, Madrid, 1986.

⁷⁶ *Supra* p. 21-22, *infra* 54 ss. Cf. E. Calderón Dorda, "Filetas de Cos, *poeta doctus*: las coordenadas de una época", *Estudios Clásicos* 93 (1988) 7-34.

⁷⁷ *Supra* p. 22.

⁷⁸ *Supra*, n. 18.

⁷⁹ Probable colección de poesías que tomaba el título del nombre del padre del poeta. Se puede reconstruir el contenido por el resumen parcial que incluye Partenio de Nicea (*Narr. am.* 2), y que permiten comprobar en él ya los tres elementos distintivos de la nueva poesía, a saber, lo erótico, lo narrativo y lo mitológico, no carente de elementos dramáticos.

⁸⁰ Euforión de Calcis, en Eubea (s. III), uno de los poetas helenísticos más influyentes en el mundo romano. Vivió la mayor parte de su vida en Antioquia, en Siria, donde fue bibliotecario. En Roma, Catulo y sus contemporáneos admiraron especialmente sus *epilios*, y aunque se cita como poeta elegíaco no se conserva como *elegiacum scriptor* ni un solo pentámetro. En el *Ciris* de la *Appendix Virgiliana* se pueden percibir ecos de su estilo.

⁸¹ Cf. E. Calderón Dorda, "Ateneo y la λεπτότης de Filetas", *Emerita* 58 (1990) 125-129, donde se estudia la postura, dentro de la violenta polémica literaria entre *poema largo* y *poema corto*, no sólo de Filetas, sino de Calímaco o Arato.

En cuanto al género elegíaco, es considerado uno de los innovadores de la época, aunque su influjo es indirecto. Aún así, llegó de forma nítida a la elegía latina de Galo y Catulo; Propercio se confiesa primer gran seguidor de Calímaco y de Filetas en suelo ítalo⁸², y Ovidio dice, en referencia a su mujer, que:

*Las páginas de mis escritos no te dejan ser desconocida, gracias a ellos
tienes un nombre no menos famoso que el de Bitis de Cos*⁸³,

si bien también hablan elogiosamente de él Quintiliano⁸⁴, Estacio⁸⁵ e incluso Estrabón⁸⁶. Según E. Calderón⁸⁷, “pasa por ser el principal representante de la elegía helenística”, y a este género pertenece su obra más célebre, un poema elegíaco conocido con el nombre de *Deméter*, que posiblemente cantara las fiestas a la diosa en la isla de Cos (cuya importancia demuestra el *idilio* VII de Teócrito, *Las Talisias*), y que a juzgar por los escasos fragmentos, incluía uso abundante de uno de los recursos preclaros de la nueva literatura, y que pusiera de moda Calímaco: el *aition* (αἴτιον). Sin embargo, la importancia de Filetas en el ámbito elegíaco se debe a que compuso una colección de elegías que llevaba por título *Bítide*, de la que no existen más referencias que un verso de Hermesianacte⁸⁸ y dos referencias de Ovidio⁸⁹, por lo que es imposible determinar el carácter de este *corpus* elegíaco. No se puede determinar por tanto si estaríamos ante el germen de la elegía erótica subjetiva, o si por contra es un caso paralelo al de la *Lide* de

⁸² Prop. 3, 1, 1-4: *Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, / in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus. / primus ego ingredior puro de fonte sacerdos / Itala per Graios orgia ferre choros*, ‘¡Manes y poesía sagrada de Calímaco y de Filetas de Cos, / permitidme, os suplico, la entrada en vuestro bosque! / Yo, sacerdote procedente de una fuente pura, soy el primero que me / atrevo a poner las danzas itálicas en ritmos griegos’; *idem* 2, 34, 31-32, *Tu satius memorem Musis imitere Philetan / et non inflati somnia Callimachi*, ‘Imita más bien en tus poesías a Filetas de Cos / y el Sueño del nada florido Calímaco’.

⁸³ Ov. *Pont.* 3, 1, 57, *Nec te nesciri patitur mea pagina, qua non / inferius Coa Bittide nomen habes*. También en *Trist.* 1, 6, 2, *Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae, / nec tantum Coa Bittis amata suo est, / pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres*, ‘Ni Lidia fue tan querida por el poeta de Claro, ni Bitis por el suyo de Cos, como tú, esposa mía, estás grabada en mi corazón’. OVIDIO, *Tristes. Pónticas*, trad. de J. González Vázquez, Ed. Gredos, Madrid, 1992; para la obra del exilio, el texto latino manejado es el debido a J. André, *Pontiques*, Ed. Budé, París, 1977, y *Tristes*, ed. J. André, Ed. Budé, París, 1968.

⁸⁴ *Inst.*, 10, 1, 58, si bien su elogio no queda muy claro.

⁸⁵ Stat. 1, 2, 252: *Sed praecipui qui nobile gressu / extremo fraudatis opus, date carmina festis / digna toris. hunc ipse Coo plaudente Philitas / Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro / ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis / Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus*, ‘vosotros ante todo, los que priváis de su último pie al verso heroico, cantad poemas dignos de esta fiesta nupcial. El propio Filitas, con el aplauso de su isla de Cos, y el viejo Calímaco y Propercio desde su gruta de Umbría habrían rivalizado para ensalzar este día, y Nasón, aunque en Tomos, habría depuesto su tristeza, y Tibulo, ante su hogar encendido, se habría sentido rico’ (*Silvas*, trad. de F. Torrent Rodríguez, Ed. Gredos, Madrid, 1995; texto latino por H. Frère, *Stace, Silves* (2 vols.), Les Belles Lettres, París, 1961).

⁸⁶ En 14, 657 le llama ποιητής ἄμα καὶ κριτικός.

⁸⁷ *Op. cit.* p. 9.

⁸⁸ Fr. 7, 77: Βιτιτίδα μολπάζοντα θορήν.

⁸⁹ *Trist.* 1, 6, 1ss.; *Pont.* 3, 1, 57 ss., *supra* n. 61.

Antímaco de Colofón, con todo su aparato erudito y con la propia mención del poeta al modo de Tibulo con Delia o de Propercio con Cintia. Por tanto, nada se puede aventurar si el de Filetas es un caso de elegía erótica al modo latino o de elegía mitológica narrativa, de tipo puramente alejandrino⁹⁰. Téngase en cuenta, por otro lado, que en la Antigüedad eran tan conocidos como falsos ciertos anecdotarios eróticos que relacionaban a poetas ilustres con supuestas amantes, como el fr. 7 de Hermesianacte. Todo ello, junto a una serie de epigramas, y a un posible poema de vastas proporciones sobre la fundación de su isla natal (una *κτίσις* de Cos), hacen de Filetas el primer *poeta nouus* indiscutido.

I. 3. 1. 2- Calímaco de Cirene

Quamvis ingenio non valet, arte valet, sentenció Ovidio de uno de los poetas más eximios de Grecia; *Umbria Romani patria Callimachi!*, exclama Propercio declarándose el Calímaco romano en encendida loa a su modelo, el poeta de Cirene⁹¹, uno de los maestros indiscutidos de la cultura poética de griegos y romanos. De su valía dan testimonio los elogios citados, las claras influencias tanto en toda la poesía helenística como en las imitaciones conscientes en los poetas elegíacos latinos –y no sólo elegíacos–, así como las denostaciones que ya en su propio entorno se le dirigían⁹², todo lo cual –loa o vituperio– habla de una figura que no dejó indiferente a nadie.

⁹⁰ A propósito de Filetas autores como A. Lesky dejan claro su pronunciamiento sobre este debate, asentando su postura desde el principio: “En la respuesta a esta pregunta no se puede soslayar una cierta dosis de inseguridad, pues tan sólo poseemos una parte fragmentaria de la producción, pero puede decirse que ningún fragmento ni noticia alguna en el terreno de la poesía helenística indica la existencia de elegías a la manera de Tibulo o Propercio. Tampoco lo conservado abona su existencia. [...] Sin embargo, no hay que olvidar que del epigrama helenístico a la elegía se hacen perceptibles claras conexiones argumentales, aun cuando haya que admitir que la intensidad del sentimiento es también distinta en lo romano”, A. LESKY, *Historia de la literatura griega*, 2 vols., trad. de J. M^a Díaz-Regañón López y B. Romero, Gredos, Madrid, 1989, vol. 2, p. 732.

⁹¹ *Ov. Am.* 1, 15, 12-13: *Battiades semper toto cantabitur orbe; / quamvis ingenio non valet, arte valet*, ‘el hijo de Bato siempre será cantado en el mundo entero: / aunque el talento no es su fuerte, sí lo es su técnica’; *cf. ibidem* 2, 4, 19-20. *Prop.* 4, 1, 64; otras referencias de Propercio a Calímaco, 2, 1, 40; 34, 32; 3, 1, 1; 9, 43. *Vid.* H. E. PILLINGER, “Some Callimachean influences on Propertius, book 4”, *Harv. stud. class. philol.* 73 (1969) 171-199; M. PINO, “Echi callimachei in Tibullo”, *Maia* 24 (1972) 63-65.

⁹² *Cf. A. P.* 11, 275: *Calímaco, risa y basura y cabeza de leño: / él es el causante que escribió las Causas* (Καλλίμαχος τὸ κάθαγμα, τὸ παίγνιον, ὁ ξύλινος νοῦς / αἴτιος ὁ γράψας Αἴτια Καλλίμαχος), atribuido a Apolonio de Rodas quizá falsamente en el contexto de la polémica enconada (quizá también con algo de ficticio) de la rivalidad entre el poema épico a la vieja usanza (ποίημα κυκλικόν), cultivado por el de Rodas, frente a la conocida tesis calimaquea sobre la poesía en general, que denostaba especialmente el poema épico de grandes proporciones: τὸ μεγὰ βιβλίον ἴσον... τῷ μεγάλῳ κακῷ (fr. 465 Pf.); *cf.* T. M. KLEIN, “Callimachus, Apollonius Rhodius, and the Concept of the ‘Big Book’”, *Eranos* 73 (1975) 16-25. *Vid.* igualmente el fr. 1 Pf. (prólogo de los *Aitia*), *Epigr.* 21 y 28 y *Ap.* vv. 105 ss.

Lo cierto es que en Calímaco culmina la reacción iniciada a finales del siglo V que proponía la búsqueda de nuevos senderos a raíz de un síntoma de hastío y de colapso, producido por el peso abrumador de una tradición literaria súmamente considerable y respetable; lo advirtió ya el poeta épico Quérilo de Samos y conatos de innovación que trataban de hacer frente a esa nueva demanda y sentimiento se dieron ya en los elegíacos del período clásico⁹³. Calímaco rubrica el cambio de rumbo de la nueva época alentado aún más por esa tradición pero también por las ricas circunstancias en las que se desenvuelve su vida, llevando a cabo de forma consciente el primer programa poético de una literatura europea elaborado con conocimiento de causa, seguido y cultivado por él mismo de modo muy consciente, y sentando, con todos los seguidores de esa nueva estética por él promulgada, la importante escuela de poetas que constituyen el período helenístico griego y romano.

Hijo de Bato y Masatma según la *Suda*, son pocos los datos ciertos sobre su vida en contraste con la importancia que ostenta Calímaco en la historia de la literatura griega. En dos epigramas de tipo funerario, dedicados a sí mismo y a su padre, se presenta como miembro del linaje de los Batiadas, cuyo fundador Bato fundó la colonia de Cirene, en la costa libia⁹⁴; en numerosos pasajes *batiada* equivale a un sinónimo poético del gentilicio *cirenaico*:

*Tus pasos te han llevado junto a la sepultura del Batiada, experto en el canto,
y también en la burla oportuna cuando lo pide el vino*⁹⁵.

⁹³ Cf. Choeril. fr. 1 Kinkel: *Feliz quien tenía en aquel tiempo habilidad en el canto, / ministro de las Musas, cuando estaba intacto aún el prado. / Ahora, en cambio, todo está parcelado, tienen su límite las artes, / hemos quedado atrás, últimos en la carrera; por más que se escudriñe / por doquier, no puede hallarse un carro que lleve uncidos caballos nuevos* (ἄ μάκαρ, ὅστις ἔην κείνον χρόνον ἰδρις ἀοιδῆς, / Μουσάων θεράπων, ὅτ' ἀκίρατος ἦν ἔτι λειμών· / νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχνηαι, / ὕστατοι ὥστε δρόμου καταλειπόμεθ', οὐδέ πη ἔστι / πάντηι παπταίνοντα νεοζυγῆς ἄρμα πελάσσαι, trad. Lesky, *op. cit.*, vol. 1, p. 332). La nueva época, con la apertura sufrida por Grecia a raíz de las conquistas de Alejandro, coadyuvaron a aumentar y satisfacer las ansias de cambio e innovación; como afirma A. Lesky, "...no era el propósito contentarse, en la imitación de modelos consagrados, con un clasicismo que no comprometía a nada" (*op. cit.*, p. 730).

⁹⁴ Cf. *Ap.* 65-68: *Fue también Febo quien indicó a Bato mi ciudad de suelo fecundo, y, en forma de cuervo, a la derecha del fundador, guió la entrada en Libia de su pueblo* (Φοῖβος καὶ βαθύγειον ἐμὴν πόλιν ἔφρασε Βάττω / καὶ Λιβύην ἐσιόντι κόραξ ἠγήσατο λαῶ, / δεξιὸς οἰκιστῆρι). Cf. *Hdt.* 4, 155, Str. 17, 837.

⁹⁵ *Ep.* 35 (Βαττιάδεω παρὰ σῆμα φέρεις πόδας εὖ μὲν ἀοιδῆν / εἰδότος, εὖ δ' οἶνω καίρια συγγελάσαι) y 21: *Tú, quienquiera que seas, que diriges tus pasos junto a esta sepultura, sabe que de Calímaco el Cireneo yo soy hijo y padre. Tienes que conocerlos: el uno presidió el ejército de su país otrora; más fuerte que la envidia cantó el otro, "Ὅστις ἐμὸν παρὰ σῆμα φέρεις πόδα, Καλλιμάχου με / ἴσθι Κυρηναίου παιδὰ τε καὶ γενέτην. / εἰδείης δ' ἄμφω κεν' ὁ μὲν κοτε πατρίδος ὅπλων / ἦρξεν, ὁ δ' ἦεισεν κρέσσονα βασκανίης.*

La antroponimia cirenaica ha contribuido a fijar el origen nobliario de Calímaco, lo que desmontaría algunas hipótesis acerca de los años de indigencia pasados en su tierra mientras profesaba la enseñanza. Su fecha de nacimiento oscila entre 320 y 303, siendo la más probable el 310; Lesky la sitúa algunos años antes del 300. Del resto de su vida, tampoco son muchas las informaciones. Siendo aún joven, al marchar a Alejandría, tuvo que ganarse la vida en el suburbio de Eleusis como maestro, y parece que estuvo bajo el magisterio del gramático Hermócrates de Yasos⁹⁶, hasta que llegó el momento decisivo de su vida, la llamada del segundo Ptolomeo para trabajar en la Biblioteca, sin cuyo contacto no se entiende la obra calimaquea. Calímaco nunca fue director de la famosa institución, sino que la tarea encargada era la ingente catalogación de los inmensos fondos de la biblioteca⁹⁷. Como advierte Lesky⁹⁸, la fecha del encargo no puede situarse muy lejos, dada la imposibilidad de llevar a cabo los 120 libros de los *Πίνακες* si no es comenzándolos en los primeros años de la madurez. La labor del poeta fue ahondar en el trabajo de ordenación que comenzaron Alejandro de Etolia y Licofrón, si bien Calímaco enfocó la tarea con mayores pretensiones: no sólo ordenando según los principales géneros (épica, lírica, drama, historiografía, oratoria...) y disponiendo sus autores en orden alfabético, sino que añadía en el catálogo importantes datos histórico-literarios, a los que incorporaba otros de índole crítica, de los que se sirvieron o rebatieron personalidades como Aristarco o Dionisio de Faselis.

En cuanto a la fecha de su muerte, parece que se produjo en el reinado de Ptolomeo Evérgetes; la fecha de 240, generalmente aceptada, no debe alejarse mucho de la realidad⁹⁹.

⁹⁶ Poco o nada más se sabe de él. De la etapa de formación de Calímaco hay noticia de un cierto viaje a Atenas por razones de estudios, que parece que hay que descartar, según A. Körte (*op. cit.*, p. 33), lo que “hace que nos preguntemos si en realidad llegó a ver jamás con sus propios ojos Grecia y sus islas, de cuyos mitos y lugares fue tanto lo que recopiló y acerca de los cuales compuso tantos poemas”. *Cf.* fr. 178, 27-30 Pf.

⁹⁷ Si bien la lista y cronología absoluta de bibliotecarios no pueden ser aún fijadas con exactitud, el papiro de Oxirrinco n° 1241 (*The Oxyrhynchus papyri*, edited with translations and notes by B. P. GRENFELL and A. S. HUNT, Egypt Exploration Fund, London, 1914, Vol. X, N° 1241; 1611 P.) comienza la lista de directores con Apolonio de Rodas, y prosigue con Eratóstenes, Aristófanes de Bizancio, Apolonio el Eidógrafo y Aristarco; el papiro no obstante deja entrever una larga lucha de Calímaco por la dirección. Antes de Apolonio de Rodas, que fue el tercer bibliotecario, los fondos fueron dirigidos por Demetrio de Falero primero y por Zenódoto de Éfeso a continuación; a su vez, no pueden obviarse personalidades como la del gramático Dídimos Calquéntero (s. I, *supra* n. 23), cuya labor tampoco se entiende fuera de la biblioteca alejandrina.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 733.

⁹⁹ El *terminus ante quem* de la muerte del poeta se sitúa en el año de 246/45, fecha de su elegía *Cabellera de Berenice*, única de sus composiciones que se puede datar con seguridad ya que los sucesos que la motivaron ocurrieron en dicha fecha.

Por lo que se refiere a su obra, propia del ποιητής σοφός helenístico, tanto la filológica como la poética fueron muy considerables, aunque no se tome en serio la indicación de la *Suda* (s. v.) de que escribió más de 800 volúmenes. Sin embargo la precariedad de su conservación contrasta con la importancia que ostenta su producción en todos los niveles. Ya se habló de los Πίνακες; de la parte de su obra de la que sólo se conocen títulos no nos ocuparemos¹⁰⁰. Sí ha sido en cambio uno de los autores más favorecidos por la papirología, que ha aportado una cantidad de fragmentos sumamente considerable, reunidos por R. Pfeiffer en 1923 en su monumental *Callimachi fragmenta nuper reperta*. Se tratarán a continuación breves aspectos sobre algunas composiciones que han llegado completas, para detenernos en los Ἄττια, su obra más ambiciosa y aquella que condicionó el panorama poético con sus consideraciones sobre la poesía.

Sin los fragmentos descubiertos Calímaco seguiría siendo el autor de los *Himnos* y *Epigramas*, las dos únicas obras conservadas por tradición directa. El libro de los *Himnos* es además el único que se ha conservado completo de la extensa producción literaria de Calímaco. Se trata de una colección de seis himnos dedicados a Zeus, Ártemis, Apolo, Delos, al Baño de Palas y a Deméter, todos en hexámetros menos el quinto, compuesto en dísticos elegíacos. El *corpus* fue incorporado por un compilador anónimo a una colección de cantos a los dioses en una fecha que oscila entre los siglos VI d. C. al XIII; en dicha colección iban además los *Himnos homéricos*, los *Himnos órficos*, las *Argonáuticas órficas* y los himnos de Proclo. Pura labor de artesanía poética “de una mente que ya no creía en los dioses personales”, a decir de A. Körte¹⁰¹, constituyen sin embargo una obra singular “que no tiene paralelos en toda la poesía griega o latina”, según otros autores¹⁰².

De ellos resulta interesante en este momento el dedicado al *Baño de Palas*, por estar en dísticos elegíacos. Ello supone una función religiosa en el dístico, inherente al tono propio de la elegía en sus primeros momentos, aunque también pudiera haber en este caso alguna vinculación de determinados ritos locales con el empleo del metro. Son

¹⁰⁰ Como erudito redactó numerosos trabajos en prosa, de los que no ha llegado ninguno. Uno de los más importantes hubiera sido el *Contra Praxífanos* (Πρὸς Πραξιφάνην), opúsculo de crítica literaria en el que Calímaco rebatía al filósofo peripatético autor de un *Sobre poetas* y un *Sobre poemas*, en aras de un nuevo concepto de poesía. Otros títulos de índole erudita son *Costumbres de los pueblos extranjeros* (Βαρβαρικά νόμιμα), *Sobre pájaros* (Περὶ ὀρνέων) o *Sobre los ríos del mundo* (Περὶ τῶν ἐν τῇ οἰκουμένῃ ποταμῶν). Sobre los fragmentos, *vid.* M. FERNÁNDEZ-GALIANO, “Varia Graeca”, *Humanitas* 3 (1950-51) 318-322.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰² J. REDONDO, *Calímaco. Himnos y Epigramas*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 12; L. F. GUILLÉN, “Calímaco, una poesía de porcelana”, *Estudios Clásicos* 12 (1968) 365-372.

dísticos de gran regularidad que no presentan características dignas de especial comentario salvo su dependencia del modelo homérico, y que muestran a un Calímaco en esta versificación como un autor más bien conservador. También es interesante el *Himno II, a Apolo*, ya que sus versos finales (105 y ss.) incorporan el famoso pasaje antes citado¹⁰³ en el que el poeta se pronuncia sobre su programa poético en una referencia a sus enemigos los Telquines, versos sobre los que se han pronunciado muchos estudiosos, y que junto con el prólogo de los *Αἴτια*, sobre el que luego se volverá, constituye una de las principales muestras sobre la exposición de sus ideales literarios, como ya se ha dicho.

Los epigramas de Calímaco se asocian a los de Asclepiades, aunque no son muchos los conservados del segundo que permitan establecer relaciones de dependencia ciertas. Los de Calímaco parece que circularon en la Antigüedad en un libro autónomo¹⁰⁴. Los conservados responden a una selección contenida en la *Antología Palatina* (a través de Meleagro, primero, y de Constantino Céfalas, más tarde) de sesenta y cuatro composiciones más algunos epigramas fragmentarios; de ellos, según Lesky, cincuenta y ocho son totalmente genuinos¹⁰⁵. En ellos se condensa y se lleva a cabo a la perfección, junto con la elegía, el ideal poético helenístico y alejandrino de la brevedad y la concisión, el preciosismo y el detalle, la tendencia a la variedad temática y al cromatismo contrastado, con sentimientos rebuscados pero sinceros, todo ello en un género que Calímaco dota de personalidad propia frente a sus congéneres y con el que demuestra estar muy a gusto y familiarizado. Muchas veces se han tildado, por su perfección, de fríos y de productos de laboratorio poético¹⁰⁶, sin embargo no puede negarse la emoción contenida y sentida en algunas piezas como la siguiente, calificada por Lesky de “pequeña elegía”:

*Alguien me dijo, Heráclito, tu muerte, y me brotaron lágrimas.
Recordé cuántas veces vimos juntos la caída del sol
en charla interminable. Y he aquí que ahora tú, en alguna
parte, huésped de Halicarnaso, no eres más que vieja ceniza.
Pero ellos sí, tus ruseñores viven. Hades, que todo lo arrebató,*

¹⁰³ *Supra* p. 27 y n. *ad loc.*

¹⁰⁴ Se hallan referencias a tal libro en D. L. 2, 10, 7, Ath. Naucr. 7, 327a, Plin. *Epist.* 4, 3. Dicho libro fue objeto de un comentario del gramático Arquibio, y quizá también de Hédilo.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 740. En cualquier caso, parece que la selección de los epigramas calimaqueos es bastante reducida.

¹⁰⁶ A. Lesky, *op. cit.*, p. 740: “...la maestría de la concisa exposición y de una lengua que empareja el sumo arte con la sencillez da a la mayoría de estos cuadros una superficie fría y tersa”.

jamás pondrá su mano sobre ellos ¹⁰⁷.

Aunque son también los epigramas amorosos donde Calímaco brilla a gran altura, si bien es cierto que la mayoría (a excepción de uno) son de amor homosexual; el siguiente no obstante deja claros sus postulados amorosos:

*Epicides, el cazador acecha en el monte a la liebre y
rastrea las huellas del corzo en medio de la nieve y de la
escarcha. Y si alguien le dice: “¡Aquí, una fiera abatida!”, no
la recoge. Así es mi amor: persigue lo que huye y no se cuida
de lo que está a su alcance.*

Formulación de su regla de su “ascético peregrinaje en el amor, la técnica del *deseo permanente*”, a decir de L. Alberto de Cuenca ¹⁰⁸, y en un tono que recuerda muy de cerca a las futuras posturas y tono ovidianos, muestra una de las caras más humanas del erudito bibliógrafo que no duda en tomar partida en asuntos amorosos, adscribiéndose claramente en esa escuela amorosa que proclama abiertamente un amor volatinero y no circunscrito a una sola amada. Junto a otros epigramas, como el LXIII, único que evoca un amor femenino, desarrollando el conocido motivo del *παρακλαυσίθυρον*¹⁰⁹, Calímaco se inserta de lleno en la temática de la escuela epigramática jonia, sobre todo por los temas del amor y el vino, si bien es cierto que sus epigramas conservados,

¹⁰⁷ Call. *Epigr.* 2 (A. P. 7, 80): Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόρον, ἐς δέ με δάκρυ / ἤγαγεν ἔμνήσθην δ' ὀσσάκις ἀμφοτέρω / ἤλιον ἐν λέσχη κατεδύσαμεν. ἀλλὰ σὺ μὲν που, / ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ, τετραπάλαι σποδιή, / αἶ δὲ τεαῖ ζώουσιν ἀηδόνες, ἦσιν ὁ πάντων / ἀρπακτῆς Ἀἰδῆς οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ, “epigrama de extraordinaria belleza”, a decir de A. Körte (*op. cit.*, p. 258).

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 91. Call. *Epigr.* 31 (A. P. 12, 102): Ὠγρευτής, Ἐπίκυδες, ἐν οὐρεσι πάντα λαγῶν / διφᾶ καὶ πάσης ἵχνια δορκαλίδος / στίβη καὶ νιφετῶ κεχρημένος· ἦν δὲ τις εἶπη / “τῆ, τότε βέβληται θηρίον”, οὐκ ἔλαβεν. / χουμὸς ἔρωσ τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν / οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσῳ κείμενα παρπέταται. El motivo final hizo fortuna y tuvo ilustres imitadores en las letras griegas y latinas; el tópico aparece por primera vez en el *Protágoras* platónico: AMIGO.- *¿De dónde sales, Sócrates? Seguro que de una partida de caza en pos de la lozanía de Alcibiades* (Πόθεν, ὦ Σώκρατες, φαίνῃ; ἢ δῆλα δὴ ὅτι ἀπὸ κυνηγεσίου τοῦ περὶ τὴν Ἀλκιβιάδου ὥραν; Pl. *Prot.* 309a 1-2; trad. de C. García Gual, *Platón. Diálogos I*, Ed. Gredos, Madrid, 2000; texto griego por J. Buernet, *Platonis Opera Vol. II*, Oxford Univ. Press., Oxford, 1963). Tras su paso por los poetas helenísticos como Teócrito (23, 15, aunque también hay variantes en Meleagro y Dioscórides), se convierte en motivo elegíaco con Ovidio, *Am.* 2, 9, 9: *venator sequitur fugientia; capta relinquit / semper et inventis ulteriora petit*, ‘el cazador persigue a la presa que huye, deja la cobrada / y siempre busca más de lo que encuentra’; *Rem. Am.* 143-45; si bien trasciende esa esfera, como se ve en Horacio, *leporem venator ut alta / in nive sectetur, positum sic tangere nolit, / cantat et adponit ‘meus est amor huic similis; nam / transvolat in medio posita et fugientia captat’*, ‘canta el poeta que el cazador / persigue la liebre sobre densa capa de nieve, que no quiere tocar la que se le ofrece y añade: “mi amor es igual: / sobrevuela lo asequible y persigue lo que huye” (Hor. *Sat.* 1, 2, 105 ss.).

¹⁰⁹ *Cf. infra* p. 83-85.

debido a la amplitud de gamas y tonos, no son completamente clasificables. Ello da cuenta, en un género que él domina a la perfección y que da muestras de la más alta poesía, de su buen gusto y de un sentimiento puro y profundo, ahondando en estas pequeñas composiciones, a pesar de su milimetrada concisión, en las ideas y temas que desarrolla en sus obras más extensas.

Los *Αἴτια* constituyen sin duda su obra más ambiciosa, a la vez que la maduración de su quehacer poético y la simbiosis perfecta de la figura del ποιητής σοφός de corte puramente alejandrino, inconcebible creación artística sin los medios proporcionados por las instituciones del Museo y su Biblioteca. Con ella, Calímaco “ha creado una forma completamente peculiar de expresión literaria” según A. Körte, configurando una nueva forma de hacer poesía que alcanza a los elegíacos augústeos y que confiere a sus modos compositivos una pátina y raigambre claramente calimaquea. Las intenciones y motivaciones que movieron a Calímaco, según el mencionado autor¹¹⁰, no son tanto políticas o didácticas –“menos que cualquier otro poema son los *Αἴτια* un poema didáctico”- cuanto el deseo de presentar un nuevo género de gran poesía.

Obra escrita en dísticos elegíacos y dividida en cuatro libros, en ellos se nos indican las causas de toda clase de asuntos y aspectos relativos a cultos, instituciones, tradiciones o ceremonias posteriores que hunden sus raíces en una lejana edad heroica. No obstante no todos los libros tienen el mismo componente etiológico, incluyendo en ellos digresiones o narraciones de contenido netamente elegíaco, como la célebre historia de Aconcio y Cídipe, en la que se insertan por primera vez conocidos tópicos como el de grabar el nombre de la amada en la corteza del árbol, o la de Frigio y Pieria, como luego se verá. De todos modos los *Αἴτια* forman parte de la por desgracia extensa obra calimaquea conservada sólo fragmentariamente; por fortuna, de los fragmentos papiráceos pertenecientes a Calímaco, la mayoría corresponden a los *Αἴτια*, proporcionando una visión bastante completa de lo que pudo haber sido el poema en su conjunto¹¹¹. Compuesto presumiblemente entre 280-270, con la posibilidad de que recibiera dos redacciones, en función de si Calímaco tenía o no delante las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas en la elaboración de su magno poema.

¹¹⁰ *Op. cit.*, pp. 62-63.

¹¹¹ R. Pfeiffer, en su edición del poeta de 1923, enumera treinta y siete papiros datados entre el s. I a. C. los más antiguos, hasta los ss. VI-VII, de los que gran parte corresponde a los *Αἴτια*.

La temática, muy heterogénea, como responde a la sucesión de diversos αἴτια y sus respectivas disgresiones, mitos y écfrasis, parece que obedecía a una ordenación completa y clara, ya que “es muy posible que Calímaco, autor de una consciencia artística excepcional, haya planeado la forma de esta obra intencionadamente y en todos sus detalles como reacción contra el imperativo de la organicidad de las obras literarias, como un experimento acorde con su postura teórica personal¹¹²”. Ello es visible igualmente en el tono menor de las materias tratadas, lejos de los grandes temas y motivos del ἔπος, proporcionando dignidad a la materia poética merced a la valía artística de sus nuevos postulados poéticos, que elevan a la categoría de arte exquisito cualquier tema tratado gracias a la erudición, a la lima técnica, a los cánones de la *variatio* y, naturalmente, a la elevada inspiración del poeta. Todo ello siguiendo, a pesar del metro, un decurso narrativo, desvelando al gran narrador que es también Calímaco y que jamás fatiga gracias a esa *variatio* constante, aderezando con su fina ironía la relativa seriedad que los temas tratados poseen.

En el prólogo, como se viene diciendo, Calímaco esboza y presenta su programa y concepción de la poesía, se presenta a sí mismo defendiéndose de sus adversarios los ‘Telquines’, que le atacan porque no sabe celebrar grandes hazañas en una epopeya de varios miles de versos mediante una narración continuada o ἄεισμα διηνεκές:

...De mí, de mi poesía, murmuran los “Telquines”, que en su ignorancia no han sido del agrado de la Musa: que a canto alguno sostenido, o de reyes... o de héroes en millares numerosos <de líneas> haya dado cima, sino despliegue mi verso parcamente, como un niño, por más que de mis años las décadas no pocas.

...Y yo esto respondo a los “Telquines”: “¡ralea... sabia en consumir<te> el hígado!... breves las cifras de <mis?> versos. Pero mucho humilla a la alta... la feraz Legisladora, y sobre la dulzura de Mimnermo, de dos... nos han dado lecciones las que brevemente... y en cambio no la Oronda Dama. ...Hacia los tracios desde Egipto <vuelve> la grulla, que se deleita con <sangre> de los pigmeos; los masagetas desde lejos dispárenle <al medo> con sus arcos; pero aun así tienen más miel los <ruiseñores> ¹¹³.

Ese repudio por la narración seguida ya lo preconizaba Aristóteles en el texto de la *Poética* antes aducido. El poeta, frente a esa antigua concepción poética, ama la poesía moderadamente exquisita, reflejada mediante la contraposición entre el dulce

¹¹² M. Brioso, *op. cit.*, pp. 130-131.

¹¹³ Cf. *Supra*, p. 26 ss., y nn. *ad loc.*

Mimnermo y su modelo contrapuesto, el representado por la *Λύδη* de Antímaco de Colofón, llamada en el fragmento calimaqueo ‘Oronda Dama’, y que en un epigrama la tilda de *καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν*, “obra espesa y poco brillante”, ya que su longitud no podía ser nunca del agrado de Calímaco¹¹⁴. Estas renuencias al *ποίημα κυκλικόν* son corroboradas en el final mencionado más arriba del *Himno a Apolo* y en el epigrama 28. Sin embargo, la *Λύδη* es sólo el antimodelo, no los enemigos que utilizan el poema de Antímaco como campo de batalla. En efecto, *Telquines*¹¹⁵ es el sobrenombre de dos poetas muy conocidos en el panorama helenístico, y que nos los descubre un famoso comentario antiguo a los *Αἴτια* conservado en un escolio (transmitido también en el papiro), llamado *Florentino*, que menciona a Asclepiades y a Posidipo de Pela como enemigos de Calímaco, lo cual es corroborado por sendos epigramas de dichos autores en los que se alaba a la *Λύδη* de Antímaco¹¹⁶. Ambos aparecen mencionados en el papiro junto a un Praxífanos contra el que escribió Calímaco¹¹⁷, y, sin embargo, el nombre de Apolonio de Rodas, de quien se hubiera esperado que representase el ‘telquino’ principal del de Cirene, no aparece, si bien es cierto que el escolio presenta numerosas lagunas; a pesar de todo, el autor de las *Argonáuticas* “...no ha de ser forzosamente uno de estos envidiosos ni su cabecilla¹¹⁸”, pero sí es probable que la *Envidia* con mayúscula que aparece en el final de *Himno* comentado antes (vv. 105 y 107) pueda tener su paralelo en los sentimientos que estos Telquines muestran contra Calímaco (vv. 7 y ss.), y que éste, al final de su vida, dice haber vencido, en un famoso epigrama:

*Tú, quienquiera que seas, que diriges tus pasos junto a esta sepultura,
sabe que de Calímaco el Cireneo yo soy hijo
y padre. Tienes que conocerlos: el uno presidió el ejército*

¹¹⁴ Fr. 398 Pf. Cf. Prop. 2, 34, 31-32 (*supra*).

¹¹⁵ En realidad, según los mitógrafos, los Telquines eran (cf. Call. *Del.* 31) los antiguos habitantes de Creta, Rodas y otros lugares, hijos del mar y famosos por sus habilidades metalúrgicas, pero también por su malevolencia. Se les representaba con forma de hombre y pez al mismo tiempo, y constituían una colectividad de divinidades de orden ctónico que tenían la potestad para desencadenar lluvia, nieve y otros fenómenos. Apolo, transformado en lobo (cf. la aparición de *Apolo Licio* en fr. 1 Pf, v. 22), exterminó a los Telquines.

¹¹⁶ Call. *Sch. Fr. (Scholia Florentina in Aetia)*: μοι Τερχίνες ἐπιτρούζουσιν ἀοιδῆ [...] τῷ ἰλειονι καὶ Ἀσκληπιάδῃ τῷ Σικελίδῃ καὶ Ποσειδίππῳ τῷ ονο... (Pap. Soc. It. 1219 fr. 1; n° 24 Pf); cf. Asclep., *apud A. P.* 9, 63 (Λύδην, / τὸ ξυνὸν Μουσῶν γράμμα καὶ Ἀντιμάχου, *Lide*, / obra común de Antímaco y las Musas), y Posidipp., *A. P.* 12, 168; *infra*, pp. 63-65.

¹¹⁷ Cf. *supra* n. 78.

¹¹⁸ A. Körte, *op. cit.*, p. 66.

*de su país otrora; más fuerte que la envidia cantó el otro*¹¹⁹.

En cualquier caso, y junto a lo anteriormente dicho sobre la nueva poesía en estos fragmentos de Calímaco, los *Αἴτια* con su prólogo constituyen la respuesta de Calímaco a una serie de críticas referentes a su supuesta incapacidad para componer un gran poema. Calímaco contesta, con su poema elegíaco, presentando un nuevo concepto de poema largo, ofreciendo un gran marco para muchas formas breves. Con ello, y redefiniendo a la vez el uso del dístico elegíaco, Calímaco inaugura el nuevo concepto de ‘poesía larga’ elegíaco-narrativa¹²⁰, suponiendo todo ello una gigantesca novedad en sí, ejecutada mediante el principio básico de la poética helenística, la *variatio*, pero a gran escala (estructural, métrica y temática), creando un nuevo género que constituye la transición hacia la elegía latina, que aún mantendrá profundas ligazones con la poesía de tipo calimaqueo si tenemos en cuenta que Catulo imitó esta clase de elegía narrativa en su *Cabellera de Berenice* (LXVI), que, junto con su epigrama LXXVI, marca el comienzo de la elegía subjetiva latina. Aún en Propercio se observan restos de tal elegía narrativa, aunque reorientando la narración mitológica a una situación creada por el poeta¹²¹. No hay que olvidar que Calímaco, bien en sus epigramas bien en los *Αἴτια*, consagra –cuando no crea- alguno de los motivos amorios de mayor fama que acaban sometiéndose al código puramente elegíaco, aun cuando nazcan en contextos diferentes o se reutilicen en otros géneros como la bucólica o el drama. Es el caso de la famosa elegía de *Aconcio y Cídipe* insertada en los *Αἴτια*, donde aparece por primera vez el tópico universal de grabar el nombre de la amada en la corteza de los árboles:

*...Sino en vuestras cortezas tantas letras grabadas tuviérais
cuantas habrían de decir: “hermosa Cidipa”.*¹²²

Sin duda, la leyenda de Aconcio y Cídipe y su versión elegíaca ostenta un puesto privilegiado en la literatura erótica antigua, ejerciendo un gran atractivo sobre múltiples

¹¹⁹ *Vid.* n. 73.

¹²⁰ *Cf.* M. PUELMA, “Gli Aitia di Callimaco come modello dell’ elegia romana d’amore”, *A&R* 28 (1983) 113-132. ‘Poesía larga’ elegíaco-narrativa al modo alejandrino-helenístico, no al modo de Antímaco.

¹²¹ Se trata en concreto de dos elegías, 1, 20 y 3, 15, 11-46. En la primera (una de las más tempranas composiciones de Propercio), el poeta narra el rapto de Hílas casi en forma de epilio, para ilustrar el amor de Galo por un joven; en la segunda, se trata el mito de Dirce y Antíope, aplicado a los celos de Cintia hacia la fidelidad de Propercio.

¹²² Call. fr. 73 Pf., ἀλλ’ ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε / γράμματα, Κυδίπτην ὅσσ’ ἐρέουσι καλήν; sobre este tópico, *infra* pp. 86 ss.

escritores del género, como Ovidio, Aristéneto o Museo, conformando un esquema del que luego se hará eco la novela erótica griega¹²³.

Un último fragmento de interés sería el relativo a la famosa elegía al *Rizo* o *Cabellera de Berenice*, con la que se rematan los *Αἴτια*, teniendo como motivo la catasterización del rizo depositado por la esposa de Ptolomeo III en un templo, tras la victoria de su esposo en la campaña de Asia. Ello recuerda muy de cerca el final de las *Metamorfosis* ovidianas, con la catasterización de César. Sin embargo, el texto calimaqueo es harto fragmentario, aunque su sentido puede seguirse muy de cerca gracias al *carmen* 66 de Catulo. Sobre la interpretación de una composición de tipo cortesano en una obra como los *Αἴτια* se han elaborado diversas hipótesis sobre las que no cabe hablar aquí, si bien ya el propio Catulo era claro sobre cómo debía interpretarse su composición¹²⁴.

Así pues, como conclusión, y en vista de los fragmentos conservados, la pérdida de los *Αἴτια* de Calímaco ha supuesto no sólo el conocimiento parcial de una de las obras de mayor calidad literaria de toda la Antigüedad, sino la imposibilidad de valorar en su justa medida el papel que jugó en la producción literaria de sus contemporáneos helenísticos y, en buena medida también, en los elegíacos del período augústeo.

Para finalizar, cabe decir algo del resto de la producción calimaquea, también conservada fragmentariamente. De especial relevancia debieron ser los *Yambos*, que seguían a los *Αἴτια* en la edición que presentan los papiros. Son 13 composiciones en yambos escazontes algunas y otras en formas epódicas, así como en trímetros yámbicos puros y braquicatalécticos junto a versos trocaicos, en los que la tónica es la variedad en todos sus aspectos. La famosa *Diégesis*¹²⁵ permite conocer algo de su contenido, si bien hay fragmentos algo más extensos que permiten ahondar en detalles, como los del yambo cuarto, en el que el poeta presenta un motivo agonal con la lucha entre el olivo y el laurel. En los restantes, se hallan fábulas, etiologías diversas y poesía de ocasión. La importancia añadida de los *Yambos* calimaqueos reside en que se han considerado como uno de los precedentes de la sátira latina, ya que por su variedad parecían una auténtica

¹²³ Cf. Ov. *Trist.* 3, 10, 73 y ss; *Epist.* 20 y 21. Aristaenet. 1, 10; Musae. 86 ss. Cf. M. SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, “*Acontio y Cidipa* y la novela griega: un nuevo análisis de motivos literarios recurrentes”, *Actas del VIII C.E.E.C., II*, Madrid, 1994, pp. 423-428.

¹²⁴ Catull. 65, 15 ss.

¹²⁵ Los escritos de Calímaco fueron inmediatamente comentados, existiendo noticias de los comentarios de Teón en época augústea y de Epafrodito en la flavia. La llamada *Diégesis* es un resumen, algo parco, transmitido por un papiro conservado en Milán (nº 8 Pf), aunque se conservan restos de una redacción más amplia (nº 24 y 26 Pf.) relativa a partes del primer libro de los *Aitia*, y otros más pobres de sus dos últimos libros, de los yambos, de la *Hécale* y de los dos primeros *Himnos*.

satura lanx, según llamaban los romanos a la fuente sacrificial que contenía numerosas ofrendas; ello no desentonaría con la tradicional doctrina sobre el tema, ya que a decir de A. Lesky, “sólo significa una limitación, no una refutación, del aserto de Quintiliano: *satura quidem tota nostra est*¹²⁶”.

De singular importancia fue también el epilio *Hécale*, en el que se empleó una técnica semejante a la ya usada en los *Αἴτια*, alternando, pues, narración y diálogo. Con un argumento tomado de Filócoro de Atenas, Calímaco sometió su esquema a cambios para adaptarlo a la estética y gusto alejandrinos; a ello responde que, por ejemplo, de todo el ciclo mítico en torno a la figura de Teseo el de Cirene haya elegido un suceso marginal, como es la estancia de Heracles en casa de Hécale. También es significativamente calimaquea la presencia etiológica¹²⁷, produciendo con ello Calímaco su obra unitaria más extensa, sin que pueda precisarse el número exacto de versos, aunque parece que con ella Calímaco también tratase de responder a sus acusadores Telquines y diera a la *Hécale* la máxima extensión permisible según sus cánones estéticos, ejecutando con ello el modelo de la nueva épica, lo que equivale a decir que la *Hécale* es el modelo canónico del género del ‘epilio’.

Una serie de fragmentos de difícil ubicación, junto a escasos textos de carácter lírico (canciones), así como algunos fragmentos elegíacos sobre los que luego se tratará brevemente¹²⁸, cierran la producción poética de un autor sorprendente que, con el peso de una tradición como la griega a sus espaldas, consiguió revolucionar, sin duda, el panorama literario en su lengua a la vez que configuraba los cánones estéticos que, en manos de los más brillantes poetas augústeos, habrían de proporcionar los frutos más granados no sólo de la poesía en Roma, sino crear uno de los *corpus* poéticos más deslumbrantes de la literatura universal, la elegía latina, heredera directa del quehacer del poeta de Cirene: *inter Callimachi sat erit placuisse libellos*¹²⁹.

I. 3. 1. 3- Hermesianacte de Colofón

Como en sus anales, estamos ante un nuevo poeta del mismo origen que el género elegíaco, Jonia. De los primeros tiempos del helenismo y de desdibujada figura, fue

¹²⁶ Cf. Quint. 10, 1, 93. A. Lesky, *op. cit.*, p. 745.

¹²⁷ Desarrollos etiológicos serían el pasaje sobre la relación entre Atenea y la corneja (frs. 261 Pf. y ss.), lo relativo al color del plumaje del cuervo (fr. 260 Pf.), o todo lo relacionado con lo que Calímaco dice sobre el origen del nombre del *demo* mencionado.

¹²⁸ *Infra*, pp. 70-71.

¹²⁹ Prop. 3, 9, 43, *inter Callimachi sat erit placuisse libellos*, ‘me bastará con haber sido aceptado entre los libros de Calímaco’.

contemporáneo de Filetas y moriría antes del saqueo de su ciudad el año 286. Al poeta de Cos le unió una muy probable amistad personal, más que una relación casual en Alejandría, ya que la estancia del de Colofón en la capital de los Ptolomeos se hace altamente improbable, de la que no existen testimonios fidedignos. Lo indudable es que el modo de componer de Hermesianacte coincide en lo elemental con los principios sostenidos por Filetas.

Siguiendo el ejemplo del poeta de Cos, del que a veces se le ha considerado discípulo, compuso una serie de elegías en tres libros bajo el título genérico de *Leontion* (igual que la concubina de Epicuro), nombre que designaba a una hetera cuya existencia real no consta. Por los fragmentos conservados estas elegías, al igual que las de Filetas, no albergaban subjetivismo alguno, por lo que nos encontramos aún lejos de la elegía latina, si bien su contenido sí era erótico e inusual; son fragmentos escasos y llenos de elementos míticos y catalógicos, y a pesar de ello fueron muy estimadas en la Antigüedad, ya que existen resúmenes en prosa de las mismas en Antonino Liberal¹³⁰ y Partenio. La colección *Leontion* se inscribe en la tradición de la *Nanno* de Mimnermo y más aún de la *Lide* del precursor de todo este período, Antímaco –aparte de en la *Bítide* de Filetas-, pues las elegías de Mimnermo eran sueltas y las de los otros dos poetas de Colofón eran de estilo y carácter unitario. Sin embargo la elegía de Hermesianacte se diferenciaba de la de Antímaco en que la de éste era un *epidecio* o canto de despedida funerario a la muerte de Lide, y en que la de Hermesianacte presenta nítidamente y de modo trabado las más típicas características poéticas alejandrinas: uso profuso del *αἶτιον*, el *carácter catalógico* amoroso al modo hesiódico de toda la obra, la omnipresente erudición filológica con abundante uso de léxico homérico y coral, y utilización de mitos exóticos, raros o de variantes poco usuales.

En cuanto a la estructura aproximada de los tres libros, en función de los fragmentos conservados, resultaría del siguiente modo:

- El libro primero presentaba a Polifemo enamorado de Galatea, tema de enorme trascendencia en las letras posteriores, y contemplando el mar con su

¹³⁰ Nada se sabe del autor de esta pequeña obra mitológica. La colección de metamorfosis transmitida bajo ese nombre se compone de cuarenta y una historias de transformaciones de humanos en otras figuras, tales como animales, plantas, piedras o astros. A veces relata historias conocidas, pero en otras son relatos pintorescos y de fuentes mal conocidas, lo cual constituye el interés del texto. Su lenguaje es seco y rápido, propio del estilo de compilador que redacta un repertorio didáctico, sin grandes pretensiones estilísticas.

único ojo, y a Dafnis enamorado de Menalcas y éste a su vez de Evipe que, al no conseguir su amor, se despeñaba. Amores bucólicos¹³¹ cuyo asunto debió servir de hipotexto para los *Idilios* VIII y IX de Teócrito, y que tendrían como antecedente más pretérito el dudoso *Dafnis* de Estesícoro de Hímera.

- El libro II (frs. 4-6) introducía la dramática historia de amor de Arceofonte y los antinaturales amores de Leucipo el licio y de Ciro y Nánide, hija de Cresos. La primera historia se conoce gracias al resumen de Antonino Liberal y las otras dos gracias a Partenio de Nicea¹³².
- El libro III es interesante porque de él se conserva el más extenso fragmento elegíaco de época helenística –fr. 7-, de 98 versos transmitidos por Ateneo¹³³. Mal transmitido, consiste en un catálogo de amores de hombres ilustres, agrupados según su actividad (músicos, poetas, filósofos, etc.), todos sojuzgados y bajo la idea de inevitabilidad de Eros, muy del gusto del amor helenístico, y que convertido en el tópico de la *Venus imperatrix mundi* tanta suerte tendría en la Edad Media. Dada la relevancia del fragmento y de su fortuna en autores posteriores, a pesar de su estilo monótono y descuidado, se incluye a continuación:

*Cual Argiöpe, a quien el querido hijo de Eagro,
provisto de cítara tracia, ascendió
del Hades. Y surcó el funesto e indómito espacio,
donde al navío común Caronte arrastra
almas de muertos y alto grita en el lago
que corriente crea entre el gran cañaveral.
Mas osó junto al oleaje tocar la cítara el solitario
Orfeo y persuadió a la diversidad de dioses,
como al ilícito Cocito que bajo las cejas sonríe.
Y soportó incluso la visión del horrible can
que aviva con fuego la voz y con fuego la cruel
mirada que produce pavor en su triple cabeza.*

¹³¹ “Estamos, pues, en los comienzos de la poesía pastoril”, según E. Calderón, *op. cit.*, p. 17. Los fragmentos respectivos al primer libro son los fr. 1 (Polifemo y Galatea), fr. 2 (Menalcas de Sicilia por Dafnis) y fr. 3 (Menalcas de Calcis por Evipe). Una diferencia notable entre el tratamiento de Hermesianacte y el de Teócrito es que el de Colofón sitúa a Dafnis y a Menalcas en Eubea; Teócrito, en Sicilia.

¹³² Ant. Lib. 39; Parth. 5, 22.

¹³³ Ath. Naucr. 597b-598b.

*Con cantos persuadió allí a los grandes soberanos
a que Argíope tomara hálito de dulce vida.
Y, en verdad, que tampoco Museo, hijo de Mene, guardián
de Gracias dejó sin premio a Antíope,
quien a iniciados, a orillas de Eleusis, abundante
clamor de secretos auspicios divulgaba,
mientras según el rito conducía la comitiva Raria
en honor de Deméter, famosa en Hades.
Y afirmo además que el famoso Hesíodo, guardián
de todo relato, lejos dejó la casa
y alcanzó amoroso la helicónida aldea de Ascra
donde por pretender a la ascria Eea
mucho sufrió y escribió todos los libros de Catálogos
en himnos, en cada inicio nombrando al joven.
Y el legítimo aedo, a quien conserva el destino de Zeus
como a la más dulce deidad de los poetas todos,
el divino Homero expandió con sus cantos la menuda
Ítaca a causa de la prudente Penélope.
Por ella mucho sufrió y habitó pequeña isla,
tras abandonar patria espaciosa.
Y celebró el linaje de Icarío y el pueblo de Amiclas
y Esparta, palpando propios pesares.
Y Mimnermo, quien tras mucho esfuerzo descubrió el dulce
sonido y hálito del grato pentámetro,
se abrasaba con Nanno y a menudo con ronzal de flauta
senil junto a Examias celebraba festines.
Mas detestaba al siempre grave Hermobio y a Ferecles
su enemigo, por odiar sus versos de réplica.
Y Antímaco, por amor de lidia Lide herido, llegó
hasta la corriente del río Pactolo.
+***+ a ella muerta depositó bajo tierra firme
entre llantos. Y entre gemidos se alejó
para llegar a la alta Colofón y, tras abdicar de todo
esfuerzo, llenar sacros libros de sollozos.
Y Alceo de Lesbos, bien sabes cuántos festines ofrendó
para expresar con lira el amoroso anhelo
por Safo: el aedo se enamoró del ruiseñor y afligió
al varón de Teos por la sabiduría de su canto.
Pues por ella también rivalizaba con él el meloso Anacreonte
cuando la vio avanzar entre otras muchas lesbias.*

*Y unas veces Samos abandonaba y otras la propia patria,
de cuello inclinado por las vides,
para acudir a Lesbos, de excelente vino. Y el mismo Lecto
a menudo le vio más allá del mar Eolio.
Y cuál la abeja ática dejaba la montuosa Colono
para cantar en coros trágicos
a Baco y a Eros de Teóride ***
*** <que en su vejez> Zeus a Sófocles donó.
Y afirmo también que aquél hombre siempre precavido,
que se ganó el odio de todos por su +***+
hacia todas las mujeres, herido por curvo arco
no escapó a los pesares nocturnos,
sino que de Macedonia todas las sendas impetuoso
recorría, pues persiguió a la despensera
de Arquéalo, hasta hallar el dios la ruina de Eurípides,
cuando topó con los espantosos canes de Arribio.
Y del varón de Citera, Filóxeno, al que de nodrizas
las Musas criaron como el más fiel dispensador
y cultivado de Baco y la flauta, sabes cuán conmovido
por Ortigia atravesó esta ciudad,
pues oíste la gran añoranza que Galatea suscitó
en sus corderos primogénitos.
Y tampoco ignoras que el aedo Filetas, a quien de Eurípilo
los ciudadanos coos bajo plátano
erigieron un bronce, cantaba a impetuosa Bitis y en tanta
razón y locuacidad se consumió.
Ni siquiera cuantos hombres dura vida eligieron,
en busca de oscura sabiduría,
a quienes Razón misma con argumentos sobre sagacidades
y hábil Virtud de inquietante narración angustiaron,
ni ellos siquiera escaparon al terrible tumulto de Eros
enloquecedor, cayendo bajo el hábil auriga.
Cuál pasión por Teano aprisionó a Pitágoras el Samio,
descubridor de la simetría de geométricas
espirales y plasmador en pequeña esfera del círculo
entero que envuelve el éter.
Y con cuál vigoroso fuego Cipris resentida caldeó
a aquel de quien Apolo declaró
ser en sabiduría el hombre mejor. Y su profundo
espíritu fatigó con triviales enojos*

*cuando frecuentaba la casa de Aspasia. Y no halló solución
quien hallaba tanta dialéctica vía.*

*Y al varón Cireneo al interior del Istmo atrajo terrible
deseo, cuando se enamoró el agudo Aristipo
de la laconia Laide y fugitivo rechazó toda
relación, hasta acabar en una vida vacía (?) ¹³⁴.*

¹³⁴ Hermesian. fr. 7: Οἶην μὲν φίλος υἱὸς ἀνήγαγεν Οἰάγοιο / Ἀργιόπην Θρησσαν
στειλάμενος κιθάρον / Αἰδόθεν ἔπλευσεν δὲ κακὸν καὶ ἀπειθέα χῶρον, / ἔνθα Χάρων
κοινήν ἔλκεται εἰς ἄκατον / ψυχὰς οἰχομένων, λίμνη δ' ἐπὶ μακρὸν αὐτεῖ / ῥεῦμα διέκ
μεγάλων ῥοομένη δονάκων. / Ἄλλ' ἔτλη παρὰ κύμα μονόζωστος κιθαρίζων / Ὀρφεύς,
παντοίους δ' ἐξανέπεισε θεούς, / Κωκυτὸν τ' ἀθέμιστον ὑπ' ὄφρῦσι μειδήσαντα· / ἠδὲ καὶ
αἰνοτάτου βλέμμ' ὑπέμεινε κυνός, / ἐν πυρὶ μὲν φωνὴν τεθοωμένου, ἐν πυρὶ δ' ὄμμα /
σκληρόν, τριστοίχοις δεῖμα φέρον κεφαλαῖς. / Ἐνθεν ἀοιδιάων μεγάλους ἀνέπεισεν
ἀνακτας / Ἀργιόπην μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βίотου. / Οὐ μὴν οὐδ' υἱὸς Μήνης
ἀγέραστος ἔθηκε / Μουσαῖος Χαρίτων ἤρανος Ἀντιόπην, / ἧ τε πολὺν μύστησιν
Ἐλευσίνος παρὰ πέζαν / εὐασμὸν κρυφίων ἐξεφόρει λογίων, / Ῥάριον ὀργεῖωνα νόμῳ
διαπομπεύουσα / Δημήτρα· γνωστὴ δ' ἐστὶ καὶ εἰν Αἴδη. / Φημί δὲ καὶ Βοιωτὸν
ἀποπρολιπόντα μέλαθρον / Ἡσίοδον πάσης ἤρανον ἱστορίας / Ἀσκραίων ἐσικέσθαι
ἐρῶνθ' Ἐλικωνίδα κώμην· / ἔνθεν ὁ γ' Ἡοίην μνώμενος Ἀσκραϊκὴν / πόλλ' ἔπαθεν,
πάσας δὲ λόγων ἀνεγράψατο βίβλους / ὕμνων, ἐκ πρώτης παιδὸς ἀνερχόμενος. / Αὐτὸς δ'
οὗτος ἀοιδός, ὃν ἐκ Διὸς αἶσα φυλάσσει / ἠδιστον πάντων δαίμονα μουσοπόλων / λεπτήν
ἦς Ἰθάκην ἐνετεινάτο θεῖος Ὀμηρος / ὦδησιν πιτυτῆς εἵνεκα Πηνελόπης, / ἦν διὰ πολλὰ
παθῶν ὀλίγην ἐσενάσσατο νῆσον, / πολλὸν ἀπ' εὐρείης λειπόμενος πατριδος· / ἔκλεε δ'
Ἰκαριου τε γένος καὶ δήμον Ἀμύκλου / καὶ Σπάρτην, ἰδίων ἀπτόμενος παθέων. /
Μίμνερμος δέ, τὸν ἠδὺν ὅς εὔρετο πολλὸν ἀνατλάς / ἦχον καὶ μαλακοῦ πνεῦμα τὸ
πενταμέτρον, / καίετο μὲν Ναννοῦς, πολιῶ δ' ἐπὶ πολλάκι λωτῶ / κημωθεὶς κώμους εἶχε
σὺν Ἐξαμύη, / ἦχθεε δ' Ἐρμόβιον τὸν αἰεὶ βαρὺν ἠδὲ Φερεκλήν / ἐχθρόν, μισήσας οἶ'
ἀνέπεμψεν ἔπη. / Λυδῆς δ' Ἀντίμαχος Λυδηίδος ἐκ μὲν ἔρωτος / πληγεῖς Πακτωλοῦ ῥεῦμ'
ἐπέβη ποταμοῦ· / δαρδανη δὲ θανοῦσαν ὑπὸ ξηρὴν θέτο γαῖαν / κλαῖων, αἰζασον δ' ἦλθεν
ἀποπρολιπῶν / ἄκρην ἐς Κολοφῶνα, γόων δ' ἐνεπλήσατο βίβλους / ἱράς, ἐκ παντὸς
πανσάμενος καμάτου. / Λέσβιος Ἀλκαῖος δὲ πόσους ἀνεδέξατο κώμους / Σαπφούς
φορμίζων ἰμερόεντα πόθον, / γινώσκεις· ὁ δ' ἀοιδὸς ἀηδόνος ἠράσαθ', ὕμνων / Τήϊον
ἀλγύνων ἄνδρα πολυφραδίη. / Καὶ γὰρ τὴν ὁ μελιχρὸς ἐφημίλλητ' Ἀνακρείων /
στελλομένην πολλαῖς ἄμμιγα Λεσβιάσιν· / φοῖτα δ' ἄλλοτε μὲν λείπων Σάμον, ἄλλοτε δ'
αὐτὴν / οἰνηρῆ δειρῆ κεκλιμένην πατρίδα / Λέσβον ἐς εὐοῖνον· τὸ δὲ Μῦσιον εἶσιδε Λεκτὸν
/ πολλακίς Αἰολικοῦ κύματος ἀντιπέρας. / Ἀτθίς δ' οἶα μέλισσα πολυπρῶνα Κολωνὸν /
λείπουσ' ἐν τραγικαῖς ἦδε χοροστασίαις / Βάκχον καὶ τὸν Ἐρωτα Θεωρίδος /... .. Ζεὺς
ἔπορεν Σοφοκλεῖ. / Φημί δὲ κάκεινον τὸν αἰεὶ πεφυλαγμένον ἄνδρα / καὶ πάντων μῖσος
κτώμενον ἐκ συνοχῶν / πάσας ἀμφὶ γυναῖκας, ὑπὸ σκολιοῖο τυπέντα / τόξου νυκτερινὰς
οὐκ ἀποθέσθ' ὀδύνας· / ἀλλὰ Μακεδονίης πάσας κατενίστατο λαύρας / αἰγείων, μέθεπεν δ'
Ἀρχέλεω ταμίην, / εἰσόκε <δη> δαίμων Εὐριπίδη εὔρετ' ὄλεθρον / Ἀρριβίου στυγνῶν
ἀντιάσαντι κυνῶν. / Ἄνδρα δὲ τὸν Κυθήρηθεν, ὃν ἐθρέψαντο τιθῆναι / Βάκχου καὶ λωτοῦ
πιστότατον ταμίην / Μοῦσαι παιδευθέντα Φιλόξενον, οἶα τιναχθεῖς / Ὀρτυγίη ταύτης ἦλθε
διὰ πτόλεως / γινώσκεις, αἴουσα μέγαν πόθον ὃν Γαλατεῖη / αὐτοῖς μηλείοις θήκαθ' ὑπὸ
προγόνους. / Οἶσθα δὲ καὶ τὸν ἀοιδόν, ὃν Εὐρυπύλου πολιῆται / Κῶφι χάλκειον στήσαν ὑπὸ
πλατάνῳ / Βιτιδίδα μολπάζοντα θοῆν, περὶ πάντα Φιλίταν / ῥήματα καὶ πᾶσαν τρυόμενον
λαλίην. / Οὐδὲ μὲν οὐδ' ὀπόσοι σκληρὸν βίον ἐστήσαντο / ἀνθρώπων, σκοτὴν μαιόμενοι
σοφίην, / οὐς αὐτὴ περὶ πυκνὰ λόγοις ἐσφίγξατο μητις, / καὶ δεινὴ μύθων κῆδος ἔχουσ'
ἀρετή, / οὐδ' οἶδ' αἰνὸν ἔρωτος ἀπεστρέψαντο κυδοιμὸν / μαινομένου, δεινὸν δ' ἦλθον ὕφ'

Como se observa, se trata de un puro y tedioso catálogo en el que Hermesianacte utiliza un lenguaje frío pero solemne, rebuscado pero no muy brillante, quizá por las propias directrices de la *poesía catalógica*, y con el que el poeta no es probable que trate de justificar, mediante los ejemplos dispuestos en *priamel*, su propia pasión por Leontion.

De hecho, cuando se menciona a Penélope como amada de Homero y una Eea como amada de Hesíodo, el poeta no hace sino jugar con la tradición, “sin que podamos rastrear la calculada ironía de un Calímaco”, a decir de Lesky¹³⁵.

Es significativo que en este fragmento (v. 36) se registre por primera vez en la historia de la literatura la palabra *πενταμέτρο* (pentámetro), término del que Hermesianacte pasa por ser inventor, y del que hace un uso en el fragmento muy equilibrado sintácticamente en dos hemistiquios, el primero terminado en adjetivo y el segundo con el sustantivo referido¹³⁶.

El influjo de dicho fragmento elegíaco se puede rastrear en la poesía inmediatamente posterior, ya en Fanocles, en Alejandro de Etolia, en el *Catálogo de las mujeres* de Nicéneto de Samos y en las *Ἡοῖαι* de Sosícrates¹³⁷. Igualmente, se observa cierta similitud con epigramas de estructura *catalógica* como los de Simias de Rodas¹³⁸ y los de Leónidas de Tarento¹³⁹, así como en la *Ἀρετή* de Partenio de Nicea.

ἥνιοχον. / Οἴη μὲν Σάμιον μανίη κατέδησε Θεανοῦς / Πυθαγόρην, ἐλίκων κομψὰ
γεωμετρίας / εὐρόμενον, καὶ κύκλον ὅσον περιβάλλεται αἰθὴρ / βαιῆ ἐνὶ σφαίρῃ πάντ'
ἀποπλασσάμενον. / Οἴω δ' ἐχλίηνεν ὄν ἕξοχον ἔχρη Ἀπόλλων / ἀνθρώπων εἶναι Σωκράτη
ἐν σοφίῃ, / Κύπρις μηνίουσα πυρὸς μένει· ἐκ δὲ βαθείης / ψυχῆς κουφοτέρας ἐξεπόνησ'
ἀνίας, / οἰκί' ἐς Ἀσπασίης πωλεύμενος· οὐδέ τι τέκμαρ / εὔρε, λόγων πολλὰς εὐρόμενος
διόδους. / Ἄνδρα δὲ Κυρηναῖον ἔσω πόθος ἔσπασεν Ἴσθμου / δεινός, ὅτ' Ἀπιδανῆς
Λαῖδος ἠράσατο / ὀξὺς Ἀρίστιππος, πάσας δ' ἠνήνατο λέσχας / φεύγων, ουδαμένον
ἔξεφορησεβίωι. Trad. de J. A. Martín García, *op. cit.*

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 786.

¹³⁶ Según A. Lesky (*op. cit.*, p. 786), “los versos 79-84 del trozo conservado, comprendidos entre el catálogo de los poetas y el de los filósofos, revelan el esfuerzo por un enlace más artístico de las partes”.

¹³⁷ Nicéneto de Samos se localiza con cierta probabilidad en el s. II, y sólo se sabe que su *Κατάλογος γυναικῶν* entroncaba de manera ciertamente floja con la poesía catalógica hesiódica. En cuanto a Sosícrates o Sóstrato de Fanagoria, nada permite encuadrarlo en un momento concreto de la época helenística; el título de su obra, *Ἡοῖαι* (*Eeas*), sólo permite conocer el empleo de la técnica hesiódica.

¹³⁸ Poeta, gramático y erudito alejandrino natural de Rodas, situado entre finales del s. IV y la primera mitad del s. III. Se le considera creador y primer escritor de *tecnopagnias*, poemas-figura también llamados caligramas, en los que la longitud de los versos imitan la figura del objeto del texto aproximándose formalmente a dicho objeto, como los conservados *Alas* (de Eros), el *Huevo* o el *Hacha*. A este género pertenece también el *Altar*, de Dosiadas.

¹³⁹ Epigramatista localizado en época no muy lejana al propio Alejandro Magno, del que se conserva un gran número de epigramas en la *Antología Palatina*, si bien de calidad a veces muy discutible. Meleagro de Gádara podría hacer referencia a ese gran número de epigramas al atribuirle la yedra en su *Guirnalda* (*A. P.* 776, 15).

Por lo demás, a Hermesianacte –poeta eminentemente elegíaco- se le atribuyen otras obras como unas *Pérsicas* y otra elegía referida al centauro Euritón, a quien Heracles dio muerte por haber intentado forzar a Deyanira, si bien parece que dicha elegía podía formar parte de la propia *Leontion*.

I. 3. 1. 4- Fanocles

...Καὶ Φανοκλῆς, ἐρωτικὸς ἀνὴρ, “y Fanocles, hombre versado en el amor...”, así introduce Plutarco la figura de este elegíaco, como un ἐρωτικὸς ἀνὴρ¹⁴⁰, al citar un fragmento suyo referido a Adonis y Dioniso, y con la que retrataría la índole de su producción literaria, siendo lo erótico elemento definitorio de la nueva elegía. Y poco más se sabe de este poeta de difícil adscripción cronotópica: considerado entre los elegíacos helenísticos de primera época (s. III), se puede fijar como *terminus post quem* para situarlo en el tiempo la muerte de Demóstenes (año 322), a quien Fanocles imitó en un dístico. Por otro lado, en él se encuentran expresiones de Calímaco, Teócrito y Apolonio de Rodas¹⁴¹, presentándose como alguien versado en la poesía del momento, lo que permite localizarlo en la escuela alejandrina, junto a Hermesianacte de Colofón y al propio Calímaco. Y nada más se puede decir.

En cuanto a sus escritos, Clemente de Alejandría transmite el título de su obra más conocida, Ἐρωτες ἢ καλοί, si bien parece que la segunda parte del título es un añadido para explicar o matizar la primera parte del mismo. Este título es además de por sí importante ya que luego Ovidio lo tomará para su propia colección de elegías, los *Amores*¹⁴². Coincide con Hermesianacte en ser poesía *catalógica* de amores célebres, además de en utilizar el metro elegíaco en lugar del hexámetro. Sin embargo, el catálogo de Hermesianacte, hasta donde se conoce, versaba sobre personajes históricos y amor heterosexual, mientras que Fanocles opera con nombres legendarios y desde una perspectiva homosexual. El poeta introducía dichos amores homosexuales míticos por medio de la técnica alejandrina por excelencia, el αἴτιον, consagrado por Calímaco, y cada uno de ellos por la fórmula ἢ ὡς (*O como...*), al modo del *Γυναικῶν κατάλογος*

¹⁴⁰ Plu. *Moralia* 671b (*Quaestiones convivales*).

¹⁴¹ El paralelo del primer fragmento de Fanocles con *A. R.* 4, 903, se utiliza como argumento para establecer una nueva fecha *ante quem*. Las conexiones de su obra *Amorcillos o los Bellos* con Filetas y Hermesianacte, a nivel léxico y artístico, hacen pensar que era más joven que éste y alumno, a su vez, del primero.

¹⁴² Cf. G. Giangrande, “Los tópicos...”, p. 15: “¿Qué son los *Amores*? El título está abiertamente modelado sobre una colección de elegías eróticas producida por el poeta helenístico Fanocles y titulada Ἐρωτες”.

o *Hoīai* pseudohesiódico. Sin embargo, en otros aspectos típicamente helenísticos, más que por la poesía catalógica, está más cerca de Calímaco que de Hermesianacte: además de la etiología abundante, se hallan metamorfosis, tratamiento de los episodios de manera amplia pero sin rehuír la concisión (*λεπτότης*) y su racionalismo objetivo. En cuanto a su extensión, sería arriesgado precisar, pero dado el marco literario y social en el que parece situarse, resulta claro que su poesía debía estar marcada por la misma tendencia que Filetas, Teócrito, Hermesianacte y otros poetas de su escuela, esto es, la *ὀλιγοστιχίη*, el poema corto.

Como el resto de poetas elegíacos, la conservación de su obra es muy precaria. Pero se conserva íntegro en el florilegio de Estobeo un *αἶτιον* de 28 versos –fr. 1 de los *Ἐρωτεῖς*¹⁴³-. En él se explica por qué los tracios marcan a sus mujeres con un tatuaje mediante el mito de Orfeo enamorado de Calais y despedazado por las ménades tracias al enseñar, con su ejemplo, a los hombres a desdeñar el amor femenino por el de los jóvenes, esto es, el pederástico, el *ἔρωσ παιδικός*. El tatuaje sería un signo que debía recordar a las mujeres el castigo que las antiguas culpables recibieron de sus maridos tras haber dado muerte al músico tracio.

Según E. Calderón¹⁴⁴, “la elegía sobre la muerte de Orfeo es un fragmento poético verdaderamente notable”. Debido a su patética belleza y a su canónico uso del *αἶτιον*, y a la imitación a la que le sometieron Virgilio y Ovidio¹⁴⁵, se introduce a continuación:

*Cuán de corazón el hijo de Eagro, Orfeo el Tracio,
amó a Calais, el hijo de Bóreas.
Pues se sentaba a menudo en umbríos bosques a cantar
su deseo, mas sin tener el ánimo en paz,
porque desveladoras inquietudes su alma siempre
consumían al contemplar al floreciente Calais.
Pérfidas, intrigantes, las Bistónides, rodeándole,
le mataron con puntiagudo puñal afilado,
porque fue entre los tracios el primero en mostrar
amor masculino sin aceptar deseos de mujer.
Con bronce le cortaron la cabeza y al mar tracio*

¹⁴³ Stob. 4, 20 ss.

¹⁴⁴ *Op. cit.* p. 20.

¹⁴⁵ Verg. *Georg.* 4; Ov. *Met.* 11, 1-84. La relación entre el tratamiento elegíaco de Fanocles y el influjo ejercido en la versión virgiliana, más conocida y divulgada, puede verse en G. BARRA, “La figura di Orfeo nel IV libro delle Georgiche”, *Vichiana* 4 (1975) 193-199.

*junto a la lira al instante arrojaron
 fijadas por un clavo, para ser llevadas por el mar
 empapadas de blanco oleaje ambas a la vez.
 En la sagrada Lesbos las fondeó el canoso mar,
 y como un sonido de melodiosa lira
 se adueñó del agua, islas y húmedas playas, donde
 varones enterraron la canora cabeza de Orfeo
 y depositaron en la tumba la melódica lira, que incluso
 mudas rocas y odiosas aguas de Forco conmovía.
 Por él, cánticos y placentera citarística poseen
 a la isla, la más cantora de todas.
 Y en cuanto los marciales tracios supieron la salvaje
 acción de las mujeres y les penetró terrible pesar,
 marcaron a sus esposas, para que al llevar en la piel oscuras
 señales, no olvidaran el aborrecible crimen.
 Y aún hoy, a causa de aquél delito, expían su castigo
 las mujeres por la muerte de Orfeo ¹⁴⁶.*

El léxico, solemne y rebuscado, exalta el poder misterioso de la poesía, inserta en una poética y patética leyenda. El mito tratado fue muy celebrado en la Antigüedad y gozó de gran fortuna entre los primeros poetas helenísticos y en la latinidad clásica, como se ha apuntado; pero por el hecho de haber escogido una versión del mito singular y aún extraña, Fanocles revela su gusto y quehacer pura y exquisitamente helenístico, desdeñoso de todo lo común o típicamente tratado. Más helenístico aún es el complejo

¹⁴⁶ Phanocl. fr. 1: Ἡ ὡς Οἰάγροιο πάϊς Θρηϊκίος Ὀρφεὺς / ἐκ θυμοῦ Κάλαϊν στέρξε Βορηιάδην, / πολλάκι δὲ σκιεροῖσιν ἐν ἄλσεσιν ἔζετ' ἀείδων / ὄν πόθον, οὐδ' ἦν οἱ θυμὸς ἐν ἡσυχίῃ, / ἀλλ' αἰεὶ μιν ἄγρυπνοι ὑπὸ ψυχῇ μελεδῶναι / ἔτρυχον, θαλερὸν δερκομένου Κάλαϊν. / Τὸν μὲν Βιστονίδες κακομήχανοι ἀμφιχυθεῖσαι / ἔκτανον, εὐήκη φάσγανα θηξάμεναι, / οὐνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρηϊκεσσιν ἔρωτας / ἄρρενας, οὐδὲ πόθους ἤνεσε θηλυτέρων. / Τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κεφαλὴν χαλκῶ τάμον, αὐτίκα δ' αὐτὴν / εἰς ἄλα Θρηϊκίῃ ῥῖψαν ὁμοῦ χέλυϊ / ἤλω καρτύνασαι, ἴν' ἐμφορέοιντο θαλάσση / ἄμφω ἅμα, γλαυκοῖς τεγγόμεναι ῥοθίοις. / Τὰς δ' ἱερῇ Λέσβῳ πολιῇ ἐπέκελσε θάλασσα· ἤχη δ' ὡς λιγυρῆς πόντον ἐπέσχε λύρης, / νήσους τ' αἰγιαλοὺς θ' ἀλιμυρέας, ἔνθα λίγειαν / ἀνέρες Ὀρφεῖην ἐκτέρισαν κεφαλὴν, / ἐν δὲ χέλυν τύμβῳ λιγυρὴν θέσαν, ἥ καὶ ἀναύδους / πέτρας καὶ Φόρκου στυγνὸν ἐπειθεν ὕδωρ. / Ἐκ κείνου μολπαί τε καὶ ἱμερτὴ κιθαριστὺς / νῆσον ἔχει, πασέων δ' ἐστὶν ἀοιδότατη. / Θρηϊκες δ' ὡς ἐδάησαν ἀρήιοι ἔργα γυναικῶν / ἀγρία, καὶ πάντας δεινὸν ἐσῆλθεν ἄχος, / ἄς ἀλόχους ἔστιζον, ἴν' ἐν χροῖ σήματ' ἔχουσαι / κυάνεα στυγεροῦ μὴ λελάθοιντο φόνου· / ποινὰς δ' Ὀρφεῖ κταμένῳ τίνουσι γυναῖκες / εἰσέτι νῦν κείνης εἵνεκεν ἀμπλακίης. / Ἀλλὰ τὸ Μοιράων νῆμ' ἄλλυτον, οὐδέ τω ἔστιν / ἐκφυγέειν, ὁπόσοι γῆν ἐπιφεροβόμεθα. / Ἡ ὡς θεῖον Ἄδωνιν ὀρειφοίτης Διόνυσος / ἤρπασεν, ἠγαθήην Κύπρον ἐποιχόμενος. Trad. de J. A. Martín García, *op. cit.*

uso del αἶτιον, aparentemente diluído en la simplicidad de tono de todo el fragmento elegíaco: en el αἶτιον principal se introduce otro αἶτιον secundario¹⁴⁷.

Por último, en otros fragmentos se recogen retazos de otras leyendas de amor homoerótico, todo en el mismo tono y tratamiento erudito y rebuscado, y ejecutado conforme a la técnica del αἶτιον.

I. 3. 1. 5- Posidipo de Pela

Se acepta la fecha de nacimiento de ca. 320, pero se desconoce la de su muerte, siendo la macedonia Pela su lugar de origen, y su *floruit* en 275, como Asclepiades y Hédilo¹⁴⁸. De su vida se conocen diversas estancias en Alejandría para asistir a las celebraciones de Ptolomeo I Soter, Berenice¹⁴⁹ y Arsínoe, y en la corte macedonia de Antígono Gonatas¹⁵⁰. Se sintió atraído por la filosofía estoica¹⁵¹, en la que se formaría con Zenón y Cleantes, al igual que el poeta Fénice de Colofón¹⁵²; de hecho se trasluce en sus epigramas un cierto comedimiento y control en dar rienda suelta a los placeres, a pesar de no rechazarlos. Por último, y por lo que se trasluce de su propia obra, debió viajar además de por las ciudades citadas, a los principales centros helenos, como Atenas, Samos, Tebas o Delfos.

En cuanto a su obra, son interesantes sus relaciones con Asclepiades de Samos ya que ambos son incluidos por Calímaco entre sus enemigos literarios en el prólogo de los

¹⁴⁷ El florecimiento de la poesía mélica en Lesbos encuentra su explicación en la leyenda de que a Lesbos llegaron la lira y la cabeza del propio Orfeo.

¹⁴⁸ Teniendo en cuenta la construcción del faro de Alejandría, al que dedicó un poema, y de una *proedria* que le concedieron los etolos en 264-63, nacería más exactamente en 310. Con Asclepiades y Hédilo mantuvo una amistad que venía de la niñez, componiendo los tres una poesía de motivos afines hasta el punto de que algunos fragmentos son de difícil adjudicación. En cuanto a Hédilo, se trata del hijo de la también poetisa Hédile, vivió en Samos, manteniendo amistad no sólo con Asclepiades –a quien igual que Teócrito también llama Sicélicas-, sino con Posidipo. Se conservan doce epigramas que tratan temas relacionados con el amor, el vino, la música o la comida, y compuso, al menos, una elegía (no conservada) dedicada al contrariado amor de Glauco por Melicertes.

¹⁴⁹ Nacida ca. 340, fue hermanastra y a la vez tercera esposa de Ptolomeo I, por lo que es conocida también como Berenice I. Fue madre de Ptolomeo II Filadelfo y Arsínoe II, quien se casó con su hermano como segunda esposa (la primera fue Arsínoe I).

¹⁵⁰ Hijo del primer portador del nombre de Antígono, uno de los generales de Alejandro, derrotado en Ipo en 301. Su nieto Antígono II Gonatas, hijo de Demetrio Poliorcetes, estableció en Macedonia la dinastía Antigonida, que mantuvo un control parcial sobre Grecia.

¹⁵¹ *A. P.* 5, 134.

¹⁵² Nacido entre 307-301, fue autor de coliambos o yambos cojos en su metro final de índole satírica. De probable adscripción a la escuela cínica, por lo que algunos de sus fragmentos se habrían de encuadrar en el género característico de dicha escuela llamado *spoudogéloion*, como el famoso fragmento del epitafio a Asurbanipal/Sardanápalo.

Telquines, según los escolios¹⁵³. Es conocido esencialmente como epigramista de la *Antología griega*¹⁵⁴, aunque debido a la cantidad de hallazgos papiráceos es considerado hoy día como un poeta elegíaco, aspecto de su obra en el que nos centraremos.

Sólo se conserva un fragmento elegíaco; por tanto, no aporta tantos datos como los conservados de Hermesianacte, Filetas o Fanocles, pero contiene un elemento de excepcional importancia para la caracterización de la elegía helenística: se trata del primer fragmento elegíaco de componente subjetivo. Ello es debido a que el fragmento, conservado en dos tablillas enceradas, presenta la estructura clásica de invocación ritual a las Musas y, seguidamente, el σφραγίς o firma del poeta. Por ello ha suscitado ambigüedad sobre si se trata de un epigrama-sello o de una auténtica elegía, aunque la variedad de temas que se pueden vislumbrar impedirían que se tratara de una composición tan breve como para considerarla un epigrama; la razón sería en parte el estado de deterioro en que se encuentra, que acentúa la disparidad de conjeturas. No faltan autoalusiones, los citados elementos hímnicos y una súplica final con referencias a su vejez, que ha hecho pensar que podría tratarse del testamento de Posidipo, al modo de algunas elegías del Ovidio del destierro; en dicha súplica expresa el deseo de que se le erija una estatua en Tebas (la beocia o la egipcia, no se sabe) o, lo más probable, en las ciudades macedonias de Pela o Dio, a las que alude metafóricamente.

El fragmento elegíaco es el siguiente:

*Si algo bello, mis conciudadanas Musas, o de Febo
de dorada lira con oídos puros escuchábais
en los repliegues del nivoso Parnaso, o de Olimpo,
al iniciar los festivales trienales de Baco,
cantad con Posidipo ahora la aborrecible vejez,
escribiendo en tablillas de renglones dorados.
Dejad las atalayas, helicónides, y llegaos al muro
de Tebas Pimplea ***
Y tú, Cintio, Flechador hijo de Leto, si alguna vez
quisiste a Posidipo ****

.....
.....

¹⁵³ Call. *Sch. Fr. (Scholia Florentina in Aetia)*: μοι Τελχῖνες ἐπιτρούζουσιν ἀοιδῆ [...] τῷ ἰλειονι καὶ Ἀσκληπιάδῃ τῷ Σικελίδῃ καὶ Ποσειδίπῳ τῷ ὄνο...; *vid. supra*, p. 49-51.

¹⁵⁴ Muchos de sus epigramas están revestidos de tono y motivos satíricos, que si bien son propios de géneros como el yambo y se hallan ya en Hiponacte, son también caros por su carga ética al estoicismo. Carentes de la sutileza de Asclepiades, son refinados y de muy diversa temática, en especial simposíacos y écfrasis de estatuas o joyas, y algún epitafio como el famoso de Pándaro (40 F. G.).

*oráculo, del Pario +***+ casa.*

*Predice y haz resonar desde el Sagrario tal voz
inmortal, soberano, también sobre mí,
para que macedonios me honren y vecinos
de islas y de la costa entera de Asia.*

*De Pela es mi linaje. Y se me haga estar desplegando
un libro en concurrida plaza con las manos.
Y sobre la mejilla al cantor <dispongan>
gimiendo y derramando desde sus pupilas
lágrimas cual luctuoso torrente, mas por mi boca
querida ****

.....
.....

*Que nadie, pues, derrame lágrimas. Y que yo
en mi vejez alcance la histérica vía de Radamanto,
añorado por el pueblo y la gente toda,
con mis pies y sin bastón y correcto lenguaje entre
el tumulto, legando a mis hijos casa y fortuna ¹⁵⁵.*

Por último se conservan fragmentos (doce dísticos) de otra elegía, en los que aparece una Arsínoe que bien podría ser la esposa de Ptolomeo II o la hija de Ptolomeo I Soter y Berenice. Por su contenido podría tratarse de un epitalamio, si bien no se hallan epitalamios en metro elegíaco hasta Paulino de Nola¹⁵⁶, lo que hace que dicho fragmento se siga clasificando en el género elegíaco.

¹⁵⁵ Posidipp. fr. 705 Ll.-J. / 37 F.-G: Εἶ τι καλόν, Μοῦσαι πολήτιδες, ἢ παρὰ Φοίβου / χρυσολύρεω καθαροῖς οὔασιν ἐκλύετε / Παρνησοῦ νιφόεντος ἀνὰ πτύχας ἢ παρ' Ὀλύμπου / Βάκχω τὰς τριετείς ἀρχόμεναι θυμέλας, / νῦν δὲ Ποσειδίππῳ στυγερόν συναείσατε γῆρας / γραψάμεναι δέλτων ἐν χρυσέαις σελίσιν. / λιμπάνετε σκοπιάς, Ἐλικωνίδες, εἰς δὲ τὰ Θήβης / τείχεα Πιπ[]... βαίνετε αλαδές / κεῖ σὺ Ποσειδιππὸν ποτ' ἐφίλαο, Κύνθιε, Λητοῦς / υ..... / [...]..... / φημητινιφιεντοικεῖα τοῦ Παρίου. / τοίην ἐκχρήσαις τε καὶ ἐξ ἀδύτων καναχήσαις / φωνὴν ἀθανάτην, ᾧ ἄνα, καὶ κατ' ἐμοῦ, / ὄφρα με τιμήσωσι Μακηδόνες οἳ τ' ἐπὶ νήσων / οἳ τ' Ἀσίης πάσης γείτονες ἠϊόνος. / Πελλαῖον γένος ἄμόν· ἔοιμι δὲ βίβλον ἐλίσσω / ἀμφω λαοφόρῳ κείμενος εἰν ἀγορῇ. / ἀλλ' ἐπὶ μὲν Παρίῃ δὸς ἀηδόνι λυγρὸν ἐφ·[/ νᾶμα κατὰ γληνέων δάκρυα κεινὰ χέων / καὶ στενάχων, δι' ἐμόν δὲ φίλον στόμα / [...]..... / [...]..... μηδέ τις οὖν χεύαι δάκρυον. αὐτὰρ ἐγὼ / γῆραι μυστικὸν οἶμον ἐπὶ Ῥαδάμανθυν ἰκοίμην / δῆμῳ καὶ λαῶι παντὶ ποθεινὸς ἔων, / ἀσκήπων ἐν ποσσὶ καὶ ὀρθοεπιῆς ἀν' ὄμιλον / καὶ λείπων τέκνοις δῶμα καὶ ὄλβον ἐμόν.

¹⁵⁶ Poncio Ancio Merodio, San Paulino de Nola (Burdeos, 355 - Nola 431 d. C.) fue obispo de Nola, diócesis situada en la provincia de Nápoles, en el s. V. Es venerado como santo de la Iglesia católica y considerado el Patrón de los campaneros. Sus estudios fueron encargados a un amigo de su padre, el poeta Ausonio (que enseñaba en Burdeos). Educado en la severidad de los estudios y sobre todo en la poesía, estudió leyes y los sistemas filosóficos de aquel tiempo. Estudió también física. A los quince años, cuando su maestro se trasladó a Milán, completó su instrucción literaria. Mantuvo buenas relaciones

I. 3. 1. 6- Alejandro de Etolia

Nuevo caso de *poeta doctus* puramente helenístico, nació en Pleurón de Etolia y tuvo su *floruit* en torno a 280, por lo que nacería ca. 315. El hecho más relevante de su vida fue el encargo que recibió de Ptolomeo Filadelfo en el 285-83 de clasificar las tragedias y los dramas satíricos que se habrían de conservar en la biblioteca alejandrina; él mismo fue uno de los tragediógrafos que, incluido en la famosa Pléyade de los siete, intentó la resurrección del género, junto a Licofrón¹⁵⁷. Se sabe también que estuvo en la corte de Antígono Gonatas sobre 275, donde parece que coincidió con Antágoras de Rodas¹⁵⁸ y con uno de los poetas más en boga del momento y máximo representante de la poesía didáctica del helenismo, Arato de Solos¹⁵⁹.

En su escasa obra conservada se pueden hallar las inclinaciones habituales en los poetas helenísticos comentados, en especial en lo que atañe a la rebuscada erudición, leyendas o variantes míticas poco conocidas, exquisitez en la forma y la consiguiente artificiosidad en la exposición. Además de fragmentos elegíacos se conservan algunos epigramas¹⁶⁰, un fragmento en tetrametros anapésticos, y testimonios de que compuso poemas en jónicos al modo de Sótades de Maronea¹⁶¹, que se suponen de tono cinédolico y aun coprofilico, y unos *Φαινόμενα* al modo de Arato¹⁶².

epistolares con los más altos religiosos de aquel tiempo, en particular con Ambrosio de Milán, Jerónimo y Agustín. Su epistolario comprende 49 cartas. Escribió, además, unos *Carmina* que siguen siendo una de las más altas expresiones de la poesía cristiana de sus primeros siglos. Han llegado a nosotros 33, 14 de ellos natalicios, componiendo uno cada año durante su estadía en Nola, para el 14 de enero, día del martirio de san Félix. En el período de formación y de estudios compuso varios poemas, pero no queda rastro de ninguno de ellos.

¹⁵⁷ Al que se le encargó la tarea filológica paralela respecto a la Comedia. La labor de ambos se encuadra dentro de la tarea y línea que Zenódoto estaba llevando a cabo en la misma biblioteca respecto a Homero y los líricos arcaicos. De dicha producción dramática sólo se conserva del tolo un título, *Los jugadores de tabas*; de su labor filológica, un fragmento anapéstico referido a Eurípides, a quien tilda de ‘nutricio del noble Anaxágoras’ (‘Ο δ’ Αναξάγορου τροφίμος χαοῦ, fr. 7).

¹⁵⁸ Polígrafo que vivió en Atenas antes de 380, tuvo particular relación con la Academia, siendo amigo de representantes como Crántor, Polemón o Crates. Se trasladó a la corte de Antígono II en 276 con su amigo Arato, donde trabó amistad con el filósofo Menedemo y Licofrón. Autor de una *Tebaida*, un *Himno a Eros* en hexámetros y diversos epigramas, fue famoso por su condición de excelente gastrónomo, según recoge en curiosa anécdota Plutarco en *Quaest. Conv.* 4, 4, 2.

¹⁵⁹ De Solos en Cilicia (c. 315-240), tras una estancia en Atenas pasó a la corte de Antígono II donde escribió himnos en honor de su boda. Su mejor obra y la única conservada, aunque se sabe que también compuso elegías y otros poemas, son los *Φαινόμενα* (*Fenómenos*), en 1154 hexámetros, una de las obras con más imitadores y traductores (Cicerón u Ovidio entre otros) dentro de la propia Antigüedad, y donde describe entre breves excursos mitológicos la posición relativa de las principales estrellas y constelaciones y su creación. Es además el máximo exponente del género didáctico en época helenística.

¹⁶⁰ En esta vertiente es contemplado incluso por Meleagro, que en su *Guirnalda* (*A. P.* 4, 1, 39) le atribuye el olivo.

¹⁶¹ Apodado *el Poseso*, natural de Maronea en Tracia, es uno de los pensadores más heterodoxos respecto al ámbito heleno, rebelde y étnicamente desconcertador, al modo de Zenón o Menipo de Gádara. Se le atribuye una *Κατάβασις* o *Descenso al Hades*, al modo de Crates, Menipo y Luciano, un *Priapo*, una

En cuanto a su producción elegíaca, es de señalar que los fragmentos conservados más importantes y extensos del poeta pertenecen a la misma, lo que habla a favor de su lugar en la historia del género; es de hecho su faceta mejor conocida, y en ella aparece como uno de sus innovadores tras el iniciador Filetas, en cuyo ámbito tal vez sea su discípulo. El más importante (fr. 3) es el transmitido con el título *Apolo*, 34 versos introducidos por Partenio para ilustrar la historia de Anteo de Halicarnaso, y con el mismo carácter de πάθος ἐρωτικόν del relato en que se inserta¹⁶³. Es una variante del motivo de la *mujer de Putifar* (también inserto entre los griegos en el mito de Fénice, Hipólito o Belerofonte), en la que se introduce una simbología sobre el agua de larga fortuna: benéfica cuando es la de una fuente, maléfica si es la de un pozo. El otro gran fragmento elegíaco (frs. 4-6), de veinte versos, pertenece a una composición titulada *Las Musas*, en la que se resaltan las rivalidades poéticas de vates famosos, con premios en juego instituidos por los efesios en honor de Ártemis, y en el que destacan menciones al ditirambógrafo Timoteo y al elegíaco Mimnermo:

*De arcaicos ancestros provenía este varón,
desde joven experto en tratar como extranjero con extranjeros
siempre. Y cercano ya a la poética cima de Mimnermo, nuestro hombre
con vuelo igual a Eros enloquece por un joven...*¹⁶⁴

Es interesante por cuanto en un momento de configuración definitiva en Grecia, en un texto elegíaco helenístico se sigue mencionando a Mimnermo como eximio representante de dicho género en su vertiente temática amorosa, en un momento decimos en el que, salvo el elemento plenamente subjetivo, aún sin confirmarse, la elegía se reviste de una temática casi exclusivamente amorosa, constatando que, desde Mimnermo, el género elegíaco inicia en Grecia el camino que desemboca en la elegía

Amazona y un *A Baléstica*, ataque a una amante de Ptolomeo Filadelfo. Fue además creador de metro propio, el *Sotadeo*, tetrámetro jónico con ciertas licencias, y a cuyo molde trasladó toda la *Iliada*, y bajo cuyo título –*Sotadea*– corrió en época imperial una colección de aforismos al estilo de las de Focílides o Epicarmo, y curiosamente no escritas en el jónico de Sótades, sino en pura κοινή.

¹⁶² Los testimonios de todo ello se encuentran en Gell. 15, 20, Str. 14, 648 y S. E., *M.* 8, 331. Además se conservan un par de fragmentos en hexámetros que corresponderían a sendos *epilios*, titulados *El habitante del Mar* y *Circe*, ambos (uno de cinco versos y el otro de dos) de cuidada factura. No obstante, según J. A. Martín García (*op. cit.*, p. 40), no parece que los mentados *Fenómenos* sean obra suya.

¹⁶³ Parth. 14, 20 (*Περὶ Ανθέως*); Alex. Aet. fr. 3. En el episodio, sólo conocido por Partenio aunque parece que inventado por Agatón, Anteo rechazaría a Cleobea, esposa del rey de Mileto Fobio, y en cuya casa vivía un rehén. Por tal motivo Cleobea introdujo a Anteo en un pozo, arrojando luego una piedra de molino; más tarde, la infiel esposa, atormentada por el remordimiento, se ahorca.

¹⁶⁴ Alex. Aet. fr. 5, 2-5: Ἀρχαίων ἦν ὄδ' ἀνήρ προγόνων, / εἰδῶς ἐκ νεότητος αἰεὶ ξείνοισιν ὀμιλεῖν / ξείνος, Μιμνέρμου δ' εἰς ἔπος ἄκρον ἰὼν / παιδομανεῖ σὺν ἔρωτι ποτήν ἴσον ...

latina, en un proceso en el que más que de ruptura, habría que hablar de permanente evolución hasta que adquiere el carácter definitivo y definitorio que le otorgan los poetas augústeos.

I. 3. 1. 7- Partenio de Nicea

Partenio fue uno de los muchos poetas helenísticos que, con la decadencia de las distintas dinastías de Bitinia, Pérgamo, Siria, etc., se instalaron en Roma para ejercer allí su labor poética y didáctica. Natural de Nicea, ostentaría una ciudadanía honoraria de Mirlea, y fue llevado como esclavo a Roma por el poeta neotérico Gayo Helvio Cinna¹⁶⁵, en el contexto de la Tercera guerra mitridática, acontecida entre 74 y el 64¹⁶⁶. Es precisamente, en el año 66, cuando se produce la mayor oleada a Roma de poetas procedentes de diversos puntos del helenismo: Antíoco de Escalón, Filón de Larisa, Antípatro de Sidón, etc¹⁶⁷.

Partenio es conocido sobre todo por ser el autor de los famosos *Περὶ ἐρωτικῶν παθήματων* o *Sufrimientos de amor*, una colección de treinta y seis breves relatos en prosa sobre diversas historias de amor de final doloroso dedicados a su amigo Cornelio Galo. En la obra el nexo de todas las historias son los sufrimientos que acarrea el amor, entremezclando elementos mitológicos, paradójicos y puramente eruditos. Aunque es una obra de interés considerable por sí misma, es de especial importancia para la historia de la elegía, sobre todo su dedicatoria, en la que invita a Cornelio Galo a utilizar sus narraciones para las composiciones de tipo fundamentalmente elegíaco:

*...tú mismo podrás adaptar en poesía épica y elegíaca los motivos más adecuados de entre ellos*¹⁶⁸.

Sin embargo, Partenio fue ante todo poeta, de muy diversa índole pero especialmente elegíaco, faceta que lo convierte por tanto en una figura de doble interés. De dicha obra

¹⁶⁵ Poeta romano amigo de Catulo, a quien acompañó a Bitinia en el año 57, fue autor de epilios como el famoso *Esmirna*, famoso entre sus contemporáneos por la vasta erudición desplegada al modo alejandrino. Fue además autor de composiciones eróticas de índole diversa, de la que no han llegado más que fragmentos.

¹⁶⁶ Mitridates VI Eupátor reinó en 120-63, sexto de los reyes del Ponto y uno de los más encarnizados e infatigables enemigos de Roma, además de constante amenaza para el control de los reinos aliados de Asia Menor. La tercera de las tres guerras se inició en el año 74 con la invasión de Bitinia, que había sido legada a Roma por Nicomedes en el 75. Mitridates fue derrotado y expulsado del territorio conquistado primero por Lúculo, luego por Pompeyo, y refugiándose temporalmente en Crimea.

¹⁶⁷ Sobre la llegada de Partenio a Roma así como el contexto y ambiente en que se produce este importante trasvase de poetas y personalidades del mundo griego a la urbe romana, *vid.* E. Calderón Dorda, "La llegada de Partenio a Roma", *Auguralia*, Univ. Autónoma de Madrid, Madrid, 1984, pp. 45-52.

¹⁶⁸ Parth., αὐτῶ τέ σοι παρέσται εἰς ἔπη καὶ ἐλεγείας ἀνάγειν τὰ μάλιστα ἐξ αὐτῶν ἀρμόδια.

poética se conservan cincuenta y cuatro fragmentos; destacaba especialmente su producción elegíaca: la Suda decía que era ἑλεγειοποιὸς καὶ μέτρον διαφόρων, y Artimodoro de Daldis situaba sus elegías a la altura de la *Alejandra* de Licofrón:

*En la Alejandra de Licofrón, en las Conversaciones de Heráclides Póntico, en las Elegías de Partenio y en muchos otros autores se encuentran historias peregrinas...*¹⁶⁹

A pesar de lo escasamente conservado parece que su obra debió ser considerable. Lamentablemente, los dísticos parecen pertenecer más a epicedios que a elegías, de las que sólo se conocen los títulos de los precarios fragmentos a los que pertenecerían. Así Partenio sería autor de una elegía titulada *Afrodita*, otra *Biante*, referida al héroe homérico homónimo; otra titulada *Delso*, y otra dedicada a al poeta Crinágoras de Mitilene, que se dedicó a la elegía erótica a lo largo del s. I. De otras elegías, como *Antipe*, de probable contenido mítico a juzgar por la propia historia XXXII de Partenio, o las *Leucadias*, poco más se sabe. Todo ello atestigua la existencia de un material elegíaco de indudable importancia en un momento clave de la elegía, en el que se está produciendo su definitivo paso hacia el modelo que la consagra en manos de los poetas augústeos, y en el que Partenio, tanto con su obra en prosa como en verso, tanto contribuye, teniendo un papel en el mundo griego paralelo al que ejerce Galo para con los sucesivos poetas elegíacos en lengua latina¹⁷⁰; ambos, Partenio y Galo, pueden considerarse la bisagra en el paso de la preponderancia de la elegía griega a la elegía latina, y ambos de modo directo. F. della Corte ha estudiado la impronta de Partenio en Tibulo¹⁷¹, considerado continuador directo de la elegía de C. Galo, impronta que se observa claramente en una obra de otro de los grandes representantes del género en Roma, las *Heroidas* de Ovidio, donde parece que el de Sulmona vuelve al punto de

¹⁶⁹ Artem. 4, 63: εἰσὶ γὰρ καὶ παρὰ Λυκόφρονι ἐν τῇ Ἰαλεξάνδρα καὶ παρὰ Ἡρακλείδῃ τῷ Ποντικῷ ἐν ταῖς Λέσχαις καὶ παρὰ Παρθενίῳ ἐν <ταῖς> ἑλεγεῖαις καὶ παρ' ἄλλοις πολλοῖς ἱστορίαι ξέναι (Artemidoro, *La interpretación de los sueños*, trad. de E. Ruíz García, Ed. Gredos, Madrid 1989; texto griego por R. Pack, *Artemidori Daldiani Onirocriticon libri V*, Teubner, Stuttgart, 1963). De Daldis en Lidia escribe, a finales del s. II d. C. en el marco de la Segunda Sofística, el único tratado de onirocrítica conservado de la Antigüedad.

¹⁷⁰ Vid. X. BALLESTER, "Galo: los inicios literarios", *CFC*, 23 (1989) 117-124. No sólo en el ámbito elegíaco es rastreable el influjo de Partenio, sino en la poesía latina en general. Además de en los *poetae novi*, en Galo y algunas obras de la *Appendix Virgiliana*, su influencia en Virgilio es puesta de relieve por E. Calderón, en "Partenio, maestro de Virgilio", *Simposio Virgiliano*, Murcia, 1984, 217-223. Partenio fue estudiado incluso por Tiberio y, posteriormente, por Adriano, que reconstruyó en Tivoli el sepulcro de Partenio y Arete. En ámbito griego, su presencia se detecta en la épica tardía, en Nono de Panópolis y, ya en época moderna, hasta en la *Ana Karenina* de Lev Tolstoy.

¹⁷¹ F. DELLA CORTE, "Partenio e Tibullo", *Latomus* 193 (1986) 57-64.

partida de la elegía genuinamente helenística, en la que el mito es ineludible, y que tantos paralelos tiene con la obra en prosa del niceno.

I. 3. 1. 8- Otros poetas. Fragmentos elegíacos menores y anónimos

Además de los poetas elegíacos helenísticos que la tradición transmite como tal, los autores considerados ‘mayores’ de esta época –Calímaco, Teócrito, Arato o Apolonio– también fueron autores de elegías, además de conservarse testimonios de otros autores, tales como Diodoro de Elea, que compuso elegías sobre Apolo y Dafne resumidas por Partenio (XV), o Sínilo, del que nada se sabe, salvo que escribió elegías sobre Tarpeya y su traición por amor, en el límite del período helenístico¹⁷². Los papiros, por lo demás, transmiten series de dísticos o fragmentos elegíacos de difícil atribución, excepción de lo cual es el importante fragmento ya comentado de Fanocles.

Según se dijo más arriba, Calímaco compuso poemas en dísticos elegíacos como la *Victoria de Sosibio*, la *Elegía a la victoria en Nemea*, otra titulada Γραφεῖον y la famosa *Cabellera de Berenice*, de todo lo cual restan fragmentos sueltos. Los Αἴτια entablan el difícil problema del carácter de la llamada ‘elegía etiológica’, que ha recibido estudios aparte¹⁷³.

Ningún fragmento elegíaco se ha conservado de Teócrito, aunque la tradición le adjudica composiciones en tal metro, caso similar al de Arato. Diferente es el caso de Eratóstenes, ya que se conservan fragmentos de su elegía *Erígone*, en el que el de Cirene mezclaba elementos mítico-astronómicos y etiológicos.

Es, en cambio, una auténtica paradoja y contrasentido el que siga siendo cuestionada la adscripción a dicho género de uno de los poetas helenísticos considerado como muy influyente en la elegía latina (y ello por los propios elegíacos augusteos¹⁷⁴), Euforión de Calcis; de él no se conserva ni un solo pentámetro, sino que se ha transmitido como poeta hexamétrico, autor de epilios, pero no como *elegiarum scriptor*. Los títulos conservados, casi treinta, se refieren a esa producción hexamétrica, sin hallar rastro de esa supuesta producción elegíaca.

¹⁷² De Diodoro se sabe que escribió además unas *Corintíacas* con la historia de Hipómenes y Atalanta, tratada también por Filetas y Calímaco (fr. 412 Pf.). Sínilo seguramente es más tardío que los poetas tratados hasta aquí. La historia de Tarpeya también la trata Propercio (4, 4, 39), pero Sínilo la sitúa no en época de Rómulo y Remo como hace la tradición, sino, con mención del río Pado, ante los galos sitiadores de la urbe.

¹⁷³ Vid. *supra* p. 51, y n. 98.

¹⁷⁴ Cf. el *cantores Euphorionis* ciceroniano de *Tusc.* 3, 19, 45.

Tampoco son muchos los fragmentos elegíacos anónimos. Los pocos transmitidos por los papiros son breves y muy mutilados, siendo éste igualmente un capítulo de la literatura griega al que la papirología, muy generosa, determinante y esclarecedora en otros casos, ha otorgado pocos frutos. Sólo se puede hablar de tres fragmentos de cierta importancia y con un sentido mínimamente coherente¹⁷⁵. El primero de ellos alude al mito de la edad áurea de Cronos en la que el hombre vivía sin penalidad, con un espíritu cínico subyaciendo de trasfondo. El segundo de ellos revela cómo el molde elegíaco traspasa el contenido puramente sentimental adquiriendo ribetes casi épicos; su contenido es la embajada durante una guerra, probablemente en el contexto de las invasiones gálatas por Europa. Parece que el monarca que establece el contraste entre los guerreros nórdicos y los persas pudiera ser Átalo II, Antígono Gonatas o Antíoco I, y la victoria a la que alude es mencionada por Pausanias (1, 7).

El tercer y último fragmento elegíaco procede de una Antología elegíaca que albergaba parcialmente el papiro. Es el mejor conservado de los fragmentos elegíacos transmitidos como anónimos, y alberga enamoramientos atormentados de mujeres (Escila, Medea, Polimela) que llevaron a la destrucción a sus familias y patrias, expuestos a modo de *exempla* con los que reprender a la amada, desconocida en el texto. El carácter de las historias es muy parecido al que contienen las narraciones amorosas de Partenio, lo que demuestra la importancia que tuvo como materia a suministrar en este primer estadio de la elegía alejandrina.

I. 4- El epigrama helenístico

De muy diferente factura al epigrama arcaico y clásico es el epigrama helenístico, ya que supone, como toda la literatura de este período, una auténtica recreación de forma y contenido. Sobre todo, la importancia de la convicción hace que en él la realidad se vuelva ficción, puro motivo literario; toda circunstancia, imaginaria o real, es susceptible de ser objeto del epigrama, en contraposición a la gama temática de otras épocas: si el epigrama clásico aspira al ideal de excelencia, hacia la ἀρετή, acercándolo, por tanto, a los nobles géneros literarios coetáneos y a la cultura propia de la πόλις, el epigrama helenístico tiene por objeto lo contrario, el individuo, aspirando

¹⁷⁵ Son los transmitidos por los papiros de Oxirrincos 1, 14, el fragmento 2 P/958 LL.-J. y P., y el papiro de Ox. 2885 (fr. 1-20 Ll.-J. y P). Vid. J. A. Martín García, *op. cit.*, p. 479-482.

simplemente a su entretenimiento y satisfacción, configurándose, por tanto, como un género no noble –aunque de muy alta calidad-, sino de ocasión.

En cuanto a su clasificación, dado el considerable *corpus* conservado, ha sido uno de los capítulos más trabajados por los estudiosos, ya que a lo mucho conservado se une la heterogeneidad del material y las diferentes posibilidades de enjuiciamiento. Por ello nunca parece llegarse a una solución satisfactoria. Por tanto recogeremos la muy extendida división por criterios geográficos de origen de los poetas, en función de la cual existirían tres ‘escuelas’:

- La escuela dórico-peloponésica-occidental, que englobaría escritores procedentes del Peloponeso, tales como: Ánite, Ensalces, Pánocrates y quizá Damageto; la Magna Grecia, ya con contactos culturales itálicos, y con Nósido, Leónidas, Teodóridas, Fancias y Mosco como representantes; a las islas dóricas del sur del Egeo pertenecerían Filetas de Cos, Nicias y Teócrito de Siracusa, Antágoras, Simias y Aristódico de Rodas, y Riano de Creta; y a la Grecia central y septentrional, Faleco, Perses, Alejandro y otros escritores relacionados con la corte macedonia, como Samio y Alceo. Las características que definirían a los escritores de esta supuesta escuela son, principalmente, la traslación social del epigrama hacia las clases inferiores de la sociedad, artesanas y proletarias; por otro lado, el gusto por temas relacionados con la intimidad de la mujer, el niño o los animales, inserto en la paz de una naturaleza idílica, pero con atención al realismo. Todo ello revestido de las nuevas doctrinas estoicas, aun cuando los sentimientos se expresen de modo torpe y poco decoroso, y con una lengua y estilo artificial, barroco y demasiado afiligranado, constituyendo por ello la escuela de menos calidad literaria de las tres.
- La escuela jónico-egipcia, de gran calidad y numerosos representantes: de Asia Menor, Hegemón, Duris, la gran representación samia de Asclepiades, Hédilo, Nicéneto y Menécrates; de la prolífica Colofón, Fédimo, Diotimo y Nicandro, y de Caria Heráclito y Timnes. Y sobre todo, por su importancia, los poetas de la zona alejandrina, como Teeteto, Posidipo, Calímaco, Glauco, Dioscórides y Zenódoto. Son poetas que tratan con exquisitez concisa temas refinados y sutiles impregnados de doctrinas epicúreas y hasta hedonistas, con el amor y lo simposíaco como principal protagonista, pero

paradójicamente encerrado en un epigrama de extraordinaria contención verbal y estilística, con una vuelta al rotundo carácter lapidario original.

- La escuela sirio-fenicia, la más tardía de las tres, representa un movimiento epigonal, con menos representantes pero de gran calidad también: Antípatro de Sidón, Meleagro y Filodemo de Gádara y Arquias de Antioquia, todos de gran influencia en la literatura latina. De temas, lengua y características exóticas y singulares, quizá poco atractivos por sus excesos retóricos y el carácter limitado de su creación, traslucen en sus composiciones una mentalidad compleja y llena de patetismo, barroca, a veces ya pasada de moda respecto a sus antecesores, pero de altísimas cotas en Meleagro.

Una de las características más sobresalientes y trascendentes del nuevo epigrama es el alto componente subjetivo de que hace gala. El epigrama arcaico y clásico, por unos condicionantes políticos en los que lo público y lo social dejaban la individualidad de lado, da paso ahora, con la centralización de los diversos poderes en la figura del monarca, a que la esfera personal y privada aflore potenciando el alto componente subjetivo que de por sí tiene la manifestación lírica. No es naturalmente el único factor que propicia el que el intimismo sentimental se convierta en protagonista, pero sí es un elemento a tener en cuenta. Otros de orden estético y aun artístico, regido por los nuevos cánones de la *variatio* helenística, coadyuvan a ese giro producido en la esfera de esta importante faceta de la lírica griega, la del epigrama. Por tanto lo subjetivo no es algo inventado o creado por los latinos, sino que éstos desplazan en gran medida tal componente a un género elegíaco que, al encontrarse en Grecia con otro –el epigrama, cuando es posible distinguirlos- que detenta dicha esfera privada, no tenía por qué desarrollarlo como un elemento inherente a lo elegíaco. Epigramas como los de Calímaco, Meleagro o Posidipo ligán de forma directa sentimiento amoroso al ego del poeta, que se expresa en primera persona en un perfecto y elaborado ya código elegíaco pero en el molde del epigrama, aun cuando se vio cómo alguna elegía del propio Posidipo –no epigrama- ya posee una cierta configuración elegíaca de tono subjetivo, al modo latino. A ello se une el considerable descenso en el uso y longitud del tratamiento mítico como criterio fundamental, y de hecho G. Luck¹⁷⁶ advierte que “los epigramas eróticos helenísticos (que podríamos denominar como ‘breves elegías eróticas’)

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 23.

contienen muy pocas alusiones mitológicas y ya en el terreno de la elegía romana, Tibulo se permite muy raras incursiones en el reino del mito”. Por tanto la innovación que encontramos en Roma y su elegía no es de ruptura con la elegía griega, sino que prosigue la senda ya más que esbozada por el epigrama y la elegía griega, aunando los moldes y temas de ambos, consiguiendo mediante la *variatio* a gran escala un producto literario nuevo, como se verá más detenidamente en el estudio de la elegía latina.

Los tópicos y tratamientos amorosos que se hallan en los epigramas, compartidos por la elegía del momento, y de los que harán uso inmediato los poetas latinos, se tratan a continuación dentro de los temas de la elegía helenística como propios de ella, a pesar de ser conocidos sobre todo por vía epigramática dado el estado de conservación de la elegía, pero debido también a las concomitancias que ahora más que nunca comparten ambos géneros, ya que en época helenística la elegía y el epigrama son fundamentalmente amorosos; a ello se une un motivo no menos esencial, y es que los autores elegíacos principales son también muchos de los más eximios compositores de los epigramas de la *Antología Griega*, compartiendo por tanto una misma visión y tratamiento del amor en ambos tipos de composiciones.

I. 5- Temas y tópicos de la elegía y epigrama helenísticos presentes en la elegía latina

Para los elegíacos helenísticos, igual que para los latinos después, los sentimientos se insertan en una tensión controlada y difícil entre el amor y el desamor. El contenido principal, como se dijo, es de carácter mítico-erótico casi siempre rodeado de sufrimientos -ἐρωτικὰ παθήματα-. Esos argumentos eróticos están extraídos por lo general de fuentes de difícil acceso, a veces de origen popular, y los poetas utilizaban sobre todo los que reunían aspectos más barrocos y peregrinos y que menos habían sido tratados por la épica. Y la forma de representar todo ese caudal argumental y sus aspectos concretos es a partir de una serie de *τόποι* ya plenamente codificados y compartidos por el epigrama y que en parte ya provenían de época prehelenística, y que respondían a la concepción que el erudito público helenístico tenía del amor. Estos mismos tópicos serán utilizados y ampliados en número por los poetas elegíacos latinos, que reproducirán de manera a veces casi idéntica toda la gama de situaciones eróticas a las que el contexto amoroso puede inducir, y a los que darán un nuevo brillo al

someterlos con el procedimiento helenístico de la *variatio* y sus diversas formas, disponiéndolos, por así decir, al uso de toda la literatura amorosa europea por venir.

- El primer deseo que prima en los elegíacos griegos es el anhelo constante por la belleza, por lo que el rasgo definitorio de los protagonistas es su gran hermosura. Dicha hermosura en época helenística se consideraba algo totalmente efímero, como manifiesta un epigrama atribuido a Platón:

*Una manzana te lanzo: tú, si amarme consientes,
acéptala y tu doncellez dame a cambio.
Mas si piensas lo que no suceda, cógela igualmente
y mira cuán efímera es la flor de la beldad*¹⁷⁷.

Ese carácter efímero (ὀλιγοχρόνιος) es lo más anhelado en el ser amado, y resulta no sólo lo más deseado, sino como decimos su rasgo más distintivo. Calímaco en su elegía *Aconcio* y *Cidipe* desea que todos los árboles (lo que resulta un nuevo motivo muy del gusto elegíaco) lleven grabado el nombre de la amada, pero resaltando su belleza: Κυδίπτην καλήν¹⁷⁸, *hermosa Cidipa*, e igualmente dirá en un epigrama:

*Escancia y de nuevo proclama: 'por Diocles y ausente
queda Aquello de estos casos que le dedico'.
Hermoso es el mozo, tal vez demasiado; y, si alguno
lo negare, mejor es saberlo yo sólo*¹⁷⁹.

Esta belleza del amado, que es resaltada hasta la saciedad en poetas tanto helenísticos como romanos, es rasgo distintivo no sólo de la mujer, sino también

¹⁷⁷ A. P. 5, 79: Τῷ μῆλῳ βάλλω σε· σὺ δ' εἰ μὲν ἐκοῦσα φιλεῖς με, / δεξαμένη τῆς σῆς παρθενίης μετάδος. / εἰ δ' ἄρ', ὅ μὴ γίγνοιτο, νοεῖς, τοῦτ' αὐτὸ λαβοῦσα / σκέψαι τὴν ὤρην ὡς ὀλιγοχρόνιος.

¹⁷⁸ Call. fr. 73: ἀλλ' ἐνὶ δὴ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροτε / γράμματα, Κυδίπτην ὅσσ' ἐρέουσι καλήν....*Sino en vuestras cortezas tantas letras grabadas tuvierais cuantas habrían de decir: 'hermosa Cidipa'*. El motivo de grabar el nombre de la amada en la corteza de los árboles parece de origen bucólico, de donde pasa a la poesía amorosa –elegíaca– con notable éxito; sin embargo su primera aparición es en contexto elegíaco, en concreto en este fr. de la elegía *Aconcio* y *Cidipe* de Calímaco, *infra*, pp. 86-87.

¹⁷⁹ Call. *Epigr.* 19-A. P. 12, 51: Ἐγχει καὶ πάλιν εἰπέ· Διοκλέος. οὐδ' Ἀχελῶος / κείνου τῶν ἱερῶν αἰσθάνεται κυάθων. / καλὸς ὁ παῖς, Ἀχελῶε, λίην καλός· εἰ δέ τις οὐχὶ / φησὶν ἐπισταίμην μούνος ἐγὼ τὰ καλά.

de los jóvenes, pero quedará ya ligada en la poesía amorosa como algo inherente al amor entre amante y ser amado¹⁸⁰.

- La belleza de la amada es la principal baza del dios para la consecución de lo que resultará uno de los motivos más fructíferos y de más larga pervivencia en la poesía amorosa occidental: el triunfo de Eros, hecho que conlleva una serie de tópicos y motivos a él adheridos, como se verá. Sin embargo, el triunfo en sí es ya un motivo que será tratado como tema en multitud de composiciones elegíacas¹⁸¹; Eros es omnipotente, invencible, y así le advierte Miíscos a Meleagro:

*“Al valiente cacé. Mira cómo mis pies pisotean
el arrogante orgullo de tu ciencia gloriosa”
Mas yo cobré aliento y repuse: “¿Te extraña, querido?
También Eros a Zeus del propio Olimpo traje”¹⁸².*

- Esa belleza conduce inmediatamente al amor a primera vista. El enamoramiento no es un proceso lento, paulatino y gradual, sino algo instantáneo y fulminante, debido al implacable Eros. Este *τόπος* trae aparejado indisolublemente otro: Eros -con su dardo- es raudo, veloz, *ώκύς, ώκυπέτας, velox*, porque es *πτερόεις*¹⁸³. Todos los poetas elegíacos caen irremisiblemente e inmediatamente en amor ante sus amadas por los potentes y veloces efectos de Eros, ante los cuales nada se podrá hacer. El dardo de Eros es implacable, veloz, y domeñador de todos y todas las cosas, como se verá. Por ello Hermesianacte puede decir de Antímaco que

¹⁸⁰ Este deseo incontenible por la belleza puede llevar a situaciones desesperadas, como ponen de manifiesto las historias narradas por Partenio. Valga de muestra la nº 31, en la que Dimetes, al encontrarse en la playa el cadáver de una mujer arrastrado por las olas, no dudó en acostarse con ella por tratarse de una mujer *μάλα καλή*, lo cual provocó esa desmedida pasión que duró hasta que el cadáver acabó por descomponerse, tras lo cual terminó suicidándose atormentado por su *πάθος*. Como anota E. Calderón (1997, p. 3), en Partenio pueden rastrearse huellas de dicho tópico, a pesar de tratarse de narraciones en prosa, pero de materia típicamente elegíaca: *μάλα καλής παιδός* (10, 1), *τήν ιδέαν έκπρεπής* (29, 1), *τό κάλλος έκπλαγέντα τής κόπης* (30, 2), *τήν ιδέανκράτιστος* (34, 1), todas relativas a la belleza del amado o amada.

¹⁸¹ Vid. n. 5 al comentario de la elegía X de Fernando de Herrera, dedicada a este motivo.

¹⁸² A. P. 12, 101, 3-6: “Τὸν θρασὺν εἶλον ἐγὼ τὸ δ’ ἐπ’ ὀφρύσι κείνο φρύαγμα / σκηπτροφόρου σοφίας ἠνίδε ποσσὶ πατῶ”. / τῶ δ’ ὅσον ἀμπνεύσας, τόδ’ ἔφη· “Φίλε κοῦρε, τί θαμβεῖς; / καὐτὸν ἀπ’ Οὐλύμπου Ζῆνα καθεῖλεν Ἔρως”. Cf. Prop. 1, 1, 4: ‘y sometió Amor mi cabeza bajo sus plantas’, *et caput impositis pressit Amor pedibus*; Ov. Am. 1, 1, 25: ‘¡Pobre de mí! Certeras saetas fueron las de aquel niño’, *Me miserum! certas habuit puer ille sagittas*; 1, 2, 19: ‘¡Mira, yo lo confieso! soy, Cupido, tu presa reciente’, *En ego confiteor! tua sum nova praeda, Cupido*.

¹⁸³ Cf. Mel. *apud* A. P. 5, 177, 3-4; *ibidem*, 9, 440, 16. El mismo tópico sometido a *variatio* (en su variante de la *inversio*) hace a Eros no *velox*, sino *tardus* (βραδύς), como se observa en Prop. 1, 1, 17, *in me tardus Amor non ullas cogitat artes*.

Es el mismo efecto contemplado en la citada elegía de Calímaco sobre Aconcio y Cídipe, en el pasaje paralelo en las *Cartas* de Aristéneto:

*Pues el hermoso, que había asaeteado a tantos, debía probar una sólo flecha de amor un día y conocer a la perfección qué clase de sufrimientos habían padecido los heridos por él*¹⁸⁵.

Por tanto, como decimos, la figura de Eros veloz se combina necesariamente con la del Ἔρως ἔκδικός, que tiene su origen en la mitología y el folklore helenos, y que en la literatura pastoril encuentra bastante eco, pues casi siempre son ninfas y pastores los que por su ὕβρις erótica son castigados por la divinidad. La novela erótica griega hará igualmente un uso considerable del tópico.

- La poética amorosa helenística contempla otro lugar común referido a Eros de gran fortuna, según el cual el dardo (κέντρον), el aguijón de Eros, es siempre dulce y amargo a la vez. Amor es a un tiempo καὶ γλυκὸν καὶ πικρόν, esto es, γλυκύπικρος. Es un motivo que remonta a Safo:

*Eros de nuevo, embriagador me arrastra,
dulciamarga, irresistible bestezuela*¹⁸⁶.

Y que Eurípides utilizaba a modo de lugar consagrado:

[Fedra]- *¿Qué es eso que los hombres llaman amor?*
[Nodriza]- *Algo agradable y doloroso al mismo tiempo, niña*¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Hermesian. fr. 7, 41.

¹⁸⁵ Call. fr. 70: ἀλλ' ἀπὸ τόξου / αὐτὸς ὁ τοξευτὴς ἄρδιν ἔχων ἑτέρου, *pero ha sido de ajeno arco del que el arquero en su carne, por la punta del dardo alcanzado...*; Aristaenet. 1, 10: ἔδει γὰρ τὸ καλὸν τοσούτους τετοξευκότα τῷ κάλλει μιᾶς ἀκίδος ἐρωτικῆς πειραθῆναί ποτε καὶ γυνῶναι σαφῶς οἷα πεπόνθασιν οἱ δι' αὐτὸν τραυματίσαι (*Cartas eróticas*, trad. de R. J. Gallé Cejudo, Ediciones Clásicas, Madrid, 1999; texto griego por E. Mazal, *Aristaeneti Epistularum libri II*, Teubner, Stuttgart, 1971).

¹⁸⁶ Sapph. fr. 130 L-P: Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον (trad. C. García Gual, *Antología de la poesía griega. Siglos VII-IV a. C.*, Alianza Editorial, Madrid, 1998; texto griego por D. A. Campbell, *Greek Lyric. Sappho. Alcaeus*, Harvard University Press, 1982). No obstante, el origen del tópico podría hallarse presente ya en Hesíodo, *Theog.* 585.

¹⁸⁷ E. *Hipp.* 348: [Φα]. τί τοῦθ' ὅ δὴ λέγουσιν ἀνθρώπους ἐρᾶν; [Τρ]. ἦδιστον, ὦ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἄμα. EURÍPIDES, *Tragedias I*. Trad. de A. Medina González, Gredos, Madrid, 1977 [1991]; texto griego por G. Murray, *Euripidis Fabulae* (reimpr. 1958), vol. I, Oxford University Press, Oxford, 1902.

Ya en época helenística es Posidipo de Pela quien habla de ὁ γλυκύπικρος Ἔρως:

*...cállense el cisne sapiente, Zenón, y la Musa
de Cleantes; preocúpenos Eros agridulce*¹⁸⁸.

Y especialmente Meleagro, quien convierte el tópico casi en un pequeño programa poético:

*En la llama del tierno Diodoro prendíanse todos
y ahora le han cazado Timarión la amorosa
y de Eros el dardo agridulce. Es un nuevo prodigio
el que veo: fuego por fuego devorado*¹⁸⁹.

Este tópico helenístico es de los más interesantes porque por medio de la *variatio* los elegíacos augústeos lo convertirán en uno de los lugares comunes de más vigencia en la literatura amorosa, ya que no sólo Eros será agridulce, o su dardo, sino la mujer en sí misma: la *puella*, como ya la Pandora hesiódica, será desde entonces un *dulce malum*, un sufrimiento agridulce, como sostiene Ovidio:

*Si algún dios me dijera "vive y deja a un lado el amor", le
suplicaría que no: ¡hasta tal punto la mujer es un dulce mal!*¹⁹⁰

- Se observa por tanto que la época helenística es la época de la gran introspección sobre la naturaleza de Eros, configurándose en torno a él toda una filosofía e imaginaria que tendrá larga pervivencia. Ello hará que los poetas reduzcan la acción amorosa a un complejo repertorio de fórmulas ampliamente usado por todos los poetas de épocas posteriores, pero que hunden su origen en el epigrama, gracias a que su concisión y economía permiten los rápidos retratos que Eros y su acción producen, sellándolos en tópicos. Así el amor es arrebató, impulso irresistible ante la belleza y miedo por su caducidad, es a la vez el sueño feliz de su perpetuación y conciencia dolorosa de su rápido fin; es también celos,

¹⁸⁸ A. P. 5, 134: σιγάσθω Ζήνων ὁ σοφὸς κύκνος α τε Κλεάνθο / μοῦσα· μέλοι δ' ἡμῖν ὁ γλυκύπικρος Ἔρως.

¹⁸⁹ A. P. 12, 109: Ὁ τρυφερὸς Διόδωρος ἐς ἠιθέους φλόγα βάλλων / ἤγρευται λαμυροῖς ὄμμασι Τιμαρίου, / τὸ γλυκύπικρον Ἔρωτος ἔχων βέλος. ἧ τότε καινὸν / θάμβος ὄρω· φλέγεται πῦρ πυρὶ καιόμενον. Dicha naturaleza γλυκύπικρος de la pasión amorosa se revela como se ha dicho al comienzo mismo del proceso amoroso, por lo que el mismo Meleagro lo llamará γλυκύδακριν Ἔρωτα (A. P. 7, 419).

¹⁹⁰ Ov. Am. 2, 9, 26: 'Vive' deus 'posito' siquis mihi dicat 'amore!' / deprecet—usque adeo dulce puella malum est.

sospecha, ansiedad, pérdida de los sentidos y ternura de los recuerdos...todo ello, como se viene advirtiendo, llegando a incurrir en variaciones monótonas sobre el mismo tema o tópico hasta el punto de parecer que las situaciones reales pueden difuminarse en el artificio y en la naturaleza casi cliché de algunos de estos tópicos, lo cual se evita gracias a la *variatio*. Le acompañarán detalles que se repiten con asiduidad, como el candil testigo de los amores furtivos y testigo de la fidelidad de los amados, símbolos y emblemas amorosos como las manzanas o guirnaldas, juramentos y perjurios (futuro motivo del *foedum amoris*), etc. Pero sobre todo queda claro que el amor constituye el placer supremo de la vida:

*‘Nada más dulce que el amor, y toda otra dicha atrás
se queda, y hasta de mi boca la miel escupo’.
Esto dice Nósíde, más el que de Cipris el amor no tiene, no
sabe qué clase de rosas son sus flores* ¹⁹¹.

Es un bien exclusivamente reservado a los vivientes:

*Con celo guardas tu doncelléz, mas ¿qué ganas? No es bajando
al Hades, muchacha, donde hallarás un amante.
Entre los vivos están los placeres de Cipris, joven,
mas en el Aqueronte huesos y polvo seremos* ¹⁹²,

y más vivo e intenso cuanto más prohibido:

*Robemos los besos; Ródope, y los deleitables oficios
de Cipris tan arriesgados. Es dulce esconderse
de la mirada de los guardianes que todo lo captan, y sabe
mejor el lecho furtivo que el de todos sabido* ¹⁹³,

pero de efímero goce:

*Bañémonos, Pródica, ciñamos coronas y echemos sorbos
de vino puro, cogiendo las copas más altas.*

¹⁹¹ Nósíde, *apud A. P.* 5, 170: “Αδιον οὐδὲν ἔρωτος· ἅ δ’ ὄλβια, δεύτερα πάντα / ἔστιν· ἀπὸ στόματος δ’ ἔπτυσσά καὶ τὸ μέλι. / τοῦτο λέγει Νοσσίς· τίνα δ’ ἅ Κύπρις οὐκ ἐφίλησεν, / οὐκ οἶδεν τήνα γ’, ἄνθεα ποῖα ῥόδα.

¹⁹² Asclep., *ibidem*, 5, 85: Φεΐδη παρθενίης. καὶ τί πλέον; οὐ γὰρ ἐς “Αἶδην / ἐλθοῦσ’ εὐρήσεις τὸν φιλέοντα, κόρη. / ἐν ζωοῖσι τὰ τερπνὰ τὰ Κύπριδος· ἐν δ’ ἄχέροντι / ὅστέα καὶ σποδιή, παρθένη, κεισόμεθα.

¹⁹³ Paul. Sil., *ibidem* 5, 219: Κλέψωμεν, Ῥοδόπη, τὰ φιλήματα τήν τ’ ἐρατεινήν / καὶ περιδηριτὴν Κύπριδος ἐργασίην. / ἠδὺ λαθεῖν φυλάκων τε παναγρέα κανθὸν ἀλύξαι / φώρια δ’ ἀμφαδίων λέκτρα μελιχρότερα.

*Breve es la edad del placer; después, en el tiempo que queda,
la vejez lo impedirá y la muerte que es el fin*¹⁹⁴.

Son, pues, algunas de las pinceladas que recogen cómo el amor hace del hombre un ser pasivo sin capacidad de reacción ante esa fuerza exterior, irracional y violenta, que es Eros.

- No se queda ahí la caracterización helenística del motor principal de su poesía. Una vez que el amor ha penetrado en el corazón de la víctima de sus flechas –el poeta-, el sentimiento empieza a tener el cariz de una enfermedad, y en concreto como un penetrante dolor, un tormento, que provoca el sufrimiento físico y espiritual del amante, preso de un πάθος ἐρωτικόν. El amor es *enfermedad* (νόσος) y *sufrimiento* (πάθος); νόσος y πάθος son los términos que emplea Partenio para describir el sufrimiento que se cebaba en Leucipo por su enamoramiento hacia su hermana, provocado por Afrodita, sufrimiento expuesto igualmente por Hermesianacte en el fr. 5 de su ‘Leontion’. El tópico de que el amor es una enfermedad que debilita a los que lo padecen y son víctimas de su hechizo es muy común en toda la poesía helenística, como se aprecia magistralmente en el comienzo del Idilio XI de Teócrito:

*Ninguna otra medicina, Nicias, hay en mi opinión para el amor,
ni en pomadas ni en polvos...*¹⁹⁵

- Variante del anterior es la consideración del amor no como una enfermedad, sino como una *locura*, un exceso irracional que acarrea dolor y sufrimiento, una *μανία*. Es tema prehelenístico, y tiene a Platón como más clara y elaborada referencia, en célebre pasaje del Fedro:

Sóc.- *Hay dos formas de locura; una, debida a enfermedades humanas, y otra que tiene lugar por un cambio que hace la divinidad [...] En la divina, distinguíamos cuatro partes, correspondiendo a cuatro divinidades, asignando a Apolo la inspiración profética, a Dioniso la*

¹⁹⁴ Rufin., *ibidem*, 5, 12: Λουσάμενοι, Προδίκη, πυκασώμεθα καὶ τὸν ἄκρατον / ἔλκωμεν κύλικας μείζονας αἰρόμενοι. / βαιὸς ὁ χαιρόντων ἐστὶν βίος· εἶτα τὰ λοιπὰ / γῆρας κωλύσει, καὶ τὸ τέλος θάνατος.

¹⁹⁵ Parth. 5; Theoc. 11, 1: Οὐδὲν ποττὸν Ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο, Νικία, οὐτ' ἔγχπιστον (*Bucolici Graeci*, ed. A. S. F. Gow, Oxford University Press, Oxford, 1952; trad. de M. Brioso Sánchez, *Bucólicos griegos*, Ed. Akal, Madrid, 1986.). Otros términos referidos al amor con el mismo sentido, también en Partenio, son νόσημα y πάθημα.

*mística, a las Musas la poética, y la cuarta, la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa, a Afrodita y a Eros*¹⁹⁶,

si bien como primera referencia al elemento irracional del amor está ya expresado en un fragmento de Anacreonte, en el que se manifiestan las locuras y disputas a que conduce Eros a sus víctimas:

*Son los dados de Eros
delirios y pleitos*¹⁹⁷

La nueva elegía, como composición sustancialmente amorosa, no podía obviar tal motivo. Hermesianacte afirma del dardo del Amor que es Ἔρως μαινόμενος, cuando canta que ni si quiera los filósofos, poseedores de μῆτις y ἀρετή, escaparon a su temible acción; por ello la pasión que Pitágoras sintió por su discípula Téano le produjo μανίη:

*Ni siquiera cuantos hombres dura vida eligieron,
en busca de oscura sabiduría,
a quienes Razón misma con argumentos sobre sagacidades
y hábil Virtud de inquietante narración angustiaron,
ni ellos siquiera escaparon al terrible tumulto de Eros
enloquecedor, cayendo bajo el hábil auriga.
Cuál pasión por Teano aprisionó a Pitágoras el Samio,
descubridor de la simetría de geométricas
espirales...*¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Pl. *Phdr.* 265b: Μανίας δέ γε εἶδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην. [...] Τῆς δὲ θείας τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπίπνοϊαν Ἄπολλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ' αὖ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ Ἀφροδίτης καὶ Ἔρωτος, ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμεν τε ἀρίστην εἶναι, καὶ οὐκ οἶδ' ὅπη τὸ ἐρωτικὸν πάθος ἀπεικάζοντες. PLATÓN, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. Trad. de E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 2000 (texto griego por J. Burnet, *Plato Opera Vol. II*, Oxford University Press, Oxford, 1963).

¹⁹⁷ Anacr. fr. 53P: ἀστραγάλαι δ' Ἔρωτός εἰσιν / μανίαι τε καὶ κυδοιμοί. Eurípides casi siempre concibe el amor como una μανία que acaba entrando siempre en colisión con el νόμος, los patrones sociales de conducta, que acaban teniendo desastrosas y dolorosas consecuencias para el amante, como se puede observar, por poner un ejemplo de relevancia, en su *Hipólito*. Es un tópico que naturalmente seducirá a los elegíacos latinos, como luego se verá, como en el célebre pasaje de Ovidio, *Am.* 1, 7, 1-4: *Adde manus in vincla meas—meruere catenas— / dum furor omnis abit, siquis amicus ades! / nam furor in dominam temeraria brachia movit; / flet mea vaesana laesa puella manu*, '¡Si estás ahí, amigo, pon grilletes en mis manos —merecieron / las cadenas-, hasta que mi locura desaparezca toda! / La locura, en efecto, ha movido mis brazos temerarios contra / mi dueña: llora mi niña por el daño de mi rabiosa mano'.

¹⁹⁸ Hermesian. fr. 7, 81 ss: Οὐδὲ μὲν οὐδ' ὅπόσοι σκληρὸν βίον ἐστήσαντο / ἀνθρώπων, σκοτίνην μαιόμενοι σοφίην, / οὓς αὐτὴ περὶ πυκνὰ λόγοις ἐσφίγξατο μῆτις, / καὶ δεινὴ

Del mismo modo, Alejandro de Etolia en su elegía Apolo describe los apasionados amores de la mujer de Fobio hacia su huésped Anteo, sintiéndose *μανιάς* de amor hacia el joven Anteo:

*Por Anteo, grato al veloz Hermes, la recién casada
al punto enloquecida, lapidable amor concebirá
y prendida a sus rodillas solicitará en vano atenciones...*¹⁹⁹

En definitiva, para los doctos poetas helenísticos –para los latinos después-, el motivo de la *έρωμανία* constituye uno de los ejes sobre los que gira su lenguaje y concepción amorosa, y será uno de los tópicos de más trascendencia en la literatura amorosa de todos los tiempos²⁰⁰.

- Ello da lugar a que bien por νόσος, bien por *μανία*, el poeta amante sea indefiniblemente desgraciado, *miser*, *δυσδάκρυτος*, *βαρύμοχθος*. Así, Meleagro se conduce en monólogo: *Corazón torturado, tan pronto en la llama te quemas...* Una vez más Aconcio, pensando en Cidipa (en la versión de Aristéneto), no puede más que decirse: *¡Desdichado de mí!*, paralelo al *¡pobre de mí!* del mismo en la versión ovidiana de las *Heroidas*²⁰¹.
- Esa condición de *miser* puede estar provocada en ocasiones porque el poeta siente que Eros sólo le atormenta a él, que sólo a él van dirigidas todas las flechas del

μύθων κῆδος ἔχουσ' ἀρετή, / οὐδ' οἶδ' αἰνὸν ἔρωτος ἀπεστρέψαντο κυδοιμὸν / μαινομένου, δεινὸν δ' ἤλθον ὑφ' ἠνίοχον. / Οἷη μὲν Σάμιον μανίη κατέδησε Θεανοῦς / Πυθαγόρην, ἑλίκων κομψὰ γεωμετρίας / εὐρόμενον... *Vid. supra* p. 58-59, n. *ad loc.*

¹⁹⁹ Alex. Aet. fr. 3, 11: Ἄνθεὺς Ἑρμείη ταχινῶ φίλος, ἔπι νύμφη / μαινὰς ἄφαρ σχήσει τὸν λιθόλευστον ἔρων, / καὶ ἔκ καθαψαμένη γούνων ἀτέλεστα κομίσσαι / πείσει.

²⁰⁰ En la literatura helenística es muy utilizado por poetas de muy distinta índole y en los más diversos contextos, como el bucólico en Teócrito, en cuyo *Idilio* XI (v. 11) se presenta a Polifemo mostrando su amor a Galatea ὀρθαῖς μανίας, o como en el famoso παρακλαυσίθυρον anónimo (*Lyr. Adesp.* 1, 32; *vid. infra*, p. 171), en el que se dice que Ἔρωσ μαίνεσθαι ποιεῖ, *amor único hace enloquecer*. Es en epigramistas tardíos donde el tópico se utilizará con mayor profusión aún, como Agatías Escolástico (s. VI d. C.) en *A. P.* 5, 220, 1-2 (*Aunque ya las canas te hayan calmado, y embotado se haya / el aguijón ardiente de aquél furor amoroso...* Εἰ καὶ νῦν πολιή σε κατεύνασε καὶ τὸ θαλυκρὸν / κείνο κατημβλύνθη κέντρον ἔρωμανίης), en Rufino (s. II d. C.) en *A. P.* 5, 47, 1-2 (*Muchas veces deseé, Talía, poseerte una noche y saciar / mi pasión en tu florido frenesí de amor...* Πολλάκις ἠρασάμην σε λαβῶν ἐν νυκτί, Θάλεια, / πληρῶσαι θαλερῆ θυμὸν ἔρωμανή...), o Paulo Silenciarario (s. VI d. C.) en *A. P.* 5, 255, 11-12 (*y de nuevo, sus bocas se pegaban, pues sufrían el hambre / sin fin de la pasión de amor que devora los miembros...* καὶ πάλιν ἠρήρειστο τὰ χεῖλεα: γυιοβόρον γάρ / εἶχον ἀλωφῆτου λιμὸν ἔρωμανίης).

²⁰¹ *A. P.* 12, 132, 7 (Mel.): ἄ ψυχὴ βαρύμοχθε, σὺ δ' ἄρτι μὲν ἐκ πυρὸς αἶθη...; Aristaen. 1, 10: *δυστυχῆς ἐγώ;* *On. Epist.* 20, 135: *Me miserum!*; *Am.* 1, 1, 25. *Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.*

dios y que éste no hace sino entretenerse en su herido pecho, motivo epigramático que pasará a la elegía con gran fortuna posterior:

*No, no esconde ya en el vientre tu aljaba más flechas aladas,
Eros, porque en mí están todos tus tiros clavados,*

dirá un Meleagro hastiado de sufrir, igual que Arquías de Antioquía, amigo de Cicerón:

*Pequeño Eros, me maltratas, y bien está: en mí vacía todos
tus dardos, sin que más tiros que lanzar te queden.
Así de tus flechazos sólo yo sería el blanco, y para otro,
si dispararle quieres, no tendrás ya saetas*²⁰².

- Esta locura y desdicha provoca en el amante comportamientos de todo tipo así como efectos secundarios a causa de los sufrimientos de amor, que se harán visibles no sólo en la forma irreverente de actuar (pasando, por ejemplo, toda la noche en la puerta de la amada), sino en el propio físico deteriorado, provocando diversas patografías eróticas, como se verá. Y uno de esos comportamientos irracionales, sin *sentido a priori*, es el mentado de pasar toda la noche a las puertas de la habitación de la amada ignorado y suplicante, sin –por supuesto- recibir conmiseración de la amada. Es el famoso tópico del παρακλαυσίθυρον, motivo literario universal de origen prehelenístico, y que resultará uno de los más usados en la poesía amorosa de todos los tiempos, y en la elegíaca latina especialmente. Como decimos, es motivo prehelenístico, ya que recorre toda la literatura griega, desde la época arcaica pasando por la clásica. Lo menciona ya Alceo:

*¡Abre, que vengo de ronda, abre, te lo pido, te lo pido!*²⁰³

La comedia de Aristófanes:

*Ven aquí, ven aquí
amor mío; sal tú también
a la carrera y ábreme esa puerta,*

²⁰² A. P. 5, 198, 5-6 (Mel.): οὐκέτι σοὶ φαρέτρη γλαφυρὴ πτερόεντας ὀιστοὺς / κρύπτει, Ἔρως· ἐν ἐμοὶ πάντα γὰρ ἐστὶ βέλη; A. P. 5, 58: Νήπι' Ἔρως, πορθεῖς με, τὸ κρήγυον· εἰς με κένωσον / πᾶν σὺ βέλος, λοιπὴν μηκέτ' ἀφείς γλυφίδα, / ὡς ἂν μόνον ἔλοις ἰοῖς ἐμὲ καὶ τινα χορῆζων / ἄλλον ὀιστεῦσαι μηκέτ' ἔχοις ἀκίδα. el tema ya estaba en Posidipo de Pela (s. III a. C), cf. A. P. 12, 45, 1: *Flehadme; soy único blanco de muchas saetas* (Ναὶ ναὶ βάλλετ', Ἔρωτες· ἐγὼ σκοπὸς εἰς ἅμα πολλοῖς). Cf. Tib. 2, 5, 109-110; Prop. 2, 12, 13, 15-16; Ov. Am. 2, 9, 35, 37-38.

²⁰³ Alc. fr. 374 L-P: Δέξαι με κωμάσδοντα δέξαι, λίσσομαί σε λίσσομαι. Ed. y trad. cit. *supra* n. 164.

Platón, en el *Banquete*:

*Pues si uno por querer recibir dinero de alguien [...] tuviera la intención de hacer las mismas cosas que hacen los amantes con sus amados cuando emplean súplicas y ruegos en sus peticiones, pronuncian juramentos, duermen en su puerta y están dispuestos a soportar una esclavitud como ni siquiera soportaría ningún esclavo...*²⁰⁵

y entre los helenísticos, Calímaco por ejemplo:

*¡Que duermas, Conopión, tan mal como yo en este frío
pórtico en que acostado me haces pasar la noche!
¡Que duermas, ingrata, tan mal como aquí este tu amante
que ni por soñación tu compasión obtiene!
Los vecinos se apiadan, mas tú ni por pienso. ¡Algún día
te recordarán esto esto tus cabellos canosos!*²⁰⁶

si bien en época helenística sirve de motivo a un famoso papiro que trata el tópico por extenso, el llamado *fragmentum Grenfellianum* (aunque es un texto completo), por el nombre de su descubridor B. P. Grenfell:

*...Voy a enloquecer, pues celos me poseen
y abandonada me abraso íntegramente.
Échame al menos coronas de flores
que abracen mi cuerpo en la soledad.*

²⁰⁴ Ar. *Ec.* 960 ss: δεῦρο δῆ, δεῦρο δῆ, / φίλον <ἐμόν>, καὶ σύ μοι / καταδραμοῦσα τὴν θύραν / ἄνοιξον τήνδ'· εἰ δὲ μὴ, καταπεσῶν κείσομαι (ARISTÓFANES, *Comedias I-III*, trad. de L. M. Macía Aparicio, Ediciones Clásicas, Madrid, 1993; texto gr. de V. Coulon, *Aristophane*, 5 vols., Les Belles Lettres, París, 1923-1930). El tema del παρακλαυσίθυρον está ligado intrínsecamente al tema de las *rondas nocturnas del enamorado* (Cf. Ar. *V.*, 1212-1264), pero, además, dada la situación de rechazo que sufre el amado ante la puerta, constituye otro motivo elegíaco, el del *exclusus amator* o amado rechazado, que nace en este contexto igualmente. Cf. J. REDONDO, “La poésie populaire grecque et les Guêpes d’ Aristophane”, *Drama* 2 (1993) 102-121, sobre todo pp. 111-113; C. SORIA, “El paraclausithyron como presupuesto cultural de la elgía latina”, *Rev. Est. Clás.* 8 (1963) 55-94, o J. C. YARDLEY, “The elegiac paraclausithyron”, *Eranos* 76 (1978) 19-34. *Vid. infra*, n. 186.

²⁰⁵ Pl. *Smp.* 183a: Εἰ γὰρ ἢ χρήματα βουλόμενος παρὰ του λαβεῖν [...] ἐθέλοι ποιεῖν οἷάπερ οἱ ἔρασταὶ πρὸς τὰ παιδικά, ἰκετείας τε καὶ ἀντιβολήσεις ἐν ταῖς δεήσεσιν ποιούμενοι, καὶ ὄρκους ὀμνύντες, καὶ κοιμήσεις ἐπὶ θύραις, καὶ ἐθέλοντες δουλείας δουλεύειν οἷας οὐδ' ἂν δοῦλος οὐδεὶς, ἐμποδίζοιτο ἂν μὴ πράττειν οὕτω τὴν πρᾶξιν καὶ ὑπὸ φίλων καὶ ὑπὸ ἐχθρῶν...

²⁰⁶ Call. *Epigr.* 53: Οὕτως ὑπνώσαις, Κωνώπιον, ὡς ἐμὲ ποιεῖς / κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις. / οὕτως ὑπνώσαις, ἀδικωτάτη, ὡς τὸν ἔραστήν / κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἦντίασας. / γείτονες οἰκτεῖρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ· ἢ πολλὴ δέ / αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη.

*No me dejes, señor, ante la puerta cerrada,
acéptame. Consiento, anhelo ser tu esclava* ²⁰⁷.

Como en las llamadas serenatas, el pretendiente intenta con su canción ser admitido dentro de la casa o convencer a la amada para que salga fuera; otras veces, la canción sólo expresa la queja por no haber podido entrar. Entre los latinos, como luego se verá, es uno de los tópicos más usados, dentro del mundo que rodea al ‘amante excluído’ o *exclusus amator* ²⁰⁸.

- Al mismo tiempo, un motivo tan asociado como el anterior al amor elegíaco y de origen helenístico, pero que consagrará igualmente la elegía latina, es el célebre *navigium amoris*, cuya más antigua manifestación es el siguiente epigrama de Asclepiades:

*Eufro con Taide y con Bedion, las viejas capaces
de navegar con veinte marineros cual hijas
de Diomedes, a Antágoras, Agis, Cleofonte desnudos
como tristes náufragos lanzaron a la plaza.
Huyan, pues, vuestras naves de tales corsarias de Cipris,
porque son más funestas que las sirenas mismas* ²⁰⁹.

- El epigrama helenístico consagrará para el género elegíaco un tópico de origen arcaico, que en la tónica amorosa recibirá el nombre de las *retia amoris*. En efecto, Íbico de Regio se queja de que

*Eros, de nuevo, bajo sus párpados azuloscuro,
me examina con ojos de lánguido mirar,*

²⁰⁷ *Lyr. Adesp.* 1, 23-28: Μέλλω μαίνεσθαι ζῆλος γάρ μ' ἔχει, / καὶ κατακαίομαι καταλελειμμένη. / Αὐτὸ δὲ τοῦτό μοι τοὺς στεφάνους βάλε, / οἷς μεμονωμένη χρωτισθήσομαι. / Κύριε, μὴ μ' ἀφήσ ἀποκεκλειμένην: / δέξαι μ'· εὐδοκῶ ζῆλῶ δουλεύειν. Trad. J. A. Martín García, *op. cit.* Junto con el de Prop. 1, 16, es uno de los más bellos y largos παρακλαυσίθυρον transmitidos. Publicado en 1896, el papiro data del s. II d. C., si bien el poema (escrito en metro docmiaco, resuelto a veces coriámbicamente) parece estar compuesto en el s. III, pues se detectan influjos de Teócrito e influencias en Plauto. Otros παρακλαυσίθυρα en la poesía helenística, y en los epigramatistas sobre todo, son: *A. P.* 5, 145, 164, 167, 189 (Asclepiades), 12, 118 (Calímaco), 5, 213 (Posidipo); Theoc. 3, 52 ss, 7, 122 ss.

²⁰⁸ Son numerosos los ejemplos en la poesía latina, no sólo amorosa. Basten algunos ejemplos: Plaut. *Curc.* 147-165; Tib. 1, 2; Prop. 1, 16; Ov. *Am.* 1, 4, 61-62, 1, 8, 77, 2, 1, 17 y 20, 2, 9, 46, 3, 1, 53-54, 3, 11, 9-15; *Rem.* 31-32, 35-36, 304, 506-507, 617; *Met.* 14, 698-758; *Fast.* 5, 335-342.

²⁰⁹ *A. P.* 5, 161: Εὐφρῶ καὶ Θαῖς καὶ Βοίδιον, αἶ Διομήδους, / Γραῖα, ναυκλήρων ὀλκάδες εἰκόσοροι, / Ἄγιν καὶ Κλεοφῶντα καὶ Ἄνταγόρην, ἔν' ἐκάστη, / γυμνοῦς, ναυηγῶν ἥσσονας, ἐξέβαλον. / ἀλλὰ σὺν αὐταῖς νηυσὶ τὰ ληστρικὰ τῆς Ἀφροδίτης / φεύγετε· Σειρήνων αἶδε γὰρ ἐχθρότερα. “Primera aparición de la metáfora náutica en el tema amoroso”, según M. Fernández-Galiano, ed. cit. *supra* n. 31, p. 136.

*y con toda clase de hechizos
a las inmensas redes de Cipris me lanza*

Los poetas helenísticos lo someterán a *variatio* insertándolo en metáforas como la de la caza o la pesca, como la célebre de Calímaco:

*Así es mi amor: persigue lo que huye
y no se cuida de lo que está a su alcance*²¹⁰.

Naturalmente, los elegíacos augústeos recrearán el motivo tanto en su versión original como en sus diversas variantes²¹¹.

- No acaban ahí los motivos amorosos de origen helenístico que serán sin embargo codificados bajo nomenclatura elegíaca latina: el tópico del *irrisor amoris*, las burlas a Eros, clímax de la ὕβρις elegíaca que requerirá la rápida y vengativa intervención del dios, como le ocurre a Meleagro:

*Me cazaron, a mí que con tanta frecuencia reía
antaño en los cortejos de mis pobres amigos*²¹².

- No menos famosa como manifestación del comportamiento del amado es, en su soledad, grabar el nombre de la amada por doquier para que toda la naturaleza de alrededor pregone el nombre del ser querido. El motivo se convertirá en universal desde Calímaco, naciendo en ámbito elegíaco pero siendo también compartido por diversos géneros, especialmente el bucólico. Así, vemos, en la célebre elegía calimaquea *Aconcio y Cídipe*, que

*...sino en vuestras cortezas tantas letras grabadas tuviérais
cuantas habrían de decir: 'hermosa Cídipa'.*

²¹⁰ Ibyc. fr. 7D, 1-4: Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάρους τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει / ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει (texto gr. por E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca* (2ª ed. 1934-1942), 2 vols., Teubner, Leipzig, 1925; Call. *Ep.* 31, 5-6: χούμος ἔρωσ τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν / οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται.

²¹¹ Cf. Prop. 3, 8, 37, *at tibi, qui nostro nexisti retia lecto*; 2, 32, 20. *Am.* 1, 8, 69, *Parcius exigit pretium, dum retia tendis*; *ibidem* 2, 4, 13-12, 2, 9, 9, 2, 19, 36. *Vid.* P. MURGATROYD, "Amatory hunting, fishing and fowling", *Latomus* 43 (1984) 362-368.

²¹² *A. P.* 12, 23, 1-2: Ἠγρεύθην ὁ πρόσθεν ἐγὼ ποτε τοῖς δυσέρωσι / κώμοις ἠιθέων πολλάκις ἐγγελάσας. Otros ejemplos en *A. P.* 12, 132, 140, 141; cf. *Tib.* 1, 8, 71-77, Prop. 1, 9, 1-3: 'Yo te decía, burlón, que te llegaría el amor / y ya nunca serías libres para hablar: / hete aquí que estás abatido, te sometes suplicante' (*Dicebam tibi venturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera verba fore: / ecce iaces supplexque venis*).

Ya en época helenística, el motivo pasa a la poesía bucólica, como se puede observar en el siguiente epigrama de Glauco:

*-Ninfas, decid sin rebozo si acaso hizo Dafnis
al pasar que aquí reposaran sus cabras.
-Sí, sí, Pan, tocador de siringa, y grabó, en la corteza
del álamo aquél, algo para que lo leyeses.*

Pero siempre quedará ligado al mundo elegíaco también en las letras latinas, pues según Propertio:

*Vosotros seréis testigos, si es que un árbol conoce el amor,
haya y pino, queridos del pino de Arcadia.
¡Ah, cuántas veces resuenan mis palabras bajo vuestras sombras
y se graba el nombre de Cintia en las tiernas cortezas!*

Y según Ovidio:

*Las hayas guardan grabado por ti mi nombre:
en ellas se lee "Enone", escrita yo allí con tu daga;
y al compás de los troncos crece también mi nombre.
¡Creced! ¡Alzaos bien derechas con mi letrero!,*

aunque la pastoral de Virgilio lo utilice igualmente:

*Decidido estoy; en las selvas entre las cuevas de las fieras
prefiero sufrir y grabar sobre los tiernos árboles mis amores.
Crecerán aquéllos, vosotros, mis amores, creceréis.*

La fama del motivo es tal que lo vuelven a utilizar los grandes escritores de la Edad Moderna, como Shakespeare,

*¡Oh Rosalinda! estos árboles serán mis libros,
y sobre sus cortezas imprimiré mis pensamientos,*

y, por supuesto, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes:

*No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos decenas de atalayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela*²¹³.

²¹³ Call. fr. 73: ἀλλ' ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε / γράμματα, Κυδίππην ὅσσ' ἐρέουσι καλήν; A. P. 9, 341: -Νύμφαι, πευθομένω φράσατ' ἀτρκεές, εἰ παροδεύων / Δάφνις

La elegía renacentista, como luego se verá en el análisis de las elegías herrerianas, también dará cabida a este renombrado tópico de la literatura amorosa de todos los tiempos.

- El dolor que llevaba al amante a tener tales actuaciones iba acompañado de otra manifestación típica del sufrimiento amoroso, el llanto y las lágrimas abundantes provocadas por Eros, así como la ausencia de sueño. En su elegía *Σκύλλα*, la poetisa Hédyle de Atenas narraba el amor de Glauco por Escila y el rechazo que sufrió por su parte, de modo que una sirena se apiadará del llanto de aquél:

...*La sirena*
vecina doncella se apiadó de su llanto, pues
*a nado abandonó aquella costa y el Etna*²¹⁴.

Filetas de Cos también contaba en su *Hermes* que Polimela, cuyos amores con Odiseo se habían abortado por la repentina marcha de éste, estaba ‘en medio de gran llanto’, según la historia narrada con más detalle por Partenio²¹⁵. Pero no sólo lágrimas provoca Amor: noches insomnes sin cuento acompañan a los amantes no correspondidos, de modo que la noche no ayuda a descargarse y olvidar los padecimientos; las preocupaciones, la tristeza mentada, torturan la mente. En la famosa elegía de Fanocles titulada *Ἐρωτης*, ya comentada²¹⁶, Orfeo

τὰς λευκάς ὦδ' ἀνέπασσ' ἐρίφους. / -Ναὶ ναὶ, Πὰν συρικτὰ, καὶ εἰς αἴγειρον ἐκείναν / σοὶ τι κατὰ φλοιοῦ γράμμ' ἐκόλαψε λέγειν. Prop. 1, 18, 19-22: *vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo. / ah quotiens vestras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et teneris Cynthia corticibus!*; Ov. Epist. 5, 22-31: *incisae servant a te mea nomina fagi, / et legor 'Oenone' falce notata tua, / et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt. / Crescite et in titulos surgite recta meos!*; Verg. Ecl. 10, 52-54: *Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus: crescent illae, crescetis, Amores. Cf. igualmente Calp. Ecl. 1, 19-88 y 3, 43-91. W. SHAKESPEARE, As you like it, III, 2: O Rosalind! these trees shall be my books, / and in their barks my thoughts I'll character, trad. de L. ASTRANA MARÍN, Shakespeare. Obras completas, 2 vols., Aguilar, Madrid, 2004. MIGUEL DE CERVANTES, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, I, 12. Ed. del IV Centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2004.*

²¹⁴ Hedyle, fr. 1: δάκρυ δ' ἐκείνου / καὶ Σειρήν γείτων παρθένος ὤκτίσατο / ἀκτὴν γὰρ κείνην ἀπενήχετο καὶ τὰ σύνεγγυς / Αἴτνης. Poetisa ateniense, hija de la yambógrafa ática Mosquine y madre del también poeta epigramático Hédilo. A raíz de los datos sobre éste, se la sitúa entre fines del s. IV y el III. Tan sólo se conserva el fragmento citado, transmitido por Ateneo (7, 297a), perteneciente a su elegía *Escila*, al parecer de bella confección y conmovedoras imágenes sobre el desdeñado amor de Glauco por dicha deidad; no obstante se puede seguir de cerca su factura gracias a que Ovidio se inspiró en ella para el pasaje correspondiente en sus *Metamorfosis* (13, 897-14, 74), en la que dice que *fleuit amans Glaucus*, ‘lloró el enamorado Glauco...’.

²¹⁵ Μετὰ πολλῶν δακρῶν, Philet. fr. 5, *apud* Parth. 2, (*Polimele*).

²¹⁶ *Supra*, p. 60 ss.

*se sentaba a menudo en umbríos bosques a cantar
su deseo, mas sin tener el ánimo en paz,
porque desveladoras inquietudes su alma siempre
consumían al contemplar al floreciente Calais*²¹⁷.

Orfeo no puede encontrar ήσυχίη debido a su enamoramiento, que conlleva las μελεδῶναι (inquietudes) que afligen el alma (ψυχή) del cantor, y que le impiden dormir ya que está ἄγρυπνος, ‘sin sueño’, ‘desvelado’. Meleagro dice:

¡Oh noche y pasión de Heliadora que insomne me tiene...!

tomando el motivo del insomnio del poeta enamorado los elegíacos latinos; así Propertio:

*después me lamento de que las mantas no se asienten en toda la cama
y de que las aves, heraldos del día, retrasen su canto*²¹⁸.

Naturalmente, el tópicos se inserta dentro de otro más amplio, el de los síntomas del poeta enamorado, los *sintoma amoris* de los *topica* amorosos.

- Esas lágrimas y ese insomnio no sólo los causa la no correspondencia, sino también la infidelidad de la amada. El amor helenístico no está basado en una monogamia rígida, y aunque se suele solicitar la sanción por juramento a la amada (el futuro *foedum amoris*), la sinceridad no se impone, pues ‘en cosas de amores / a oídos de los dioses no llega lo jurado’, a decir de Calímaco²¹⁹. Como se vio acerca de las dos ‘escuelas amorosas’ existentes²²⁰, en cada una de las cuales se irán adhiriendo los poetas en función de sus propensiones amorosas (concepción que pasa también a la elegía latina), se observan casos de poligamia tolerante, como en Filodemo de Gádara:

²¹⁷ Phanocl. fr. 1, 3 ss: πολλάκι δὲ σκιεροῖσιν ἐν ἄλσεσιν ἔζετ’ αἰείδων / ὄν πόθον, οὐδ’ ἦν οἱ θυμὸς ἐν ήσυχίη, / ἀλλ’ αἰεὶ μιν ἄγρυπνοι ὑπὸ ψυχῇ μελεδῶναι / ἔτρουχον θαλερὸν δερκομένου Κάλαϊν. Cf. Ov., *Am.* 1, 2, 1-3: *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / strata, neque in lecto pallia nostra sedent, / et vacuus somno noctem, quam longa, peregi* (‘¿Cómo se explica que el colchón me parezca tan duro, / que en el lecho no se queden quietas mis mantas, / que sin sueño haya pasado la noche -¡qué larga!-’); Tib. 1, 2, 75-78; Prop. 2, 22, 47.

²¹⁸ *A. P.* 5, 166: ὦ νύξ, ὦ φυλάγρυπνος ἐμοὶ πόθος Ἥλιοδώρας; Prop. 4, 3, 32-33: *tum queror in toto non sidere pallia lecto, / lucis et auctores non dare carmen auis.* Cf. también *A. P.* 5, 152, 3; 5, 125, 1.

²¹⁹ Call. *Epigr.* 25: τοὺς ἐν ἔρωτι / ὄρκους μὴ δύνειν οὐατ’ ἐς ἀθανάτων.

²²⁰ *Supra* pp. 31-32.

*¡Ame yo a Filenion tal como es hasta que encuentre
a otra más perfecta, oh dorada Cipris!*²²¹

- Ello conlleva que el poeta, bien por infidelidad, bien por la falta de correspondencia, se sienta vacío, por la ausencia de la otra mitad de su alma:

*Una mitad de mi alma aún respira; llevóse
Eros la otra o Hades, el caso es que me falta,*

se lamenta Calímaco, en un tono similar al de Teócrito:

*Lo sé, pues de mi vida es mía la mitad gracias
a tu belleza, y el resto pereció.*

El tópico, que luego se traspasará al ámbito de la amistad, tiene en ámbito erótico su origen, con fundamento en Platón:

El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y otro, de lo masculino y de lo femenino [...] tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: “Me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres [...] Ahora mismo, dijo, los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles [...]”. Así, pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros.

Y en ese sentido pasa a la elegía latina, como manifiesta Ovidio:

*Pero ahora, aunque yo muera, como ella está a salvo,
sobreviviré al menos en la otra mitad.*

Aunque, como se ha dicho, traspase el ámbito amoroso para manifestar amistad superlativa, como célebremente cantó Horacio de Virgilio:

*Nave que a Virgilio debes
pues te lo confiamos, devuélvelo incólume,
por favor, de tierras áticas
y a la otra mitad de mi alma preserva.*

²²¹ Phld., *apud A. P.* 5, 121: τοιαύτην στέργοιμι Φιλαίνιον, ἄχρισ ἄν εὔρω / ἄλλην, ᾧ χρυσέη Κύπρι, τελειοτέρην. Filodemo de Gádara, 110-35, fue filósofo epicúreo además de moralista y autor de epigramas, contenidos todos en la llamada *Guirnalda* de Filipo.

En cualquier caso, se consagra como motivo esencialmente elegíaco, y así lo reutiliza la elegía renacentista, como pone de manifiesto Garcilaso en su primera elegía:

*el caro hermano buscas, que sólo era
la mitad de tu alma, el cual muriendo,
no quedará ya tu alma entera*²²².

- Volviendo al terreno amoroso, un motivo de especial aceptación por los elegíacos latinos es la cualidad de Eros como *magister amoris* y, adherido a él, el mismo poeta una vez que ha recibido sus dardos; es Ἔρως διδάσκαλος y el poeta como ἐρωτοδιδάσκαλος. En efecto, Eros enseña a amar y a seducir, como le sucede a Aconcio al tratar de conquistar a Cídipe y lográndolo merced al magisterio de Eros:

*El propio Eros fue maestro de Aconcio,
cuando el muchacho se abrasaba por la hermosa doncella Cidipa.*

La doctrina será recogida por Propercio, que en la elegía programática que abre el *Monobiblos* reconoce que

Amor...me indujo a odiar a las castas doncellas,

en referencia a las mujeres fieles a sus amantes, a aquellas que no dan cabida a Amor. Una vez que Eros enseña al amante, será éste quien pueda enseñar a otros, y los elegíacos helenísticos serán los primeros. Meleagro se autodenominará ἐρωτογράφος, y Ovidio aconseja no leerlos a quienes quieran librarse de Amor:

²²² Call. *Epigr.* 41, 1-2: Ἡμισύ μιν ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ' / εἴτ' Ἔρως εἴτ' Ἀΐδης ἦρπασε, πλὴν ἀφανές; Theoc. 29, 5: γινώσκω τὸ γὰρ αἴμισυ τὰς ζωῆας ἔχω / ζὰ τὰν σὰν ἰδέαν, τὸ δὲ λοιπὸν ἀπώλετο; Pl. *Smp.* 189c-193d: ἀνδρόγυνον γὰρ ἔν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος [...] μόγις δὴ ὁ Ζεὺς ἐννοήσας λέγει ὅτι “Δοκῶ μοι”, ἔφη, “ἔχειν μηχανήν, ὡς ἂν εἴεν τε ἄνθρωποι [...] νῦν μὲν γὰρ αὐτοῦς, ἔφη, διατεμῶ δίχα ἕκαστον, [...] ἐπειδὴ οὖν ἡ φύσις δίχα ἐτμήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὐτοῦ συνήει, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ συμπλεκόμενοι ἀλλήλοις, ἐπιθυμοῦντες συμφῦναι, ἀπέθνησκον ὑπὸ λιμοῦ καὶ τῆς ἄλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν ἐθέλειν χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν. καὶ ἅμα μὲν ἀσθενέστεροι ἔσσονται; Ov. *Trist.* 1, 2, 44-45: *at nunc ut peream, quoniam caret illa periclo, / dimidia certe parte superstes ero*; Hor, *Carm.* 1, 3, 5-8: *nauis, quae tibi creditum / debes Vergilium; finibus Atticis / reddas incolumem precor / et serues animae dimidium meae*; GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Ed. Castalia, Madrid, 1974, Elegía I, 40-42. *Vid.* también, *A. P.* 12, 52, 2 (Meleagro).

*Deberás huir de Calímaco, pues no es enemigo del amor,
y con Calímaco, también tú, poeta de Cos, eres nocivo.*

Ello lo aconseja el mayor *praeceptor amoris* de la poesía latina, que cuenta con su poesía como uno de los medios para sus enseñanzas²²³.

- Por último, de temática amorosa cabe rastrear en época helenística el origen de otro tópico que se enmarca en el *discidium* de la relación del amante con su amada, renegando de Eros; se trata de la *renuntiatio amoris*, motivo que ya aparece en Posidipo de Pela:

*Flechadme; soy único blanco de muchas saetas,
¡oh, Amores! Pero no temáis, insensatos;
si a mí me venciereis, famosos seréis en el mundo
como arqueros y dueños de una potente aljaba*

Y que Meleagro presumiblemente transmitirá a la elegía latina:

*Heme aquí; salta ya a mi garganta, demonio salvaje;
yo sabré resistirte por muy fiero que seas.
Conozco también esos ígneos dardos que lanzas,
mas no me incendiarás...*²²⁴

- Finalmente, es necesario destacar la relevancia de un motivo no estrictamente amatorio sino atinente a la elegía como género, motivo clave de composiciones programáticas en las que el poeta justifica su quehacer poético –elegíaco en este caso- tras rechazar el cultivo de la poesía de altos vuelos propia del ἔπος: la *recusatio*, de origen anclado en la lírica griega arcaica pero consagrado por Calímaco en la poesía helenística y por Propercio en el ámbito de la elegía latina, si bien su ámbito rebasará esos marcos genéricos para emplearse en la pastoral virgiliana o en la lírica de Horacio.

En efecto, el ejemplo más antiguo se halla en Íbico de Regio:

²²³ Call. fr. 67, 1-2 Pf: Αὐτὸς Ἦρωος ἐδίδαξεν Ἀκόντιον, ὀππότε καλῆ / ἦθετο Κυδίππη παῖς ἐπὶ παρθενικῆ; Prop. 1, 1, 5: *Amor... donec me docuit castas odisse puellas.* A. P. 7, 421 (Mel.); Ov. Rem. 759-760: *Callimachum fugito: non est inimicus Amori: / Et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces;* Ars, 2, 497: *Is mihi 'Lascivi' dixit 'praeceptor Amoris.*

²²⁴ A. P. 12, 45: *Ναὶ ναὶ βάλλετ', Ἦρωτες· ἐγὼ σκοπὸς εἶς ἅμα πολλοῖς / κεῖμαι. μὴ φείσησθ', ἄφρονες· ἦν γὰρ ἐμὲ / νικήσητ', ὀνομαστοὶ ἐν ἀθανάτοισιν ἔσεσθε / τοξόται ὡς μεγάλης δεσπότης ἰοδόκης;* A. P. 12, 48: *Κεῖμαι· λάξ ἐπίβαινε κατ' αὐχένος, ἄγριε δαῖμον. / οἶδά σε, ναὶ μὰ θεοῦς, καὶ βαρὺν ὄντα φέρειν / οἶδα καὶ ἔμπυρα τόξα. βαλὼν δ' ἐπ' ἐμὴν φρένα πυρσοῦς, / οὐ φλέξεις ἤδη· πᾶσα γὰρ ἐστι τέφρη;* cf. A. P. 12, 166 (Asclep.).

*Pero no es ahora mi deseo el celebrar a Paris,
traidor a su huésped, ni a Casandra,
la de gráciles tobillos [...]
Tampoco voy a cantar
el muy soberbio coraje de los héroes,
a los que cóncavas naves de muchos clavos condujeron [...]
También esto las Musas muy doctas del Helicón
podrían abordarlo con holgura de palabra;
pero un hombre mortal no es ágil*²²⁵.

Es ya en época helenística cuando Calímaco, en el mencionado prólogo de los *Ἰτιαί*, le da forma tal que el motivo queda configurado y perfectamente estructurado, como se pudo ver en sus numerosos pasajes programáticos comentados²²⁶. Inmediatamente los propios poetas helenísticos insertan pasajes donde justificar de un modo u otro el no dedicarse a la poesía épica, como Bión de Esmirna:

*Si mi música consagro a otro mortal o de los inmortales a algún otro,
la lengua se me traba y ya no canta como antes.
Pero en cambio si les entono a Amor y a Lícidas una melodía,
sólo entonces por mi boca mi voz mana gozosa.*

En la poesía epigramática también será recurrente, como atestigua Estratón de Sardes:

*No busques en mis escritos a Príamo junto a los altares,
ni los sufrimientos de Medea y de Niobe,
ni a Itis en su lecho ni a los ruiseñores entre las flores
(pues todo esto lo escribieron por doquier los antiguos):
sino con alegres Cárites mezclado a un dulce Eros
y a Bromio: a éstos no les cuadra el ceño fruncido*²²⁷.

²²⁵ Ibyc. fr. 3D, vv. 10-13, 17-19, 24-26: νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Πάριον / ἐπιθύμιον οὔτε
τανίσφυρον / ὕμνην Κασσάνδραν [...] οὐδεπ[/ ἤρ]ῶων ἀρετὰν / ὑπεράφανον οὐς τε κοίλα[ι
/ ν]ᾶες πολυγόμοι ἐλεύσα[ν / [...] καὶ τὰ μέ[ν] ἄ]ν Μοῖσαι σεσοφ[ισμ]έναι / εὖ
Ἐλικωνιδ[ε]ς] ἐμβαίεν λογ[/ θνατὸς δ' οὐ κ[ε]ῖν ἀνήρ. Vid. F. SISTI, "L'Ode a Policrate. Un caso
di recusatio in Ibyco", *Quaderni urbanitati di cultura classica*, 4 (1967) 59-79.

²²⁶ *Supra*, pp. 26-30 y 49-50.

²²⁷ Bion, fr. 9, 8-11: ἦν μὲν γὰρ βροτὸν ἄλλον ἢ ἀθανάτων τινὰ μέλω, / βαμβαίνει μοι
γλῶσσα καὶ ὡς πάρος οὐκέτ' αἰεῖει / ἦν δ' αὐτ' ἐς τὸν Ἔρωτα καὶ ἐς Λυκίδαν τι μελίσδω, /
καὶ τόκα μοι χαίροισα διὰ στόματος ῥέει αὐδά; A. P. 12, 2: Μῆ ζῆτει δέλτοισιν ἐμαῖς
Πρίαμον παρὰ βωμοῖς, / μηδὲ τὰ Μηδείης πένθεα καὶ Νιόβης, / μηδ' Ἴτυν ἐν θαλάμοις καὶ
ἀηδόνας ἐν πετάλοισιν / ταῦτα γὰρ οἱ πρότεροι πάντα χύδην ἔγραφον / ἀλλ' ἰλαραῖς
Χαρίτεσσι μεμιγμένον ἠδὺν Ἔρωτα / καὶ Βρόμιον· τούτοις δ' ὀφρῦες οὐκ ἔπρεπον. La

Tales pasajes de corte programático y sus diferentes variantes recusativas serán esenciales en la reivindicación y consolidación del género elegíaco en época augústea, especialmente en Propercio pero también en Ovidio y poetas no elegíacos pero sí de corte helenístico como Horacio²²⁸.

A la vista de los temas, motivos y tópicos que ya manejan los poetas que utilizan el dístico elegíaco en época helenística, y especialmente en los poetas antes estudiados, se puede concluir, en palabras de G. Luck²²⁹, que “es característico de la elegía alejandrina la cualidad de ser didáctica y entretenida al mismo tiempo, patética y divertida, objetiva y emotiva, narrativa y lírica. Los límites entre los *genera* poéticos “clásicos” tienden a desaparecer. El resultado es una creación ligeramente híbrida, una gema artificial, por así decirlo, de innumerables caras resplandecientes. La melancolía y el ingenio erudito, acontecimientos insípidos y pasajes elegantes se suceden sin transición.”

traducción del epigrama se debe a M. A. Ávila Aguilar, profesor titular de griego del IES ‘Benicalap’ de Valencia.

²²⁸ Cf. Prop. 1, 7 y 9; 2, 1, 10, 34; 3, 1, 3, 4, 5; Ov. Am. 1, 1; 2, 1, 18; 3, 1; Hor. Carm. 1, 6, 1-12; 4, 15, 1-4. Verg. Ecl. 6, 3-5.

²²⁹ Op. cit., p. 46.

CAPÍTULO SEGUNDO. LA ELEGÍA EN ÉPOCA AUGÚSTEA

II. 1- Consideraciones generales. Origen. Canon

“La elegía es un poema compuesto por la combinación de un hexámetro y un pentámetro, [...] género poético que escribieron principalmente, entre los romanos, Propertio, Tibulo y Galo, imitadores de los griegos Calímaco y Euforión”. Este texto de Diomedes¹, que ignora a Ovidio y que cita a sólo dos poetas griegos, y que recoge a Euforión de Calcis, aun cuando no fue elegíaco, se interpretó como prueba de la imitación servil de Propertio hacia Calímaco y contribuyó a generar el mito de la elegía subjetiva griega. De hecho, Dídimos Calquéntero² elaboró un canon elegíaco griego compuesto por Arquíloco, Mimnermo y Calino. Horacio no se pronuncia sobre un hipotético canon de elegíacos griegos y alega que en su tiempo el debate está aún en boga³; pero lo cierto es que desde la época de sus propios cultivadores augústeos existe un canon elegíaco bien definido (del que dan testimonio Ovidio y Quintiliano⁴) integrado por Cornelio Galo, Albio Tibulo, Sexto Propertio y Ovidio Nasón, después del cual el género deja de cultivarse –a excepción de epígonos de época tardía como Maximiano Etrusco⁵-. Este canon con tintes escolares interpreta la elegía sobre todo como canto amoroso y sentimental, condicionado por la inspiración de una mujer, cultivado por autores latinos y obviando el componente funerario ligado a la *nenia*,

¹ Gram. Lat., ed. Keil, I, p. 484, 17: *Elegia est carmen compositum hexametro pentametroque [...] quod genus carmines praequicquid scripserunt apud romanos Propertius et Tibullus et Gallus, imitati graecos Callimachum et Euphoriona*. Diomedes, uno de los más famosos gramáticos de la antigüedad, vivió en la segunda mitad del s. IV d. C y de él se conserva un *De artis grammaticae libri III*, dirigido a un cierto Atanasio y que gozó de alta consideración (la usó entre otros Máximo Victorino) y fama en la Edad Media y Renacimiento. Su *Ars* concuerda en muchos conceptos con la escrita por Carisio, contemporáneo de Diomedes, tratando el libro I los elementos del lenguaje, las particularidades gramaticales y la construcción de la prosa en el libro II y en el III los pies y metros. Aun así no hay pruebas de que Diomedes hubiera leído a Calímaco y a los otros alejandrinos, y las afirmaciones de dicha definición –principalmente métrica– los basaría en los testimonios de Propertio y Ovidio, quienes reconocían en Calímaco y Filetas a sus maestros. Recordemos que Euforión se nos ha conservado como poeta hexamétrico, y no como *elegiarum scriptor*, ya que no se ha transmitido ni un solo pentámetro de él.

² *Supra*, p. 24, n. 23.

³ Hor. *Ars* 78 (*et adhuc sub iudice lis est*); *vid. infra*, p. 122, n. 84.

⁴ *Trist.* 4, 10, 51 ss. (éste y otros testimonios, *infra* pp. 120-122). Parece que el género elegíaco se cultivaba aún de forma digna en Roma durante el destierro de Ovidio, a juzgar por sus propias palabras: ‘A éstos sucedí yo, pues la benevolencia / me obliga a silenciar los nombres sobresalientes de los autores aún vivos’ (*Trist.* 2, 466-467: *His ego successi, quoniam praestantia candor / nomina uiuorum dissimulare iubet*). Quint. *Inst.* 10, 1, 93: *elegia quoque graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus; sunt qui Propertium malint, Ovidius utroque lascivior sicut durior Gallus*. Para otros catálogos de elegíacos, *infra*.

⁵ *Infra*, pp. 153-155.

señalado por Varrón y evocado por Horacio cuando habla de *querimonia* (queja) como rasgo fundamental de la elegía primitiva⁶.

Al contrario que el ἔπος, la elegía no pretende ser un género elevado y no siempre es fácil distinguirla de otros géneros menores como el epigrama o el epilio⁷: primero, y esto es fundamental, porque en la teoría literaria antigua no había respecto a estos géneros una clasificación paralela a la teoría sobre el drama o la épica⁸; segundo, porque la mezcla de géneros es característica de la poesía helenística, de la que es heredera la elegía latina, donde se confunden los límites y los niveles estilísticos y donde la confesión íntima y lo subjetivo era hasta cierto punto insólito, según se vio. Así pues, la más pura elegía latina, la augústea, es un producto de raigambre neotérica y alejandrina y funde en su origen diversos géneros, siendo evidente que los elegíacos y epigramatistas helenísticos influyeron en el tratamiento, temática, composición formal y en los recursos estilísticos de los poemas, aunque no haya unanimidad entre los críticos para calibrar el grado de esa influencia⁹.

⁶ *Ars 75: versibus impariter iunctis querimonia primum*, ‘en versos desparejadamente juntos el lamento primero...’, opinión que transmite también Dídimo en sus escolios a Aristófanes, *Aves* 217. Las *nenias* en Roma eran poesías o canciones funerarias cantadas por mujeres familiares del difunto o por plañideras profesionales. Dieron lugar en tiempos posteriores a los discursos fúnebres. Terencio Varrón comparó las palabras *elegia* y *nenia*, ya que en esta última se hallaban combinadas el lamento y el elogio, y solía cantarse acompañado de flauta en los funerales romanos. En Roma algunos llegaron a asociar, por esto mismo, la elegía con el elogio de la persona fallecida. Aun así no es plausible una certeza absoluta en la distinción exacta de los términos griegos *élegos*, *threnos*, *epikédeion* y *nenia*, *querimonia* y *laudatio funebris*.

⁷ De hecho después de Ovidio el dístico elegíaco se siguió usando principalmente para poemas breves ocasionales y en los epigramas. Marcial es el autor más emblemático al respecto, y a veces rivaliza con Ovidio en virtuosismo métrico. Recordemos que en su origen el dístico elegíaco suplantó pronto en los epitafios funerarios griegos (algunos del s. VIII a. C.) al hexámetro y al yambo de los epigramas funerarios más antiguos conservados, convirtiéndose pronto en el metro del epigrama por excelencia.

⁸ Según J. A. SÁNCHEZ MARÍN “La producción contemporánea es importante para impulsar una teorización que carece hasta ahora de otro apoyo que los modelos y la práctica” (“La elegía, de la Antigüedad a Julio César Escalígero”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M.^a N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 391).

⁹ Ya se vio (pp. 29-30) que autores como Giangrande (1974, p. 3) o Calderón Dorda (1997, p. 2) reafirman que la concepción del libro/colección de elegías inspiradas por una mujer que a la vez es epónima del mismo libro es de origen helenístico, al modo del *Leontion* de Hermesianacte o la *Bítide* de Filetas de Cos, si bien “esta idea, que tan bien toma cuerpo en la poesía alejandrina, es anterior, como nos recuerdan la *Nano* de Mimnermo –εὐρετής del género- o la *Lide* de Antímaco de Colofón. Esta costumbre fue imitada por la elegía latina, y así encontramos a Propertio, que cantó a Cintia, o a Tibulo, que hizo lo propio con Delia, entre otros”, sostiene C. Dorda; en cambio, G. Luck (*op. cit.*, p. 41), piensa que para los autores romanos el punto obligado de partida sólo puede ser Calímaco, pues “fue él quien experimentó enérgicamente con todos los géneros de poesía y quien fue reconocido como guía de los “poetas modernos”; el catálogo de sus obras incluye epigramas, himnos, yambos, epiliones, elegías narrativas”.

Partiendo de la conocida afirmación de Quintiliano, *Elegia quoque graecos provocamus*¹⁰, se ha discutido mucho sobre las relaciones entre la tradición elegíaca griega y latina y sobre el grado de originalidad que cabe atribuir a los elegíacos augústeos, de los cuales deviene en lo esencial la tradición elegíaca europea posterior: desde los que defienden la existencia de elegías griegas alejandrinas no conservadas que constituyen el hipotexto de las elegías latinas, hasta quienes afirman que es un producto literario genuinamente romano surgido de la ampliación del epigrama amoroso helenístico o producto del genio y originalidad creadora de Gayo Cornelio Galo¹¹. Pero con toda probabilidad ni Galo ni Catulo fueron ni los únicos ni los primeros en expresar sus íntimos sentimientos; en realidad, la poesía personal en lengua latina parece haber tenido precursores desde el siglo II a. C: un producto tan maduro como la elegía augústea, con su propio léxico erótico y sus esquemas estructurales bien fijos y definidos, no puede derivar en última instancia de un único *inventor* a partir del cual surge como una forma *ex novo* totalmente improvisada, por lo cual las tendencias se orientan más bien a investigar las conexiones de la elegía augústea con la poesía neotérica, de la que es un desarrollo literario, refinado y alejandrinizante. No olvidemos que a finales del siglo II a. C y principios del I a. C. el epigrama erótico al estilo helenístico había entrado en la literatura latina de mano de Quinto Lutacio Cátulo, Valerio Edituo o Porcio Licinio. La lista de sus seguidores sería prolija¹²; en la generación de Catulo, un tal Ticida cantó a su amada Perila, cuyo pseudónimo apunta el ilustre nombre de Metela, según revela Apuleyo¹³; Varrón Atacino con su *Leocadia*, L. Calvo con su poema a *Quintilia*, o el caso de Valerio Catón respecto a *Lidia*¹⁴, ofrecían

¹⁰ *Inst.* 10, 1, 93: “También rivalizamos con los griegos en la elegía”. Es decir, frente a géneros como la sátira, en que la originalidad romana sobre la griega era claro motivo de orgullo, en el caso de la elegía considera Quintiliano que no se trata más que de una emulación frente a Grecia.

¹¹ Sobre la importancia de Galo como mediador entre la elegía narrativa helenística y la subjetiva latina, *infra* p. 126 y ss.

¹² *Cfr.* *Ov. Trist.*, 2, 423-466 (*infra*, p. 120 y s.) y *Plin. Epist.* 5, 3.

¹³ En el famoso pasaje de *Apol.* 10, 3: “por la misma razón deben acusar a C. Catulo por haber llamado a Lesbia Clodia; y lo mismo a Tícidas, que en sus escritos llamó Perila a la que en realidad era Metela; y a Propertio, que utiliza el nombre de Cintia para ocultar el de Hostia; y a Tibulo, porque en su ánimo está Plania y en sus versos Delia” (*Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tícidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cunthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu*; texto latino por V. Hunink, *Pro se de magia (Apología)*, 2 vols., Gieben, Ámsterdam, 1997; trad. de S. Segura Murguía, *Apología. Florida*, Ed. Gredos, Madrid, 2001). Valerio Edituo escribe ya para una muchacha, llamada Pánfila, un epigrama amoroso, traducción libre del poema de Safo (fr. 2 D.) vertido también por Catull. 51. Ticida o Tícidas, contemporáneo de César y de Catulo, autor de poemas eróticos sobre Perila, fue un poeta de la escuela alejandrina. Es mencionado por Ovidio (*Tr.* 2, 433) entre los poetas eróticos. *Cf.* *Suet. Gramm.* 2 y Prisciano.

¹⁴ Nacido en la Galia Narbonense en el 90 a. C., fue gramático además de poeta. Logró cierta fortuna enseñando gramática a los jóvenes patricios romanos, contando con eximios admiradores como Helvio

ya ese trasfondo patético afectivo que preludia la situación personal que el elegíaco trata de desarrollar; según G. Luck¹⁵, los poetas de corte alejandrino “prefirieron expresar sus sentimientos más profundos mediante el epigrama, aun cuando éste pueda parecer una forma literaria más convencional que la elegía”. Una pequeña muestra de este tipo de poesía de amor de transición a la elegía la proporciona el libro XIX de las *Noches áticas* de A. Gelio, cuyo capítulo 9 incluye fragmentos y epigramas de los citados V. Edutuo, Porcio Licinio o el siguiente de Quinto Cátulo, inspirado en un epigrama de Calímaco:

*Se escapa mi alma; creo que, como acostumbra, para estar
al lado de Teotimo. Así es: tiene allí su cobijo.
Pero, si le prohibiera acoger en su casa a aquel fugitivo,
¿acaso lo iba a echar fuera?
Vayamos a buscarlo. Pero, quedaremos nosotros mismos
cautivos, ese es mi temor. ¿Qué puedo hacer? Venus, dame consejo*¹⁶.

Los elegíacos augusteos trabajarán para elevar el rango genérico para distinguir la elegía de estos epigramas y de su mero carácter lúdico e improvisado –aunque de calidad impecable–, evitando a la vez sus giros y expresiones habituales, como se verá.

Valerio Catulo, con una poesía en la que ya se hallan numerosos *topoi* elegíacos, se convierte en el primer poeta romántico de la literatura latina y el más claro precursor de la elegía amorosa romana¹⁷: si ya en su *carmen* 66 inaugura la elegía narrativa mitológica e impersonal típicamente alejandrina, en el 68 hace confluír el elemento

Cinna o Bibácolo, que le llamó *unicum magistrum, summum grammaticum, optimum poetam*. En su *Valerii Catonis Dirae (Imprecaciones)*, en 183 hexámetros, expone sus propias quejas, puestas en boca de un ciudadano romano despojado de su fortuna durante las proscripciones de Sila, y es en su segunda parte donde el poeta llora la ausencia de la joven Lidia, a la que dedica idílicas frases recordando la felicidad de la vida en común en la soledad de los campos. Parece que compuso diversos tratados de gramática, un libro titulado *Indignatio* (de asunto desconocido) y el poema *Diana*. Sobre el papel de Varrón Atacino y L. Calvo, *vid. infra*, p. 123 ss.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁶ Gell. 19, 9, 14: *Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum / devenit. Sic est: per fugium illus habet. / Qui si non interdixem, ne illum fugitivum / mittere ad se intro, sed magis eiceret? / Ibumus quaesitum. Verum, ne ipsi teneamur, / formido. Quid ago? Da Venus consilium* (ed. y trad. de S. López Moreda, *Aulo Gelio. Noches áticas*. Ed. Akal, Madrid, 2009. Cf. Call. *Ep.* 41: *Una mitad de mi alma aún respira; llevóse / Eros la otra o Hades, el caso es que me falta. / ¿Será que a los mozos ha vuelto? Pues bien lo advertía / yo siempre: “¿No acojáis, chicos, al fugitivo!” / Buscaré a Teotimo, que allí está sin duda la triste / amante, la que ser lapidada merece* (“Ἡμισὺ μὲν ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ’ οὐκ οἶδ’ / εἶτ’ Ἔρος εἶτ’ Ἀΐδης ἤρπασε, πλὴν ἀφανές. / ἢ ῥά τιν’ ἐς παίδων πάλιν ὤχετο; καὶ μὲν ἀπεῖπον / πολλάκι τὴν δρῆστιν μὴ ὑποδέχεσθε νέοι. / οὐκισυμφησον· ἐκεῖσε γὰρ ἢ λιθόλευστος / κείνη καὶ δύσεως οἶδ’ ὅτι που στρέφεται).

¹⁷ “Catulo representa la emancipación de la elegía como género autónomo y va más allá del aspecto métrico, introduciendo en la ideología romana una revolución moral al exigir no el *otium* de la ataraxia epicúrea sino el sometimiento a una pasión exclusiva”, Sánchez Marín, *art. cit.*, p. 389.

afectivo personal con el erudito-mitológico, en una consciente fusión poética de mito y realidad. Hay en él ya una quincena de poemas de amor escritos en dísticos elegíacos, en la línea del epigrama helenístico, de los que sólo uno, el 76 (y quizás el 99) alcanza un número de versos (26) adecuado para considerarlo en rigor una elegía erótica: los demás son breves y en concreto el 85 tan sólo consta de un dístico. Sería pues muy difícil establecer una distinción nítida entre cuáles de ellos son epigramas y cuáles elegías, desde el momento en que tampoco los antiguos parecen haberla tenido muy clara. Pero en Catulo no hay aún conciencia de género: que la mayor parte de sus poemas amorosos estén en otros metros distintos al dístico muestra que él no pretendía escribir elegías y que éstas surgieron de una forma ocasional, como resultado de experimentos poéticos variados, en formas literarias más extensas que el epigrama amoroso, en las que la elección del metro no está dictada por el tema. Tal vez por ello (y por no haber escrito un solo libro íntegramente compuesto de elegías) no aparece Catulo en la categórica enumeración de Quintiliano citada poco antes¹⁸

El libro de elegías de amor, marcado por la rigidez formal que impone el dístico, es una creación de época augústea, cuando tiene lugar la última etapa de desarrollo del género, durante el cual los elegíacos introducen innovaciones en el acervo de los *topoi* y motivos literarios helenísticos por medio del procedimiento de la *variatio*, creando una estructura y forma de expresión autorreflexiva genuina. Por lo tanto, el auge de esta elegía romana propiamente erótica tiene lugar entre el 30 y el 20 a. C., cuando, después de las elegías de Galo, se dan a conocer la producción de Tibulo y los tres primeros libros de Propercio, que representa otro enfoque poético, y la producción ovidiana, que reduce la experiencia amorosa a *lusus* (poesía juguetona, apropiada para expresar ciertos desenfrenos y molicias) literario sustituyendo tragedia sentimental por habilidad estética y delicadeza psicológica.

En cualquier caso se puede concluir que el nacimiento y desarrollo de la elegía romana es un hecho literario que se inscribe en el cuadro de un gran movimiento de civilización y, gracias a un lirismo moderado y bello, concede gran importancia a las emociones personales del poeta.

¹⁸ Aunque Propercio (2, 25, 3-5) sí se consideraba seguidor suyo: *ista meis fiet notissima forma libellis, / Calve, tua venia, pace, Catulle, tua*; o 2, 34b, 87-88 ('estas cosas cantaron también los escritos del lascivo Catulo...'). Incluso señala a Cintia sucesora de Lesbia: *haec eadem ante illam impune et Lesbia fecit: / quae sequitur, certe est invidiosa minus* (2, 32, 45-46), describiéndola a veces con pinceladas catulianas. Para el importante papel de Catulo en la configuración de la elegía tal y como se cultivará en la siguiente generación, *vid.* pp. 125-128.

II. 2- Métrica. El dístico elegíaco

“La elegía viene definida únicamente por el metro”, en palabras de G. Luck¹⁹. El *dístico elegíaco* –o *elegíaco* simplemente- es una forma métrica de clara influencia épica²⁰, de brevedad lapidaria muy apta para expresar pensamientos cerrados y unitarios y que alcanzaba un máximo de concisión y exhaustividad en un mínimo espacio, el impuesto por el material. Desde su aparición en la Grecia arcaica sirvió de cauce expresivo para los más diversos temas, desde la descripción, la parénesis y las reflexiones variadas -serias o frívolas- hasta los más conocidos amorosos y de lamentos y epitafios²¹, comprendiendo, gracias a su forma métrica bivalente, desde la sentencia expresada en un solo dístico a composiciones más amplias por una adición de dísticos²². Consiste en una microestrofa de carácter ‘epódico’ constituida por un hexámetro²³ y un mal llamado pentámetro (no contiene ni cinco metros ni cinco pies, como sugiere su nombre, sino que se trata de dos unidades y media seguidas de otras dos y media)²⁴ cuya repetición podía alargarse indefinidamente, pero que no se empleaba para composiciones muy extensas; la forma métrica del pentámetro es más severamente regulada que la del hexámetro, quedando excluidos los espondeos de la segunda mitad del verso, y con cesura de posición invariable²⁵.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 27. Para distinguir la elegía en la literatura antigua el criterio métrico es esencial, frente a criterios actuales que aluden más al tema y al tono meditativo y melancólico para caracterizarla. De hecho, cuando en el s. VI d. C. Agatías Escolástico emplee el término ἔλεγχοι (*A. P.* 4, 3b, 84) se refiere ya simplemente a ‘poema de amor’, registrando ya el influjo de la elegía latina amorosa en el cambio de semasia del término. Pero recuérdese cómo la definición de elegía proporcionada por Diomedes con que abriamos este capítulo es de carácter métrico esencialmente, simplificando la cuestión.

²⁰ Esta modificación a partir de la poesía hexamétrica, a la que sustituyó en los himnos, permitió una considerable ampliación temática, entre las que destaca su uso en la parénesis guerrera, sustituyendo al treno coral o mixto

²¹ En efecto, la herencia de la elegía griega arcaica no fue, frente a la estudiada elegía helenística, el poema erótico, sino que se aquilataban canciones llenas de vigor: militares (Calino y Tirteo), exhortaciones morales (Solón o Teognis), estados anímicos (Arquíloco y la *Elegía a Pericles*, de tipo consolatorio), sentimentales y erótico-pasionales (Mimnermo), hasta el lamento por la muerte, como los de los epitafios y sepulcros reales y, en tiempos subsiguientes, las mítico-narrativas de Calímaco y los alejandrinos. En Roma, lo que se observa es equiparable a la situación del dístico en Grecia. Encontramos poemas en dísticos que poseen un marcado carácter didáctico e incluso paródico, como los *Amores* o los *Fastos* de Ovidio. Por otra parte Catulo, que es el poeta que utiliza por primera vez el dístico con profusión, no le ha conferido una función exclusiva: entre sus poemas en dísticos unos tienen carácter funerario o de lamento, otros eróticos, y gran parte son epigramas satíricos.

²² *Cf.* Sánchez Marín, art. cit., pp. 388-389.

²³ Este hexámetro es llamado, asimismo, hexámetro dactílico sincopado y resulta de la repetición del llamado semihexámetro y al que se denomina en métrica latina por ello hexámetro que ha sufrido una κατάλεξις *in syllabam*.

²⁴ La escasa incidencia del pentámetro simétrico demuestra que este segundo verso no puede ser definido en modo alguno como la suma de dos secuencias iguales.

²⁵ Del siguiente modo: -uu-uu I -uu-uu x. Conocidas son las alegorías en las que los propios poetas elegíacos se refieren al metro, como la de Propercio (3, 3, 23-24), que remite en boca de Apolo a una

El uso de este ritmo en la literatura latina se atestigua, por primera vez, en los epitafios funerarios compuestos por Ennio (n. 239 a. C.), y distintos estudiosos han facilitado recientemente la comprensión de su función artística. J. Luque Moreno²⁶ se ha ocupado de ofrecer una visión global de su génesis y desarrollo, de su modo de composición y ejecución, y de otros diferentes aspectos históricos y literarios que permiten perfilar su naturaleza. Pero ciñéndonos al ámbito amoroso que es el que nos ocupa, la elaboración artística de la elegía va ligada necesariamente al uso del dístico como fórmula expresiva. Es precisamente esta unidad métrica la que determina el ritmo elegíaco que es característico. Y parece claro que la adecuación del canto amoroso al ritmo del dístico elegíaco obedece principalmente a la percepción de su idoneidad respecto al tema evocado, pues “si el hexámetro marca un movimiento de alejamiento con respecto al ejecutante, el pentámetro indica un retorno al yo”, según G. Luck²⁷. La conjunción sonora de sus unidades menores o pies métricos se constituye así en la melodía recitativa que evoca tan sólo por sí misma la naturaleza amorosa de los temas a interpretar. Ante el poeta elegíaco se presenta una función poética de extrema dificultad: crear una letra, pero una letra que ha de adecuarse a un ritmo, que es el de su cadena métrica y el de su consecuente musicalidad tonal. Y esa conjunción necesaria sólo se explica porque tanto el creador como sus receptores asocian el tema que es pretexto creativo –el amor- y el ritmo métrico-musical aplicado –el dístico elegíaco- como evocadores de un mismo signo artístico. No obstante, el uso específico del dístico elegíaco como formato obligatorio y continuado determina una serie de limitaciones expresivas, pero al mismo tiempo facilita un modo de composición y un ritmo artístico singularizado frente al estilo de la prosa y de otras manifestaciones poéticas de la literatura latina. De hecho, el dístico como unidad métrica, como patrón estilístico, es registrado por distintos autores de la Antigüedad. Esta asociación regular de versos a pares se sucede en el corpus de la elegía, y en sus sucesiones la compone formal y temáticamente como unidad diferenciada. Pues bien, hexámetro y pentámetro se constituyen a partir de la combinación de once pies métricos, ritmo al que alude Ovidio

imagen que simboliza el dístico elegíaco: ‘Toque un remo las aguas, el otro la arena, / estarás seguro: gran oleaje hay en alta mar’, *alter remus aquas alter tibi radat harenas / tutus eris: medio maxima turba marist*; el remo que se apoya en la orilla representa al pentámetro, el que se orienta hacia mar abierta, al hexámetro. Célebre es igualmente la de Ovidio (*Am.* 3, 1), en la que opone en una singular alegoría humanizada a la *Tragedia* y a la *Elegía*. Recuérdese la ironía de Góngora al referirse a la cojera de Quevedo: *que vuestros pies son de elegía, / que vuestras suavidades son de arlope*, Góngora. *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Ed. Castalia, Madrid, 1992 (8ª ed.), n. XVIII, vv. 3-4.

²⁶ *El dístico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.

²⁷ *Op. cit.*, p. 37.

en relación con la poesía elegíaca²⁸. Así, cada dístico asume, en cierto modo, un valor independiente, aunque la sucesión de dísticos de cada poema se ajusta a la conexión de su sentido general.

El ritmo del dístico elegíaco se sustenta asimismo en el uso de la cesura pentemímera, corte rítmico musical que tiende a establecer una división del verso en dos mitades, aunque numerosas veces se registre además una interrelación de esas dos mitades del verso a partir de la relación morfosintáctica entre sus miembros. La disposición de esos elementos (en la que el hipérbaton será figura predominante) en el verso responde a la necesidad de cumplir con los criterios métricos, pero ello es también un factor que configura el estilo de cada poeta elegíaco a lo largo de todos los tiempos. En ese estilo influye igualmente el uso de términos que se perciben como comodines métricos, así como el conjunto de factores que configuran la composición del poema elegíaco, como se verá a continuación.

II. 3- Temas, motivos y tópicos de la elegía augústea

Todos los poetas elegíacos y aun simplemente amorosos siguen escrupulosamente las reglas de un género –el elegíaco– y además practican el mismo código descriptivo de lo erótico. Son conscientes de que el género elegíaco se sitúa en un plano inferior al épico: mientras aquél pertenece al *genus humile* (de ahí que los poetas hablen de *musa delgada*, el τὴν Μοῦσαν λεπταλέην calimaqueo²⁹), éste es el prototipo del *genus superbum*³⁰. Por tanto, el poeta elegíaco sabe que sus composiciones son *nugae* y que su libro tan sólo merecerá ser tildado de *mollis*, ‘blando’, ‘tierno’; así, Propercio exclama:

Me preguntáis por qué escribo tantos versos de amor

²⁸ *Am.* 1, 1, 30: ‘¡Oh Musa, que en once pies has de ser cantada!’ (*Musa, per undenos emodulanda pedes!*); cf. también el verso 27 de la misma elegía, *Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*, ‘comience mi obra con seis pies, termine con cinco’.

²⁹ Dentro del tópico del dios que amonesta al poeta a que escriba tal y no cual género de poesía, Apolo dice a Calímaco (*Ait.* 1, 22-23): *la víctima, buen cantor, bien cebada has de criarla, pero sutil tu Musa* (ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον / θρέψαι, τὴν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην); sobre la doctrina que encierran estas concepciones, *vid. supra*, pp. 26-30. En el mismo contexto, Amor hace a Ovidio escribir poesía ligera, a pesar de sus primeras preferencias por la épica (*Am.* 1, 1, 19): ‘Tampoco tengo un tema apropiado a ritmos más ligeros...’ (*nec mihi materia est numeris levioribus apta*); *Ov. Ars*, 2, 273, ss. Con el sintagma *tierno poema* o *tiernos versos*, la tradición se va a referir casi siempre, por tanto, a la poesía elegíaca, así *Hor. Ars*, 246: ‘Cuidense de caer jamás en juveniles versos demasiado tiernos...’ (*aut nimium teneris iuvenentur versibus umquam*).

³⁰ A este sentido alude el properciano ‘Más puede en el amor el verso de Mimnermo que el de Homero; / Amor pacífico prefiere los versos suaves’ (1, 9, 11-12, *plus in amore valet Mimnermi versus Homero: / carmina mansuetus lenia quaerit Amor*).

y por qué mi libro suena tierno en los labios ³¹.

Esta mera clasificación genérica implica la aceptación automática de un nivel de lengua preciso y de una métrica irrenunciable: el dístico elegíaco. Ello no quiere decir que la elegía no pueda dar cabida a contenidos y temas propios de otros géneros literarios, todo lo contrario: en ella se detectan elementos llegados de la poesía épica y del epigrama, de la comedia, del mimo, la sátira y el epilio, de la poesía bucólica y de la didáctica³². Pero todos ellos han tenido naturalmente que someterse, disciplinadamente, a las reglas del nuevo género y se han revestido de sus atributos y tratamientos. Y al practicar todos los poetas, como se ha dicho, el mismo código erótico, resulta imprescindible familiarizarse con sus expresiones y temas para comprender cabalmente las connotaciones de esta poesía tanto en época augústea como en fases posteriores.

En cuanto al origen o fuente directa de la temática, situaciones, tópicos y motivos eróticos representados más frecuentemente en la elegía latina, el principal problema que resume el estado de la cuestión es considerar la poesía helenística y alejandrina –y elegía y epigrama esencialmente- como fuente inspiradora de la poesía elegíaca latina, aparte de las posibles deudas con la elegía mitológica griega y del problema del influjo de la *Comedia Nueva* de Menandro y sus presuntos *topoi* como fuente intermedia. Si la lírica griega arcaica introdujo el *yo* personal e íntimo en la historia literaria, creando los modos y tonos de expresión convenientes, y en lo amoroso dio forma definitiva a esos modos y tonos sometiéndolos a una codicología amatoria lógica y compacta (como ya

³¹ Prop. 2, 1, 1-2: *Quaeritis, unde mihi totiens scribuntur amores, / unde meus veniat mollis in ora liber*. ‘No sois teatro adecuado para tiernos metros’, dirá Ovidio aludiendo con ello a la poesía elegíaca amatoria (*Am.* 2, 1, 4, *non estis teneris apta theatra modis*); *ibidem* 3, 1, 69 ó 3, 8, 2; *Rem.* 757; Prop. 1, 7, 19. Sobre este importante problema que caracteriza al género elegíaco, *vid.* las pp. 17-22 del capítulo anterior así como nuestro “Μοῦσα λεπταλέα / Musa levis / Blanda Musa: concisión y sutileza como presupuesto poético elegíaco desde Calímaco al Renacimiento”, *Florentia Iliberritana* 20 (2009) 39-77.

³² Será Ovidio el que lleve a su apogeo la ἐρωτοδίδαξις con sus obras elegíacas: *Amores*, *Ars amatoria* y *Remedia Amoris* esencialmente. Los poetas augústeos heredaron este programa poético, según el cual la poesía erótica puede conquistar el corazón de sus amadas, las *doctae puellae* de la poesía helenística; en este sentido, Calímaco y Filetas eran considerados los maestros de la elegía erótica helenística, los *principes elegiae*, unos διδάσκαλοι en el amor, *cf.* *A. P.* 7, 421 (Mel.), *Ov. Rem.* 759-760; *vid.* pp. 91-92 y 115, n. 70. Son muchas las hipótesis sobre el grado de aportación de motivos de la *Comedia Nueva* al acervo elegíaco; autores como Leo o A. Guillemin insisten en las semejanzas entre elegía latina y la comedia romana, sosteniendo que la comedia griega es la última fuente de los motivos cómicos encontrados en la elegía augústea (el tópico del *paraclausithyron* aparece ya en Aristófanes, *supra* p. 81). Se establecen incluso genealogías lineales en tanto rígidas y excluyentes del tipo *Comedia Nueva* (imitada por Plauto y Terencio)-*Elegía alejandrina narrativa-Elegía latina*. Sin embargo G. Luck (*op. cit.*, p. 48-50) sostiene que “en mi opinión, podemos prescindir de la influencia de Menandro, Plauto y de Terencio al menos en el caso de Tibulo y de Propercio [...] la diferencia fundamental entre comedia y elegía podría quedar resumida en una sola frase: la *domina*, la dueña elegíaca que desempeña un papel tan sobresaliente en la poesía erótica latina desde Catulo a Ovidio que no tiene prototipo alguno en Plauto y Terencio”.

se vio), los poetas augústeos no actuaron al respecto como meros traductores, imitadores y transmisores, sino que su nueva visión elegíaca fue producto de una *imitatio* auténticamente creadora que regenera la elegía amatoria refundándola como género literario definido y autónomo. En gran medida, ello es debido al nuevo lenguaje elegíaco creado al someter la tónica amatoria helenística analizada al *yo* subjetivo, convirtiendo al amante-poeta y no al ente mítico en centro de gravedad del nuevo universo elegíaco conformado por los motivos amorios que emergen y convergen en él. Consideramos que desde los diferentes prismas bajo los que llevar a cabo un estudio sobre el género elegíaco –lengua, métrica, diacronía, etc.-, el análisis de su tónica y sus temas resulta uno de los más definitorios y sustantivos de cara a la caracterización del género y, con vistas al objeto final de la tesis –la incardinación de la elegía renacentista de F. de Herrera en la latina-, uno de los medios más diáfanos y seguros a la hora de verificar y cerciorar tal codependencia. Por ello se lleva a cabo a continuación, como ya se hizo en el apartado correspondiente del capítulo anterior, una revisión y catalogación de los principales motivos elegíacos que, tomados de sus antecedentes alejandrinos y helenísticos, los latinos redefinen y hacen suyos, configurándolos como temas y motivos universales de la poesía amorosa por venir.

Una lectura primeriza del corpus elegíaco augústeo revela que todos sus autores en mayor o menor medida hacen hincapié en los temas que siguen: *separaciones, reconciliaciones, viajes, arrebatos, juramentos prestados, alegrías, delirios, deseos de castidad, rupturas, infidelidades, contraste entre el amor y la muerte, el gozo y el sufrimiento, lamentos ante la puerta de la amada, sentimientos de amistad, religiosidad o angustia ante la muerte, desesperaciones, magia, cultos extranjeros, el rival, las audacias amorosas y los insomnios*, todos ellos para expresar el sentir vivencial del poeta dentro del ámbito erótico –la vida amorosa se presenta a la vez como una elección y una necesidad: el amor es lo que da sentido a la vida del poeta-, y configurando un ideal estético con ello. Toda esta tipificación de lugares comunes, tópicos y temas creados por el trasfondo erótico elegíaco se encuadra y estructura en tres amplios marcos que funcionan como telón de fondo en el que se desenvuelven los quehaceres de los amantes:

1. El Mitológico, que ayuda a comprender la plasticidad de las imágenes desplegadas por el poeta, y que son reminiscencias que vivifican las relaciones de la elegía latina con el poso alejandrino.

2. El Político-Nacional, que contribuye al ideal imperialista de la gran potencia del mundo, Roma.
3. El Idílico-Religioso, que elabora la propia temática erótico-sentimental, especialmente en Tibulo.

En cuanto al tratamiento más detallado de algunos de los motivos aludidos y habitualmente tratados por todos los elegíacos, los más importantes y relevantes son:

- El encuentro entre un hombre –el poeta- y una mujer –la amada- da lugar a una unión pactada mutuamente bajo la protección de los dioses, tal y como sucedía con los tratados entre los pueblos: es el *foedus amoris*; ellos se han jurado eterna fidelidad, porque el amor es lo que hace la unión de un solo hombre y una sola mujer, exige un respeto recíproco y por ello ese *foedus* es además *aeternum*, y así puede decir Catulo:

*Ninguna mujer puede decir que fue tan querida
en verdad, cuanto tú, Lesbia, fuiste querida por mí.
Lealtad tan grande jamás hubo en pacto ninguno,
como el que en tu amor puse yo por mi parte*³³.

Propertio se convierte en esclavo de su *domina*, ufanándose de haber amado a sólo una mujer, *me laudent doctae solum placuisse puellae*, e incesantemente repite el deseo de respetar la fidelidad de una sola mujer: *is poterit felix una remanere puella*³⁴. La importancia de este tema radica en que la *fides* proporciona todo su valor humano a la elegía, siendo por ejemplo el elemento original y romano como en la escena de la tercera elegía del *Monobiblos* de Propertio, donde el remordimiento inquieto del hombre recuerda la virtud infeliz de la mujer que se duerme en la espera de su amado.

- Por tanto, quien rompe el pacto incurre en una *perfidia* y en un sacrilegio, pues acaba con lo sagrado. Pero los dioses son benignos (al menos una vez) con los pérfidos y los desleales, ya que ellos también faltaron en alguna ocasión. El

³³ Catull. 87: *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / vere, quantum a me Lesbia amata mea est, / nulla fides ullo fuit unquam foedere tanta, / quanta in amore tuo ex parte reperta mea est; cf. 72, 1-3.*

³⁴ Prop. 1, 7, 11; 1, 10, 29 y también 1, 12, 19 ss: *mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est; / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit. Ov. Am. 2, 16, 45-46.*

perdón, el reencuentro, el pacto renovado son elementos constantes de esta poesía. Pero naturalmente la *perfidia* suele ser culpa de la amada, pues la mujer es voluble, inconstante y desleal por naturaleza: los poetas son los que respetan la fidelidad y se quejan de la inconstancia de sus amadas. Y aunque no es lo normal, cuando se sienten desdeñados, intentan desdeñarlas también ellos: Tibulo en 1, 3, 81 para olvidar busca los placeres de Marato, joven delicado, y Propercio a su vez proyecta viajes y cambio de ambiente, sin dejar de recordar la inconstancia femenina incapaz de cumplir sus promesas³⁵. Ovidio, incluso a pesar de sus devaneos, se mantiene en la línea de la elegía romana y promete a Corina ser, por mucho tiempo, su esclavo, amándola con un deseo perdurable y fiel³⁶. El tema de la inconstancia femenina ha sido uno de los más explotados en la literatura griega primero y latina después. Ya Meleagro escribía³⁷ que las promesas de los amados se escribían en el agua, en un tópico que recorre desde Catulo y su famosa recreación de los poemas 30 y 70, pasando por Propercio (*quidquid iurarunt [puellas], ventus et unda rapit*), Tibulo y hasta Ovidio, que afirma:

*Las palabras de las amadas, más ligeras que las hojas caducas,
vanas se las lleva el viento y el agua por donde les parece*³⁸.

- Y ante esas veleidades, crueldades e infidelidades femeninas, el poeta responde con una fidelidad que incluso hará traspasar las barreras de la misma muerte: esta es la suprema prueba de fidelidad y amor, la prueba definitiva que acabará con la *saevitia* de la *domina*; en la elegía se lleva a cabo la unión del sentimiento del amor, de la *fides* y el de la muerte: ninguna de estas tres expresiones temáticas son accesorias al cuadro general que las enmarca, sino más bien se condicionan y se requieren. Son tres fuerzas esenciales que rigen la sensibilidad del poeta y que articulan en gran medida la composición elegíaca, siendo uno de los rasgos que distancia esta poesía de la composición epigramática, aunque el sentimiento de la

³⁵ Prop. 2, 9, 35 ss.

³⁶ Am. 1, 3, 5-6: '¡Acepta a quien podría ser tu esclavo largos años, / acepta a quien sabe amar con leal fidelidad!', (*Accipe per longos tibi qui deserviat annos; / Accipe, qui pura norit amare fide*).

³⁷ A. P. 5, 8, si bien el *escribir sobre el agua* remonta a Sófocles, fr. 768 (Pearson).

³⁸ Ov. Am. 2, 16, 45-46: *Verba puellarum, foliis leviora caducis / inrita, qua visum est, ventus et unda ferunt*. Prop. 2, 28, 8; Tib. 1, 4, 21-22: 'No temas jurar: los perjuros de Venus los vientos / se llevan por las tierras y el mar anulados' (*Nec iurare time: Veneris periuria venti / Inrita per terras et freta summa ferunt*). Para el texto de Tibulo se ha seguido la edición de J. P. Postgate, *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Oxford University Press, Oxford, 1987; la traducción manejada es la de A. Soler Ruiz, *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*, Ed. Gredos, Madrid, 1993

muerte como recurso de gran efecto lírico depende estrechamente de los poetas griegos. Son muchos los lugares en que los poetas asocian el amor y la muerte con la lúgubre disposición de sus propios funerales, aunque las formulaciones de Propertio son al respecto las más célebres, como la siguiente de la elegía 13 del segundo libro:

*Cuando llegue, pues, la hora en que la muerte cierre mis ojos,
escucha cómo debes disponer mi funeral:
[...].
Pondrás el último beso en mis labios helados, cuando se me
ofrende una caja de ónice llena de perfumes sirios.
Después, cuando la llama prenda debajo y me convierta en ceniza,
una pequeña urna reciba mis restos,
póngase un laurel sobre mi exigua tumba,
cuya sombra cubra el lugar de mi cadáver quemado,
y haya dos versos: El hombre que ahora yace como el polvo desagradable
ése fue en otro tiempo esclavo de un solo amor.*

En Propertio el sentimiento de la muerte está introducido como contraste poético y produce una nota de vivísima melancolía entre las dos actitudes románticas: amor y muerte, mostrándose más cálido y ardiente que el resto de elegíacos, imaginando que del amor, después de la muerte, no queda más que la dulzura del recuerdo³⁹; no es que sea un obstáculo para el amor, sino que la muerte es sublimadora y se convierte en testimonio de una felicidad inquebrantable: nunca olvidará Propertio el amor de Cintia y sus cenizas mantendrán viva la pasión⁴⁰, tal es la fuerza de su sentimiento que una llamada de ella le hará capaz de regresar del más allá, como en una inversión de la historia de Orfeo y Eurídice⁴¹. En Propertio el amor y la muerte crean una especie de idiolecto del poeta, y en su poesía acaban identificándose de modo que uno es representado a través de los términos pictóricos y conceptuales propios del otro. No obstante, los otros elegíacos no se muestran indiferentes tampoco ante ella. Ya Catulo se vio sorprendido por la inesperada muerte de su hermano; poeta voluptuoso de la alegría del instante, en

³⁹ Prop. 2, 13, 17-18 y 29-36: *Quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos, / accipe quae serves funeris acta mei [...] / osculaque in gelidis pones suprema labellis, / cum dabitur Syrio munere plenus onyx. / deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor / accipiat Manis parvula testa meos, / et sit in exiguo laurus super addita busto, / quae tegat extincti funeris umbra locum, / et duo sint versus: Qui nunc iacet horrida pelvis, / vnivs hic quondam servís amoris erat.* Además de ésta, Propertio aborda el tema de la muerte en 1, 17 y 2, 1 y 26; 4, 17, entre otros ejemplos.

⁴⁰ Prop. 1, 19, 11-12: *illic quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor.*

⁴¹ Prop. 2, 27, 13-16.

Catulo la muerte actúa como contraste patente con el pensamiento de la vida que comporta, por un lado, el destino de la naturaleza y, por otro, el de los hombres. En Tibulo la idea es obsesiva y gira vertiginosa e insistentemente, aunque con más variedad de matices, brotando del afecto y de los motivos alegres de la vida: piensa en el horror que le produce la guerra y en el hecho de que la muerte puede sorprenderle lejos de su país, por lo que desea morir antes que su amada y su gran felicidad será verla junto a su lecho⁴²:

*Que pueda verte cuando llegue mi última hora y,
al morir, tocarte con mi mano, aunque desfallezca.*

Unido a este tema de la muerte va la inclinación del poeta elegíaco por pasar a la posteridad como poeta amoroso, uniendo así a la anhelada inmortalidad el motor de su vida, el amor. Por ello es motivo común la redacción de su propio epitafio pregonando la causa de su muerte, siendo uno de los más logrados el de Lígdamo, en bellísimo dístico que alcanza gloria poética por el ritmo voluptuoso que brota de su corazón:

*Lígdamo aquí está enterrado. El dolor y el amor por Neera,
esposa arrancada de su lado, fueron la causa de su muerte*⁴³.

Mas esa sensación de que la muerte es el postrer descanso a los tormentos del amado a causa de la amada no es sólo debido a su inconstancia e infidelidades periódicas: la amada además es cruel *-saeva-*, altiva y desdeñosa; su indiferencia, su promiscuidad, su falta de atenciones a quien tanto la adora, están llenos de *saevitia*. Pero además resulta práctica, calculadora y frívola, interesada sólo en el presente (no en la gloria futura que le ofrece su poeta), con los pies algo apegados a la tierra en su deseo de llevar una vida lo más placentera posible, exigiendo permanentemente a sus amados *munera*, incurriendo en su ira (por supuesta vergüenza) incluso si se ve loada en su belleza en lugar de ofrecerle esos presentes materiales: Propercio recuerda⁴⁴ que sus ojos consideraban a Cintia la mujer más hermosa, y a causa de las alabanzas del poeta en sus libros, ella sintió vergüenza

⁴² Tib. 1, 1, 59; 1, 10: *Te spectem, suprema mihi cum venerit hora, / te teneam moriens deficiente manu.*

⁴³ Tib., 3, 2, 29-30: *Lygdamus hic situs est: dolor huic et cura Neaerae, / coniugis ereptae, causa perire fuit.* Otros epitafios: Tibulo en 1, 3, 55 s., Prop. 2, 13, 35 s. y 4, 7, 85-86; Ov. *Am.*, 2, 6, 61-62.

⁴⁴ Prop. 3, 24.

por llegar a ser famosa, algo que sufre también Ovidio, que le pide a su amada que consienta en ofrecérsele como *materiem felicem in carmina*⁴⁵.

- Y es por esa *saevitia* de la *puella/domina* por la que el amante debe dormir con frecuencia ante las puertas cerradas de su amada, agotado de implorar compasión y un gesto de complacencia al menos. El llanto ante la puerta de la amada (*παρακλαυσίθυρον*) es pues un tópico elegíaco por más que proceda de la comedia y sea de amplio uso en el epigrama erótico helenístico. Y ese rechazo del amado en la puerta suplicante y su lamento lo convierte en un *exclusus amator*, uno más de los muchos rechazados, cuyo fuego atiza la *domina* sin apagarlo nunca⁴⁶ para sentir la enajenación del amante. Así puede exclamar Tibulo:

*Puerta de dueño inexorable, te azote la lluvia,
te alcancen los rayos lanzados por orden de Júpiter.
Puerta, ábrete ya a mi sólo, vencida por mis quejas*⁴⁷.

Es Propercio una vez más el que hace un uso más amplio del motivo de las *clausae fores* como epítome y ejemplo de sus experiencias amorosas: él asegura no caer en las redes de otra mujer y dejar, por ello, de quejarse delante de su puerta, elaborando uno de los más hermosos tratamientos del tema⁴⁸.

- El tema del *exclusus amator* está perfectamente acoplado con el del *servitium amoris*, tantas veces tratado por Tibulo y Propercio especialmente: ante la actitud despectiva de la amada el poeta sólo puede actuar de un modo concreto; responde con una sumisión total, rayana en la humillación, es el esclavo de su *domina*, de su dueña, y por ello la *puella* es también llamada *domina* y el poeta, *servus*; entre ellos el amor no es sino una forma de *servitium*, de esclavitud, según la cual el

⁴⁵ *Am.* 1, 3, 19.

⁴⁶ Prop. 2, 3, 8: *Differtur, numquam tollitur ullus amor*, ‘Se aplaca, mas nunca se arranca del todo el amor’.

⁴⁷ Tib. 1, 2, 7-9: *Ianua difficilis domini, te verberet imber, / te Iovis imperio fulmina missa petant. / Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis*; Tibulo introduce una variación artística *-imitatio cum variatione-* al modo alejandrino: la complacencia ante la puerta, pues el poeta observa cómo la casa de su amada está *clauditur et dura ianua firma sera*; el poeta se dirige a la puerta y desea que consienta en abrirse compadeciéndose de sus lamentos, que se van desarrollando *in crescendo*.

⁴⁸ Prop. 1, 16, 17 ss. Aunque no es sólo ese el problema que puede encontrarse el amado para ser *exclusus*, pues a veces ha de soportar la vigilancia de un *custos saevus*, un *ianitor* de la amada, un *vir* o algún rival, bien porque ella lo mire con buenos ojos, bien porque dicho rival apetezca e intente conseguir el amor de la amada, debido a lo cual el poeta cae en el desánimo y en el autoodio y desea que lo compadezcan, como Prop. 2, 1, 78: *Huic misero fatum dura puella fuit*, mostrando su tormento y dejándose llevar por los celos por esos falsos parientes que visitan a la amada, asaltándole así la idea de la esposa amante del hogar, cuando Amor le enseñó a *castas odisse puellas*.

poeta ha de sufrir todo tipo de pruebas humillantes comparables por ejemplo a los doce trabajos de Hércules⁴⁹, o a los de la guerra (por lo que el amor se convierte además en una *militia amoris*), incluso a costa de su propia vida, como ya se ha visto.

- Y no obstante, el poeta insiste y persiste en pos del amor de su *puella*, pues todos los infortunios a los que se ve sometido son ínfimos al lado de la posibilidad de conseguir ese amor, ya que la amada, a pesar de todo, está sublimada hasta las más increíbles alturas, la *puella* es *divina*, y su belleza no sólo está muy por encima de la de las demás, sino que incluso puede rivalizar con las heroínas de antaño y con las mismísimas diosas, entre ellas Venus, como propugna Tibulo:

*Sulpicia se ha arreglado, gran Marte, para tu fiesta:
a verla, del cielo –si tienes juicio- ven en persona.
Eso hasta Venus perdona: mas tú, violento, procura
que por admirarla no se te caigan las armas.
De sus ojos, cuando quiere abrasar a los dioses,
enciende lámparas gemelas fogoso el Amor*⁵⁰.

Pero además es *docta*, pues a su hermosura une un espíritu cultivado, que sabe además de cantar y bailar, tocar instrumentos y los preciados dones de componer poesía y degustar la de su amante poeta; Propercio ama a Cintia entre otras cosas porque a veces

*...compara sus escritos con la antigua Corina,
cuyos versos piensa que ninguna otra puede igualar a los suyos*⁵¹.

- Pero a pesar de ello el poeta enamorado comprueba cómo los poemas a veces no bastan sólo para cautivar a la amada cuando se vuelve exigente: su vida lujosa, en

⁴⁹ Cf. Tib. 1, 4, 41-46: *Neu comes ire neges, quamvis via longa paretur / et canis arenti torreat arva siti, / quamvis praetexens picta ferrugine caelum / venturam anticipet imbrifer arcus aquam. / Vel si caeruleas puppi volet ire per undas, / Ipse levem remo per freta pelle ratem. / Nec te paeniteat duros subiisse labores*, “Por más que se presente un largo camino / y el Can de sed ardiente abrase los campos; / por más que, al teñir el cielo con su herrumbroso color, / el arco lluvioso anuncie la llegada del agua; / o, si quiere en nave ir por las cerúleas olas, / impulsa tú mismo a remo por las aguas el frágil esquife. / No te duela sufrir penosos esfuerzos...”, como ejemplo de las penalidades a que se ve forzado el amante en su singladura; otra célebre enumeración de las penalidades que exige el *servitium amoris* en Prop. 2, 23, 8; 24b, 25-26.

⁵⁰ Tib. 3, 8, 1-6: *Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis; / spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni; / hoc Venus ignoscet; at tu, uiolente, caueto / ne tibi miranti turpiter arma cadant: / illius ex oculis, cum uult exurere diuos, / accendit geminas lampadas acer Amor.*

⁵¹ Prop. 2, 3, 20-21: *et sua cum antiquae committit scripta Corinnae, / carmina quae quivis non putat aequa suis.*

la que el capicho repentino forma parte de lo cotidiano, no está al alcance de las posibilidades modestas del poeta, sino de eventuales pretendientes más poderosos, entre ellos el propio marido de la amada. De ahí que en sus lamentos haya siempre lugar para la más firme oposición y rechazo a las riquezas y a la vida militar y al comercio que las procuran. Amor es un dios de paz, ya que así el enamorado, que no puede competir con el *dives amator* ya que sólo puede ofrecer sus composiciones, podría competir con cierta ventaja; Tibulo canta con entusiasmo a la Paz (1, 10), y su antibelicismo es un *topos* en la literatura latina. Y no sólo él: los otros poetas también militan contra la guerra y a favor del amor, son sus soldados y la vida de los mismos, una auténtica *militia amoris* en la que el esfuerzo, la lucha, las heridas y a veces también la victoria se producen con la misma o mayor intensidad que frente a los partos o a los escitas; en Tibulo, la evocación de la Edad de Oro y el elogio de la vida rústica nacen precisamente de ese rechazo de las riquezas con las que el *dives amator* arrebató al poeta su máspreciado tesoro: la amada⁵². Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio no conocen la necesidad de ganarse la vida con el trabajo. Para ellos la vida tiene sentido simplemente con la compañía de la amada, y prefieren vivir en la pobreza con ella al lujo más desorbitado en su ausencia: su máxima aspiración será envejecer juntos, vejez y pobreza al lado de la amada son estados hasta deseables por lo que implican, por ello Lígdamo dice que

*Séame la pobreza contigo alegre, Neera*⁵³.

Este valor simbólico de renuncia a incrementar y conseguir nuevas riquezas está asociado a la postura de rechazo a la carrera política (si bien algunos de estos poetas participaron en contiendas bélicas y desempeñaron por poco tiempo el oficio de las armas; otros incluso realizaron una brillante carrera política, como C. Galo). De hecho, el alejamiento de la vida senatorial está admirablemente recogido por Propercio en su expresión *insano foro* (4, 1, 134).

- Mas ya no es sólo evitar la política tumultuosa por no interesarle las riquezas, sino también por el deseo elegíaco de llevar una vida ociosa, *iners*, tema muy

⁵² Tib. 1, 1 ó 2, 3.

⁵³ Tib. 3, 3, 23: *Sit mihi pauperas tecum iucunda Neaera*; 2, 4, 35-36: ‘Ay, quienquiera que sea el dios que otorgó belleza a una avara, / ¡qué gran bien ha mezclado él con desgracias sin cuento!’, *heu quicumque dedit formam caelistis avarae, / quale bonum multis attulit ile malis!*

conectado con el anterior. En su sueño poético el poeta imagina y desea simplemente estar con la amada y morir cerca de ella; todos los elegíacos aspiran a la conquista del *otium*, ideal de aspiración general en la poesía augústea, *otium* como rechazo al *negotium*, como renuncia a los cargos políticos y por consiguiente refugiarse en la vida intelectual. El poeta elegíaco no es ambicioso (sí poéticamente) y no le interesa ni la guerra, ni alcanzar honores, riqueza o gloria: solo aspira a una posesión modesta, y ello donde mejor se observa naturalmente es en Tibulo, que desde el primer verso de su primera elegía deja claro que

*Riquezas de rubio oro otro para sí acapare
y posea muchas yugadas de suelo cultivado*⁵⁴.

Sólo le basta un pequeño campo sembrado, donde se reirá de los ricos y del hambre.

Algo similar expresa Propercio: ve que Cintia le corresponde y que ella prefiere un lecho angosto y estar con su amado antes que tener, como dote suya, el reino de Hipodamía; a ella no le cautivan las perlas de la India, sino el obsequio de un dulce canto (deseo naturalmente sujeto a las tópicas veleidades):

*Ella me quiere y por mí dice que Roma es lo más querido,
y sin mí dice que no hay reinos que sean dulces.
Ella ha preferido dormir conmigo, aun en un lecho angosto,
y ser de cualquier modo mía*⁵⁵.

El ideal de la vida elegíaca es *nullo vivere consilio*⁵⁶, hecho que se opone, en gran medida, a las tendencias activas de la vida romana contemporánea, constituyendo uno de los temas más constantes en la elegía: *la actitud pasiva del ideal elegíaco y bucólico*, recogida en las tres palabras *paupertas*, *inertia* e *infamia*, cuya semasia

⁵⁴ Tib. 1, 1, 1-2: *Divitas alius fulvo sibi congerat auro / et teneat culti iugera multa soli*. Es su sentido vital: frente a los que se afanan por lograr riquezas gracias a la guerra o al comercio, el poeta prefiere una visión idílica, muy próxima a la Edad de Oro, en la que se supone que vivían sus antepasados; nadie era rico, pero tampoco pobre. Además, ese estado de felicidad queda completo en compañía de la amada, Delia, fiel hasta la llegada del día postrero: sólo las luchas por el amor justifican la ansiedad del poeta.

⁵⁵ Prop. 1, 8, 31-34: *illi carus ego et per me carissima Roma / dicitur, et sine me dulcia regna negat. / illa vel angusto mecum requiescere lecto / et quocumque modo maluit esse mea*; el *regna* del v. 32 se ha interpretado no obstante como referido al elevado cargo que el marido de Cintia iba a ejercer en el nuevo destino al que se hace referencia en la elegía.

⁵⁶ Prop. 1, 1, 6: *vivir sin juicio ninguno* (si bien en el contexto el sentido puede ser muy otro), aserto que repite en 2, 12, 3, *sine sensu vivere amantis*.

está en completa contradicción con el espíritu coetáneo de conseguir gloria, honores y riqueza.

- Atinente al género en tanto que tal, es habitual que los poetas elegíacos numerosas veces tengan que justificar su dedicación a un género menor frente a los poetas que cultivan la alta y pomposa poesía épica, poesía que han de rechazar –motivo de la *recusatio*- porque Amor les ha obligado a otros antojos. De este modo los cancioneros elegíacos suelen contener elegías programáticas en las que el poeta justifica su propio programa poético, nuevo motivo heredado de la elegía calimaquea. En ese contexto, el motivo de la *recusatio* será un instrumento poético fundamental, especialmente en Propercio, pero también en Ovidio. Así, el de Asís achacará a su amigo Póntico:

*Mientras tú, Póntico, cantas las luchas fatales de la Tebas
de Cadmo y la guerra fratricida y -¡ojalá me sintiera feliz así!-
rivalizas con Homero, príncipe de los poetas*

[...]

*yo, como acostumbro, me dedico a mi poesía de amor
y busco algo con que doblegar a mi altiva dueña*⁵⁷.

Horacio, que también emplea el motivo de la *recusatio* para justificar ante Mecenas no dedicarse al cultivo de la épica, teoriza al respecto en su *Epístola a los Pisones*, postulando lo siguiente:

*Vosotros, escritores, escoged materia a la altura de
vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden
vuestros hombros. A que elija un asunto a su medida,
ni la facundia le abandonará ni un orden brillante*⁵⁸.

⁵⁷ Prop. 1, 7, 1-3, 5-6: *Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae / armaque fraternae tristia militiae, / atque, ita sim felix, primo contendis Homero [...]* nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, / atque aliquid duram quaerimus in dominam. Tal ejemplo de poesía programática será imitada en el Renacimiento, como se verá a propósito de la elegía VIII de F. de Herrera. Sobre los orígenes de la *recusatio* como tópico literario (que se remontan a Íbico de Regio, fr. 3D), vid. *supra*, p. 92-94, y p. 49-50 a propósito de Calímaco. Otros ejemplos en la elegía latina: Prop. 1, 9, 2, 1, 2, 10, 2, 34, 3, 1, 3, 3; Ov. *Am.* 1, 1, 2, 1, 2, 18, 3, 1.

⁵⁸ *Ars*, 38-41: *Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus et uersate diu quid ferre recusent, / quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo;* Prop. 3, 9, 5-8: *turpest, quod nequeas, capiti committere pondus / et pressum inflexo mox dare terga genu. / omnia non pariter rerum sunt omnibus apta, / palma nec ex aequo ducitur ulla iugo,* ‘Es vergonzoso confiar a tu cabeza un peso con el que no puedes / para después, agobiado, ofrecer la espalda con la rodilla doblada. / No todo se adapta a todos de la misma forma ni / se alcanza ninguna palma desde la misma cumbre’; Hor. *Carm.* 1, 6, 1-12.

Junto a este conjunto temático esencial se halla otra serie de motivos menores que por su versatilidad para ser empleados en diversos contextos amorosos poseen el rango de tópico, pero que complementan igualmente el universo descriptivo de lo erótico en la elegía latina, si bien la mayoría son de origen helenístico, como ya se vio. Los de mayor relevancia son:

- La presencia de la celestina⁵⁹ y de la magia en las relaciones amorosas⁶⁰; el anciano enamorado⁶¹.
- La *renuntiatio amoris* o renuncia desesperada del amor⁶².
- El amor considerado como una enfermedad (en ocasiones acompañado por los consabidos *signa/sintoma amoris*)⁶³.
- Una de las manifestaciones de esa enfermedad es la herida de amor, metáfora del *vulnus amoris*⁶⁴.
- El amor como navegación o *navigium amoris*, normalmente procelosa y de la que difícilmente se sale ileso⁶⁵.
- El triunfo de Amor sobre la voluntad contraria del poeta⁶⁶, que suele ocurrir tras las burlas del poeta hacia el dios o hacia quien esté enamorado sin estarlo él, motivo del *irrisor amoris*⁶⁷.

⁵⁹ Cf. la *Dipsas* ovidiana (1, 8) o la de Tib. 2, 6, 44, o la vieja que además es ducha en mágicos encantamientos referidos al amor en Tib. 1, 5, 47-58; 1, 6, 43-54 y 1, 8, 18; además de Propertio 4, 5. La *lena* que aconseja a una joven en sus asuntos de amor procede de la escena griega (Mimo y Comedia Nueva), de donde pasó a la escena romana; cf. Herod. 1; Plaut., *Mos.* 157-292; *As.* 178-186.

⁶⁰ Motivo de especial raigambre helenística: A. R. 3, 533 ss., 4, 57 ss. Theoc. 2; Prop. I, 1, 19 ss., Verg. *Ecl.* 8, 64-109, Ov. *Am.*, 1, 8, 5-18.

⁶¹ Motivo de clara ascendencia cómica, presente ya en Aristófanes y especialmente explotado por los autores de la Comedia Nueva.

⁶² Prop. 2, 5, 3, 24-25; Ov. *Am.* 1, 10, 9-11; 3, 11.

⁶³ Prop. 1, 1, 22-25; Sapph. 31 (LP),

⁶⁴ Prop. 2, 12, 11-12; 13, 1-2; Ov. *Am.* 1, 2, 29, 44; 2, 1, 7, 9, 3-4.

⁶⁵ Prop. 3, 24, 15-16: 'Pero ya mi nave, engalanada, ha tocado puerto, / ha superado las Sirtes y yo he echado el ancla' (*ecce coronatae portum tetigere carinae, / traiectae Syrtes, ancora iacta mihi*). Es un motivo especialmente prolífico en la elegía augústea y por ello también en la elegía herreriana, como se verá. Cf. Plaut. *Cist.* 221-224; Tib. 1, 5, 75-76; Prop. 2, 12, 7-8; Ov. *Am.* 2, 4, 7-8: *Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum; / auferor ut rapida concita puppis aqua*, 'No tengo, en efecto, fuerzas ni ley para regirme a mí mismo: / soy llevado como popa arrastrada por rauda corriente'; 2, 9, 31-33. Vid. G. LAGUNA, "El texto de Ovidio, Amores II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*", *Emerita* 57, 2 (1989) 309-315. *Supra*, p. 85.

⁶⁶ Como en la primera elegía de Ovidio: el poeta nota inclinación por el *epos*, sintiendo renuencia ante Amor, hasta que éste le asaetea cruelmente. El motivo es igualmente prolífico: Prop. 1, 1, 1, 7, 15-18; Ov. *Am.* 1, 1, 1, 2.

⁶⁷ Cf. Tib. 1, 8, 71-77; Prop. 1, 9, 1-3: 'Yo te decía, burlón, que te llegaría el amor / y ya nunca serías libres para hablar: / hete aquí que estás abatido, te sometes suplicante' (*Dicebam tibi venturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera verba fore: / ecce iaces supplexque venis*).

- Esa victoria de Amor hace al poeta caer en las redes de la amada, motivo de las *retia amoris*⁶⁸, o de sentirse encadenado –*vincula amoris*⁶⁹–.
- El poeta como maestro de amor –*magister amoris*–, aunque resulte ser un fracasado en tal cuestión⁷⁰.

Este marco de formas y contenidos, si bien logra modulaciones literarias de calidad sorprendente imitadas por la poesía de todos los tiempos, con momentos de belleza inigualable, podía no resultar totalmente apto para la libre y sincera expresión personal; por ejemplo, parece incuestionable la distancia que Ovidio puso entre su propia vida y el contenido de sus libros, si bien la sinceridad de Tibulo o Propercio parece muy otra. Lo importante es concluir que la mayoría de estos temas y *topoi*, a pesar de ser plenamente sustantivos del quehacer elegíaco, son en gran medida tomados de fuentes griegas como la epigramática en su mayor parte y de otros géneros como los apuntados más arriba en menor medida, pero con una importante apreciación: los poetas elegíacos latinos se sirvieron de la vasta temática erótica helenística no meramente imitándola, sino aplicándole el canon –helenístico en tanto que tal- de la *variatio (oppositio in imitando, imitatio cum variatione)*, ejecutada de varios modos:

- Por el método de la inversión⁷¹.
- Introduciendo un elemento romano en un contexto de motivos helenísticos⁷².
- Utilizando el factor estructural, trasladando un motivo helenístico de su posición tradicional a otra posición⁷³.

⁶⁸ Prop. 2, 32, 20, 3, 8, 37; Am. 1, 8, 69: ‘*cobra menos, mientras tiendes las redes, para que no huyan*’ (*Parcius exigit pretium, dum retia tendis*). El tópico se diversifica y adquiere múltiples variantes, como la de la caza amorosa (Am. 2, 4, 13-12, 2, 9, 9, 2, 19, 36), que se remonta a Calímaco (*Ep.* 31); Ov. *Rem.* 502. Aunque de ámbito amoroso, la metáfora traspasa a géneros como la comedia, cf. Plaut. *Asin.* 215-226. Sobre el tópico, vid. P. MURGATROYD, “Amatory hunting, fishing and fowling”, *Latomus* 43 (1984) 362-368

⁶⁹ Prop. 1, 5, 12, 6, 5-6, 13, 15-18; 2, 3, 47-54, 15, 25-26; 3, 15, 10; Ov. *Am.* 1, 2, 30, 6, 47; 3, 11, 3.

⁷⁰ Vid. *supra* n. 32. Cf. también Tib. 1, 6, 16 o Prop. 1, 9, 5-8: ‘No me vencerían en amor las palomas caonias / al decir qué jóvenes domará cada doncella: / me hicieron el dolor y los llantos experto / ¡así pudiera decir, olvidado el amor, que soy ignorante!’ (*non me Chaoniae vincant in amore columbae / dicere, quos iuvenes quaeque puella domet. / me dolor et lacrimae merito fecere peritum: / atque utinam posito dicar amore rudis!*). El poeta elegíaco se erige en *magister amoris* gracias a su dura experiencia, hasta el punto de poder competir en sabiduría sobre esos asuntos con las mismísimas sacerdotisas del oráculo de Zeus en Dodona, llamadas “palomas”. Cf. Paus. 10, 12, 10.

⁷¹ Por ejemplo, mientras la magia en el campo amoroso parece infalible en textos helenísticos, aparece como tópico en Prop. 1, 1, pero profesando un claro escepticismo (*fallacia*, v. 19) sobre su eficacia.

⁷² El triunfo de Amor sobre el poeta es helenístico, mas Ovidio en *Am.* 1, 2 lo presenta como un auténtico triunfo romano (*adspice cognati felicia Caesaris arma...*).

Todo ello con abundantes dosis de autoironía, elemento helenístico que los poetas romanos también adoptaron, de modo que no sólo tomaron muchos de los tópicos, sino también las reglas literarias que rigen el empleo de estos tópicos, a saber: *variatio*, *inversio* y autoironía. Con ello no sólo dieron cuerpo a esos temas y motivos helenísticos, sino que los acabaron convirtiendo en algo totalmente nuevo.

II. 4- La elegía latina: Lengua poética. Estructura

II. 4. 1- Lengua poética

Si bien cada poeta posee en su personal estilo un uso del código lingüístico elegíaco propio y considerablemente diferente al de sus antecesores y sucesores, como se verá al estudiar cada autor, se pueden establecer algunas nociones de carácter general que atañen a la lengua poética de la elegía augustea.

Sin duda el rasgo más característico en lo que a sintaxis se refiere es la correspondencia que se establece como norma casi general entre unidad métrica –la estrofa dística- y unidad sintáctica –la frase-, que además conforma una unidad semántica. Dentro de un dístico pueden comprenderse a veces dos frases, coincidiendo con un verso cada una de ellas, o incluso más de dos frases, y muy raramente una frase se extiende encabalgada más allá de un dístico. Este hecho determina la constante y regular segmentación del mensaje. En somera reseña, la organización de las unidades sintácticas, el *ordo verborum*, como es regla en poesía, abunda en disyunciones adjetivo-nombre, formando encadenamientos y quiasmos, gala de la expresión y medio para distinguirla de la lengua cotidiana. Frecuente es la figura del enmarcamiento del verbo entre dos sustantivos y sus respectivos adjetivos⁷⁴.

Hay que destacar además que, según la normativa del género, la expresión del poeta se realiza como alocución dirigida a una segunda persona –no necesariamente el receptor-,

⁷³ Según la tradición helenística, el tiempo apropiado para los trabajos de Amor es la noche, y la luz conveniente a estos trabajos es la de la lámpara (λύχνος). Pero Ovidio, en la elegía quinta del primer libro de *Amores*, sitúa la hora de su aventura en la siesta, a la penumbra de la contraventana: algo inesperado en un contexto de inspiración griega, en el que la hora del mediodía es únicamente dedicada a la inacción (Theoc. 1, 15-17; 7, 22. Mel. *A. P.* 12, 114). No obstante, el motivo del mediodía como hora apropiada para los asuntos amorosos no es original de Ovidio: se encuentra ya en Catulo (32, 1 ss., *ad te veniam meridiatum*). Puede no ser casual que, según cierta tradición, en su genealogía Eros aparezca como hijo de Ἐρεβος y de Νύξ, pues ambas facilitan la clandestinidad del amor; así aparece en el *Himno a Eros* de Antágoras de Rodas, poeta de la corte del macedonio Antígono Gonatas.

⁷⁴ Este esquema es el que tratará de adaptarse, en toda su versátil complejidad, al cauce métrico del terceto encadenado en el momento de trasladar el género a los cánones vernáculos del Renacimiento, en un lento proceso de más de dos siglos y que culmina en el caso de la literatura española con las elegías de Fernando de Herrera.

el llamado “Du-stil” elegíaco, con la que a veces incluso se establece un diálogo, aunque por lo general, y así se verifica en la mayor parte de las composiciones del *corpus* elegíaco conservado, tal segunda persona coincide con la amada. Casi siempre, como en la lírica horaciana y epigramática, el nombre del destinatario en vocativo se sitúa en el primero o los primeros versos.

Pero curiosamente los cambios de los que se ha hablado a nivel compositivo ocurren también a nivel lingüístico-estilístico. Ya se ha dicho cómo los elegíacos, en su afán por refundar el género y alejarlo de las convenciones del epigrama, se alejarán de muchos de sus recursos lingüísticos para dignificar el género. Por ejemplo, para una palabra como *beso*, clave en el contexto de una poesía amorosa como es la elegíaca, se prefiere la voz *osculum* en lugar del sinónimo *savium* propio del lenguaje de la comedia⁷⁵.

En la elegía augústea alterna el *sermo communis* y la poesía elevada, y esa alternancia se debe a una voluntad típicamente helenística de *variatio* para evitar el *taedium* en el estilo. Así, en ocasiones se admite una palabra que no es en sí vulgar pero tampoco posee la dignidad estilística propia de la épica o de la tragedia, *v. gr. plorare* en lugar de *flere*, o *lassus* en lugar de *fessus*. Estos cambios de estilo dentro de una misma elegía tienen lugar siempre en función del efecto que el poeta pretende producir en su lector, y el resultado es muchas veces el de la autoironía, comenzando solemnemente para dar paso al acostumbrado lenguaje elegíaco con registros coloquiales, de modo que la situación amorosa inicialmente dolida y majestuosa queda trivializada, llevada al reino de lo cotidiano. Estas variantes de registros poéticos no son sinónimo de inmadurez del poeta, ni de descuidos, sino que se deben siempre a una voluntad estilística plenamente consciente de acuerdo con las características cambiantes de los diferentes modelos literarios usados.

El lenguaje poético también da cabida usualmente a la vehemente expresividad de muchas imágenes utilizadas. En medio del léxico erótico característico de la elegía (consagrado en la poesía amorosa latina desde los neotéricos) y de los tópicos habituales (*sintoma amoris, servitium amoris, praeceptor amoris, paraclausithyron...*), la elegía siempre enriquece dicho lenguaje poético-elegíaco con una formulación en la que radican la fuerza, la emoción y el arrebató amoroso de estos poemas. Ello lo logra el poeta además con todo un arsenal de recursos del campo estilístico, muchos de ellos homofónicos, como el *homoeoteleuton* (precedente de la rima en la poesía romance),

⁷⁵ *Savium* sólo se registra una vez en Prop. 2, 29, 39: *dixit, et opposita propellens savia dextra* (‘Habló, y rechazando mis besos con la derecha...’).

frecuentísimo entre los dos hemistiquios del pentámetro, conseguido a base de la *disiunctio* adjetivo-nombre; relacionada con el *homoeoteleuton*, con la estructura del dístico, está la presencia ocasional de un dístico ecoico, muy usado en la poesía latina medieval; la *anáfora* (y en mucha menor medida la *epífora*) es un recurso muy del gusto de Ovidio sobre todo, aunque en la elegía en general no se pasa de la triple repetición, y son abundantes los *quiasmos* a nivel fónico, la *paronomasia*, y otro recurso ahora de índole semántica, la *metáfora*, usada en contextos muy determinados (el amor como milicia, por ejemplo).

II. 4. 2- Estructura

No se puede concretar ni hablar de una estructura canónica o paradigmática de elegía clásica, ya que las variantes tanto de autor como las inherentes a los temas y gustos de la época son determinantes, como se verá en el tratamiento de cada elegíaco (*infra*). Concluyente es, eso sí, la habitual asociación entre unidad métrica —el dístico elegíaco— y unidad conceptual. En virtud de esta frecuente correspondencia entre dístico e idea, la elegía viene a ser una sucesión calculadamente dispuesta de pensamientos e imágenes asociados de forma no siempre evidente, donde no tiene lugar el estilo periódico con su arquitectura sintáctica.

Es reseñable la preferencia de los poetas augústeos por la tradición alejandrino-neotérica de la técnica del mosaico o *ποικιλία*, muestra por las estructuras asimétricas o desequilibradas en las que secciones secundarias del poema alcanzan un gran relieve en detrimento de partes aparentemente más trascendentales. Su finalidad es resaltar sobremanera el carácter y la entidad de una sola composición mediante el contraste con sus precedentes y teniendo en cuenta a aquéllos que le han de seguir. Ello sucede especialmente en el libro primero de Tibulo y en el primero de las *Odas* de Horacio. Al aplicar esta técnica compositiva que elimina elementos narrativos, aparecen dentro del fluir poético cambios bruscos e inesperados deliberadamente buscados por el poeta. Todo ello puede inducir a la sensación, en la lectura atenta de tal elegía, de que algo falta, (lo que llevó a críticos a hablar de lagunas en ciertas elegías), pero si el poeta en un momento determinado opta por la descripción de la acción en su desarrollo temático, puede prescindir perfectamente de detalles, y son numerosas las elegías de Propertio, por ejemplo, en las que aparece esta técnica de describir un episodio en sus fases

progresivas de acción, dejando que el receptor ate cabos sobre lo ocurrido entre cada fase expuesta.

Otro elemento que dificulta la rigidez estructural en la elegía es la ausencia de escenarios concretos y específicos y de referencias temporales fijas, contribuyendo también a esta indeterminación en el argumento de la elegía, de modo que pasado, presente y futuro se mezclan en una cadena de asociaciones de ideas que puede ser harto heterogénea. Incluso a veces no se debe considerar como real el escenario concreto creado para desahogarse en el monólogo interior al que este escenario sirve de contexto: el mar o la playa hay que interpretarlos como viajes más ficticios que reales, representantes de la sombría perspectiva de la desilusión en el amor. Igualmente, la naturaleza no es el interlocutor amable que consuela la aflicción amorosa, sino un mero marco de vida abstracto y privado donde el poeta dialoga a solas consigo mismo.

No obstante, un elemento fundamental en la hipotética configuración estructural de la elegía es la utilización del monólogo interior, ya desarrollado en primer lugar por Catulo y al que Propertio dota por primera vez de una fluidez antes desconocida que deja discurrir sin obstáculo el pensamiento del poeta, permitiendo no tanto la narración orgánica de una historia cuanto –y esto es clave en toda elegía- la descripción de un estado emocional con profusión de matices.

En muchas ocasiones este monólogo se caracteriza además por una sucesión cambiante de apóstrofes que no permite crear la ficción de un interlocutor directo al que se dirige el conjunto de la composición y, de este modo, sin acotaciones cronotópicas, sin interlocutor fijo, en una misma elegía el poeta puede incorporar en heterogénea asociación situaciones, hechos e ideas muy lejanos en el tiempo y en el espacio.

Así, resulta evidente que ni la falta de unidad de interlocutor ni la mezcla de planos temporales son en sí criterios suficientes para plantear falta de unidad, técnica o lagunas, sino si el poeta ha querido componer así la elegía y por qué.

II- 5. El canon: testimonios, antecedentes y principales cultivadores. Otras composiciones elegíacas. Epígonos

II. 5. 1- Noticias y testimonios de los antiguos sobre el canon

Recogiendo algunos de los testimonios de los propios antiguos arriba citados, se comprueba cómo una vez formada la conciencia de género por parte de sus cultivadores se genera paralelamente un canon más o menos firme de poetas que se dedican

exclusivamente a su cultivo. Dichos testimonios mantienen como invariables a Tibulo y a Propercio, fluctuando el nombre de Ovidio o citando a poetas que no componen exclusivamente en dísticos, como Catulo. Dichos testimonios en su extensión son los siguientes:

- Propercio 2, 34b, 85-94:

*Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
 Varro Leucadiae maxima flamma suae;
 haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
 haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
 cum caneret miserae funera Quintiliae.
 et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
 mortuus inferna vulnera lavit aqua!
 Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
 hos inter si me ponere Fama volet ⁷⁶.*

- Ovidio, *Trist.* 2, 445 ss:

*Non fuit opprobrio celebrasse Lycorida Gallo,
 sed linguam nimio non tenuisse mero.
 Credere iuranti durum putat esse Tibullus,
 sic etiam de se quod neget illa uiro:
 fallere custodes idem docuisse fatetur,
 seque sua miserum nunc ait arte premi.
 [...] Inuenies eadem blandi praecepta Properti:
 dstrictus minima nec tamen ille nota est.
 His ego successi, quoniam praestantia candor
 nomina uiuorum dissimulare iubet ⁷⁷.*

⁷⁶ Estas canciones también componía Varrón, terminado su Jasón, / Varrón, pura pasión por su Leucadia; / estas canciones cantaron también los escritos del lascivo Catulo, / que hicieron a Lesbia más famosa que la misma Helena; / estas canciones proclamaron también las páginas del docto Calvo, / cuando cantaba la muerte de la desgraciada Quintilia; / y ¡cuántas heridas a causa de la hermosa Licóride Galo, ha poco / fallecido, lavó en las aguas del Infierno! / Cintia con mayor razón será alabada por el verso de Propercio, / si la Fama tiene a bien colocarme entre estos poetas.

⁷⁷ Lo que deshonró a Galo no fue haber celebrado a Licóride, sino el haber dominado su lengua después de haber bebido demasiado. Tibulo piensa que es difícil creer a la mujer que jura, puesto que ella de la misma forma lo niega también a él ante su marido. El propio Tibulo confiesa que enseñó a burlar a los guardianes y ahora se declara víctima desgraciada de sus propias lecciones [...] Encontrarás las mismas recomendaciones en el dulce Propercio y, sin embargo, éste no ha sido culpado con la más mínima censura. A éstos sucedí yo, pues la benevolencia me obliga a silenciar los nombres sobresalientes de los autores aún vivos. Esta lista es la más extensa pues incluye, versos antes (vv. 247 ss.), otros nombres no

- Ovidio, *Trist.* 4, 10, 51-54:

...nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus aab his serie temporis ipse fui ⁷⁸.

- Ovidio, *Trist.* 5, 1, 17-19:

Aptior huic Gallus blandique Propertius oris,
aptior, ingenium come, Tibullus erit.
Atque utinam numero non nos essemus in isto! ⁷⁹

- Quintiliano 10, 1, 93:

Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus ⁸⁰.

- Marcial 8, 73:

Cynthia te uatem fecit, lasciuie Properti;
ingenium Galli pulchra Lycoris erat;
fama est arguti Nemesis formosa Tibulli;
Lesbia dictauit, docte Catulle, tibi:
non me Paeligni nec spernet Mantua uatem,
si qua Corinna mihi, si quis Alexis erit ⁸¹.

- Estacio, *Silvas* 1, 2, 252-255:

Hunc ipse Coe plaudente Philitas
Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro

mencionados por ningún otro escritor, a saber: Tícidas, Memmio, Cinna, Anser, Cornificio, Valerio Catón, Hortensio, Servio y Sisenna.

⁷⁸ ...A Tibulo no le dio el avaro destino tiempo de ser mi amigo. Éste fue tu sucesor, Galo, y Propercio el suyo, y de éstos yo mismo fui el cuarto en el orden temporal.

⁷⁹ Más apropiado le resultará a éste Galo, o Propercio, de dulce palabra, o Tibulo, ingenio afable. ¡Ojalá que yo no hubiera estado incluido entre esa clase de poetas!

⁸⁰ También desafiamos a los griegos con la elegía, cuyo autor más limpio y elegante es, en mi opinión, Tibulo. Hay quienes prefieren a Propercio. Ovidio es más lascivo que los otros dos, y Galo, más tosco.

⁸¹ Cintia te convirtió en poeta inspirado, lascivo Propercio; / la hermosa Licoris era el talento de Galo; / la hermosa Némesis constituye la gloria del agudo Tibulo; / Lesbia te dictó tus versos, docto Catulo; / ni los Pelignos ni Mantua me despreciarán como poeta, / si llego a tener una Corina o algún Alexis. El texto latino procede de W. M. Lindsay, *M. Val. Martialis epigrammata* (reimpr. 1977), Oxford University Press, Oxford, 1929; trad. de D. Estefanía, *Epigramas completos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

*ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis
Naso Tomis divesque foco lucente Tibullus*⁸².

- Diomedes, *Gram. Lat.*, ed. Keil, I, p. 484, 17:

*Elegia est carmen compositum hexametro pentametroque [...] quod genus carminis
praequicipue scripserunt apud romanos Propertius et Tibullus et Gallus, imitati graecos
Callimachum et Euphoriona*⁸³.

Tales testimonios, a los que cabría añadir el texto de la *Poética* de Horacio arriba mencionado⁸⁴, proceden en su mayor parte o de los propios autores elegíacos (caso de Propertio y Ovidio) o de escritores coetáneos o cercanos a ellos en el tiempo (como Quintiliano o Marcial), por lo que junto a los *corpora* transmitidos son realmente las fuentes más fiables a la hora de establecer y fijar ese canon de elegíacos latinos que pasa a transmitirse casi como un cuerpo cerrado de autores y textos que fortalece el aspecto genérico de la propia elegía en latín.

Dichos testimonios tienen como figuras centrales sobre todo a Tibulo y Propertio. Ovidio se incluye a sí mismo en las listas de *Tristia*, pero sin embargo no es incluido por Diomedes. Lo cierto es que debido a la heterogeneidad de su obra en dísticos hace que *lo elegíaco* pueda quedar un tanto difuminado en una visión general sobre la misma, algo a lo que contribuye el tono irónico y casi cómico de los *Amores*⁸⁵. No obstante, Diomedes (igual que Quintiliano) sigue básicamente a Ovidio a la hora de establecer su canon de elegíacos, y Marcial no duda en incluir a Ovidio. En cambio, sólo Propertio y

⁸² *El propio Filitas, con el aplauso de su isla de Cos, / y el viejo Calímaco y Propertio desde su gruta de Umbría / habrían rivalizado para ensalzar este día, / y Nasón, aunque en Tomos, habría depuesto su tristeza, y Tibulo, ante su hogar encendido, se habría sentido rico.* P. Papinio Estacio, *Silvas*, trad. de F. Torrent Rodríguez, Gredos, Madrid, 1995.

⁸³ *La elegía es un poema compuesto por la combinación de un hexámetro y un pentámetro [...] género poético que escribieron principalmente, entre los romanos, Propertio, Tibulo y Galo, imitadores de los griegos Calímaco y Euforión.* cf. p. 95 y n. 1.

⁸⁴ *Supra*, p. 95, n. 3. Es interesante reflejar que, como señala el prof. Alvar (*op. cit.*, p. 192), “del texto de Horacio se deduce el origen popular –no de ‘autor’– del género elegíaco, pues en él se afirma la imposibilidad de conocer quién fue el primer autor que compuso elegías”.

⁸⁵ “Ovidio no tiene cabida dentro de la elegía subjetiva, aunque él mismo se incluya en el canon de los cuatro elegíacos [...] A ésta [= la elegía] le es extraño el arte retórico de Ovidio, en el que no es la emoción lo que se convierte en poesía, sino la poesía la que engendra el goce estético”, afirma E. BICKEL, *Lehrbuch der Geschichte der Römischen Literatur*, trad. española de J. M.^a Díaz-Regañón, *Historia de la Literatura romana*, Ed. RBA, Madrid, 2009, p. 777 (el subrayado es nuestro). En tal dirección apunta E. OTÓN SOBRINO, “La lírica latina con especial mención de la poesía elegíaca”, *Estudios Clásicos* 81-82 (1978) 283-297, *maxime* p. 289: “todavía, y por una cuestión meramente formal, se discute la pertenencia de Catulo al movimiento elegíaco, en tanto sigue entrando sin mayor escrúpulo la poesía ovidiana en tal apartado”. El propio Ovidio reconoce tal premisa de su poesía amorosa y de su arte elegíaco en la *Musa iocosa* de *Trist.* 2, 354.

Marcial incluyen a Catulo, probablemente no por considerarlo un elegíaco al uso de Tibulo o Propercio, sino por acusarse en sus diversos *carmina* la presencia de *lo elegíaco*, aparte, naturalmente, de por sus propias composiciones en elegíacos.

En cuanto a los predecesores, aparte de las tres menciones a Catulo (aunque la de Marcial no se circunscribe a la elegía), nadie titubea en incluir a Cornelio Galo: de hecho es el único nombre que aparece en todas las listas de elegíacos analizadas (menos en la de Estacio), por lo que no se puede dudar de que para los antiguos Galo era ya un elegíaco puro al modo de un Propercio. En esta parcela de los antecedentes el texto más ilustrativo es sin duda el de Propercio, en el que además de citar a su antecesor Galo, cita a Catulo, obvia a Tibulo⁸⁶ e incluye los nombres de Terencio Varrón Atacino y Licinio Calvo, lo que permite completar y dibujar un panorama previo que, siempre según lo conservado y los testimonios citados, resulta del siguiente modo⁸⁷:

II. 5. 2- Los comienzos: autores menores. Varrón y Licinio Calvo

II. 5. 2. 1- P. Terencio Varrón Atacino: Varrón de Átace (*i.e.*, del valle del río Atax, en la Galia Narbonense) nació en el 82 a. C. y es el primer poeta latino de más allá de los Alpes. Apenas se saben datos de su vida y de su obra sólo restan un puñado de fragmentos y unos cuantos títulos. Su *Leucadia* (evidentemente un pseudónimo que apunta a Safo, cuyo suicidio desde el promontorio de Léucade es hartamente conocido) sería una colección de poemas de los que se ignora si eran elegías, epigramas u otro género, pero que sin duda influyó en los elegíacos que reconocen su impronta. Además compuso un poema épico de corte enniano sobre las hazañas de César en la Galia en el 58 a. C., con el título *Bellum Sequanicum*, un poema geográfico denominado *Chorographia* y una traducción libre de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas ('su Jasón', *perfecto Iasone*, según Propercio), que sería su obra principal según algunos⁸⁸, y de los *Fenómenos* de Arato, sintiendo menos atracción por Calímaco. Su obra fue muy apreciada, además de por Propercio, por Ovidio y Estacio.

⁸⁶ "A su entusiasmo por Virgilio se unía en Propercio la aversión por Horacio, cuyas relaciones con la libertina Cínara satiriza en IV 1, 99. Propercio no menciona a Horacio como tampoco a Tibulo, amigo de Horacio", Bickel, *op. cit.*, p.787.

⁸⁷ "Entre la nómina de esos poetas precursores podía muy bien haber figurado el Horacio de los *Epodos* 11, 14 y 15, escritos antes de que Propercio hubiera iniciado su obra; esos epodos son de contenido erótico y en ellos se incluyen tópicos luego comunes en la poesía elegíaca, si bien no están compuestos bajo la forma de dísticos elegíacos", A. Alvar, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁸ Prop. 2, 34, 85. Bieler, *op. cit.* p. 168. Parece además que en este poema superó a veces a su modelo, como en las descripciones de la naturaleza: según Quintiliano, Varrón es algo más que *interpres operis alieni* (10, 1, 87).

II. 5. 2. 2- Licinio Calvo: G. Licinio Macer Calvo (Arpino, 82-46 a. C, Roma), hijo del analista C. Licinio Macer⁸⁹, era conocido como *Stolo* por la rapidez con que practicaba toda clase de faenas vitícolas. Amigo de Catulo⁹⁰, perteneció a una familia de literatos, siendo su padre excelente orador, y cultivó la sátira política (contra Pompeyo, César y su favorito Tigelio) además de la oratoria (se le reconocen 21 discursos, perdidos), aparte de la notable elegía (epicedio) a su esposa Quintilia⁹¹. Dicha elegía introduce aparentemente una novedad doble respecto al epigrama amoroso griego: es amor heterosexual y, además, conyugal. Propercio y Catulo, con los que le unía una estrecha amistad, lo elogian grandemente como orador y poeta, no así Cicerón, que le reconoce dotado de gran delicadeza de ingenio y elegancia de estilo y afectada suavidad, pero que eran cualidades que no impresionaban al pueblo en el foro. Además compuso poemas eróticos y el epilio *Io*, basándose en el modelo de Calímaco y en el *Prometeo* de Esquilo. De toda su obra sólo se conservan algunos fragmentos breves en el *Corpus poetarum latinorum*.

II. 5. 3- Precedentes inmediatos: Catulo y C. Galo

II. 5. 3. 1- G. Valerio Catulo

Valerio Catulo (87-54 a.C.) era natural de Verona⁹², en la Galia Transpadana. Pertenecía a una familia acaudalada e influyente. Su padre era amigo de César, al que Catulo, sin embargo, despreciaba. Estudió en Roma, donde pasó largas temporadas, hasta que se estableció allí en el 62, introduciéndose pronto en los ambientes de la nobleza más refinada y sus cenáculos literarios, principalmente los de los neotéricos, que aman la cultura griega y tratan de adaptar lo que tenga de innovador, y algunos de los cuales eran también paisanos. Quizá se afincó en Roma siguiendo a Clodia, la esposa del gobernador de la Galia Cisalpina, Metelo (quien sería su protector en la

⁸⁹ Adversario de los optimates, escribe después de la muerte de Sila. Cicerón no lo valora positivamente, ni como orador ni como historiador. Se suicidó en el 66 ante la acusación de concusión.

⁹⁰ Que lo llama *iucundissime Calve*, ‘el más agradable de los hombres’ (Catull. 14, 2).

⁹¹ A ella alude Propercio en 2, 34, 89-90: ‘estas canciones proclamaron también las páginas del docto Calvo, / cuando cantaba la muerte de la desgraciada Quintilia’ (*haec etiam docti confessa est pagina Calvi, / cum caneret miserae funera Quintiliae*). Parece claro que se trataba de una elegía, ya que difícilmente se emplearía el verbo *cano* aplicado a un epigrama. Cf. Catull. 96.

⁹² Cf. Ov. *Am.* 3, 15, 7-8: ‘Mantua se alegra con Virgilio, Verona con Catulo, / yo seré llamado la gloria del pueblo peligno’ (*Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo; / Paelignae dicar gloria gentis ego*); Mart. 1, 61, 1-2; 14, 195.

Urbe), y hermana de Publio Apio Clodio, el tribuno de la plebe enemigo de Cicerón⁹³; Clodia era una mujer de gran belleza y extremada desenvoltura que inspiró en Catulo una violenta pasión y un amargo desencanto de los que extrajo inspiración para sus versos, en los que la canta bajo el pseudónimo de Lesbia.

Temáticamente los 116 *carmina* (2.284 versos) del *Liber Catulli Veronensis* se suelen dividir en tres grupos:

1. Poemas mitológicos eruditos (los más extensos), de clara elaboración alejandrina.
2. Poemas satíricos y epigramáticos, en los que lanza invectivas contra sus enemigos y critica la sociedad de su época, e incluso a los políticos.
3. Poemas líricos y elegíacos, que tratan con expresión sincera sus sentimientos, ya de amistad, ya de amor.

Tradicionalmente se ha seguido también una división atendiendo a la extensión de los poemas:

- Un primer bloque de *carmina minora*: 1-60, los llamados ‘polimétricos’ (poemas breves en metros variados)⁹⁴.
- Un segundo bloque de *carmina longiora*: 61-68, en los que el metro dactílico es el predominante en unos poemas de mayor extensión.
- Un tercer bloque de *carmina minora*: 69-116, escritos en dísticos elegíacos y que podrían considerarse como epigramas más o menos extensos⁹⁵.

⁹³ El humanista Petrus Victorius fue el primero en identificar a Lesbia con Clodia II, la mujer de Metelo Céler, cónsul en el 60 a. d. C. y muerto en el 59.

⁹⁴ En su mayoría el metro es el endecasílabo falécio. En general, métricamente se puede afirmar que predominan los siguientes metros en el *corpus*: yambos en los poemas más breves; hexámetros en los más extensos; dísticos elegíacos en los epigramas. En cualquier caso Catulo introduce de pleno la lírica eolia en la poesía latina, cf. T. GONZÁLEZ, “En torno a los falécios de Catulo”, *Cuadernos de Filología Clásica* 8 (1974) 227-238.

⁹⁵ En otra posible clasificación de la compleja obra catuliana encontramos la siguientes adscripciones:

1. Poemas de diatriba: poemas escritos a sus amigos Furio y Aurelio (XI, XV, XVI, XXI, XXIII, XXVI, en relación íntima con los del acto de Juvencio, a los cuales podría estimarse unidos), los de César y sus partidarios, principalmente Mamurra (XXIX, LII relacionado con el XIV y el LII, LVII, LXIV, XCIII, XCIV, CV, CXIV, CXV), los de Gelio, ligados como los de Rufo, Egnacio y otros, a los del cielo de Lesbia (LXXIV, LXXX, LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCVI), los de Rufo (LIX, LXIX, LXXI, LXXVII), los de Egnacio (XXXVII, XXXIX), los de Amiana (XLI, XLIII), los de Aufilena (CX, CXI), y el de la querida de Varo (X), el de Asinio (XII), los malos poetas (XIV), Sufeno (XIV); Talo (XXV), Memio y Pisón (XXVII, relacionado con el X), Afeno

De estas posibles clasificaciones lo relevante en el análisis de los orígenes del género elegíaco en Roma son los poemas dedicados a Lesbia, por la configuración de lo elegíaco (aunque no estén en dísticos), y aquellos poemas en dísticos de los cuales algunos están entre la elegía y el epigrama, encontrándose entre ellos el n° 68, considerado la primera elegía romana en tanto que tal.

Efectivamente, “en Catulo hallamos elegías de carácter objetivo junto a sus epigramas, que, por su contenido, bien podemos calificar de elegías breves; en una ocasión, y partiendo de un suceso particular (ca. 68), escribió una composición que preparaba ya el camino a la elegía de los tiempos de Augusto⁹⁶”; “cualquier especulación sobre los orígenes y el desarrollo del género elegíaco ha de pasar necesariamente por la actividad del poeta de Verona y, muy en concreto, por sus poemas en dísticos elegíacos –ya sean los extensos 65-68, ya los considerados epigramas, que constituyen la última parte de su *Liber*⁹⁷”; “entre las creaciones de Catulo ocupa un lugar destacado el poema 68, compuesto en dísticos elegíacos, que desde Verona envió a su amigo Alio de Roma [...]. El poema 68 de Catulo es la elegía romana llegada más tempranamente a nosotros⁹⁸”. La crítica es, pues, unánime en considerar dicho poema como el certificado de nacimiento de la elegía al modo de las de Propertio o Tibulo, en el sentido ya no sólo métrico o temático, sino desde el punto de vista subjetivo, hasta el punto de que el mito introducido está supeditado a la experiencia personal, ilustrándola –función que cumple

(XXX), Vibenio y su hijo (XXXIII), Vosulio (XXXVI, relacionado con el XCV), Rávido (XL), Sestio (XLIV), Porcio y Soiración (XLVII relacionado con los IX, X, XII; XXVIII), Galo (LXXVIII), Lesbio (LXXIX), Arrio (LXXXIV), Emilio (CVII), Vectio (XCVIII), Silón (CIII), Cominio (CVIII) y Nasón (CXII); poemas cuyo destinatario no ha sido identificado: el XVII y el LXVII, dirigidos a ciertos personajes de Verona, y el LX y el CVI.

2. Poemas de amor: poemas escritos a su amada Lesbia, II, III, V, VII, VIII, XI, XXXVII, tal vez XLII, XLIII, LI, LVIII, LXVIII b, LXX, LXXII, LXXV, LXXIX, LXXXIII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, XCII, CIV, CVII, CIX, los escritos a Juvencio (XXIV, XLVIII, LXXXI, XCIX) y el último escrito a Ipsitilia (XXXII).
3. Poemas de amistad: poemas escritos a Veranio y Fabulo (IX, XII, XIII, XXVIII, XLVII), los de Calvo (XIV, L, LIII, XCVI), los que se refieren a la muerte del hermano del poeta (LXV, LXVIII, a y b, CI), los de Cornelio (I, CII), los de Cinna (XCV, CXIII) y los de Flavio (VI), Varo (X), Cecilio (XXXV), Cornificio (XXXVIII), Cicerón (XLIX), Carmerio (C), y el CII, dirigido a un amigo no identificado todavía.
4. Poemas de reflexión personal: IV, XXVII, XXXI, XLV, XLVI, LXXIII, LXXVI. En ellos se manifiesta la postura íntima de Catulo respecto a la amistad, el amor, la desilusión, lo religioso. Pensamientos en su soledad frente a la vida y la muerte.

⁹⁶ Bieler, p. 234. *Vid.* P. GRIMAL, “Catulle et les origines de l’*élégie* romaine”, *Mélanges de l’École Française de Rome* 99 (1987) 243-256.

⁹⁷ Alvar, p. 196.

⁹⁸ Bickel, p. 771-772. *Cf.* C. MIRALLES, “La lectura y lloc del carmen 68 catullí en la història de l’*elegia* antiga”, *Anuario de la F. de Filología de Barcelona*, 1980, pp. 73-91. Junto a estos testimonios, *vid.* A. RAMÍREZ DE VERGER, “Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia”, *Estudios Clásicos* 90 (1986) 67-84.

el mito en el elegíaco que más uso hace de él, Propertio-, y no a la inversa, como sucedía en las elegías griegas de las que se tienen noticias y fragmentos, que tienen el mito como eje de la composición, sin dar cabida a los sentimientos del poeta –simbolizados como mucho en los del protagonista del mito–, objetivando la composición hasta el punto de esconder el *yo* patético del poeta⁹⁹.

El *carmen* 68 de Catulo es en realidad una carta seguida de un poema elegíaco, composición no obstante unitaria aunque se haya propuesto separar ambas partes en dos poemas: la carta encierra la elegía, a diferencia de los poemas 65 y 66. Consta de 160 versos y en ellos habla por primera vez Lesbia. El momento más sobresaliente es la introducción del personaje mitológico de Laodamía (vv. 73-86), que es comparada con Lesbia (*candida diva ut quondam...Laodamia*); pero el poema no está invadido por la simplicidad de un fuerte sentimiento, sino por la pluralidad de conmociones psíquicas que entran en conflicto, que es ilustrado por los mitos y comparaciones que van surgiendo.

En este texto, al que se podrían unir otros como el c. 76 (su forma, contenido, extensión y lenguaje justifican el marbete de elegía), Catulo se ha distanciado de la elegía al modo calimaqueo y a la vez ha creado desde el punto de vista de la subjetividad sentimental del poeta algo totalmente distinto del epigrama que vehiculaba en la literatura griega dicha pasión¹⁰⁰, dando como resultado ese producto literario netamente romano que es la elegía de corte subjetivo que configura definitivamente el género en esa otra vertiente distinta a la funeral. El sentimiento ya no lo expresan las personas del mito, sino que es

⁹⁹ En palabras de E. Otón (*op. cit.*, p. 289), “el mundo interior del poeta era, por primera vez, y en contra de toda la preceptiva clásica al uso, el sujeto y el objeto a un tiempo de la obra literaria. Un mundo de confesión personal que bordea la indigencia a orillas del fracaso se nos abre aquí. La circunstancia personal no era ya la anécdota por la que nos llegaba el mito tal y como sucede en la literatura griega, sino que aquí la proporción se invertía y llegaba casi hasta la anulación del elemento mitológico, para quedar sola la desnuda vivencia del escritor”. Recuérdese que Aristóteles justificaba el anonimato objetivo del autor respecto a su obra, postulando que el poeta no ha de hablar de sí; una de las características más definitorias de la elegía helenística, su carácter objetivo y mitológico, que la aleja de la elegía latina, de carácter subjetivo e introspectivo, es algo dictaminado en el tratado del estagirita, que reconoce que *Homero, merecedor de elogios por otros motivos, también lo es por ser el único poeta que no ignora lo que debe ser su intervención personal en el poema. Pues es menester que el poeta hable personalmente lo menos posible, pues no es en ese aspecto en el que es imitador* (“Ὁμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής), Arist. *Po.* 1460^a (ed. y trad. *supra* p. 27, n. 29).

¹⁰⁰ “No carecieron los alejandrinos de poesía subjetiva, pero la plasmaron en forma de epigrama”, afirma Bickel, *op. cit.*, p. 773. El *liber* de Catulo contiene numerosas composiciones de este tipo, cf. J. A. DELGADO SANTOS, “Una aproximación formal a los epigramas amorosos de Calimaco y Catulo”, *Actas del VII C. E. E. C., II*, Madrid, 1989, pp. 141-146. Dicho tipo de epigrama griego entra en las letras latinas de mano de Q. Lutacio Cátulo, Valerio Edituo (que traduce libremente a Safo, fr. 2D, fragmento también vertido por Catulo) o Porcio Licinio. Cf. Ov. *Trist.*, 2, 423-466, Plin. *Iun.*, *Epist.*, 5, 3.

un reflejo de la experiencia personal, que es rica y múltiple: ahí radica la diferencia entre el arte menor del epigrama del arte mayor de la elegía, en la falta de contraste de motivos opuestos de aquél frente a ésta, y ello se logra por primera vez dentro de los cauces y moldes elegíacos bajo la pluma de Catulo¹⁰¹. Por tanto, él es el primer elegíaco en el sentido expuesto arriba, por su plasmación en algunos poemas no del tono elegíaco que puede esconderse en cualquier vehículo métrico, sino por configurar lo elegíaco como esencia del quehacer poético vertebrador a la vez de una vida y una obra que van parejas. Naturalmente no puede considerársele *elegiarum scriptor* porque su obra es métricamente más variada que la de los elegíacos siguientes, pues aunque incluye elegías no concibió su libro como Propercio concibió su *Monobiblos*; sin embargo, el hecho de tener a Lesbia como destinataria, de incluir ya temas que serán tópicos¹⁰² en los elegíacos posteriores y, sobre todo, como acabamos de decir, por tener conciencia elegíaca del sentimiento amoroso, hacen de él uno de los triunviro del amor que cantara Goethe en sus elegías romanas¹⁰³.

II. 5. 3. 2- C. Galo

Siempre aparece, en las enumeraciones canónicas que los antiguos elaboraron sobre los poetas elegíacos, el nombre de Cornelio Galo. Su vida es conocida por San Jerónimo, Suetonio o Dión Casio, además de por comentaristas de Virgilio como Servio. Nació en *Forum Iuli* (actual Fréjus, en la Galia Narbonense) hacia el 69 a. C. Era, por tanto, de la misma edad que Virgilio, también de patria gala, el cual conoció a Augusto por mediación de Galo y Mecenas. La pronta amistad con Octaviano le permitió alcanzar el

¹⁰¹ Según E. Otón, en su descripción del panorama de la lírica latina (*op. cit.*, p. 283), “supone la lírica, y desde luego, la elegía, la lenta conquista por parte del sujeto que escribe, del tema literario que deja de ser algo estrictamente objetivo, que queda fuera del autor, para convertirse, las más de las veces, en una confesión dolorida de desencanto o, cuando menos, la participación, aunque sea fingida, en los avatares de la vida que son, porque el sujeto que los describe quiere protagonizarlos, el único motivo y fin de esta literatura”.

¹⁰² La *docta puella*, el *servitium amoris*, la *renuntiatio amoris*, etc. En este sentido, según G. Luck (*op. cit.* p. 73), “nuestro poeta invierte la relación hombre-mujer que el epigrama griego daba por sentado. Lesbia es la *domina*, la dueña [...] los poetas helenísticos ‘sólo’ reservaban un rango tan eminente a las heroínas del pasado”.

¹⁰³ En tales términos se refiere E. Bickel de Catulo (“La elegía subjetiva aparece con su belleza peculiar tanto en Tibulo y Propercio como en Catulo [...] estos tres poetas pertenecen a la misma categoría de “triumviro del amor”, como los llamó Goethe en las elegías romanas”, *op. cit.* p. 774), si bien el alemán en la elegía quinta (vv. 19-20), donde habla del *triumvirato del amor*, jamás explicita los nombres del triumvirato: *Amor schüret die Lamp indes und gedenket der Zeiten, / da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan* (‘Amor, mientras, aviva la lámpara y piensa en la época / en que hizo el mismo servicio a su triumvirato’), J. WOLFGANG VON GOETHE, *Elegías romanas*, edición bilingüe de J. Munárriz, Ed. Hiperión, Madrid, 2008, p. 31.

rango ecuestre¹⁰⁴, momento en el que ya habría conocido y amado a Volumnia Citéride¹⁰⁵ y dado a conocer sus elegías. Fue el primer *praefectus* romano en el Nilo, pero embriagado de poder intentó la independencia de Roma; el senado le acusó de alta traición y su amigo Augusto ni lo defendió ni intentó evitar el proceso: llamado a juicio, se suicidó el 26 a. C.

Según G. Luck, *Galo es, sin duda, el nexo de unión entre los neotéricos y los elegíacos augústeos*¹⁰⁶. Lo único que se conservaba, hasta la aparición de un reciente papiro cuya adscripción es plausible, era un solo verso (por tradición indirecta)¹⁰⁷, por lo que es muy difícil saber cómo ejerció de gozne entre Catulo y los elegíacos posteriores. Se conoce su relación con los griegos Partenio de Nicea¹⁰⁸ y Euforión de Calcis¹⁰⁹; el primero compiló para él en prosa el manual mitológico *Penas de amor*, prontuario que a modo de cantera –παροαδείγματα- valía al poeta para componer sus epílios y elegías; de Euforión tradujo e imitó algunos de sus poemas. Por ello se supone que su *corpus* elegíaco (cuatro libros a Licóride¹¹⁰) fundía e integraba la elegía alejandrina con el epigrama erótico, al modo del Catulo del poema 68; el resultado debió de ser lo que se entiende por ‘elegía latina’, a saber, composiciones relativamente extensas en dísticos

¹⁰⁴ Precisamente fue uno de los encargados de distribuir a los veteranos las tierras confiscadas en el 41-40 a. C.; entre ellas las de la familia de Virgilio y Propertio.

¹⁰⁵ Cicerón y el autor del *De viris illustribus* (82, 2) conocen a Citéride (conocida actriz de mimos) como amada de Galo, pero también de otros personajes como Bruto y Antonio. Su sobrenombre, *Lycoris*, aparece también en la décima égloga virgiliana, dedicada precisamente a Galo.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁷ El verso –un pentámetro- es transmitido por el geógrafo Vibio Secuestre (ss. IV-V): *uno tellures diuidit amne duas*. El papiro mencionado, descubierto en 1979 en Qasr Ibrím (Anderson-Parsons-Nisbet, *JRS*, 69, 1979, 125-155), contiene poco más de nueve versos en dísticos elegíacos que parecen más fragmentos de epigramas diversos que pertenecientes a una elegía, aunque han sido unánimemente atribuidos a Galo.

¹⁰⁸ Partenio (*supra* pp. 156-158) fue hecho prisionero de guerra por los romanos y enviado a Roma en el 73 a. C. Allí fue libertado y ejerció gran influencia en los poetas romanos del momento. Su poesía, la mayor parte en dísticos elegíacos, fue tenida en alta estima, aunque es poco lo que ha sobrevivido. Se conservan los relatos en prosa (*Περὶ ἐρωτικῶν παθήματων*) que escribió sobre historias de amor, entresacadas de la poesía y la literatura de ficción griegas. Dedicados a su amigo C. Galo, proporcionan valiosas referencias sobre la novela griega de amor y aventuras.

¹⁰⁹ La familiaridad de Galo con la poesía helenística se refleja en su traducción de los epílios de Euforión de Calcis, que vivió la mayor parte de su vida en Antioquía, en Siria, donde fue bibliotecario en el siglo III a. C. En Roma, Catulo y sus contemporáneos admiraron enormemente sus *epílios*, aunque parece que no escribió elegías amorosas al mismo estilo que el de los latinos, como se solía pensar (*supra*, p. 95). Probablemente el *Ciris* del *Appendix Virgiliana* se ciñe mejor a su estilo. Cicerón (*Tusc.*, 3, 45) llama a toda la joven corriente literaria romana *cantores euphorionis*; Virgilio emplea el sintagma *versus chalcidicus*, de Calcis, patria de Euforión, en los poemas al estilo de éste, *Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu / carmina pastoris Siculi modulabor auena*, ‘Iré y las canciones que compuse en verso calcídico, / las ensayaré con la flauta de pastor siciliano’ (*Ecl.* 10, 50-51).

¹¹⁰ La existencia de sus cuatro libros de elegías la certifica Servio, *Verg. Ecl.*, 10, 1, p. 118 (Thilo): *amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor*, quien también constata que Galo tradujo obras de Euforión. Las noticias sobre las elegías de Galo las completan los testimonios de Ovidio, *Am.*, 1, 15, 29 ss. y *Trist.*, 4, 10, 53.

que expresan sentimientos personales netamente amorosos, con una cierta exquisitez y cuidado formal, todo desde un enfoque altamente erudito que incluiría la digresión mitológica y el guiño permanente a otros poetas grecorromanos.

El caso es que parece incontestable el papel determinante en la evolución del género a manos de Galo. A pesar de que sólo se conserva un verso, los cultivadores posteriores no dudan en situarlo entre los primeros de su arte¹¹¹, y aunque Quintiliano¹¹² lo considere *durior*, “más áspero” que los que le siguieron, Virgilio lo admira e imita en su *Bucólica* 10, 31 y ss¹¹³. Sus seguidores, especialmente Propercio, darán un paso más respecto a Galo al situar la expresión personal en un primer plano aún mayor, quedando las referencias míticas supeditadas a las convulsiones de las personas reales de cada día, como un telón de fondo.

II. 5. 4- Los grandes elegíacos: Tibulo, Propercio, Ovidio

II. 5. 4. 1- Albio Tibulo

Es autor de una obra breve, compuesta de sólo dieciséis elegías auténticas, y a pesar de ello causó gran impacto entre sus contemporáneos y en las generaciones futuras: Horacio, amigo suyo, lo hace crítico de sus sátiras, protagonista de una de sus odas y destinatario de una bella epístola; Ovidio lo imita con adoración y llora su muerte; Domicio Marso lo iguala en su género a Virgilio; para Quintiliano es el mejor elegíaco latino, y en la misma línea se manifiestan Marcial, Veleyo Patérculo, Estacio, Apuleyo, etc.

¹¹¹ Ov. *Ars* 3, 334 (537); *Rem.* 765; Prop. 2, 34b, 91-92.

¹¹² *Inst.* 10, 1, 93.

¹¹³ Es interesante resaltar la curiosidad y el eco que en el Renacimiento suscitaba su figura, puesta de manifiesto por F. de Herrera a raíz de las controversias sobre los versos que de su obra circulaban (*As.* 296): “En la lengua latina uvo algunos que contendieron con los antiguos griegos i osaron meterse en su invención con tanta facilidad que hicieron propria del Lacio aquella musa transmarina. Entre ellos fue uno Cornelio Galo, de quien no tenemos alguna pequeña noticia, porque el que se vende con su título i quiere lugar entre los poetas latinos que merecen este nombre, no es aquél Cornelio tan estimado de Virgilio i de los ombres dotos de aquél tiempo. I cierto que me haze admiración Iulio César Escalígero en su libro 6, que siendo tan cuidadoso i preciándose tanto de su censura no viesse tan conocido engaño; antes, culpando su dureza, dixo que adereçó i templó l` asperidad de los números con la gracia i festividad de las sentencias. I si él en otras muchas cosas d` este género no uviera dado muestra del grande conocimiento que tiene, se pudiera decir que alabó lo que estimó por bueno; pero yo pienso que él no paró atentamente en aquellos versos, porque juzgara de otra suerte. I confirma mi opinión lo que dize en la *Apología* escrita por la lengua latina Francisco Florido Sabino, que desseava que los escritos de Cornelio Galo, aunque parecieron duros a Quintiliano, no se uvieran perdido del todo, porque los que venían debaxo su nombre ninguna cosa tenían menos que la elegancia i gracia i lepor antiguo, como podía conocer quien estuviesse ejercitado en la lección de los buenos poetas, leyendo los 4 versos primeros de su obra”.

De su vida queda una breve biografía (quizá del *De viris illustribus* suetoniano); junto a ella, con la mencionada elegía ovidiana (*Am.* 3, 9), con su obra y con Horacio (*Epist.* 1, 4 y *Carm.*, 1, 33) se pueden reconstruir las principales pinceladas de su vida. Hay acuerdo en el 55 a. C. como fecha de su nacimiento en la comarca de Pedum, en Gabii (Castiglione), y en que murió el mismo año que Virgilio, en el 19 a. C. (*iuvenis*, pues).

Formó parte del cenáculo de Mesala Corvino, más tarde se unió a Octavio en la expedición ilírica del 35-33 a. C. y en Actium, y también estuvo en la campaña de Aquitania (30) y en la expedición contra los cilicios (28-27), si bien una enfermedad lo tuvo retirado en Corcira. Pero todos estos datos son relevantes más que nada para comprender cabalmente su visión escarmentada de la guerra, e idílica, bucólica y pacifista del amor y de la naturaleza (v. gr. 1, 10 ó 2, 3): es por tanto contrario al ideal heroico del *honor* y de la *fama*, quizá no inherentemente a su espíritu personal, sino como algo contextual a la época, ya que la misma actitud invade de un modo muy parecido las *Bucólicas* de Virgilio, publicadas muy poco antes¹¹⁴.

Según el catálogo de elegíacos ovidiano, Tibulo era más viejo que él, y entre ambos está aún Propertio. Como elegíaco, la razón de su vida está en el *otium*, que ya Catulo relacionó con la vida erótica, sustituyendo la idea del servicio al Estado por la atención a la mujer, no por la *militia* típica del soldado, sino por la *militia amoris*. Ese elogio constante de la paz, de evocación de la Edad de Oro, del *otium*, está sin embargo lejos de los de Virgilio y Horacio, situados en el contexto de la *Pax Augusta*; de hecho Tibulo nunca menciona a Augusto, quizá más por el sumergimiento pleno en un mundo particular que como oposición a aquél, tal y como refleja la muy personal elegía tercera del libro primero.

El amor tibuliano es una creación que contrarresta la realidad externa: cuanto más lejano y soñado, resulta más pacífico y sereno; cuanto más real y vivido, más doloroso, y a medida que avanzan las elegías, los episodios amorosos se vuelven más realistas y desesperanzados. La presencia de la dama se asocia en Tibulo a la naturaleza, lo que da un toque de modernidad a su poesía, al descubrir pormenores en los que la paz amorosa aparece enfrentada a una naturaleza desapacible. Él liberó la elegía latina de ese componente típicamente alejandrino, cobrando entonces entidad y personalidad propia diferenciada con respecto a la helenística. Quizá por ello era el preferido de los

¹¹⁴ Quizá llegó incluso a convertirse en una estética de corte pacifista, a veces tan exagerada que Horacio la ridiculiza en el *Épodo* 2. El refinamiento de la poesía tibuliana es difícil de comprender sin un contexto de urbanidad.

elegíacos en tiempos de Quintiliano, tal vez porque al mismo tiempo que despojaba sus creaciones de las referencias míticas griegas las iba nutriendo de elementos legendarios, gratos y propios de Roma.

Estudioso y pacífico por naturaleza, su obra se engloba en un *corpus* más amplio, el *Corpus Tibullianum*, formado por tres libros, el primero por diez elegías, el segundo por seis y el tercero por veinte composiciones, más heterogéneo que los otros y subdividido por los humanistas italianos en dos: libro tercero, ciclo de Lídamo; libro cuarto, panegírico de Mesala, Sulpicia y *Puella*:

- Los dos primeros, los genuinamente tibulianos, fueron ya conocidos por Ovidio como Delia y Némesis respectivamente¹¹⁵, nombres de las dos mujeres que concentran la pasión del autor. De la primera, llamada originariamente Plania según el mencionado pasaje de Apuleyo, no se conoce nada salvo que debía de ser ciertamente una dama de la sociedad romana, ora presentada por el poeta como esposa, ora como hetera. Además, el primer libro incluye tres composiciones de corte homoerótico (4, 8 y 9) dedicadas a Marato¹¹⁶, además de la elegía con el motivo del cumpleaños de Mesala (7), homenaje al triunfo obtenido contra los aquitanos.
- Del libro tercero son con certeza de la pluma de Tibulo las composiciones 19 y 20, con cierto eco de Catulo y que por tanto deben ser tempranas. Respecto al resto del complicado libro tercero, las seis primeras pertenecen a cierto Lídamo, que canta a su *coniux* Neera. La séptima de las composiciones contenidas en el libro es el *Panegírico sobre Mesala*, en el que un cliente le pide dinero mediante halagos y que es de difícil datación; la composición, de incierta calidad poética, puede ser una pieza de corte cómico según apuntan interpretaciones recientes¹¹⁷.

A continuación aparecen dos series sobre un mismo tema (3, 8-12 y 13-18): el amor de la sobrina de Mesala, Sulpicia, hacia Cerinto, que pudiera ser el

¹¹⁵ Genuinamente en el sentido de que se deben íntegramente a su pluma, *cf.* *Ov. Am.*, 3, 9, 31 ss.

¹¹⁶ Es ciertamente moda de origen helenístico el componer epigramas y elegías de contenido homoerótico, algo que se observa también en Horacio (*Sat.* 2, 3, 325) y en Ovidio (*Am.* 1, 1, 19 ss.).

¹¹⁷ *Cf.* M^a. L. PICKLESIMER PARDO, “El panegírico de Mesala del *corpus tibullianum*”, *apud* A. Pociña Pérez - J. M. García González (eds.), *En Grecia y Roma II: lecturas pendientes*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2008, pp. 253-268. Sobre su estilo, G. Luck (p. 103) ve natural que “Mesala animara a algún que otro autor a conmemorar sus hazañas al estilo heroico, aunque había de contentarse con un talento más modesto ya que el autor del panegírico no es ningún Horacio o Virgilio”.

Cornuto destinatario de las elegías 2 y 3 del libro segundo del *corpus*; la serie 13-18 incluye composiciones de la pluma de la propia Sulpicia, elegías además que resultan de una extraordinaria frescura al estar libres de cualquier aditamento retórico, por lo que constituyen un caso único en la literatura romana. En la primera serie las elegías demuestran dependencia de Ovidio, por lo que no pueden ser de Tibulo, al igual que los dos *priapeos* que se le han adjudicado. El auténtico Tibulo no está, pues, ausente de este tercer libro, pero la unidad del mismo reside no en el poeta de Gabii sino en la personalidad de Mesala, al que se alude constantemente, y al que serían allegadas las personas encubiertas en los pseudónimos de Lídamo y Cerinto.

Estos tres libros encierran, dentro de la heterogeneidad de autores, tonos y subgéneros (elegía homoerótica, panegíricos, poesía genetiáca, etc.), una variedad temática bajo el palio de lo erótico que está presidida en gran parte por el motivo de la dicha campestre y de la vida callada y apartada. A ellos se une el motivo de la riqueza y de la pobreza, que encuentra explicación en el reparto de tierras posterior a la guerra civil; ello, y la participación de Tibulo en la campaña contra la Aquitania, pudieron causar que el motivo de la execración de la guerra, muy de su gusto, sea un auténtico anhelo más que un lugar común, muy en consonancia por otra parte con el tono general de sus elegías. Otro motivo que puede tener origen autobiográfico es el de los augurios relativos a su muerte, acaecida prematuramente; producto de ello es la magnífica elegía tercera del libro primero, escrita en Corcira. En general, todos estos motivos aparecen ya en la primera elegía del *corpus*.

Esa dificultad temática y de motivos se refleja en la estructura de sus composiciones, sumamente compleja y a veces abigarrada, y que parece contrastar con su anhelo de serenidad y sencillez, centrando la atención de la crítica no menos que el problema de la autoría del tercer libro. Generalmente, las elegías de los dos primeros libros tienen estructura anular, donde el tema principal abre la composición, se retoma en el centro y sirve para cerrarla; junto al tema central se introducen los motivos secundarios, anunciándose al final de cada parte el tema siguiente. En cualquier caso, el resultado a veces es desigual (el ejemplo modélico es la primera elegía del *corpus*), confuso y

desordenado, como si quisiese decir mucho y se atropellase el decurso fluido por la aglomeración de temas y motivos¹¹⁸.

Por último, en cuanto a la datación de las elegías, sólo el *Panegírico de Mesala* permite ser fechado con cierta seguridad en el año 26. El libro primero pudo aparecer en el mismo año según Bickel¹¹⁹, mientras que del segundo sólo se puede afirmar que Ovidio lo conocía, según su testimonio antes citado de *Amores* 3, 9.

II. 5. 4. 2- Sexto Propercio

La vida de Propercio no es mejor conocida que la de los elegíacos anteriores. Las fuentes principales siguen siendo dos elegías de corte muy personal, la 1, 22 en la que se autopresenta, y la primera elegía del cuarto libro, en la que cuenta su pasado al adivino Horos en un simulado encuentro (vv. 199 ss.)¹²⁰. Nació quizá el 50 a. C, sin duda en Umbría y muy probablemente en Asisium (Asís), donde las inscripciones confirman la presencia de Propercios¹²¹. Perdió muy joven a su padre en la guerra de Perusa y fue despojado de sus posesiones debido a las confiscaciones de Octaviano en 41-40 a.C., tras la derrota de los republicanos en Filipos. Ello no impide que pueda estudiar en Roma, aunque, como Ovidio, rechaza de plano dedicarse a la vida pública, prefiriendo los ambientes cortesanos de la alta vida social del momento¹²². En la Urbe conocería a Póntico, Baso y Vario, además de ser amigo de un joven Ovidio (que escuchaba sus recitaciones con verdadera pasión¹²³) y conocer la actividad literaria de Tibulo (aunque no lo menciona), Virgilio (a quien admira constantemente) y Horacio (cuya lírica le impresionaría, aunque existen sombras sobre sus relaciones personales, *infra*).

¹¹⁸ Cf. Alvar, *op. cit.* p. 202: “Tibulo quiere decir mucho –demasiado– en cada elegía, como si de ese modo pudiera elevar la condición del género, y sólo resulta brillante en algunos momentos: carece de sentido unitario”. Desigual es también el caso del libro tercero: las elegías de Lídamo intentan la concisión en los temas que caracteriza a Propercio, sin llegar a la amplitud de éste y de Tibulo; por el contrario las de Sulpicia, concisas y más cercanas al epigrama que a la elegía, son claras y sencillas, logrando su calidad poética gracias a la ausencia casi ingenua de una retórica excesiva.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 779.

¹²⁰ Se conserva una biografía debida a cierto Antonio Volsco, que carece de datos fidedignos (Bieler, p. 238).

¹²¹ *C.I.L.* 11, 5405; Dessau 2925; Prop. 1, 22, 3-10.

¹²² Prop. 4, 1, 131-134: *mox ubi bulla rudi dimissa est aurea collo, / matris et ante deos libera sumpta toga, / tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo / et uetat insano uerba tonare Foro*, ‘Más tarde, cuando se te quitó la medalla de oro de tu cuello viril / y tomaste la toga de ciudadano ante los dioses de tu madre, / desde entonces Apolo te inspira alguno de sus versos / y te prohíbe tronar con discursos en el loco foro’.

¹²³ *Saepe suos solitus recitare Propertius ignes, Trist.* 4, 10, 45.

Sería en torno a los diecinueve años cuando conoce a la persona que articularía su obra y su existencia, la cortesana Hostia y la Cintia de sus elegías, cuyas relaciones duraron un mínimo de cinco años¹²⁴. Cintia es el paradigma de la mujer de alta sociedad romana y de mujer elegíaca: cultivada, refinada¹²⁵, apasionada, veleidosa e irascible, proporcionándole más momentos oscuros y de dolor que de felicidad; es probable que hacia el 23 a. C. la relación llegara a su conclusión definitiva.

Si bien no se conoce con exactitud la fecha de su muerte, por Ovidio¹²⁶ sabemos que ya estaba muerto antes del 2 d. C. y que presumiblemente pudo fallecer en torno al 16 a. C., tras la publicación del cuarto libro y sin sobrepasar los treinta años de edad, como sus predecesores Catulo y Tibulo.

Se conservan 92 elegías en cuatro libros, con 22 el primero, 34 el segundo (el más extenso, con 1362 versos), 25 el tercero y 11 el último. De ellos, el segundo es problemático textualmente, hasta el punto de que algunos críticos siguen manteniendo la hipótesis de K. Lachmann, quien en 1816 postuló que dicho libro es en realidad la suma de dos, según se desprende de un pasaje de la elegía trece¹²⁷.

¹²⁴ Prop. 3, 25, 3, *quinque tibi potui servire fideliter annos*, ‘cinco años he sido capaz de ser tu fiel esclavo’, si bien la cifra puede ser aproximada, cf. 3, 16, 9 (*peccaram semel, et totum sum pulsus in Nahum*, ‘le había traicionado una sola vez y fui rechazado un año’). Sin embargo, el *discidium* nunca fue definitivo ya que en el libro cuarto, donde el giro temático y compositivo de sus elegías cambia totalmente, se ve a Cintia recordando al poeta la fidelidad que le prometió hasta la muerte (4, 7) o mostrándose sorprendentemente celosa (4, 8).

¹²⁵ Este carácter de *puella docta* es el primero que resalta partiendo del nombre *Cintia*, relacionado con Apolo, dios de la poesía, nacido en el monte Cinto en Delos, aunque también es epíteto de Ártemis, diosa virginal e imposible de ser sometida al amor conyugal.

¹²⁶ *Rem. Am.*, 764.

¹²⁷ Prop. 2, 13, 25-26: *sat mea sat magna est, si tres sint pompa libelli, / quos ego Persephona maxima dona feraz*, ‘suficiente, suficiente es mi cortejo, si hay tres libritos / que ofrecer a Perséfone como regalo especial’. Lachmann (en su edición del texto, *Sextus Aurelius Propertius. Carmina.*, publicada en Hildesheim en 1816) interpretaba a raíz de este pasaje que al libro primero le siguen otros dos libros que después se unieron en uno, constituyendo la décima elegía la composición introductoria del supuesto tercer libro. Dicha hipótesis es seguida por O. SKUTSCH, “The second book of Propertius”, *Harv. Stud. Class. Philol.* 79 (1975) 229-233, o por B. A. HEIDEN, “Book-division within Propertius book II”, *Quad. Urb. Cult. Class.* 40 (1982) 151-169, que considera en cambio que la elegía 13 es la que divide el libro segundo. Sin embargo, como afirma Bieler (p. 241), “los intentos llevados a cabo desde Lachmann por dividir el largo libro II están llamados a fracasar ante el mero hecho de que Nonio cita el verso 3, 21, 14 como perteneciente al libro III”. A esta opinión se adhiere Bickel (p. 788), quien sostiene que “el uso del término *libelli*, I, 11, 19, para referirse a poemas aislados y la significación que tenía el número tres en las ofrendas sepulcrales invalidan la conjetura”.

El primer libro fue publicado el 29 o el 28 a. C.¹²⁸, el segundo después de la muerte de Galo el 26, el tercero coincide con los años que transcurren entre la muerte de Marcelo el año 23 y la devolución de las cincuenta y tres insignias que arrebataron los partos, el 20; el cuarto, finalmente, incluye como últimas alusiones fechables el año 16 (partida de Augusto a las Galias, consulado de P. Cornelio Escipión...), después del cual nada se sabe de Propercio, como se ha dicho. En total, la actividad literaria conocida del de Asís se extiende a lo largo de quince años, del 29 al 15 a. C.

Dada la cantidad de composiciones, el cancionero properciano ofrece gran heterogeneidad en temas y tipología genérica. De hecho, algunas elegías no lo son en sentido estricto, estando más cerca del epigrama, de la epístola o de la elegía didáctica. Así, encontramos composiciones de corte heroico de ejecución muy compleja, a base de episodios en los que el elemento subjetivo no es el principal y que están más cerca del epilío helenístico con su preciosismo inherente que a la elegía: tales son las elegías 1, 20, que narra la historia de Hilas, o 3, 15 con el mito de Antíope como protagonista, elegías en las que sólo el encuadre o la moraleja final conllevan algo de subjetivo. También es frecuente en el *corpus* del umbro la modalidad de la epístola elegíaca, que luego Ovidio cultiva profusamente en sus *Heroidias* y elegías del destierro; así, la elegía a Aretusa (4, 3) describe el sentimiento de la esposa que permanece en la patria frente a la salida a armas del marido en una carta a éste. Esta forma elegíaca tiene gran repercusión posterior en las contaminaciones que epístola y elegía sufrirán (no sólo por compartir metro) en el Renacimiento, tanto en la elegía neolatina como en lengua romance.

Encontramos también arte reflexivo-literario desprovisto de contenido emocional y subjetivo: 2, 12 resulta una descripción jocosa de Cupido, al más puro estilo del ejercicio helenístico de la écfrasis retórica¹²⁹. Esa familiaridad de Propercio con la poesía helenística en general y con la alejandrina en particular le presta el formato del epigrama, al que muchas de sus elegías están cercanas, tanto por la técnica como por el tamaño, como la n. 21 y 22 del *Monobiblos*. No obstante, la elegía breve alejandrina al

¹²⁸ Su primer libro, conocido en la antigüedad como *Cynthia monobiblos*, revela que Propercio formaba parte de un pequeño e íntimo grupo de poetas entre los que estaba Ovidio (*Trist.* 4, 10, 45). El gran éxito del libro le permitió acceder al círculo más amplio en torno a Mecenas, pero parece haberse entregado a admirar a los poetas más viejos como Virgilio (*cf.* 2, 34; en efecto, desde el famoso verso 65 hasta el 85 hay continuas alusiones a la obra de Virgilio, pero con algunas confusiones e imprecisiones), antes que conocerlos bien. De hecho Horacio (*Epist.* 2, 2, 90), a quien no menciona, se refiere en debatido pasaje con cierto desprecio a Propercio como imitador de Calímaco y Mimnermo.

¹²⁹ Dicho tema es propuesto como ejercicio para los aprendices en el arte retórico por Quintiliano en *Inst.* 2, 4, 26.

modo de Catulo también es manejada con soltura y dominio por Propertio, composición que le permite engarzar motivos muy diversos en una atmósfera de romanticismo, como en 2, 1 ó 3, 5.

Destacan además las elegías del libro cuarto, algunas de las cuales son auténticos poemas didácticos sobre leyendas del culto y la historia de Roma¹³⁰, como la n. 2, 4, 9 ó 10, ejecutadas con una técnica de la literatura helenística muy del gusto de Calímaco, la etiología. Por último, han de destacarse las llamadas elegías programáticas, cercanas a las didácticas, en las que el poeta desliza al modo del prólogo de los *Ἄιτια* su credo literario, con sus convicciones sobre cómo entiende él la poesía y el género que conscientemente pretende implantar y perfeccionar en el panorama de la literatura latina, como en 7 y 9 del primer libro, en las que mediante *recusatio* justifica su quehacer elegíaco frente al género que se le opone en magnificencia, la épica, o la n. 10 y 34 del segundo libro y la 1 y 3 del tercer libro.

Toda esta amalgama de temas, formas compositivas, subgéneros, etc. no ha sido ordenada ni arbitrariamente ni siguiendo criterios de simetría, sino que su cancionero parece seguir, también en su presentación, procederes helenísticos, esencialmente el de la *ποικιλία* o mosaico de motivos y temas¹³¹, basada en la idea de la *variatio* y que permite al poeta desplegar la erudición propia del *ποιητῆς σοφός*, lograda merced a la sabia mezcla de *τέχνη* y *σοφίη* que ostentan los poetas de esta literatura refinada y erudita, apta sólo para un público capaz de captar las sutilezas ocultas en una aparentemente sencilla y breve composición. Propertio, como *poeta doctus* que se proclama el Calímaco romano¹³², está sujeto no sólo a las técnicas, géneros y *modus operandi* (*variatio*, *inversio*, autoironía) de la literatura alejandrina, sino por extensión al carácter de la obra calimaquea, que tiene en la exquisitez, la concisión, el preciosismo, la sutileza, la erudición y la ironía el sello original de una nueva literatura que se opone a la vieja del *ἄεισμα διηνεκές / carmen perpetuum*, un nuevo concepto

¹³⁰ Cf. 4, 1, 67: *Roma, fave, tibi surgit opus* 'Roma, ayúdame, por ti se levanta mi obra'. Efectivamente, el libro IV no sólo cambia el rumbo compositivo, sino también el temático, con Roma, y no Cintia, como protagonista.

¹³¹ *Supra*, p. 118 y n. *ad loc.* Vid. P. FEDELI, "Elegy and Literary Polemic in Propertius' Monobiblos", *Pap. Liv. Lat. Seminar*, 3 (1981) 227-242.

¹³² Prop. 4, 1, 64, *Vmbria Romani patria Callimachi!* Numerosas son las referencias de Propertio a Calímaco, 2, 1, 40; 34, 32; 3, 1, 1; 9, 43. Vid. H. E. PILLINGER, "Some Callimachean influences on Propertius, book 4", *Harv. stud. class. philol.* 78 (1969) 171-199. Sobre Calímaco, *supra* p. 42-53.

de literatura que al igual que Calímaco inaugurara con su célebre prólogo de los *Ἄντια*, Propertio introduce en las letras latinas con su libro IV principalmente.

Junto a ello, el otro factor que caracteriza estilísticamente la elegía propertiana, y esto en contraposición a Tibulo¹³³, es el uso abundante del mito, algo de lo que ya hacían, ciertamente, abundante uso los poetas amorosos helenísticos (no sólo los elegíacos), hasta el punto de rebasar el propio ego del poeta, que se oculta tras las narraciones patéticas que encubren sus desgracias amorosas impidiendo cualquier atisbo de subjetivismo. Propertio da un giro copernicano al uso del mito en el ámbito de la lírica amorosa subjetiva, asentándolo como vehículo ejemplificador de los avatares amorosos del poeta, supeditando el mito a éstos y no a la inversa. El primer paso lo dio Catulo en su *carmen* 68, que hace del mito no un objeto de narración en sí mismo, sino que lo transforma en lenguaje poético mediante el que describir sus vivencias y emociones.

El mito ya era aconsejado por la retórica como *ornatus* y *exemplum*, además de materia primordial de la que se nutría toda la poesía antigua, desde la épica homérica pasando por la tragedia, hasta la alambicada y rebuscadamente (debido al abundante uso del mito) preciosista poesía de época helenística, que busca aquellos detalles y/o versiones de los mitos menos explotados por sus antepasados. Precisamente la tríada alejandrina, Calímaco, Apolonio y Teócrito, descarga al mito de su mero componente decorativo y lo dotan de nuevas funciones estructurales en la composición. Propertio continúa con el uso abundante del mito de aquellos poetas pero ahondando en la nueva función que se observa en Catulo, hasta el punto de que sus alusiones mitológicas en muy pocas ocasiones dan lugar a un tratamiento *per se* del mito¹³⁴. Naturalmente el uso helenístico etiológico del mito no está ausente en Propertio, pero éste se reduce al libro cuarto, en el que el de Asís inicia un nuevo tratamiento de su elegía acercándola a la de Calímaco, tratando los *ἄντια* de diversas costumbres, fiestas y ritos romanos. En numerosas ocasiones las alusiones míticas son veladas, poniendo con ello a prueba el diálogo con el lector erudito, requisito del *poeta doctus* que gusta por un lado de utilizar su erudición y por otro de no ser leído por cualquier persona que no sepa captar las sutilezas que su arte literario le permite desplegar, siguiendo con ello también a su maestro Calímaco. En cualquier caso, sea mayor o menor la extensión del mito tratado o más o menos evidente, dicho mito contribuye al *ornatus* de la elegía de forma innegable

¹³³ “Aun a riesgo de simplificar la cuestión, podríamos decir que eran tan diferentes entre sí como Terencio y Plauto” (Luck, p. 123).

¹³⁴ Sólo en 1, 20, en el que narra el mito de Hílas y Hércules, y en 3, 15, el de Antíope.

conformando uno de los sellos más inequívocos de la poesía properciana al aparecer siempre en conexión con la vivencia personal que el poeta describe en su composición. De ahí que una de las funciones más obvias del mito en la elegía sea la del *exemplum*, la de modelo para la conducta humana que fundamenta la actuación individual¹³⁵, pero también la de idealización: la asociación de algún personaje del argumento real de la elegía con un personaje mítico, atemporal e inmutable, con aureola de dignidad y grandeza, hace de ese personaje real alguien también idealizado y dignificado por la majestad de su referente mítico¹³⁶. También puede cumplir el mito una función suasoria, en la que el poeta utiliza algún ejemplo mítico para convencer a Cintia de algo, como en 1, 2, en la que la persuade de la conveniencia de la belleza natural¹³⁷; en cualquier caso, el uso del mito por Propercio es tan dúctil y versátil que ninguna de estas funciones y otras más son necesariamente excluyentes, pudiendo el mito ostentar más de una función en un mismo relato¹³⁸.

Propercio es considerado como uno de los poetas más fascinantes de la literatura romana gracias a su intensa imaginación visual, que da gran colorido a todo lo que escribe; la autoconcentración, la sorprendente riqueza de imágenes, el lenguaje atrevido y difícil marcaron un nuevo espíritu en la literatura latina. Sus elegías, más breves por lo general que las de Tibulo, están estructuradas con mano menos ambiciosa pero más firme y son más brillantes en cada una de las partes, y gusta acabarlas de modo lapidario, habiendo elaborado muchas de las sentencias que de contenido amoroso se han escrito nunca; se le acusa de abusar de los asuntos mitológicos, aunque es más dinámico, y la riqueza temática y la complejidad organizativa se mantienen dentro de límites más estrictos que los permitidos por Tibulo.

II. 5. 4. 3- Publio Ovidio

Con Ovidio la elegía romana llega a su culminación, en tanto que la cultiva con mayor extensión (por número de obras y subgéneros en general) y variedad que sus

¹³⁵ *V. gr.*, 1, 1, 9-16, 2, 32, 3, 8, 3, 11.

¹³⁶ *Cf.* 1, 3, 1-8, 2, 26, 2, 28. La conexión entre el mito y la experiencia vital descrita en la composición puede ser de tres tipos: paradigmática, analógica y antitética.

¹³⁷ *Prop.* 1, 2, 15-24.

¹³⁸ Para las diversas funciones de los *exempla* mitológicos en la poesía elegíaca en general, *vid.* R. WHITAKER, *Myth and personal experience in Roman Love-Elegy. A study in poetic technique*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983.

predecesores. Por ello no deja de tener razón cuando se vanagloria de que *las elegías confiesan que me deben tanto a mí, / como debe a Virgilio la ilustre epopeya*¹³⁹.

La vida de Ovidio es relativamente bien conocida, pues el mismo poeta dejó constancia de ella en su célebre elegía IV, 10 de *Tristia*, a pesar de todas las reservas que se hayan de tener a la hora de tomar como documento un texto literario.

Nació en Sulmona, en un valle de los Apeninos al este de Roma, el 20 de marzo del 43 a. C, año de la muerte de Cicerón. Su familia era del *ordo equestre* y fue educado en Roma, estudiando retórica por deseo de su padre con la idea de que ejerciera la abogacía¹⁴⁰, pero su gusto irremediable por las letras lo apartó del derecho. Según Séneca el Retórico, quien además conserva algún ejercicio escolar del joven Ovidio, tuvo como maestros a Porcio Latrón y a Aurelio Fusco¹⁴¹, emprendiendo como cualquier joven de la época y de su posición el consabido viaje a Grecia (y a Oriente) para completar estudios, junto a su amigo el poeta Macro¹⁴²; contando con dieciocho años, ya daba recitales de poesía.

Dolorosa fue para el poeta la muerte de su hermano, acaecida cuando tenía veinte años, reconociendo que con ello perdió parte de sí mismo¹⁴³. En esa época no pudo evitar dar unos pasos en política, mediante el cargo de *triumvir capitalis*, inspeccionando cárceles y verificando las ejecuciones de sentencias, cargo que naturalmente, dadas sus inclinaciones, abandonaría rápidamente, pasando a formar parte del grupo de poetas reunido en torno a Mesala, *el guía de mi talento*¹⁴⁴; permaneció ligeramente apartado del círculo de Mecenas. Horacio y Propercio se encontraban entre sus conocidos¹⁴⁵, pero sus sentimientos más calurosos se encuentran en la elegía por Tibulo¹⁴⁶; a Virgilio sólo lo conocía de vista.

Se casó tres veces, durando los dos primeros matrimonios muy poco: el primero con una mujer “inadecuada e inútil”; el segundo, a pesar del fracaso, confiesa que fue con una mujer irreprochable y que le dio a su hija Ovidia¹⁴⁷. La tercera, de la *gens* Fabia, era

¹³⁹ *Rem.* 395-396.

¹⁴⁰ *Trist.* 4, 10, 15-18.

¹⁴¹ *Contr.* 2, 2, 8.

¹⁴² *Pont.* 2, 10.

¹⁴³ *Trist.* 4, 10, 30-31.

¹⁴⁴ *Pont.* 2, 3, 77-79, *primus ut auderem committere carmina famae / inpulit: ingenii dux fuit ille mei.*

¹⁴⁵ *Supra*, n. 120.

¹⁴⁶ *Am.* 3, 9.

¹⁴⁷ *Trist.* 4, 10, 60-70 y 72-75.

joven pero viuda y con una hija, y con ella vivió hasta el momento de su destierro, desde donde le escribe y rememora con sentido cariño¹⁴⁸.

El hecho capital y más célebre de la vida del poeta sulmonés, que además condicionó el giro en su obra literaria, es el destierro a Tomos decretado por Augusto, cuando el poeta tenía cincuenta y dos años (ya figura relevante en los círculos sociales y literarios en Roma), condena que le sorprende en la isla de Elba junto a su amigo Máximo Cota. Era el año 9 d. C., y la fórmula utilizada por el emperador fue no la *deportatio* o *exilium*, sino la *relegatio*, más leve ya que no comportaba la pérdida de bienes ni de la ciudadanía, pero sí la retirada de derechos civiles¹⁴⁹. El lugar, inhóspito y duro, de lengua ruda e incomprensible al principio, a orillas del Mar Negro (actual Costanza en Rumanía), hizo que el poeta enfermara varias veces, solicitando que se le trasladase a otro sitio más seguro; no recibió jamás respuesta a lo largo de los diez años que permaneció allí, lamentando el abandono sufrido por parte de algunos amigos y con una nostalgia infinita de la Urbe y de la vida refinada a la que estaba acostumbrado. Tan sólo la poesía le sirve de refugio y despiste de los pesares allí sufridos¹⁵⁰, componiendo sus *Tristes*, las *Epístolas desde el Ponto* (ambos en dísticos elegíacos), el libelo *Ibis* (*In Ibin*), el poema didáctico *Halieutica* y, de ser suyo, el *Nux*.

Las causas, según cuenta él mismo en la citada elegía, fueron dos: *carmen* y *error*¹⁵¹. El primer motivo alude al *Ars amandi*, poema de dudoso gusto en el contexto de restauración de valores emprendido por Augusto; el segundo, algo no revelado explícitamente por el poeta, que ha de ser silenciado, pero seguramente relacionado con la familia Julia. Éste debió ser el motivo real del enfado del emperador, ya que el *Ars* fue compuesto ocho años antes, aunque le valió para justificar la orden de destierro. Según algunos el *error*, esto es, la verdadera causa del destierro, estaría relacionado con la implicación directa del poeta por complicidad en un escándalo que afectaba al emperador personalmente, quizá el adulterio de su nieta Julia con Julio Silano¹⁵². No obstante, nunca dejó de albergar la posibilidad del levantamiento de la pena, especialmente tras la muerte de Augusto, cuando Germánico, poeta y sobrino del nuevo

¹⁴⁸ *Trist.* 1, 6, 5-6.

¹⁴⁹ *Trist.* 2, 136-139; 4, 11, 10-24; 5, 11, 21-23.

¹⁵⁰ *Trist.* 5, 7, 65-67.

¹⁵¹ *Trist.* 2, 207-210: *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error, / alterius facti culpa silenda mihi: / nam non sum tanti, renouem ut tua uulnera, Caesar, / quem nimio plus est indoluisse semel,* ‘concedamos que me han perdido dos delitos: un poema y un error; sobre la culpabilidad del segundo de estos delitos es mejor que calle, pues yo no valgo tanto la pena como para reabrir tus heridas, César, y ya es más que demasiado que hayas sufrido una sola vez’.

¹⁵² Bieler, p. 244. Cf. Tac. *Ann.* 3, 24.

césar Tiberio, marchó en el 17 d. C. a Oriente con un *imperium maius*; a él dedicó Ovidio los seis libros de los *Fasti* que estaba reelaborando en dicho momento. El perdón no llegó y la muerte sorprendió al poeta en dicha tarea, siendo sepultado en el destierro en Tomos¹⁵³.

En cuanto a su obra, a pesar de la extraordinaria versatilidad y cantidad de lo que compuso –obra conservada casi íntegramente–, abarcando desde la épica de las *Metamorfosis*, pasando por la didáctica de la *Halieutica*, la invectiva del *Ibis* o la tragedia con *Medea*, quiso ser reconocido por la posteridad como poeta amoroso y elegíaco, tal y como reza en su epitafio,

*Aquí estoy enterrado yo, el poeta Nasón, cantor de los tiernos amores,
a quien su propio ingenio perdió.
Pero a ti, que pasas a mi lado, quienquiera que seas, si has amado alguna vez,
no te sea gravoso decir: descansan en paz los huesos de Nasón,*

jactándose igualmente, al defenderse de sus críticos, de que

*las elegías confiesan que me deben tanto a mí,
como debe a Virgilio la ilustre epopeya*¹⁵⁴,

y todo ello en un género en que, según Quintiliano, los romanos aventajaron a los griegos.

Es difícil establecer el orden en que Ovidio compuso su extensa obra conservada (toda en dísticos, excepto las *Metamorfosis* y la *Halieutica*), si bien se puede seguir presumiblemente el siguiente¹⁵⁵:

¹⁵³ Sobre las causas del destierro así como diversos aspectos que lo rodean, cf. entre otros W. H. ALEXANDER, “The culpa of Ovid”, *Class. Journal* 53 (1958) 319-325, donde se incide en la relación de Ovidio con Julia y sus amantes; J. G. BALIGAN, “L’esilio di Ovidio”, *Memorie dell’Accademia delle scienze di Bologna VII*, 5 (1958) 1-30 (= Atti I (1959), 49-54), en el que se plantea la culpa de Ovidio con Julia hija de Augusto, no la nieta, aunque sin mucha consistencia en los argumentos empleados; o F. NORWOOD, “The riddle of Ovid’s *relegatio*”, *Class. Philol.* 58 (1963) 150-163, que sostiene que el castigo, por iniciativa de Livia, se debería en realidad a la colaboración del poeta en intentos de liberación de Agripa Póstumo, el desheredado nieto de Augusto y relegado a la isla de Planasia. Finalmente, J. CARCOPINO, “El destierro de Ovidio, poeta neopitagórico”, *Contactos entre la historia y la literatura romanas*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1965, pp. 51-142, alude a la filiación neopitagórica del poeta, cuyos adeptos eran contrarios al régimen, y su negativa a la carrera política, para justificar la decisión de Augusto de exiliarlo. Una síntesis de todo ello, además, puede verse en la introducción de Ovidio, *Tristes – Pónticas*, trad. de J. González Vázquez, Ed. Gredos, Madrid, 1992, *maxime* pp. 8-26

¹⁵⁴ Ov. *Trist.* 3, 3, 73-76, *Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum / ingenio perii Naso poeta meo; / at tibi qui transis ne sit graue quisquis amasti / dicere “Nasonis molliter ossa cubent”*; Ov. *Rem.* 395-396, *Tantum se nobis elegi debere fatentur, / quantum Vergilio nobile debet epos.*

¹⁵⁵ Aparte de las mencionadas compuso Ovidio otras obras que no han sido transmitidas, alguna al parecer de cierta valía, como su citada tragedia *Medea*, muy elogiada por Tácito (*Dial. or.* 12) y Quintiliano (10,

1. *Amores*¹⁵⁶ es la primera obra del poeta, publicada ca. 20 a. C. (el *terminus ante quem* suele situarse en el 23), y compuesta a la manera de sus predecesores mayores Tibulo y Propercio. No parece que haya que dar crédito a las aseveraciones del propio poeta sobre su supuesta primera obra, una *Gigantomaquia*, ya que con tal aseveración¹⁵⁷ parece repetir el tópico de la *recusatio* que utilizan igualmente Propercio, Virgilio y Horacio, pura convención literaria también en ellos tres¹⁵⁸. Agrupadas inicialmente en cinco libros, Ovidio las reestructuró en una segunda edición en tres libros, según consta en el epigrama inicial, incluyendo el primero 15 elegías, 19 el segundo y 15 el tercero. Con notables diferencias respecto a las composiciones de sus antecesores, Ovidio parece seguir especialmente a Propercio, sobre todo en la

1, 98), compuesta más para ser leída o recitada que para ser representada, al igual que las tragedias de Séneca, cuya *Medea* pudiera inspirar. También compuso, como Cicerón o Varrón antes, una recreación de los *Fenómenos* de Arato, épica didáctica en hexámetros, al igual que su *Halieutica*, sobre la didáctica de la pesca, y del que sólo restan 134 hexámetros, en los que sorprende la ausencia de elementos mitológicos; la pobreza del estilo y del aliento que lo inspiran hacen pensar que compuso la obra en la época del destierro, tal y como apuntan sus mismas palabras (*Trist.* 3, 14, 33, *Pont.* 3, 4, 11). *Nux*, de dudosa adscripción (*infra*), es la personificación a lo largo de 200 vv. de un nogal que se queja de las injurias que recibe de los humanos. A pesar del tema y de contener antecedentes epigramáticos griegos, es eminentemente elegíaca, puesto que se trata en esencia de una *querimonia*. Además compuso una serie de obras menores, como un conjunto de epigramas (*Quint. Inst.* 9, 3, 70), el *priapeo* tercero, existiendo noticias de otras como un panegírico a Tiberio, un poema en dísticos sobre el triunfo de Tiberio en Panonia o un epitalamio a Paulo Fabio Máximo. Tampoco se conserva el opúsculo que escribió en la lengua de los getas (*Pont.* 4, 13), probable *laudatio* muy aplaudida por los habitantes de las orillas del Mar Negro.

¹⁵⁶ Su famosa colección de elegías *autobiográficas* en las cuales narra principalmente su amor por Corina y cuyo título parece tomado directamente de una colección de elegías eróticas producida por el poeta helenístico Fanocles, titulada Ἐρωτικὰ (*supra*, pp. 60-63).

¹⁵⁷ *Am.* 1, 1, 1-2: *Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis*, ‘me disponía a hacer sonar armas y violentas guerras / en solemne ritmo adaptando el tema al metro’, y especialmente 2, 1, 11-20: *Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen—et satis oris erat— / cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olimpo / ardua devexum Pelion Ossa tulit. / in manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam, / quod bene pro caelo mitteret ille suo— / Clausit amica fores! ego cum Iove fulmen omisi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo. / Iuppiter, ignoscas! nil me tua tela iuvabant; / clausa tuo maius ianua fulmen habet. / blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsit; / mollierunt duras lenia verba fores*, ‘me había atrevido, recuerdo, a cantar guerras entre dioses / y al centimano Giges (y desde luego tenía aliento suficiente), / cuando la Tierra se vengó cruelmente y el Osa escarpado / sobre el Olimpo amontonado soportó al Pelión en su caída. / En mis manos tenía las nubes y junto con Júpiter el rayo, / el que él mismo lanzaría con tino en defensa de su cielo. / Cerró mi amiga sus puertas: yo solté con Júpiter el rayo, / Júpiter mismo se cayó de mi mente. / ¡Perdóname, Júpiter! De nada me servían tus dardos: / una puerta cerrada supone un rayo mayor que el tuyo. / Retomé las ternezas y las ligeras elegías, mis dardos: / palabras delicadas ablandaron puertas altivas’). Si realmente hubiera escrito dicha obra épica, difícilmente podría explicarse el pasaje de *Trist.* 2, 333-334, ‘Y si me mandas cantar a los Gigantes domeñados por el fuego de Júpiter, la carga me dejará sin fuerzas al intentarlo’, *at si me iubeas domitos Iouis igne Gigantas / dicere, conantem debilitabit onus*. Cf. p. 170 y n. 54, sobre el sorprendente paralelismo de este problema en la obra de F. de Herrera.

¹⁵⁸ El tópico, de larga repercusión (incluida la elegía renacentista, cf. Herrera, el. VIII ó X), se remonta en su uso elegíaco al célebre prólogo de los *Ἀιτία* calimaqueos (fr. 1, 21-24), repitiéndose en poesía helenística en Estratón de Sardes (*A. P.* 12, 2) y, ya en la poesía latina, en Virgilio, *Buc.* 6, 3-5, Propercio (3, 3, 1-26) u Horacio (*Carm.* 4, 15, 1-4); cf. *supra*, p. 92-94.

estructuración inicial de las elegías, así como en su brevedad, ya que en ambos la extensión es sensiblemente menor que en Tibulo. No obstante, a diferencia de Propercio (así como de Tibulo), parece que Ovidio presenta sus tres libros obedeciendo a un plan de conjunto prefijado desde la elegía inicial hasta la que cierra su cancionero. Ya en él, la gama de temas y tópicos habituales aparecen de un modo más artificioso (y sometidos fuertemente a *variatio*) que en sus antecesores, dejando claro el carácter de *lusus* que tiene su poesía desde un primer momento: el *servitium amoris* (2, 17), la *militia amoris* (1, 9 ó 2, 12), imprecaciones contra el dinero y el amor venal (1, 10), el παρακλαυσίθυρον (como en 1, 6), o los viajes por mar (2, 11); ello no obsta para que aparezcan temas y motivos ‘serios’ y exentos de erotismo, como el ya mencionado tópico de la *recusatio* (1, 1, 2, 18 y 3, 1), elegías fúnebres (a Tibulo, en 3, 9, y en clave cómica, al papagayo de Corina, 2, 6) o elegías etiológicas al modo del Propercio del cuarto libro y de los Ἄιτια, como la 3, 10, a propósito de la fiesta de los *Cerialia*.

En cualquier caso, la diferencia más sustantiva que se suele achacar a sus elegías respecto a sus antecesores es que mientras éstos parecen escribir sobre sus emociones reales, los dísticos ovidianos parecen insinceros, ya que su barroquismo está más cercano a la expresión del arte que de la vida, como puede quedar reflejado en la misteriosa personalidad de Corina, sobre quien Ovidio parece haber proyectado una síntesis de posibles amadas reales del poeta, generando una supuesta historia de amor sobre la que desplegar su arte¹⁵⁹.

2. Las *Heroidas*, *ignotum aliis opus*, “género desconocido por otros¹⁶⁰”, son una colección de veintiuna epístolas de corte mitológico escritas en dísticos que las más famosas enamoradas de la mitología dirigen a sus amados, aunque en tres casos sean ellos los que las escriben y en una, la de Safo a Faón, la autora no es un personaje mitológico. Están escritas en la misma época o muy poco después de los *Amores*¹⁶¹ y, aunque Ovidio presuma de la originalidad de su creación, su invención no se debe a él por cuanto al menos Propercio, en 4, 6, escribe una en

¹⁵⁹ De hecho, el propio Ovidio despliega un manto de ambigüedad sobre su persona en varios lugares de su obra: *Am.* 3, 12, 16, *Ars.* 3, 536-38, o *Trist.* 4, 10, 59-60.

¹⁶⁰ *Ars.* 3, 346.

¹⁶¹ En *Am.* 2, 18, 21-34, el poeta se reconoce autor de algunas de ellas, como la 1, 2, 4, 5, 15 ó 17. Ello implicaría que para la época de los *Amores* ya estarían escritas, o que de la época de estas *Heroidas* dataría la elegía citada de los *Amores*, incorporándose para la segunda edición de la obra.

la que una mujer de la Roma de su tiempo, Aretusa, se dirige a su marido Licotas; igualmente, los billetes del último libro del *Corpus Tibullianum* responden a un esquema muy similar. No hay que olvidar que ya en el mundo griego Calímaco escribió, en metro elegíaco, sobre los amores de Aconcio y Cídipe¹⁶².

Las *Heroidas* de Ovidio suponen la elevación a la categoría de arte lo que en las escuelas eran meros ejercicios retóricos de *progymnasmata*, de etopeyas, que requerían, al margen de esa pericia retórica grandes dosis de dominio psicológico, algo de lo que estaba hartado Ovidio, como se demuestra en toda su obra conservada y muy especialmente en esta. Lejos de ser meros ejercicios retóricos, las epístolas están repletas de elementos no sólo elegíacos, sino también dramáticos, épicos y líricos, que hacen que, si genéricamente el marco es el epistolar, la composición pueda resultar y ser considerada –misiva y respuesta- como novelas poéticas. De hecho, en cuanto a técnica narrativa, las epístolas comienzan en momentos críticos de la situación en la que vive el personaje, esto es, *in medias res*¹⁶³, y a partir de ahí se suceden las evocaciones pretéritas, los momentos contemporáneos y las trágicas visiones futuras, todo lo cual impone una imbricación del lector en la historia que sucede ante sus ojos, haciendo de esta obra una de las más singulares de las ovidianas¹⁶⁴. De hecho, esta compilación de cartas fue en buena medida responsable, al estar escritas en dísticos, de que durante la Edad Media y el Renacimiento se produjese la colisión de los géneros epistolar y elegíaco, hasta el punto de llegar a ser muy complejas las distinciones genéricas en una misma composición, especialmente en las literaturas vernáculas renacentistas, en cuyas creaciones originales el respeto al metro hizo que tanto epístola como elegía compartiesen el terceto encadenado como estrofa y, con ello, los rasgos estilísticos de una y otra en una misma composición, como se verá en el capítulo correspondiente.

¹⁶² Call. fr. 73 Pf; *supra* pp. 49-50 y n. *ad loc.* En esta humanización del mito (Bieler, p. 248), además de Calímaco, están los antecedentes de Eurípides y Apolonio de Rodas.

¹⁶³ Hor. *Ars*, 148 ss.

¹⁶⁴ Ciertamente la epístola en verso permite a Ovidio, como luego a sus continuadores renacentistas, conseguir gran amplitud de perspectiva jugando con el tiempo y la memoria, logrando con ello más dramatismo y perspectivas estilísticas diferentes, como la de los registros épicos o el citado del drama, dentro de un marco genérico –epístola y/o elegía- ideal como receptáculo para albergar el sentimiento humano y sus múltiples reacciones ante una situación, la amorosa, tanto si es frustrado como si es correspondido.

3. *Medicamina faciei femineae*, del que se conservan cien versos, discutiéndose si se trata de un resumen, una antología o de un fragmento incompleto. Nueva obra de carácter doctrinal, aconseja a las mujeres sobre cómo adornarse. Los cincuenta primeros versos argumentan sobre la importancia del cuidado corporal, consistiendo los últimos cincuenta en un catálogo de cinco recetas, la última de ellas truncada, y con un tono en esta parte más narrativo. El tema no es novedad de Ovidio, ya que parece que Elefántide compuso algún tratado del estilo¹⁶⁵.
4. Los tres libros del *Ars amandi* resultan una parodia de poema didáctico (del que le aleja también el metro empleado), retomando un motivo que ya aparecía en Tibulo y Propercio¹⁶⁶ y al que Ovidio aporta la novedad de asociar sus propias observaciones¹⁶⁷ con los motivos de la elegía erótica, tanto objetiva como subjetiva. De ese carácter híbrido de poema didáctico y de elegía deviene su cualidad de composición deliberadamente ambigua y metafórica. Consta de tres libros, en los que se enseña a hombres cómo y dónde conseguir mujeres y cómo mantener su amor en los dos primeros, para cerrar con el tercero la parte de la doctrina dedicada a las mujeres, evitando extenderse en digresiones míticas sobre temas similares a los tratados en los libros anteriores, so pretexto de que el papel de la mujer, frente a la actitud activa del hombre, ha de ser inicialmente pasiva.
5. Los *Remedia amoris*, del 1 d. C., en un solo libro de 814 versos, enseñan cómo obtener los efectos contrarios a los pretendidos en las anteriores obras didácticas, en el marco de una literatura a la que pertenecen obras griegas como *Theriaca* y *Alexiphármaca* de Nicandro de Colofón, imitados por el poeta amigo de Ovidio, Macro¹⁶⁸. La tesis de la obra es sencilla: lo más oportuno para evitar los envites del amor es no exponerse a él, hecho que en una vida ociosa es más que probable. No obstante, si ya se ha caído en las redes, el poeta ofrece una serie de consejos y técnicas para poder escabullirse de los tormentos que provoca el amor

¹⁶⁵ Cf. Gal. *De compos. medicam. secund. loc.* 12, 416, e *infra*. Contrástease con la opinión al respecto de Propercio (1, 2, 26), que mantiene una tesis opuesta a la finalidad de los *Medicamina*.

¹⁶⁶ Tib. 1, 4; Prop. 4, 5; cf. *Priap.* 4, 2. Marcial (12, 43) y Suetonio (*Tib.* 43, 2) atestiguan también la existencia de una poetisa griega llamada Elefántide que cultivaba igualmente el género de la *erotodidaxis*. No obstante este tipo de obras está atestiguada ya en Grecia, aunque sin el tono paródico que le confiere Ovidio o, como él mismo confiesa, de *Musa iocosa* (*Trist.*, 2, 354).

¹⁶⁷ Cf. el célebre *usus opus movet hoc: vati parete perito* de 1, 29.

¹⁶⁸ *Trist.* 4, 10, 44.

no correspondido, muchos de los cuales son contrapunto de los consejos ofrecidos para el efecto contrario en el *Ars*.

6. *Fastos* sigue la tendencia, iniciada por Calímaco y seguida por el Propercio del libro IV, de exponer etiológicamente los cultos y los mitos de las fiestas del calendario romano. Concebida en doce libros, a uno por mes, la obra quedó incompleta, conservándose seis, escritos en dísticos elegíacos muy narrativos y próximos a la épica y enmarcados en una corriente de literatura nacionalista favorecida por Augusto. Sus fuentes son variadas: además de Calímaco y Propercio, quizá la principal sea el *Calendario Juliano* de M. Verrio Flaco¹⁶⁹; además se valió de los *Fenómenos* de Arato, los *Catasterismos* de Eratóstenes, los *Anales* de los Pontífices, las obras de Varrón (especialmente las *Antigüedades*), la *Eneida* o los *Orígenes* de Catón, además de sus propias investigaciones¹⁷⁰.
7. Las *Metamorfosis*, escritas entre los años 1 y 4 de nuestra era, es su obra maestra a juicio de muchos críticos. Extenso poema épico-mitológico, ha sido probablemente la obra más fecunda de toda la Antigüedad, fuente y venero indiscutible de temas y motivos para poetas y artistas plásticos. Fue una obra que Ovidio no pudo someter a la *labor limae* como le hubiera gustado, ya que le sorprendió la noticia de la condena y se vio obligado a arrojar sus libros, salvándose el texto gracias a las copias que ya circulaban¹⁷¹. La obra es un vasto poema de quince libros en el que se encadenan unos 250 relatos, en los cuales Ovidio pasa de lo íntimo, subjetivo y parcial a lo general, objetivo y cosmovisional, un *carmen perpetuum* (1, 4) que pasa por todos los ciclos del mito griego para culminar con el mito y la historia de Roma, fundiendo helenismo y romanismo de modo que dicha síntesis constituye el principio estructural de la obra y de toda la épica romana¹⁷².

El tema de las transformaciones estaba ya en Homero (Circe, Proteo) y en la *Eneida* (las mutaciones de Venus o de Juturna), pero se trataba de momentos aislados; son las compilaciones helenísticas de Nicandro (*Heteroiumena*), Partenio (*Metamorfosis*, en metro elegíaco), Antígono de Caristo el Joven,

¹⁶⁹ Según Suetonio (*Gramm*, 17), estaba expuesto públicamente en Preneste.

¹⁷⁰ Cf. 4, 905 ss., 6, 226 ss.

¹⁷¹ *Trist.* 1, 1, 117-118; 1, 7, 15-24.

¹⁷² Si se considera no sólo el metro sino el fondo, estaría más cerca de la epopeya didáctica que de la heroica (aunque prácticamente se den la mano todos los géneros poéticos), como se puede observar ya desde el comienzo cuando, al modo de Lucrecio, explica el origen del cosmos.

Teodoro, Beo o Macro los verdaderos precedentes en la materia, uniéndose a estas fuentes los trágicos griegos, Hesíodo y el epilio neotérico romano; son importantes la *Odisea* y la *Eneida*, sobre todo en los cuatro últimos libros. Sin embargo, aparte de las transformaciones el otro tema central y unificador es el amoroso, clave en la obra ovidiana, tratado ahora desde la óptica opuesta a la personal de la elegía.

Todo ello hace de la magna obra de Ovidio un poema profuso en matices, de extraordinaria calidad literaria y de estilo rico y diverso, tendiendo, a pesar de su claridad, a la expresión barroca que se observa de modo especial en la plasticidad, la paradoja, la exuberancia y la grandiosidad que invade cada una de las historias.

8. *Tristia*, en cinco libros (cincuenta elegías en total), fueron compuestas entre los años 8 y 12 d. C. y están dirigidas sobre todo a Fabia, la tercera esposa del poeta, aunque también hay composiciones dirigidas a amigos como Valerio Mesala y su hermano Máximo Cota, Julio Higino, Caro o Celso, destacando la extensa elegía apologética que constituye todo el libro segundo, dedicada a Augusto. Al igual que en las *Pónticas*, el contenido principal es la queja reiterada por su situación en Tomos, la súplica por un cambio en el rumbo de su suerte y la nostalgia por los seres queridos dejados en la urbe, y es por ello que, al igual que ocurriera en las *Heroidas*, a pesar de ser elegías, toda la producción del destierro esté fuertemente impregnada de las características del género epistolar, con la diferencia de que en las *Tristes* no aparece el nombre de los destinatarios, al contrario que las *Pónticas*. Ello hace que elementos como las descripciones y el tono narrativo, cercano al epilio, provoquen pasajes propios de la poesía didáctica y otros cercanos a la poesía épica; en gran parte se debe a sus fuentes el abigarramiento temático y de tonos de estas composiciones, en los que Catulo es quizá su modelo más utilizado, aparte de los poetas griegos alejandrinos, que le proporcionan recursos como el del catálogo o el epilio antes mencionado, sin olvidar el influjo de los trágicos griegos, observable en el planteamiento último de las composiciones: la lucha trágica del poeta contra las adversidades de su destino.

Es de notar, sin embargo, que dentro del extenso *corpus* ovidiano estas elegías, junto a las *Pónticas*, hayan sido si no las más denostadas por la crítica, sí las que menos atención han merecido por parte de aquélla, ateniéndose además a

aspectos de *realia* y testimoniales más que a su valor literario propiamente dicho¹⁷³, en el que se acusa un fuerte descenso del estro poético ovidiano, tan potente desde su juventud y sus primeras composiciones.

9. *Ibis*, hacia el 11 d. C., pertenece al género de las *Dirae*, y está inspirado literariamente en el *Ibis* de Calímaco¹⁷⁴, dirigido al parecer contra Apolonio de Rodas. Por su contenido se relaciona también con las tablillas imprecatorias. La dura invectiva de 644 vv. está dirigida contra un enemigo del poeta, y dada la retahíla de injurias y casi insultos de que está compuesta la obra, se encuentra más cerca del épodo y sus maldiciones que del género elegíaco, a pesar del profuso contenido erudito y mítico de que está aderezada (especialmente vv. 251-638), provocando con ello tonos a veces caricaturescos. Ello hace de esta obra quizá la de más complicada lectura de Ovidio, por esa fertilidad retórica y por la rebuscada erudición mitológica de que hace gala.
10. *Epistulae ex ponto*, datados los libros 1-3 en el 13 (el libro 4 seguramente fue póstumo¹⁷⁵), estarían compuestas a continuación de *Tristes* hasta poco antes de la muerte del poeta, acaecida en el 16. En general resultan menos variadas que la otra gran obra del destierro, y ello se refleja también en las valoraciones de la crítica. No obstante, la diferencia más evidente con respecto al otro *corpus* elegíaco referido, el hecho de que aparezcan los destinatarios mencionados explícitamente, le confiere a *Pónticas* una dimensión contextualizada y personal en cuanto a la manifestación del dolor del poeta, haciendo la obra más humana. Ello se observa también en el carácter más epistolar que las elegías de *Tristia*, a pesar de que ambas estén en dísticos; esto manifiesta una vez más, como ocurrió en *Heroidas*, el paso que da Ovidio en la contaminación de dos géneros hasta el punto de ser difícil a primera vista distinguir a qué género pertenece una u otra composición, pese a existir rasgos diferenciales claros¹⁷⁶. Ello sitúa a *Tristia*

¹⁷³ V. gr. Bieler, p. 251: “Tanto biográfica como histórico-culturalmente, no carecen de interés varias de estas elegías”.

¹⁷⁴ Cf. vv. 53-56, *Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus / Tincta Lycamdeo sanguine tela dabit. / Nunc quo Battiades inimicum devovet Ibin, / hoc ego devoveo teque tuosque modo*, ‘después, si persistes, el yambo libre me dará contra ti dardos teñidos en la sangre de Licambes. Ahora, igual que el Batíada maldice a su enemigo Ibis, de esa forma te maldigo yo a ti y a los tuyos’, Ovidio, *Cartas de las Heroínas – Ibis*, trad. de A. Pérez Vega, Ed. Gredos, Madrid, 1994.

¹⁷⁵ Como advierte el prof. González Vázquez, probablemente Ovidio tendría en mente componer cinco libros, al igual que en las *Tristes* (trad. cit., p. 27).

¹⁷⁶ “Es, precisamente, en dicha fusión de los géneros elegíaco y epistolar en la que reside buena parte de la originalidad de estos poemas”, según G. Vázquez (trad. cit. p. 29). Téngase en cuenta que Ovidio en esta obra, a pesar de manejar una concepción semejante a las epístolas de las *Heroidas*, utiliza el dístico

como la obra que, desde el destierro, mantiene la imagen literaria pública respecto a Roma, frente a *Pónticas*, que ponen de manifiesto el lado más personal e íntimo de ese mismo hecho vital. De ahí el tono más pasional y resignado dirigido a unos interlocutores muy cercanos, manifestando un abatimiento que no es tan explícito en *Tristia*, y con el que Ovidio intenta mejorar algo su situación a través de esposa y amigos.

Los contenidos son los de *Tristia*, y los tópicos repiten los de la propia elegía amorosa: la inexorabilidad del paso del tiempo, la rebelión contra esa fuerza, el tema de la nave, el desfallecimiento, la nostalgia por el ser querido, la queja por la realidad que le ha tocado y hasta la evocación de la muerte, son todos ellos tópicos que se repiten en su anterior obra elegíaca pero que aun así, debido a la sabia colocación de este material, deviene en algo nuevo que logra crear un subgénero muy definido dentro de la elegía¹⁷⁷.

11. *Halieutica*, incompleto, es un fragmento de 136 hexámetros (única obra en hexámetros junto con las *Metamorfosis*) de corte didáctico, y constituye el único tratado que nos ha legado la Antigüedad sobre el arte de la pesca. Su autoría y consiguiente datación, a pesar de la atribución a Ovidio, son objeto de fuerte polémica, así como las fuentes y los problemas no pequeños que suscita su contenido.

En conjunto, la obra elegíaca de Ovidio se puede decir que está presidida por un ingenio deslumbrante, aportando una nueva interpretación de la poesía amorosa elaborada hasta el momento, pues la pasión amorosa ya no es el imperio de un dios sobre el hombre que resiste como puede los vaivenes a los que le somete, producto de una pasión seria que le ciega; Ovidio transforma esa pasión en un juego cortés y galante con el jugueteón y

elegíaco como epístola personal real, sin trasfondo mítico, quedando lejos cualquier marchamo simplemente retoricista que se le suele achacar a su obra epistolar de juventud. Ello tendrá una repercusión decisiva en las concepciones del género elegíaco y epistolar en el Renacimiento, tanto en su trato teórico como en las creaciones originales de los poetas neolatinos y en vulgar, en las que pocas veces se distingue nítidamente si una composición es epístola o elegía, sobre todo a comienzos del XVI. Vid. R. SCHEVILL, "Ovid and the Renaissance in Spain", *University of California publications in Modern Philology* 4 (1913) 19-41.

¹⁷⁷ Al respecto son muy significativas las palabras de G. Luck (*op. cit.*, p. 46) sobre la finalidad práctica de la elegía, que en el caso de la obra ovidiana del destierro cobra más empaque: "Ya desde sus comienzos, la elegía tiene una finalidad práctica. [...] Necesita un público sobre cuya imaginación pretende actuar. Este carácter exhortativo de la elegía puede observarse en Catulo y en buena parte de Propertio, especialmente en sus primeros poemas. Más tarde, en Tibulo y Ovidio, la elegía (al menos la elegía erótica) tiende hacia el soliloquio; solamente en el exilio, en sus *Tristiae* y en sus *Epistulae ex Ponto*, parece Ovidio redescubrir las formas originales del atractivo elegíaco: el lamento, la súplica, la persuasión, pero casi siempre dirigidas a un amigo o a un grupo de ellos".

adolescente Amor¹⁷⁸, y ese nuevo carácter impregna no sólo la elegía de los *Amores*, sino también el de una obra épica y aparentemente alejada del anterior género menor como son las *Metamorfosis*, y del mismo modo está tratada en las *Heroidas* la materia trágica y las fuentes alejandrinas, constituyendo la totalidad de su obra elegíaca, según afirma E. Bickel¹⁷⁹, “en el aspecto histórico formal un cuadro muy abigarrado”.

II. 5. 5- Epígonos: Maximiano Etrusco. Otras composiciones elegíacas¹⁸⁰

Después de Ovidio el género elegíaco según quedó configurado desde los primeros intentos de Catulo y Galo desaparece prácticamente, a excepción de alguna composición suelta de la *Appendix Vergiliana*, o de la breve obra de Maximiano etrusco. No desaparece la poesía en dísticos, pero éstos sirven de molde para composiciones que no se circunscriben a lo erótico, como la elegía didáctica. No es el lugar para detallar los factores sociales que pudieron coadyuvar a la desaparición de la elegía amorosa, pero lo cierto es que ésta se ve relegada por la preeminencia de otras formas líricas en auge durante los ss. I-II, como el epigrama, la silva o la nueva épica culta de Lucano o Silio Itálico.

II. 5. 5. 1- Composiciones elegíacas menores de autor incierto

- El poema *Copa, La tabernera*, incluido en la *Appendix Vergiliana*, reúne varios de los motivos de la elegía como si de una pequeña antología de los mismos se tratase, para finalizar con el pensamiento de la muerte. La dueña (*copa syrisca*) ofrece al viandante que se hospede, amenizándole con danzas y agitando los crótalos. Aunque la tabernera es quien da el título a la elegía por ser la primera palabra que aparece en el texto (algo que sucede con otras composiciones de la *Appendix*, como *Etna*), ella es la absoluta protagonista de los escasos treinta y ocho versos de que consta la obra.

Ya en la Antigüedad el poema era atribuido por los gramáticos a Virgilio, aunque la *Vita* por Donato de Virgilio no la cita entre sus obras¹⁸¹. Lo cierto es que la

¹⁷⁸ El Amor de Ovidio no sólo castiga a su amante, sino que también juega, disfruta y ríe con ello (*Am.* 1, 1, 3, *risisse Cupido*, 2, 18, 15, *risit Amor*), en una concepción festiva y ligera lejana a la del tormento trágico y arrebatado de Propercio o Catulo.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 792.

¹⁸⁰ No se incluyen en esta somera enumeración las llamadas *Elegiae in Maecenatem* de la *Appendix Vergiliana*, al estar escritas en hexámetros (en total 178, separados oportunamente por Escalígero en el v. 144, detectando dos composiciones, no una). Están datadas cerca de la muerte del propio Mecenas, acaecida en el s. 8 a. C., o en época de Nerón, momento de esplendor del género de la *consolatio*.

métrica permite situarlo cronológicamente a caballo entre Propercio (posterior al libro IV) y Ovidio.

La elegía tiene su origen en los epigramas helenísticos de carácter mímico¹⁸², representado principalmente por Filodemo de Gádara, a quien probablemente se deba el modelo de *La tabernera*, si bien también influiría una sátira de Lucilio en la que se nombraba a una *caupona syra*¹⁸³.

- *Nux*, el *Nogal*, es una elegía de unos doscientos versos transmitida bajo el nombre de Ovidio, en la que el nogal se lamenta, paródicamente, de las incurias como pedradas que sufre por obra de los hombres. En la obra, sin embargo, el elemento satírico y burlesco predomina hasta ahogar el tono elegíaco, típico de la *querimonia* en que se inscribe la composición. El tema, tratado de modo amable y distendido, tiene antecedentes en el epigrama griego¹⁸⁴.
- *Catalepton IX*, otra de las composiciones en dísticos junto a *Copa* del *Appendix Vergiliana*, no se trata de un epigrama sino de una auténtica elegía (en torno a 65 vv.) encomiástica en honor de M. Valerio Mesala Corvino, estilísticamente muy cercana a Calímaco (a través de Catulo) como se pone de manifiesto en las digresiones, aunque más cercana a las *Bucólicas* por el mundo que representa. Influyó en el autor del *Panegírico de Mesala*, posterior cronológicamente a la elegía del *Appendix*, si bien nada se sabe de su autor, que al final de la obra expone su ideal de poesía culta y fina, alejada del pueblo.
- El metro elegíaco se sigue utilizando para el uso primigenio que tuvo desde los griegos, la lamentación funeraria, y ello hasta fines de la Antigüedad, empleándose además en la poesía epigráfica de época imperial. Ello es relevante porque muchos versos de los monumentos acusan el influjo de la elegía literaria¹⁸⁵, si bien es cierto que en poesía trenética la elegía es sustituida progresivamente por el epicedio dactílico, tanto literario como epigráfico. De ello comienzan a surgir híbridos métricos, encontrándose en poemas epigráficos epicedios dactílicos con pentámetros ocasionales intercalados. Bajo esta forma

¹⁸¹ Es el gramático Carisio (s. IV, del que sólo se conservan fragmentos) quien incluye la obra entre las de Virgilio. J. Escaligero, como en otras obras de la *Appendix*, es el primero que pone en duda su autenticidad. *Copa* se ha atribuido a Septimio Sereno, Valgio Rufo, Floro, a los mismos Propercio u Ovidio y, como muchas de las otras obras menores atribuidas a Virgilio, a poetas del círculo de Mesala.

¹⁸² *Copa* sigue el tópico epigramático del *sine viator*, aunque aquí el caminante debe escuchar en lugar de leer y, en vez de detenerse, entrar.

¹⁸³ Además de las influencias virgilianas son patentes las similitudes con Catulo y Propercio (4, 2, 17-22).

¹⁸⁴ Cf. *A. P.* 9, 3.

¹⁸⁵ Cf. *Carm. Lat. Epigr.* 995, 1111, 1141, 1237 (ed. Bücheler-Lommatzsch).

está compuesto el notable poema *Alia Potestas*¹⁸⁶, así como el *Carm. epigr.* 2121, que comienza invocando a la Fortuna. Esta competencia entre dáctilo y dístico que se observa en el treno se repite también en el panegírico.

II. 5. 5. 2- Declinar del género: Maximiano Etrusco

Desconocido poeta en varios niveles con el que la elegía erótica vive un pequeño renacer en cuanto a la temática, Maximiano es autor de seis elegías en las que predomina la visión melancólica del *senex* sobre los goces de la juventud, con enfoques que preludian el pesimismo medieval¹⁸⁷ y su lírica amorosa, pero con momentos felices que recuerdan al Ovidio más desenfadado o al Propercio más profundo y sentimental. Sólo recientemente estas elegías han merecido la atención de los filólogos, debido a la lectura difícil y a la interpretación de una poesía poco comprendida y celebrada, pero que dentro de una métrica clásica deja entrever, junto a dísticos sin ningún estro, momentos de cierta altura poética que hacen de Maximiano *el último eco latino de la poesía amorosa de época augústea*¹⁸⁸.

En cuanto a su cronología y otros datos de su vida poco o muy poco se puede afirmar con precisión. Parece que vivió la época de confusión en que Italia se vio invadida por las turbulentas luchas entre Bizancio y los Godos. Una alusión a Boecio¹⁸⁹, si se considera que es el autor de la *Consolación de la Filosofía*, junto a concomitancias con otros autores del siglo VI (Venancio Fortunato, Coripo, Luxorio...) permiten fecharlo en ese siglo; su cognomen etrusco hace suponer que naciera en Etruria. Pasaría su juventud en Roma¹⁹⁰, si bien aventurar más datos partiendo de sus confesiones autobiográficas¹⁹¹ es tan arriesgado como en el resto de los elegíacos.

Las seis elegías suman un total de 686 versos, y son de extensión y calidad poco homogénea. Tras la influencia ejercida en la Edad Media en autores como Alain de

¹⁸⁶ *Carm. Lat. Epigr.* 1988. Procedente de la *Via Salaria* en Roma, data del s. III ó IV, y está impregnado de una *lascivia encantadoramente ingenua* (Luck, p. 166): incluye una descripción de la mujer casi en clave mítica, muy similar a la de Ovidio, *Am.* 1, 5, 19 ss.

¹⁸⁷ Según Bieler (p. 254), “como Maximiano era cristiano, ama con mala conciencia”, aunque según Bickel (p. 415), sus elegías “no respiran la dignidad moral de la Antigüedad, sino más bien su voluptuosidad”; para G. Luck, (p. 183) “la inesperada alabanza de la *virginitas* introduce un ideal cristiano en una poesía claramente pagana que debe tanto a los *Priapea* como a la elegía erótica clásica”. Por último, según E. Otón (p. 295), “es un mundo ya muy distante del de los elegíacos romanos: un cierto ambiente de materialismo y escepticismo, no exento de una melancolía que roza siempre el sarcasmo”.

¹⁸⁸ A. Ramírez de Verger, “Las elegías de Maximiano: tradición y originalidad en un poeta de última hora”, *Habis* 17 (1986) 185-193, p. 187.

¹⁸⁹ Maxim. 3, 48.

¹⁹⁰ Cf. 5, 5 y 40, 1, 10 y 63.

¹⁹¹ Maxim. 1, 9-54, sobre su juventud.

Lille, en el Renacimiento fueron atribuidas, intencionadamente, a Cornelio Galo por su primer editor (Venecia, 1501), Pomponio Gáurico, quien sustrajo la única mención del autor que registra el pequeño *corpus* (4, 26); dicha atribución perduró hasta finales del s. XVIII, a pesar de que el humanista Petrus Crinitus detectó en 1505 la tropelía.

En cuanto a las elegías y su contenido, Ramírez de Verger encuentra una disposición global en quiasmo de las mismas¹⁹²:

1. Vejez y muerte.
2. *Renuntiatio amoris* obligada: Licóride rechaza a un *senex*.
3. Amor de juventud: Aquilina (*signa amoris*).
4. Amor de juventud: Cándida (*signa amoris*).
5. Impotencia de amar obligada por la vejez: *Graia puella*.
6. Vejez = muerte.

Tales elegías rebasan numerosas veces el tono meramente erótico para alcanzar tintes fuertemente satíricos o sapienciales, como en la primera elegía, donde el influjo de Juvenal es patente, con matices propios de la poesía sepulcral de la *Antología Griega* en su plegaria (vv. 227 ss.) a la Madre Tierra para que le reciba después de una vida indigna de ser vivida. De los temas habituales de la elegía augústea se hallan en las suyas principalmente la *renuntiatio amoris* (el más desarrollado), con sus tópicos del *foedus amoris*, *perfidia* y los posteriores *σχετλιασμοί*, como se ve en la segunda elegía; el tópico de los *signa amoris*, en la tercera (de tono y final muy irónicos) y cuarta elegías (en las que se canta a Aquilina y a Cándida respectivamente); o la *σφοργίς* o típica firma en la que se reivindica perdurar en el tiempo, en la breve elegía última. La quinta composición de este sucinto *corpus* es *la más sorprendente de todas*¹⁹³, con una compleja estructura y cierta amplitud (154 vv.): el tema fundamental es la impotencia del *senex*, de amplia tradición en la epigramática y en la elegía erótica, especialmente la ovidiana; Maximiano empero se diferencia por el crudo lenguaje empleado, alejado de la sutileza del de Sulmona, y por el hecho de relacionar muerte e

¹⁹² *Op. cit.* p. 192.

¹⁹³ Según Ramírez de Verger, (p. 191) en la elegía se detecta la siguiente estructura: 1. Exordio (1-4); 2. Descripción de la *Graia puella* (5-27); 3. El amante impotente por la vejez (28-82); 4. Lamento por la muerte de la *mentula* (83-104); 5. Elogio de la *mentula* (105-152), y 6. Epílogo (153-154). *Vid. idem*, “Parodia de un lamento ritual en Maximiano (El. V 87-104)”, *Habis* 15 (1984) 149-156, y M. F. DEL BARRIO: “Innovaciones de Maximiano Etrusco en el género elegíaco”, en *Los géneros literarios. Actes del VII Simposi d’Estudis Clàssics*, Bellaterra, 1985, pp. 247-254.

impotencia. Lo que diferencia igualmente al epígono de sus maestros es el deliberado marco imaginario en el que sitúa sus composiciones, en las que las situaciones descritas son más productos claramente literarios que reales¹⁹⁴.

Todo ello hace de Maximiano un digno canto de cisne de lo que fue la áurea elegía erótica de época augústea, en el que si bien es cierto que sus composiciones traspasan a veces el elemento netamente elegíaco para contaminarlo con otra temática muy diversa, lo cierto es que es claro depositario de lo más sustantivo, a pesar de sus enfoques artificiales, de lo que fue la elegía amorosa latina.

¹⁹⁴ En palabras de G. Luck, “es posible que parte de las apasionadas escenas que nos describe con tanto detalle no sean sino producto de su ferviente imaginación”, *op. cit.*, p. 183.

CAPÍTULO TERCERO. FERNANDO DE HERRERA. POÉTICA ELEGÍACA. LA ELEGÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

*Mas a pesar de su implacable ira,
vivirá en nuestra bética ribera,
Fernando, en cuanto el sol los orbes gira*¹

III. 1– Vida de Fernando de Herrera

La vida del cantor de Leonor está suficientemente estudiada en las profusas monografías que Oreste Macrí y Cristóbal Cuevas le dedicaron en 1959 y 1985². Básicamente, la fuente documental para su biografía la constituye el *Libro de verdaderos Retratos* del pintor Francisco Pacheco³, suegro de Velázquez, aunque se pueden rastrear datos complementarios en otros testimonios como el de *Los claros varones en letras de Sevilla*, de Rodrigo Caro⁴.

Herrera nace en 1534 en Sevilla, donde morirá en 1597. Sus sesenta y tres años de vida transcurren sin acontecimientos extraordinarios en ella, “solitaria y provinciana” a decir de Macrí⁵, pero plagada de tertulias, amigos exquisitos –aunque pocos- y largas y agrias polémicas literarias. Dicha vida la consagró por entero a sus dos amores, la mujer amada –Leonor de Milán-, y el suelo patrio, ambos permanentemente cantados a lo largo de su cancionero con igual entusiasmo e imparcialidad.

A pesar de su familia modesta, y aunque no consta que lograra ningún título académico, recibe una excelente formación humanística, primero bajo la tutela de Pedro Fernández de Castilleja⁶, luego quizá en la escuela que Maese Rodrigo de Santaella organizó en la

¹ JUAN DE LA CUEVA, *Exemplar poético*, Epístola segunda, vv. 653-55 (ed. de J. M^a. Reyes Cano, *Exemplar poético*, Ed. Alfar, Sevilla, 1986).

² O. MACRÍ, *Fernando de Herrera*, Ed. Gredos, Madrid, [1959], 1972, pp. 35-123. C. CUEVAS, *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa* (3^a ed. 2006), Ed. Cátedra, Madrid, 1985, pp. 11-68. Es igualmente útil al respecto la concisa monografía de M. A. VÁZQUEZ MEDEL, *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Ed. Narcea, Madrid, 1983.

³ F. PACHECO, *Libro de Descripción de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorables varones, por...; En Sevilla 1599*, Reproducción fototípica de J. M. Asensio, Sevilla, 1886 (“*Fernando de Herrera el Divino*”, ff. I-I0); *Arte de la Pintura*, edición del ms. original acabado el 24 de enero de 1638. Ed. de F. J. Sánchez Cantón, 2 tomos, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956.

⁴ R. CARO, *Claros Varones en Letras, Naturales desta Ciudad de Sevilla*, ms. de la Colombina, B₄, 449, 27, ff. 42 ss. (Apuntes biográficos sobre H.); en *Parnaso español*, VII; ed. de Santiago Montoto, Sevilla, 1915.

⁵ *Op. cit.* p. 35.

⁶ El músico y humanista Pedro Fernández de Castilleja, considerado como *maestro de los maestros de España*, compuso motetes, chazonetas y fue maestro de Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales. Una larga vida le permitió permanecer al servicio de la catedral sevillana desde 1505 hasta 1568, cuando se jubila. Su alumno Cristóbal de Morales será, con el también sevillano Francisco Guerrero, uno de los tres grandes polifonistas españoles del XVI.

Universidad sevillana, en 1551⁷. Estudió las matemáticas y la geografía, como parte principal y con gran eminencia, poseía conocimientos de filosofía y de medicina y fue un gran conocedor de las lenguas y literaturas griega y latina⁸. A los treinta y un años, en 1565, ya era clérigo de la parroquia de San Andrés, si bien nunca tomó los hábitos, conformándose con la prebenda que por ello se le dispensaba, con cuyos *frutos se sustentó toda su vida, sin apetecer mayor renta*⁹. Recibió las Órdenes Menores de Ostiario, Lector, Exorcista y Acólito¹⁰.

Cuatro años después, cuando el poeta tan sólo tenía 35 años, sus admiradores le distinguen con el título de ‘Divino’. La publicación de su comentario a la obra de Garcilaso de la Vega (*Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580) originó una agria polémica entre los admiradores del poeta toledano. Un castellano, con el seudónimo de *Damasio*, escribió una carta feroz contra Herrera, y el Conde de Haro, Juan Fernández de Velasco, que era condestable de Castilla, redactó unas *Observaciones del Licenciado Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del príncipe de los poetas castellanos Garcilasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus obras Fernando de Herrera, poeta sevillano*. A este ataque y el anterior contestó Herrera con un opúsculo *Al muy reverendo padre Prete Jacopín, secretario de las Musas*, impreso por primera vez en Sevilla en 1870¹¹.

⁷ El Arcediano Rodrigo Fernández de Santaella y Córdoba (1444-1509), conocido como Maese Rodrigo, fue el fundador de la Universidad de Sevilla. Nació en Carmona el 15 de diciembre de 1444, en una familia pobre y numerosa, siendo hijo de Lope Fernández de Santaella y de Leonor de Rueda. Poco se sabe de su vida, ignorándose dónde hizo sus primeros estudios, que acaso realizase en Sevilla, en el colegio Catedralicio de San Miguel, ya existente. Sólo se sabe que, a partir de 1467, con 23 años y siendo bachiller en Teología y clérigo de la diócesis de Sevilla, fue presentado para una beca de Teología en el Colegio de San Clemente de los Españoles de Bolonia por el Arzobispo y el Cabildo de Toledo. Además de doctorarse en Teología y en Artes, Santaella adquirió en Bolonia una notable formación jurídica, de la que dio muestras en sus tratados y en su labor como protonotario apostólico y canónigo al frente de la Iglesia de Sevilla. Aprendió un elegante latín, así como oratoria antigua; estudió griego y hebreo, conoció la literatura antigua, medieval y moderna, y adquirió un amplio conocimiento sobre las ciencias humanas basado en los nuevos métodos racionales y empíricos del Renacimiento.

⁸ Como apunta M. A. Vázquez Medel, “pensamos que no existen razones convincentes para pensar que Herrera adquiriera los fundamentos de su sólida formación en el Colegio de Maese Rodrigo de Santaella, como indica Coster ni en el famoso estudio de San Miguel, como quiere Rodríguez Marín. En el ambiente cultural del momento las tertulias literarias, academias y cenáculos, tan frecuentes en la ciudad, debieron suplir con provecho la ausencia de Cátedras de Retórica y Poética” (*op. cit.*, p. 14). Coster piensa lo contrario en A. COSTER, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Honoré Champion, París, 1908, p. 9 y ss. El poeta, folklorista y cervantista F. RODRÍGUEZ MARÍN (Osuna, 1855 - Madrid, 1943) ofreció una célebre conferencia en el Ateneo de Madrid, *El divino Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1º de junio de 1911*, Madrid, impresión de B. Rodríguez, 1911, en cuya p. 11 trata los estudios del poeta sevillano.

⁹ Pacheco, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰ *Fernando de Herrera, Poesía*. Ed. de M^a. T. RUESTES, Planeta, Barcelona, 1986, p. XII.

¹¹ Sobre la polémica surgida a raíz de las *Anotaciones*, *infra* p. 168-169.

Desde el año 1559 mantiene relaciones de amistad con los Condes de Gelves, D. Álvaro y D.^a Leonor, estrechando los lazos (doña Leonor lo hizo depositario de su testamento) mediante visitas cada vez más continuas a la quinta que tenían en la vega del Guadalquivir, convirtiéndose prácticamente en los protectores y mecenas del poeta. El Conde auspició una tertulia literaria a la que asistían, entre otros, Juan de Mal Lara, el licenciado Pacheco, Pablo Céspedes, el maestro Francisco Medina, Baltasar del Alcázar, Cristóbal de Mesa, Diego Girón, Juan de la Cueva, Mosquera de Figueroa y el propio Herrera. No obstante, los condes de Gelves morirán casi al mismo tiempo, en 1581, probablemente de peste¹².

Enterrado en lugar desconocido, el poeta muere en su ciudad natal en 1597, desapareciendo, en oscuras circunstancias, una considerable e inédita obra poética, teórica e histórica que Herrera guardaba celosamente para ser publicada.

Las noticias de la vida de Herrera se completan en gran parte con detalles sobre su célebre carácter agrio, adusto y de austeras costumbres; parco en palabras, desconoció la injuria y la maledicencia, y algunas caracterizaciones exageradas se deben en gran parte más que a su verdadero carácter, a su cortesía y modestia siempre dentro de los límites más estrictos de la corrección y la medida¹³. En realidad, su personalidad debió de estar cerca de la descrita por Rodrigo Caro, que achacaba su gravedad e introspección a su retiro continuo en el estudio, cuyas confidencias sólo compartía con los pocos amigos de los que se fiaba¹⁴.

¹² Según Macrí (p. 60), “las relaciones de Herrera con los Gelves debieron de ser extraordinariamente familiares. Primero fue secretario de los asuntos sentimentales de don Álvaro, luego del corazón de Leonor, a medida que se hacía más evidente el desamor y el desorden material y moral del marido”. En esa dirección se manifiesta C. Cuevas (ed. cit., p. 26), para quien “la idea de un Herrera agradecido a sus protectores –doña Leonor y don Álvaro-, lleno de amor respetuoso por ellos, y volcado en el afán de complacerlos, parece imponerse por su evidencia. El poeta, con rendida cortesía, ofrenda los versos a la dama, y ella se siente halagada por su delicadeza”.

¹³ De hecho, como recoge Macrí (p. 36), Juan Rufo, autor de *La Austriada*, que coincidiría personalmente con Herrera en las tertulias del salón del Marqués de Tarifa, lo dibuja como “bronco, arrogante y despejado, y poeta áspero y terrible; desvanecido de que el vulgo le atribuía fuera de razón el título de *divino*, que, no por modestia, el dicho estimaba en poco”. R. Caro (*op. cit.*, p. 59) matiza ese carácter del sevillano: “naturalmente era grave y severo, y esto mismo trasladó a sus versos. Comunicaba con pocos, siempre retirado o en su estudio o con un amigo de quien él se fiaba y con quien explicaba sus cuidados. No sé si por esto, o por lo aventajado de sus poesías, le llamaban el *Divino* Herrera”.

¹⁴ A. Prieto resume su vida de forma lacónica pero real y efectiva: “es como si la biografía de Herrera fueran Sevilla, su comunicación con los amigos, la poesía y el estudio” (A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, vol. II, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, p. 558). Entre sus amigos más queridos descollaba el también poeta Juan de Mal Lara, a quien dedica la elegía I, y conocido en su época sobre todo por dos obras: *Philosophía vulgar, primera parte, que contiene mil refranes glosados* (Sevilla, 1568), en cuyo discurso preliminar ensalza la sabiduría popular de los refranes sobre la libresca y le atribuye una enorme antigüedad, aunque recurriera algunas veces a los *Apotegmata* de Erasmo. La otra obra, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C.R.M. del Rey D. Phelipe* (Sevilla, 1570), cuenta el

El culto a la amistad que tenía el sevillano era sólo comparable a su amor por la literatura. Obsesionado con el *labor limae*, siempre se sometía al juicio de sus amigos, a los que hacía caso hasta cuando le pedían que destruyese toda una obra. El desinterés era la nota dominante en el trato a sus allegados, hasta el punto de no pedir nunca nada a sus ricos y poderosos protectores, rechazando incluso ofertas como la del Arzobispo de Sevilla para que se hospedara en su casa. Ello hace de la figura de Herrera un poeta-literato que economiza sus escasos recursos de modo muy cuidadoso, puestos al servicio exclusivo de su propio trabajo literario; por ello Macrí¹⁵ reconoce en Herrera al “primer literato puro de Europa, centrado en la historia objetiva del mundo, y en la historia poética, no menos verdadera, de su propio corazón; en la línea de Petrarca y al frente de famosa descendencia: de Góngora a Mallarmé, de Goethe a Leopardi, de Valéry a Ungaretti”.

III. 1. 2– Leonor de Milán

“El único y gran amor de Herrera”, a decir de Macrí¹⁶, fue Leonor de Milán de Córdoba y Aragón, si bien el poeta nunca la menciona con ese nombre en sus obras poéticas, recibiendo varios otros que están siempre relacionados con la idea de la pureza lumínica, a saber: *Aurora, Leucotea, Delia, Lucero, Eliodora, Lumbre, Estrella*, etc., en el marco del tópico de ‘todas las mujeres del mundo’, y variantes todas del nombre más repetido, Luz. Dicho sentimiento duró al menos veinte años, y la naturaleza del mismo fue como mínimo literaria; ya, en las polémicas sostenidas con el Prete Jacopín, el tedioso enemigo de Herrera insinuó que ‘el Divino’ jamás experimentó una efectiva pasión amorosa.

Naturalmente tratar la historia de amor del poeta hacia Leonor ha pasado necesariamente por tomar como fuente el cancionero que inspira, con todas las reservas que ello conlleva. En ese sentido, el intento más serio de reconstrucción de la ‘biografía’ poético-sentimental del poeta sevillano fue el de Antonio Vilanova¹⁷, quien traza un

recibimiento que los sevillanos dispensaron a Felipe II en 1570. Sus poesías se editaron en el tomo XLII de la BAE.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 55.

¹⁷ En “Fernando de Herrera”, *apud* G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. 2 (1951). Ed. de G. Díaz Plaja, 7 vols., Ed. Barna, Barcelona, 1949-1967, vol. 2, pp. 689-751. Ya anteriormente, el citado folklorista y cervantista F. Rodríguez Marín organizó la ‘novela sentimental’, que se extrae del cancionero herreriano en su citada conferencia en el Ateneo de Madrid (*supra*, n. 8). La elegía III (*infra*) es paradigmática al respecto, al cantar el supuesto momento culmen de los amores del sevillano y la condesa.

itinerario en el que se suceden tres hitos fundamentales: la revelación amorosa, el amor humano, y la elegía nostálgica. El paradigma adoptado, con las consiguientes reservas y peligros, es el petrarquista, y el *Canzonere* el modelo básico del cauce adoptado por Herrera para cantar su pasión¹⁸.

Según Vilanova, el encuentro primero sucedió en una tarde de primavera (mayo o junio) de un año no concretado, momento al que sucedieron cinco meses de ausencia y dolorosa espera. Fue en el segundo encuentro cuando el poeta le declara su sufrimiento, sucediéndole años de lógico desdén hasta el año de la victoria de Lepanto¹⁹, hecho que contagia exultante al poeta, que se dirige a la amada de modo más esperanzado²⁰, hasta el punto de que ella le llega a mostrar cierto acercamiento en lo que en realidad es un gesto pasajero²¹, al arrojarse a los brazos del poeta. El recuerdo de ese momento marca definitivamente al cantor, hasta el punto de llegar a enfocar a la amada bajo el prisma de los celos y el reproche²².

Es, pues, a la vista del cancionero herreriano, el suyo un amor vivido en las coordenadas platónico-petrarquistas, en el que la amistad es tergiversada y exaltada de modo *honesto*, en el que se suceden todos los hitos de los cancioneros petrarquistas (estancamiento, estilización, obsesión rítmica y sentimental, análisis, recuerdo...), cobrando por ello dicho cancionero un carácter monótono y poco variado. Únicamente el elemento épico-nacional que a veces asoma, y que enfervoriza a Herrera tanto como la pasión amorosa descrita en los textos a Leonor, añade originalidad al concepto formal de cancionero, según Coster²³, logrando que el amor herreriano “exceda los términos de

¹⁸ Según señaló O. H. GREEN, *España y la tradición occidental*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, p. 213, existe un evidente paralelismo, en los avatares de la ‘novela’ sentimental del cancionero, con las etapas del amor cortés, correspondientes a los cuatro tipos básicos de amantes: *fenhedor*, *pregador*, *entendedor* y el *desdeñado*, esto es, el que manifiesta en silencio, el que suplica con humildad, el que finalmente es aceptado, y el contrario del *drut* o amante perfecto.

¹⁹ El. III, 7-10, *Aquí do el grande Betis ve presente / l’armada vencedora qu’el Egeo / manchó con sangre de la turca gente...* (para la numeración de las elegías, *vid.* p. 215 ss.)

²⁰ El. III, 34-35, 39, *Mil vezes, por no ser ingrata, pruevo / vencer tu mucho amor, mas nunca puedo.../ vive d’oi más ya confiado i ledo...*

²¹ El. XIX, 37-39, *En lazos de oro y ámbar, que su frente / ufanos esmaltaban, dio a mi cuello / el yugo que padece mansamente.* Cf. Petrarca, *Canzonere*, c. 3, estr. 3.

²² El. XVI, 10 y 37, *Ya passó mi dolor, ya sé qu’ es vida... [...] yo é sido el más felice i cierto amante.*

²³ *Op. cit.*, p. 233. No obstante, según Macrí (p. 59), “existe un intercambio orgánico entre eros y pólemos, con alternancia y reciprocidad entre ambas esferas sentimentales, pero con soluciones poéticas más acertadas en el ámbito del canto amoroso, que por ello asciende a heroica sublimidad”. La escasez de ‘acción’ real en la supuesta historia narrada por el cancionero es, no obstante, un rasgo sustantivo del mismo, ya que el poeta-amante sugiere siempre más de lo que dice, rasgo de fidelidad al *secretum* petrarquista, introduciéndose la variedad en la historia no por los grandes sucesos o acontecimientos con la dama, sino con los matices, cuya exigüidad en ocasiones puede lentificar la historia, como sucede en Herrera.

la cortesía italiana del s. XVI, gracias, precisamente, al elemento épico-nacional”²⁴. Según suscribe C. Cuevas²⁵, atinadamente a nuestro parecer, “la poesía erótica de Herrera no es, pues, expresión de una pasión avasalladora, sino de una filosofía del amor, desarrollada a lo largo de un ficticio diario sentimental, en el que el escritor habla “como si” estuviera enamorado [...]. Lo que sucede es que Herrera piensa que no puede escribirse poesía amorosa –sobre todo de carácter petrarquista-, sin que el poeta se finja enamorado”. Su amor no va dirigido a Leonor, sino a Luz, a quien “no dedica una pasión, sino unos versos apasionados”, procedentes de un corazón que la amaba, pero con el amor respetuoso del amigo y protegido que configura en torno a su Luz un ser ideal, símbolo platónico de la belleza increada. La condesa de Gelves es para Herrera, como lo fue Laura para Petrarca, la presencia de lo divino en la Tierra²⁶, resumen de una concepción del mundo en que *lo hermoso* se contempla en relación con los diferentes tipos de hermosura y que, en último extremo, conducen hacia el creador de la belleza en tanto que tal, haciendo de Luz y sus sinónimos no una sarta retórica de hipérbolos intrascendentes hacia la amada, sino una verdadera epifanía de lo bello en todo su esplendor.

Leonor de Milán muere en 1581 y Herrera, tras haberla cantado *in morte* no en exceso²⁷, y tras haber editado en su memoria un pequeño *corpus* de sus rimas en 1582, fue abandonando paulatinamente su labor poética, tanto heroica como lírica, para dedicarse a pulir hasta la saciedad su extensa obra a fin de prepararla para una edición completa de la misma, y volcando sus esfuerzos en los estudios históricos.

²⁴ Macrí, p. 59.

²⁵ Ed. cit., p. 27. Recuérdese el aserto cervantino de que “no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen...; las más se las fingen por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo” (*Don Quijote de la Mancha*, ed. IV Centenario, Ed. Alfaguara, Madrid, 2004, I, c. 25).

²⁶ *La belleza qu’el cielo en tierra tiene*, [H], c. IIII, 91.

²⁷ Efectivamente, y como apunta C. Cuevas (ed. cit. p. 37), resulta extraña en su obra (desde su carácter petrarquista) la escasez de poemas *in morte*, de los que hay notables ejemplos pero en una proporción menor que la que cabría esperar. La edición de 1582 (*infra*, p. 172 y n. *ad loc.*) los obvia porque el autor concibió su selección como un ensayo de cancionero, por lo que unas composiciones que ocupan siempre el final de tales cancioneros se excluían automáticamente. Por lo que atañe al resto del corpus transmitido (*infra*), las ausencias pueden deberse tanto a la pérdida de interés del poeta a seguir cantando a su protectora una vez fallecida (con la dedicación a otros menesteres, como el estudio de la Historia) y la liberación de la obligación social que ello conllevaba, como a las más que probables pérdidas de buena parte de sus elegías. No obstante, resultan magníficos ejemplos de este tipo de poesía la elegía XXIX (en nuestra numeración) o los sonetos XCI y XXVI.

III. 2- Obra

III. 2. 1- Testimonios y fases creativas

“Más numerosas que las obras conservadas son las obras perdidas”, afirma Roncero López²⁸; “La pérdida de su obra afecta totalmente a la consideración que la posteridad ha ofrecido a la figura global de Herrera, y que no coincide con el criterio de sus contemporáneos, precisamente porque el material desaparecido expresaba el perfil singular de erudito, humanista, historiador y pensador, que nosotros sólo podemos alcanzar de lejos”, sostiene V. Medel²⁹. La gran cantidad de textos poéticos perdidos, así como la forma de transmitirse de más de la mitad de su producción, con variantes considerables, constituyen *uno de los capítulos más oscuros de las letras españolas* según Macrí³⁰, y hacen que para poseer la visión global, aunque incompleta, que hoy se tiene de la obra del sevillano, haya de llevarse a cabo una de las labores filológicas más ímprobas en la reunión de textos y testimonios que aún hoy no ha concluido, y que sigue sin satisfacer a gran parte de la crítica.

El propio poeta vio publicada en vida –en ediciones preparadas por él mismo– una parte muy reducida de su obra, tanto en prosa como en verso³¹. El resto de lo conservado vio la luz póstumamente, principalmente debido a su biógrafo y amigo Pacheco, que preparó –quizá implicándose demasiado– para la imprenta el material que pudo recuperar dividiéndolo en tres libros, y que constituye la mayor parte de lo conservado. Sin embargo, la cantidad de variantes que ofrecen los textos que coinciden en la edición preparada por el propio Herrera y los de la edición de Pacheco, provocó que la crítica, ya desde Quevedo, aun no desestimando el material preparado por el pintor, se centre en la edición del sevillano para buscar la expresión real de su pensamiento poético.

Las fuentes para el conocimiento de la obra (sobre todo la pérdida) del hispalense proceden, en gran medida, de él mismo y especialmente de las *Anotaciones*, cuyo testimonio se completa con citas de Pacheco, Francisco Antonio de Rioja o el

²⁸ *Fernando de Herrera. Poesías*. Ed. de V. Roncero López, Ed. Clásicos Castalia, Madrid, 1992, p. 23.

²⁹ *Op. cit.*, p. 21.

³⁰ *Op. cit.*, p. 86. Según el hispanista italiano, “su muerte también se llevó todos sus manuscritos, pues alguien los hizo desaparecer, bien porque pensara atribuirse el mérito, bien porque no perdonara el pasado del poeta”.

³¹ Herrera publicó en vida cuatro obras: un centenar de poemas a modo de antología, recogidos en su *Algunas obras de Fernando de Herrera*, en 1582; la *Relación de la Guerra de Chipre*, junto a la *Canción por la victoria de Lepanto*, en 1572; sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, en 1580, y la obrita sobre *Tomás Moro*, en 1592, además de su respuesta a la polémica literaria desatada por sus *Anotaciones*. Sobre ellas se ofrecen más detalles a continuación.

Licenciado Duarte. Los principales, por su extensión e información recogida, son los siguientes:

- F. Pacheco, *Libro de Descripción de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorables varones*, p. 178:

Acabó un poema trágico de los amores de Lausino i Corona; compuso algunas ilustres églogas; escribió la guerra de los gigantes, que intituló la Gigantomachia; traduxo en verso suelto el rapto de Proserpina de Claudiano, i fue la mejor de sus obras deste género. Todo esto no sólo no se imprimió, pero se perdió o usurpó, con la historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos Quinto.

- Francisco de Rioja³², *Versos de F. de H. Preliminares*:

Fue lo que escribió en prosa de lo mejor que hay en nuestra lengua: el Tomás Moro, la batalla naval de Lepanto, i las notas de Garcilaso. También trabajó una Istoria general de España, hasta la edad del enperador Carlos Quinto, que tuvo acabada los años de mil quinientos i noventa: i bolvió a escrevir la misma batalla naval con más cuidado que antes (diligencia que hizo tambien en sus Versos) por aver sido aquella Relación trabajo de pocas oras. I estas dos obras, o se an perdido o guardado, por ventura para onrar otro nombre. [...] Perdióse la Batalla de los Gigantes en Flegra, el Robo de Proserpina, El Amadís. Pero los amores que escribió de Lausino i Corona, i muchas églogas i versos castellanos que an podido venir, por ventura se estamparán con brevedad.

³² Nacido en Sevilla hacia 1583. Si algo marcó la vida de este poeta fue su enorme amistad con el conde-duque de Olivares, quien lo nombró bibliotecario del rey Felipe IV, consejero del Tribunal de la Santa Inquisición, cronista de la corte en Castilla y canónigo de la Catedral de su ciudad natal. Más tarde participó en la corte, muriendo en el año 1659 en Madrid. Perteneciente a la escuela sevillana, fue un poeta original y muy cerebral, aunque a veces estallaba en pasiones. Mantuvo relación literaria con Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Cervantes y muchos personajes de la aristocracia. Sus pensamientos están expresados en sus poemas de una manera cuidada y refinada, consiguiendo una perfecta armonía entre la versificación y el tema a tratar. Fue un excelente poeta; si bien empezó en la línea poética de Fernando de Herrera, dejó arrinconados los grandes temas y prefirió la temática menor y el pulimento de la elegancia verbal y de la precisa y matizada adjetivación, selecta en el campo de las impresiones sensoriales. Si bien porta todos los motivos del habitual desengaño barroco, apenas los declara y los transforma en una clara melancolía. Amaba la naturaleza y se concentraba en alabar sus pequeñas y decadentes bellezas, como las flores; los poemas que dedicó a éstas son de los más hermosos y perfectos que compuso, adoptando para ello, en lo cual fue un precursor de Góngora, la forma de la silva: *A la rosa, Al clavel, A la arrebolera, Al jazmín...* Escribió unos treinta sonetos amorosos y algunos sobre temas de carácter filosófico, cuya idea central era la brevedad de la vida y la inestabilidad de la fortuna. Escribió obras en prosa, algunas de ellas destinadas a la defensa del conde-duque de Olivares. El testimonio sobre Herrera aparece en los *Preliminares* a la edición de Pacheco en tres libros de los *Versos de Fernando de Herrera (infra)*, en la edición de C. Cuevas, *Poesía castellana original completa* (3ª ed.), Ed. Cátedra, Madrid, 2006, p. 481.

- Licenciado Enrique Duarte, *Versos de F. de H. Preliminares (A la memoria de Fernando de Herrera)*³³:

No es de menos estimación su prosa, porque su estilo es puro, casto, elegante i no se halla en el vocablo, que no sea mui proprio, i de perfeta, i hermosa formación: i las sentencias de que está llena son muchas, i mui graves, como se vê en el pequeño Libro de la guerra de Cipro, i Vitoria naval del Señor don Iuan, i en el otro de Tomás Moro; i en los Escolios que escribió a Garcilasso, que aunque fueron primicias de su mocedad, están llenos de mucha erudición y doctrina [...] I no fue floxedad, o descuido de Fernando de Herrera, no dexar mayores testimonios de sus estudios, que la muerte invidiosa de la onra de nuestra Nación cortó el hilo a una grande Historia, que se avia dispuesto a escribir, i tenia començada.

Todo el material conocido entre testimonios y obras conservadas es sintetizado por V. Medel diacrónicamente en tres fases³⁴:

1. Una época juvenil de aprendizaje y de obras de temática mítica y épica (la supuesta *Gigantomaquia*, primeras tentativas en metros castellanos), que alcanza hasta la llegada de los Condes en 1571.
2. La llegada de los condes de Gelves a Sevilla y los años de amor por doña Leonor corresponden a su plenitud lírica, especialmente entre 1571 y 1582 (muerte de la amada y publicación de *Algunas obras*, además de las *Anotaciones*).
3. Desde la muerte de la condesa en 1581 a la del poeta en 1597, caracterizada por los estudios de carácter histórico y el *labor limae* de su obra.

Antes de tratar el problema textual de las obras poéticas se ofrece una clasificación de las obras que se conocen del poeta –conservadas o no- en prosa y en verso, tratando dentro de cada una las características inherentes y principales problemas de índole varia, para ofrecer posteriormente un estudio más concreto de las obras poéticas que incluyen el texto de las elegías, así como de la doctrina literaria de Herrera expuesta en sus *Anotaciones*.

³³ Páginas 491-92 en la citada edición. Enrique Duarte se licenció en Derecho en 1593, con Sáez de Zumeta como testigo. Gran amigo de Herrera, fue sacerdote, canonista y poeta él mismo, conservándose un soneto suyo transmitido por Pacheco que Macrí (*op. cit.*, p. 148) tilda de ‘muy herreriano’.

³⁴ *Op. cit.*, p. 23.

III. 2. 2– Obra en prosa

De los testimonios arriba expuestos se desprende que la obra en prosa de Herrera fue fundamentalmente de carácter técnico (las *Anotaciones*) e histórico, algo que confirmaría su retirada del panorama poético tras la muerte de la condesa para dedicarse exclusivamente a pulir su obra en verso y estudiar la historia, una de sus grandes pasiones. De las obras en prosa citadas por los testimonios se han perdido definitivamente la *Historia General de España*³⁵ y, mencionadas por J. de Robles, unas *Grandezas desta Ciudad*³⁶. Las otras tres son, curiosamente, las únicas (junto a su pequeña selección de obras poéticas de 1582, *infra*) que el poeta vio publicadas en vida. Aparte, sin ser mencionados por los testimonios aducidos, se conserva su *Respuesta* a la famosa querrela desatada, tras la publicación de sus *Anotaciones*, por Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, escondido bajo el pseudónimo de Prete Jacopín. Sin ahondar en las obras citadas dado el carácter no poético (excepto los comentarios a Garcilaso y la querrela, estudiados más abajo) de las mismas, en somera descripción el panorama de su obra en prosa conservada es el siguiente:

- *Relación de la guerra de Cipro, y sucesso de la batalla Naual de Lepanto*³⁷: publicada en Sevilla en 1572 por Alonso Picardo. La fecha es significativa pues el suceso narrado acaece tan sólo unos pocos meses antes, el 7 de octubre de 1571. Como apunta V. Medel³⁸, aunque ya hubiera –a pesar del escaso tiempo transcurrido- otras obras sobre “un acontecimiento que debió conmover a todo el Mediterráneo, las fuentes de nuestro autor son directas”, ya que pudo recoger testimonios de los propios partícipes al estar varada la flota en Sevilla desde finales de 1571 a comienzos de 1572³⁹. En la dedicatoria, dirigida al Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán, Herrera expone su concepto de narración

³⁵ La *Grande i universal istoria*, según Medina, *Istoria General del Mundo*, según Pacheco, o *Istoria General de España*, según Rioja. Como anota C. Cuevas (p. 492), aunque la obra como se llegó a conocer alcanzaba la época de Carlos V, Herrera parece que la proyectó hasta Felipe II.

³⁶ Cuya redacción según V. Medel (p. 23) *no es tan inverosímil, conociendo el amor e interés de Herrera por Sevilla* (JUAN DE ROBLES, *Primera parte del culto sevillano*, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1883, p. 1966, p. V). Además, el sevillano es el único, junto a Francisco de Medina (en su prólogo a las *As.* p. 11), que menciona la supuesta *Arte poética* que prometía Herrera (*As.* p. 223) y que Robles considera ya realizada. *Vid. Infra*, p. 168 y n. 44.

³⁷ Existe una edición en la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XXI, Madrid, 1852, pp. 243-382.

³⁸ *Op. cit.*, p. 48.

³⁹ A ello alude Herrera en la octava elegía (tercera de *Algunas obras*), vv. 7-9: *Aquí do el grande Betis ve presente / l'armada vencedora qu'el Egeo / manchó con sangre de la turca gente.*

histórica, que se apoya en tres puntales: sujeción a la verdad, esclarecimiento de los hechos por parte del historiador y la confrontación de testimonios como principio metodológico⁴⁰.

- *Tomás Moro*: publicada en 1592, “edición de extraordinaria rareza bibliográfica⁴¹”, saldría de la imprenta con un escaso número de ejemplares, bastante después de la trágica muerte del canciller inglés. El libro es en realidad un opúsculo de 48 hojas dedicado a D. Rodrigo de Castro, Cardenal y Arzobispo de Sevilla. Guarda en común con la obra anterior el estar en prosa y ser un relato histórico, pero la intención es considerablemente distinta, ya que en esta ocasión el sevillano sitúa al humanista inglés y su historia de fondo, a modo de referencia constante para la reflexión, por lo que no estaríamos ante una biografía en sí, sino ante consideraciones que plantean una teoría del hombre virtuoso, paradigmático y que conlleva un sutil ataque a la tiranía. Parece que, debido a la fecha del escrito, Herrera pudo tener un estímulo en el cisma inglés (1588), y las fuentes no serían tanto las obras del autor de *Utopía* sino otros relatos biográficos que circulaban a la sazón, puesto que realmente lo que le interesa al sevillano no es profundizar en los detalles vitales sino trazar a partir de ellos los valores del cortesano y del caballero cristiano, al modo del *Enquiridion* erasmista.

- *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*⁴²: el extenso comentario del sevillano a la obra de Garcilaso se publicó en 1580 y está

⁴⁰ Lope de Vega, en la cuarta novela dirigida a Marcia Leonarda, *Guzmán el Bravo*, situada cronotópicamente en el conflicto, le advierte a su lectora que “para esta ocasión pudiera remitirla al divino Herrera, que lo fue tanto en la prosa como en el verso” (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de M. Presotto, Ed. Castalia, Madrid, 2007, p. 209).

⁴¹ F. LÓPEZ ESTRADA realizó una edición acompañada de estudio en “Estudio y edición del Tomás Moro de Fernando de Herrera”, *Archivo Hispalense* 12 (1950) 9-56. Antes, y tras la edición príncipe, sólo se conocen tres ediciones, una de 1617, a cargo de Alonso Ramírez del Prado en Madrid; una edición apócrifa de mediados del s. XVIII y otra de finales del XIX (1893) para bibliófilos (100 ejemplares), llevada a cabo por el Marqués de Jerez de los Caballeros, Manuel Pérez de Guzmán y Boza, modernizada y reproduciendo los detalles de la primera edición. Todo el problema textual fue resuelto por el propio Estrada en su estudio “Sobre las ediciones del Tomás Moro de Fernando de Herrera”, *Revista de Bibliografía Nacional* VII (1946) 221-229.

⁴² *Al ilvstrissimo i ecelentissimo Señor don Antonio de Guzmán, Marqués de Ayamonte, Governador del estado de Milán, i Capitan General de Italia. Con Licencia de los SS. del Consejo Real. En Sevilla por Alonso de la Barrera, Año de 1580*. La edición manejada es la de Fernando de Herrera. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe Sarno y J. M^a. Reyes, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

precedido en tres años por el del Brocense⁴³. Su estructura (la doctrina literaria, y especialmente la elegíaca, será tratada más adelante) es la siguiente:

1. Una sección introductoria que comprende un ensayo de “El maestro Francisco de Medina a los lectores”, muy útil para entrever el ambiente literario sevillano del momento especialmente en relación con Herrera; una vida de Garcilaso elaborada por el propio Herrera, y un último apartado que comprende una serie de elogios al poeta toledano en latín, castellano e italiano.
2. Las obras del toledano agrupadas según su forma, con cada texto seguido de las anotaciones que a él se refieren. El primer poema de cada género (y de cada grupo, por tanto) incluye como primera anotación un comentario algo más extenso que el resto, por lo general analizando la forma o el género que representa dicho poema.
3. Una tabla a modo de índice alfabético de la mayor parte de las materias tratadas en las anotaciones, con 260 citas en total.

Elaborando un tratado de esta envergadura sobre un autor casi contemporáneo a él, Herrera no pretendía sino demostrar que Garcilaso era un poeta que sólo podía comprenderse a la luz de una erudición paralela a la que se exige a la hora de enfrentarse a cualquier autor antiguo, haciendo notar con ello el alto estatus de clásico que ya para su siglo poseía el toledano; por ello, cada alusión o materia garcilasiana, por muy anecdótica que pueda parecer, posee su entrada correspondiente en la exégesis herreriana, a veces de una extensión sumamente considerable, y todas pertenecientes a los campos del saber propios de la erudición renacentista: desde la mitología o la historia a la medicina, fisiología o la geografía y la historia natural. La crítica designa la obra con la abreviatura [*As*].

⁴³ *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez. Cathedrático de Rethórica en Salamanca*, Salamanca: Pedro Lasso, 1574; 1577 (2.^a ed.). Existe una edición de todos los comentarios al toledano junto con sus textos en A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972, 2.^a ed. rev. y adicionada. De cara a la polémica desatada con la obra, uno de los ‘errores’ cometidos por Herrera de los que habla V. Medel (p. 37), a ojos de sus detractores, fue silenciar el nombre de Sánchez de las Brozas en su comentario, al constar en el mismo el uso como fuente de algunos pasajes del tratado del brocense.

No obstante y a pesar de no constituir ningún tratado completo sobre todos los aspectos de la poética, su envergadura permite reconstruir las ideas fundamentales de Herrera sobre la naturaleza de la poesía y sobre los géneros líricos principalmente, y por ello se encuentran algunas declaraciones más extensas sobre sus propias opiniones y doctrinas poéticas, algunas distantes de preceptistas tan admirados por él como el mismo Escaligero; hay un total de dieciséis de tales ensayos, distinguidos de las demás anotaciones en la tabla antes aludida por el título de *discursos*: el décimo es el relativo a *dela elegía*, donde Herrera expone sus tesis sobre tal género.

Sin entrar ahora en la polémica sobre su supuesto tratado de *Poética* al que aluden Medina y Juan de Robles⁴⁴, si “Herrera ganaría a Sánchez de las Brozas –quien apenas se limitaba al recuento de fuentes en la poesía del toledano- en todo lo demás⁴⁵”, las *Anotaciones* ponen de manifiesto, según J. Almeida, “que Fernando de Herrera, el Divino, no fue simplemente el primer crítico español, sino también un crítico profético de extraordinaria capacidad y penetración⁴⁶”.

- Se conserva la *Respuesta al Prete Jacopín*⁴⁷, provocada por el libelo aparecido tras la publicación de las *Anotaciones* de Herrera. Frente a la crítica del Prete, que condicionaría en parte la estimación que como crítico se otorgó a Herrera durante siglos, una crítica hábil, ingeniosa y de estilo elegante⁴⁸, la respuesta del sevillano no logra estar a la altura ni de los ataques que parece no poder esquivar, ni de la

⁴⁴ Medina alude a ella en la *Carta a los lectores* del comienzo de las *As.* (p. 11, *tiene acordado escrever un' arte poética*); sobre el testimonio de J. Robles, *supra* n. 35. El propio Herrera la prometía (*As.* p. 223): *si diere espacio la vida i no fueren contrarias las ocasiones, en los libros de la poética, revocaré la oración a hablar sólo de lo que toca a la canción vulgar...*

⁴⁵ V. Medel, *op. cit.* p. 37. A. Vilanova expresa un parecer similar: “Por su fabulosa amplitud de conocimientos, por la erudición enciclopédica, la hondura de su pensamiento estético y la riqueza y originalidad de sus ideas, las *Anotaciones* de Herrera constituyen la más importante arte poética española del s. XVI, sólo comparable a la Filosofía antigua poética de Alonso López Pinciano”, A. Vilanova, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *apud* G. Díaz-Plaja (ed.) *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Ed. Barna, Barcelona, 1953, p. 575.

⁴⁶ J. ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Ed. Gredos, Madrid, 1976, p. 13; “No hubo nadie en los siglos XVII, XVIII y la mayor parte del XIX que superase a Herrera en capacidad crítica” (p. 132).

⁴⁷ *Apud Fernando de Herrera: controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas.* Ed. de J. M^a. ASENSIO, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1870 (existe versión digital en <http://www.archive.org/details/controversiasobr00herr>). Como advierte V. Medel (p. 22), el opúsculo, “editado precariamente”, necesita una nueva edición y ser estudiado con más profundidad.

⁴⁸ Así Macrí: “El panfleto del Prete es aménísimo en la esencialidad, mesura, homericidad, seguridad y elegancia de sus cuarenta y seis párrafos, como el alfiler agudo y sagaz de un duendecillo hincado en la enorme, vacua e hinchada vejiga de una gloria presuntuosa e imaginaria”, si bien reconoce también que Herrera “se levanta a mil codos sobre el astuto y minúsculo Jacopín” (*op. cit.*, pp. 100 y 116).

altura literaria no ya del Prete, sino ni siquiera de su propia capacidad literaria. Con todo parece que el ataque del Condestable de Castilla⁴⁹, encubierto en el pseudónimo de Prete Jacopín, no es tanto literario (o sólo literario) sino que trasciende de la vieja polémica regional Castilla/Andalucía y la oposición entre el ideal lingüístico y literario castellano frente a las nuevas formas poéticas, nuevo estilo y reforma del arte que planteaba la escuela sevillana representada fundamentalmente por Herrera⁵⁰. Lo cierto es que en la polémica triunfó la visión del Prete, y rápidamente surgen escritores que se posicionan en los prejuicios antieherrerianos, como el de Tamayo de Vargas en 1622, o el de los portugueses Manuel de Faria e Sousa y Antonio de Sousa de Macedo. Fue Marcelino Menéndez y Pelayo el que frenó el prejuicio hacia el excepcional tratado del sevillano.

III. 2. 3– Obra en verso.

Siguiendo los testimonios arriba citados, junto a los textos poéticos conservados, Herrera compuso otras obras que sufrieron distinta suerte. Es sobre la parcela de su obra en verso donde se produjo el “drama textual” al que aludíamos, ya que de la aparentemente ingente cantidad de composiciones, sólo existe fiabilidad sobre los textos que reunió y editó el propio Herrera en su edición de 1582, a la muerte de la condesa de Gelves, y ello supone tan sólo una cuarta parte de ese *corpus* transmitido en su mayoría por la edición póstuma de F. Pacheco. Unido a los problemas textuales que presentan aquellos poemas que se transmiten simultáneamente por la edición de Herrera y la de Pacheco, están los poemas sueltos transmitidos por otras vías y, por último, las obras perdidas, alguna de las cuales probablemente nunca existieron, como la *Gigantomaquia*. Divididas en obras conservadas y no conservadas, los textos poéticos de Herrera son:

1. No conservadas:

- *Gigantomachia*: según Rioja⁵¹, el título original era *La batalla de los Gigantes en Flegra*. Aunque la mencionan casi todos los testimonios, pesan

⁴⁹ Se trata del hijo de Íñigo Fernández de Velasco y María Ángela de Aragón y Guzmán El Bueno, Juan Fernández de Velasco, 5º duque de Frías (1550-1613).

⁵⁰ Son los otros dos ‘errores’ (*supra* n. 43) cometidos por el sevillano a la hora de escribir sus *Anotaciones*, junto al silencio del nombre del Brocense: el aventurar nuevas ideas en teoría y crítica literaria y el saberse andaluz frente al reaccionarismo castellano.

⁵¹ *Vid.* testimonios, *supra* p. 163.

dudas sobre si el sevillano llegó realmente a escribirla o no. Sería obra de juventud y estaría inspirada en Claudiano, uno de los poetas favoritos de Herrera⁵²; Francisco de Rioja, en el prólogo a la edición póstuma de las obras de Herrera cita dos supuestos versos⁵³, que Coster atribuye en cambio a otro poema. No hay que olvidar que ya los poetas elegíacos augústeos afirmaban haber compuesto en su juventud una *Gigantomaquia*, modelo de poema épico, de cuya estética a modo de *recusatio* se apartan en su madurez para componer versos amorosos⁵⁴.

- *Rapto de Proserpina*, traducción en verso suelto del poema de Claudiano, *De raptu Propserpinae*, la mejor de sus obras de este género según Pacheco⁵⁵.
- *Amores de Lausino y Corona*, probablemente una fábula pastoril de tipo italiano, de la que se conservan dos fragmentos⁵⁶.
- *Faustino*, no citado por ningún biógrafo⁵⁷ y conocido sólo por Juan de la Cueva, quien lo cita de forma indirecta en la égloga V de las *Rimas inéditas*. No obstante, este título parece una confusión por el de *Lausino*⁵⁸.

⁵² Nacido en Alejandría ca. 370, se le considera el último poeta nacional de la antigua Roma. Fue el protegido de Honorio y de Estilicón (cf. su *Fescennina / Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti* y *De Consulatu Stilichonis*). Es autor del poema mitológico *De raptu Proserpinae* y de poesías de carácter político, como *La guerra de los godos*, así como de poemas menores: *Epithalamium Palladio et Celerinae*, *de Magnete* y *de Crystallo cui aqua inerat*. Muere en Roma en 404. En las *Anotaciones* Herrera traduce en verso suelto dos fragmentos del *Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti*: los versos 146-8 en el párrafo 127 y los versos 160-5, en el p. 315.

⁵³ *Un profundo murmurio lexos suena, / qu'el hondo Ponto, en torno, todo atruena* (ed. C. Cuevas, p. 484). Cf. el. X, vv. 103-105.

⁵⁴ Cf. Ov. *Am.* 2, 1, 11-20, *Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen—et satis oris erat— / cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olimpo / ardua devexum Pelion Ossa tulit. / in manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam, / quod bene pro caelo mitteret ille suo— / Clausit amica fores! ego cum Iove fulmen omisi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo. / Iuppiter, ignoscas! nil me tua tela iuvabant; / clausa tuo maius ianua fulmen habet. / blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi; / mollierunt duras lenia verba fores*, ‘me había atrevido, recuerdo, a cantar guerras entre dioses / y al centimano Giges (y desde luego tenía aliento suficiente), / cuando la Tierra se vengó cruelmente y el Osa escarpado / sobre el Olimpo amontonado soportó al Pelión en su caída. / En mis manos tenía las nubes y junto con Júpiter el rayo, / el que él mismo lanzaría con tino en defensa de su cielo. / Cerró mi amiga sus puertas: yo solté con Júpiter el rayo, / Júpiter mismo se cayó de mi mente. / ¡Perdóname, Júpiter! De nada me servían tus dardos: / una puerta cerrada supone un rayo mayor que el tuyo. / Retomé las ternezas y las ligeras elegías, mis dardos: / palabras delicadas ablandaron puertas altivas’. El tópico lo utilizan igualmente Propercio, Virgilio y Horacio, pura convención literaria también en ellos tres, como se ya se dijo (*supra* c. II, p. 143, n. 157): cf. Verg. *Buc.* 6, 3-5, Prop. 3, 3, 1-26, Hor. *Carm.* 4, 15, 1-4; Herrera, el. VIII. Dicha modalidad de *recusatio* se remonta al célebre prólogo de los *ΑΙΤΙΑ* calimáqueos (fr. 1, 21-24, vid. *supra*, pp. 26-30), repitiéndose en poesía helenística en Estratón de Sardes (*A. P.* 12, 2), *supra* p. 93.

⁵⁵ Pacheco, *Libro de Retratos*, elogio de Herrera, p. 178 (testimonio *supra*, p. 163).

⁵⁶ El primero de ellos citado por Pacheco (*Arte de la pintura* II, 201): *I el oro que en la frente reluzía / la purpúrea mexilla aun no vestía; y el segundo citado en una carta de J. Antonio de Vera y Zúñiga a Juan de Fonseca: Hasta este tiempo contra el padre mío / declina el iugo que me impone el cielo* (ms. B. N. de Madrid, n. 5781, f. II2v).

⁵⁷ Macrí, p. 67, Coster, p. 149 (“n’est cité ni par Pacheco, ni par Rioja, ni par Duarte, ni par Maldonado”).

- *Églogas*, las “ilustres églogas”, que Pacheco afirma que iba a publicar tras los tres libros de versos de Herrera, son de completa inspiración garcilasiana y quizá de las primeras obras del hispalense⁵⁹.

Aparte de estos títulos, se tiene constancia de la voluntad de componer un poema épico sobre las gestas de los héroes españoles, en el contexto de la pasión herreriana por el momento histórico que estaba viviendo⁶⁰, así como, según parece indicar cierto pasaje⁶¹, un poema didáctico inspirado en Lucrecio. Según Macrí⁶², su *Amadís* sería a ejemplo del *Rinaldo* de Tasso, datado en 1562, “o en competencia con el poema de igual título de Bernardo Tasso (1560)”. Toda esta amalgama de obras indica que la primera fase poética del divino estaba caracterizada por traducciones e imitaciones de los clásicos antiguos e italianos, a tenor además de la extensa nómina de poetas y versos traducidos y cuya enumeración incluye Macrí en su monografía⁶³.

2. Obra conservada

Se conserva de Herrera, en el marco de la poesía amorosa, heroico-patriótica, moral y laudatoria, un relativamente extenso *corpus* de sonetos, elegías, canciones, églogas, estancias y sextinas, transmitido todo ello principalmente por dos vías: la edición que en 1582 hizo el propio Herrera de algunas de sus obras y, en su mayor parte, por los tres libros que Pacheco publica a la muerte

⁵⁸ Coster, p. 149: “Je serais tenté de voir dans ce nom de Faustino une modification du mot Lausino faite par le poète pour dérouter la curiosité, alors que le titre véritable était bien Lausino, nous n’en saurions douter, puisque Pacheco abati eu le texte original entre le mains et songeait, comme je l’ai dit, à le publier”.

⁵⁹ Se conservan sin embargo siete églogas herrerianas de época posterior y conservadas de muy distinto modo y en obras diferentes. Así, transmiten las *Anotaciones* dos (pp. 52-59 y 444-5), una completa en 71 tercetos (*Salicio*) y otra de la que restan 14 versos, titulada *Amarilis*, y que parecen traducidos de la *Piscatoria* I de Sannazaro. En la edición del propio Herrera de sus versos, de 1582, se encuentra uno de sus poemas cumbre, la *Égloga venatoria*, en estancias de 13 versos. La elegía XV (en nuestra enumeración; la nº. IIX en el primer libro de *Versos*, de Pacheco), Macrí la considera una égloga (p. 65). Finalmente Blecua, en su edición de *Rimas inéditas*, ofrece tres églogas más (pp. 70, 102 y 189), así como el texto íntegro de la citada *Amarilis* de las *Anotaciones*. J. MONTERO ofrece una gran exposición sobre las interferencias de la égloga con la elegía, donde aborda las composiciones del sevillano: “Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del s. XVI”, *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo de investigación P.A.S.O., Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 215-225, *maxime* pp. 223-224.

⁶⁰ Cf. el. X, vv. 106-108; sobre la obra épica de Herrera, *vid.* M. CRUZ GIRÁLDEZ, “Fernando de Herrera ¿poeta épico frustrado?”, *Archivo Hispalense* 69 (1986) 7-14.

⁶¹ Cf. *Un semblante onesto / son causa, que cantar bien desseara / el principio i los fines de las cosas*, *Algunas obras*, soneto LV, vv. 9-11. *Vid.* C. Cuevas, ed. cit., p. 429, n. *ad. loc.*

⁶² Pg. 66; *infra*, p. 194, n. 114.

⁶³ Pg. 68 ss.

del sevillano, y que presentan no obstante algunos problemas filológicos⁶⁴. Antes de desglosar la obra poética, cabe enumerar las diferentes vías por las que ha llegado dicho *corpus*, hecho relevante para estudiar algunos aspectos de las elegías:

- *Algunas obras de Fernando de Herrera*⁶⁵: contiene 91 composiciones desglosadas de la siguiente manera: 78 sonetos, 7 elegías, 5 odas y una égloga venatoria. Todos los textos estarían compuestos entre 1570 y 1582, seleccionados con un claro criterio antológico de entre los más de 400 que en ese momento ya tendría compuestos. Es la única edición que el propio poeta elaboró de sus poesías, justo después de la muerte de la condesa de Gelves. De esta edición ha de partir necesariamente toda interpretación de la obra del sevillano, además de ofrecer las lecturas fiables de los textos que se incluyen también en la edición de Pacheco. La crítica designa la edición con la sigla [H].
- *Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros*⁶⁶. Edición de Francisco Pacheco, Sevilla, 1619. Aprobada por Pedro de Valencia y Lucas de Soria Galvarro, con dedicatorias de Pacheco, Rioja y prólogo del Licenciado Duarte. La polémica edición de Pacheco contiene la mayor parte de la obra conocida del poeta: 308 sonetos, 33 elegías, 18 canciones, 4 sextinas y 2 estancias. 365 poemas en total, que superan en casi doscientos textos la selección de Herrera. Tiene también carácter antológico y prescinde de composiciones en metros castellanos. La crítica designa la edición de Pacheco con la sigla [P].

⁶⁴ Obviamente, el manuscrito que el Licenciado Duarte menciona en el prólogo de la edición de Pacheco, de *todas sus obras poéticas, que él tenía corregidas de última mano, i encuadernadas para darlas a la imprenta*, no ha llegado hasta nosotros.

⁶⁵ *Algunas obras de Fernando de Herrera, al ilustriss. S. D. Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa. En Sevilla en casa de Andrea Pescioni, año de MDLXXXII.*

⁶⁶ *Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros. A don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, Gentilhombre de la Cámara del Príncipe nuestro Señor, Alcaide de los Alcaçares Reales de Sevilla, i comendador de Bivoras en la Orden de Calatrava. Año de 1619. Con Privilegio. Impresso en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano.*

- *Rimas inéditas*, edición de J. Manuel Blecua en 1948⁶⁷, recoge en importante aportación las composiciones del manuscrito 10.159 de la Biblioteca Nacional (fechado en 1578), que contiene también obras de Arguijo, L. L. Argensola y de Rioja. De los 130 poemas que contiene, 46 son totalmente inéditos: 34 sonetos, 4 églogas, 3 elegías, 3 canciones y 2 composiciones en estancias. El resto ya se conocía por las ediciones anteriores o de otras colecciones, aunque presentan variantes tan notables que parecen versiones distintas. La crítica designa esta edición mediante la letra [B].

- Por último, cabe citar los textos dispersos de Herrera que se contienen en obras tanto suyas como de otros autores o fuentes. A este respecto destaca, por la importancia de su aportación, el manuscrito nº. 10.293 de la Biblioteca Nacional de Madrid que, además de contener los poemas de la edición herreriana de 1582, agrupa diversas piezas sueltas ausentes en otras colecciones⁶⁸. Por otro lado, las *Anotaciones* del sevillano contienen trece poemas de diverso tipo, así como numerosos fragmentos. El *Libro de Descripción de verdaderos Retratos*, de Pacheco⁶⁹, incluye dos sonetos y una elegía. Las *Rimas* de Juan de la Cueva contienen otro soneto herreriano, al igual que la edición de las poesías de Mosquera de Figueroa⁷⁰. La recolección de poemas de este tipo, por lo general sonetos o pequeños elogios de Herrera a otros autores, como el incluido en la *Filosofía de las armas* de Jerónimo de Carranza (en tercetos encadenados), cierra a día de hoy la obra poética conocida del sevillano⁷¹.

⁶⁷ CSIC, Institución Antonio de Nebrija, Madrid, 1948. El manuscrito lo descubre Bartolomé J. Gallardo (s. XIX), y forma parte del manuscrito *Cisnes del Betis*. Los textos de Herrera van del folio 124r (“De Herrera, 1578”) al 235v. Cf. B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. III, Madrid, impr. M. Tello, 1888, cols. 188-194; t. IV, cols. 1297-1321 (ed. facsímil, Ed. Gredos, Madrid, 1968).

⁶⁸ *Obras de Fernando de Herrera, natural de la ciudad de Sevilla.- Recogidas por Don Joseph Maldonado Dauila y Saavedra, en Obras del Doctor Juan de Salinas natural de Segou*^a, ff. 167r-204r. Es posterior a 1665 (Gallardo, *Ensayo*, III, cols. 188-190). La crítica lo designa mediante la sigla [M].

⁶⁹ *Supra* p. 156, n. 3.

⁷⁰ La edición de Juan de la Cueva consta de dos partes, la primera de 1603 y la segunda de 1604, aunque algunas obras ya aparecieron en el cancionero mexicano *Flores de baria poesía*, de 1577. Las obras de Mosquera las edita G. Díaz-Plaja, *Obras I. Poesías inéditas*, RAE, Madrid, 1955, p. 179.

⁷¹ Otras obras marginales, como el *Libro de la Gineta de España*, de P. Fernández de Andrada, contienen textos como la canción *Alça del hondo seno*, o las obras de Jerónimo Lomas Cantoral (1578), que contienen el diálogo poético de Lomas con Herrera, que incluye un soneto de Lomas y otro de Herrera.

Según se ha advertido, el llamado por Macrí⁷² ‘drama textual’ lo es no tanto por la multiplicidad y disparidad de fuentes de las que proceden las composiciones (a pesar de la edición de Pacheco), sino por las variantes que presenta un mismo texto en función de la fuente que lo transmita. Naturalmente la lectura de los textos que, incluidos por Herrera en su antología, se repiten en otras fuentes, ha de ser necesariamente la del propio Herrera⁷³. Sin embargo, debido a lo reducido de su selección, esa lectura fiable sólo se puede asegurar en aproximadamente una cuarta parte de su cancionero, centrándose el problema en la fiabilidad de la selección y edición realizada por F. Pacheco, que transmite la mayoría de ese cancionero, pero del que existen dudas sobre el grado total de implicación en la preparación del mismo, hecho éste ya apercibido por Francisco de Quevedo, y que aún hoy no ha sido solucionado⁷⁴.

III. 3- El género elegíaco según Fernando de Herrera

III. 3. 1- Discurso teórico sobre la elegía a raíz de las elegías de Garcilaso

El punto de partida en el estudio del *corpus* elegíaco de creación original del sevillano ha de ser necesariamente la propia consideración que del género poseía Herrera. Ello constituye uno de los factores que hacen de él un autor referente en el estudio de los géneros poéticos, debido a la doble dimensión que abarcó a lo largo de su vida: teórica por un lado (en las *Anotaciones*) y práctica por otro (sus propias obras originales), algo único en la poesía española del Renacimiento, al proporcionar la visión más compacta, coherente y de conjunto que del saber literario existía en el s. XVI.

⁷² *Op. cit.*, p. 143.

⁷³ *Cf.* sin embargo opiniones contrarias al respecto, *infra*.

⁷⁴ Sobre el problema textual y las posibles soluciones se despliegan dos líneas investigadoras: 1) por un lado la representada por Quevedo (*Prólogo a las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, ed. A. Zamora Vicente, Ed. Clásicos Castellanos, Madrid, 1944, pp. LVIII-LIX), A. Coster, Bleuca y Kossof (obras en bibliografía), línea que cuestiona la autenticidad de las versiones de los textos de la edición de Pacheco -[P]- frente a los de la edición del propio Herrera, y 2) la representada por Valbuena, Gallego Morell, Vilanova y Macrí, que reivindican el valor de las lecturas de [P] frente a [H]. Por su parte, V. Medel (p. 30) sintetiza el problema en tres hechos fundamentales: a) Los textos de [H] son los únicos de los que se puede afirmar de modo incontestable que se publicaron con la aquiescencia del propio Herrera. b) La edición posterior de Pacheco adolece de unos problemas textuales achacables a la falta de homogeneidad en las fuentes utilizadas, de las cuales algunas podrían ser las más primitivas de las conservadas y otras las que presenten la versión final, si bien no se puede discernir aún qué texto es de un estadio textual y cuál de otro. A ello se une la duda de la posible intervención más allá de la mera edición del texto por parte de Pacheco, fiel imitador de Herrera. c) Debido a la reducida cantidad de composiciones que Herrera incluyó en [H], se hace indispensable acudir no sólo a [P], sino a las rimas halladas por Bleuca y a obras y manuscritos dispersos para completar en la medida de lo posible el panorama poético herreriano. Para un visión detallada de los poemas residuales, sueltos y duplicados, así como para una clasificación de las variantes de las que se viene hablando, *vid.* Macrí, pp. 171 y ss.

En efecto, para conocer sus tesis sobre el género elegíaco se cuenta, además de con sus 38 elegías, con el aparato teórico que sobre el mismo despliega en las *Anotaciones* a raíz de la primera elegía de Garcilaso⁷⁵. Como se sabe, en su magna obra teórica el sevillano edita y anota puntualmente 35 sonetos, 5 canciones, 3 églogas, 2 elegías y una epístola del poeta toledano. Tras la primera anotación, en la que expone los motivos y las características de su empresa y la vida y elogios de Garcilaso, el hispalense edita el primer soneto (p. 65) al que sigue el primero de los discursos sobre los géneros⁷⁶, desplegando sus consideraciones sobre aquél y en las que funde erudición, experiencia lectora y su propio juicio como creador original⁷⁷. Dicho proceder lo repetirá con la Canción, la Elegía, la Epístola y la Égloga, de suerte que este conjunto de digresiones forman una teoría de los géneros poéticos; no obstante, Herrera incluye también discursos que van más allá, como sobre el uso de la lengua castellana y su ideal de lengua literaria, o sobre diversas figuras retóricas; especialmente interesante es el dedicado al amor. En total ofrece 16 discursos⁷⁸.

En cuanto a su uso de los *Poetices libri septem* de Escalígero⁷⁹, una de sus fuentes más consultadas y predilectas –no sólo para seguirlas–, es mucho lo debatido sobre hasta dónde lo sigue como autoridad, en qué aspectos lo contradice, cómo llega a plagiarlo en ocasiones o cómo lo utiliza sin nombrarlo. En líneas generales parece que es un influjo

⁷⁵ Se trataba de proceder construyendo un sistema de preceptos o reglas que, disciplinando la actividad del escritor, lo educaran en un arte basado no tanto en la inspiración cuanto en la cultura y la técnica, y por tanto gobernado por reglas precisas y concretas, diferenciadas según los distintos géneros, al tiempo que se definía también la naturaleza del arte concretando su lugar en la vida espiritual y social. *Vid. supra*, pp. 166-168.

⁷⁶ El primer poema de cada género (y de cada grupo, por tanto) incluye como primera anotación un comentario algo más extenso que el resto, por lo general analizando la forma o el género que representa dicho poema. Como afirma B. López Bueno, “la teoría herreriana refrenda más su propio sistema poético que el de Garcilaso, aunque la desarrolle a propósito de los comentarios a éste” (B. LÓPEZ BUENO, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, en el citado volumen de P.A.S.O., p. 162).

⁷⁷ El método consiste sobre todo en acumular datos, información y citas, tratar de conciliar los materiales acopiados y tomar partida personal en alguna de las cuestiones abordadas: *acopio* y *adición* podrían considerarse los dogmas de los preceptistas literarios que le precedieron y a los que Herrera sigue. Se recoge lo que se encuentra en obras anteriores y se aporta alguna información forzosamente novedosa –fuentes nuevas, lugares paralelos antes obviados o nuevas interpretaciones–. Este proceder escolástico que proviene de la Edad Media no se abandona en el Renacimiento, constituyendo el modo de trabajar preferido por la mayoría de los humanistas y teóricos renacentistas.

⁷⁸ El idealismo platónico constituye el prisma de su teoría literaria a nivel ideológico, especialmente en lo que se refiere a la lengua poética y su lejanía respecto a la lengua vulgar; también sobre sus criterios acerca del verso, la armonía imitativa, el carácter altamente espiritual de la poesía e incluso en algunas de sus tesis sobre la imitación. Sus concepciones del estilo son, empero, de filiación aristotélica, cuya doctrina articula la obra que más pesa sobre Herrera a la hora de escribir sus *Anotaciones*, los *Poetices Libri Septem* de Escalígero.

⁷⁹ *IULII CAESARIS SCALIGERI, VIRI CLARISSIMI, POETICES LIBRI SEPTEM: I, HISTORICUS; II, HYLE; III, IDEA; IIII, PARACEVE; V, CRITICUS; VI, HYPERCRITICUS; VII, EPINOMIS. Ad Sylvium filium. Apud Antonium Vicentium. 1561.*

más de carácter cuantitativo que cualitativo, pues en no pocos lugares la agudeza del análisis efectuado por Herrera sobre un punto supera al del italiano. Un ejemplo es el caso del concepto de *imitatio*, que Escalígero defiende en la línea aristotélica y que Herrera matiza en una línea neoplatónica, al considerar a los clásicos sólo como punto de partida.

El sevillano nombra a Escalígero diecisiete veces⁸⁰, aunque hay lugares en los que lo utiliza como fuente sin nombrarlo, casi calcando fragmentos⁸¹. Parece que el procedimiento consistía en utilizar el *index*, ya que los *Poetices* contienen un índice de materias muy amplio, así como un listado de capítulos: Herrera manejaría ambos con soltura, más que hacer una recopilación de extractos de los *Poetices* para sí; no obstante ‘el Divino’, y esto se puede considerar como otro método de trabajo, probablemente disponía de un ejemplar para sí, conocía la obra en profundidad y estaba muy familiarizado con ella⁸².

Antes de mencionar los paralelismos con Escalígero que sobre la elegía se pueden hallar en las *Anotaciones*, se introduce a continuación el excursus sobre el género que desarrolla el sevillano tras la elegía I de Garcilaso (*As.* 290 ss.)⁸³:

-LA ELEGÍA: POESÍA MÉLICA-

Es comun opinion de los Griegos, que esta poesia Mélica se llamó elegidia; porque como escribe Misimblo, se juntavan en Lesbos las musas a las celebraciones funerales; i allí solian lamentar. Calino poeta élego, a quien nombra Calino el interprete griego de Nicandro, según piensa Mauro Terenciano, fue autor del verso elegíaco: aunque quieren otros, que sea autor Teocles Naxio o Eritreo; el cual estando fuera de juicio, cantò llorosamente estos versos. i la sentencia destes es la de Suidas, que afirma,

⁸⁰ *As.* pp. 104, 133, 173, 222, 290, 296, 298, 330, 358, 408, 425, 560, 564, 589, 617, 657 y 682, siendo el teórico renacentista más citado por Herrera, frente a las seis veces que nombra a Minturno (pp. 103, 130, 153, 187, 313 y 405), G. Vida (pp. 408 y 660) o a Robortello, una de sus fuentes menos utilizadas (sólo lo nombra una vez, p. 316).

⁸¹ Sobre el uso por Herrera de Escalígero para sus *Anotaciones* en general, *vid.* R. D. F. PRING-MILL, “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del segundo congreso internacional de hispanistas*, University of Oxford, 1967, pp. 489-498. Estos usos casi en su totalidad provienen de los *Poetices*, aunque también se detecta (sin citarlo) el uso del *De Subtilitate* (Leyden, 1557), *cf. op. cit.*, n. 7.

⁸² F. de Rioja, en el prólogo a *As.*, afirma que Herrera, cuando leía, anotaba en cuadernos todo aquello que le interesaba, y sabía lo que iba a necesitar en el futuro de acuerdo con lo que tuviese proyectado. Probablemente todos los tratados de poética y retórica que manejase los tuviese, en sus líneas esenciales, en sus cuadernos, para utilizarlos en función de la necesidad.

⁸³ Citamos por la edición señalada en *supra*, n. 42. Excluimos dos párrafos en los que se aparta del hilo de la exposición para hacer sendas digresiones sobre el carácter de la literatura tras la caída del Imperio Romano (entre los párrafos 291-2), y sobre su propia concepción de la poesía (entre los pp. 294-295), basada en la fusión y simbiosis entre lo semántico y lo rítmico, lo cual constituye una modernidad llamativa (*I no sólo es necesario el escogimiento de las palabras en los versos, pero mucho más la composición, para que se constituya d’ella un hermoso cuerpo*).

que cantò aquel genero de versos, estando furioso. otros que Midas Frigio, en las onras, que hazia a su madre; procurando ponella en el numero de los dioses. algunos son de parecer què Terpandro fuesse el primero que hallò esta poesia; i Plutarco atribuye en la musica la invencion a Polinesto Colofonio. por estas diferencias de opiniones dize Oracio, que no se sabe del autor. Llamaron se estos versos élegos dela commiseracion delos amantes; ἔλελεῦ es voz tragica, i con ella piensa Escalígero en la Idea, que usaron los antiguos quejarse en las puertas de sus amigas; i alcançádo su voto, como si se mostrassen agradecidos a aquel semejante verso i canto; celebraron aquella mas prospera fortuna. ἐλεός es ave nocturna en Aristoteles lib. 8. cap. 3 dela istoria, que la dizen ulula los Latinos, i Teodoro Gaza aluco, voz traída de alocco, assi llamada en vulgar Italiano. mas Pomponio Gáurico en las vidas de los poetas Griegos, no quiere que tenga nombre la elegia de ἐλελεῖν, que es acuitarse y estar miserable, sino de ἐλεγεῖν; que sinificava en los antiguos Griegos enfurecerse i loquear. el primer uso della fue, como se à dicho, en las muertes, i es testimonio el lugar de Ovidio, donde lamenta la muerte de Tibulo, que dize assi,

Flebilis indignos elegeia solve capillos,
ah nimis ex vero nunc tibi nomen erit.

despues se trasladò a los amores no sin razon, porqu'ái en ellos quejas casi continas i verdadera muerte, i assi escribe el mesmo Ovidio en el .I. del remedio del Amor,

blanda pharetratos elegia cantet amores.

i Safo a Faon, flendus amor meus est, elegeia flebile carmen, de ai se deduzio a otras muchas cosas diferentes, i assí buelve del dolor a tratar del'alegria, como se vé en Propercio,

ò me felicem...

Conviene que la elegia sea candida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara i, si con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte, ni mui hinchada, ni mui umilde, no oscura con esquisitas sentencias i fabulas muy buscadas; que tenga frecuente comiseracion, quejas, exclamaciones, apostrofos, prosopopeyas, escursos o parébases. el ornato della à de ser mas limpio i reluziente, que peinado i compuesto curiosamente. i porque los escritores de versos amorosos o esperan, o desesperan, o deshazen sus pensamientos, i induzen a otros nuevos, i los mudan i pervierten, o ruegan, o se quejan, o alegran, o alaban la hermosura de su dama, o esplican su propria vida, i cuentan sus fortunas con los demas sentimientos del animo, que ellos declaran en varias ocasiones; conviniendo que este genero de poesia sea misto, que aora habla el poeta, aora introduce otra persona; es necessario que sea vario el estilo. i de aqui procede en parte la diversidad de formas del dezir, pareciendo unos mas faciles i blandos, otros mas compuestos i elegantes, otros según la materia sujeta o claros, o menos regalados i oscuros. i en un mesmo elegiaco se puede considerar esta diferencia. i por esto no se deven juzgar todos por un exemplo, ni ser comprehendidos enel rigor de una mesma censura. [...] i assi se hallò en cada nacion, apartada de la pureza i castidad antigua, aquella elacion de palabras o concetos

traidos de lexos, i en todo casi diferentes del uso comun. i tanto pensavan, que escrevia uno mejor, quanto tenia menos del comun sentido de los otros; hasta que los buenos escritores de Italia con severo juicio, i con el exemplo de los antiguos, favorecidos del regalo de su lengua, formaron un estado en la poesia vulgar, del qual casi sale ninguno. pero no por esso, si se considera el respeto dela edad antigua, dexa de ser algo afetados en la diversidad de sentimientos esquisitos i en la grandeza i hermosura de la lengua, con que los visten. i es mas tolerable en ellos, por dezillo assi con parecer concorde a los imitadores dela poesia Latina, que en los mismos Latinos, si lo usassen; porque la elegia vulgar abráça en cierto modo el verso lirico i los epigramas, pero no de suerte, que aunque se méscle, no se hálle i conosca la diferencia. los Españoles, cuya lengua (sea licito dezir sin ofensa agena, lo que es manifesto) es sin alguna comparacion mas grave i de mayor espiritu i manificencia que todas las que mas se estiman delas vulgares; aunque la invidia les calúnie, i publique, que reconocen algo en si de lo que dixo Tulio de los poetas Cordoveses; con la vehemencia i agudeza natural i con el espiritu Latino junto al suyo, se levantan algunas vezes mas que lo que requiere la elegia. i como el language comun pida mas ornamento i compostura, i no se conténte con la sutilidad i pureza i elegancia sola delos Latinos; forçosamente el poeta Españól à de alçar mayor buelo, i hermosear sus escritos variamente con flores i figuras. i no solo mostrar en ellos carne i sangre, pero niervos, para que se júzgue la fuerça con el color, que tiene, i no satisfacerse, diciendo comunmente concetos comunes para agradar a la rudeza de la multitud. i assi no es falta tener el estilo levantado, como no sea tumido, que es cuando uno emprende grandes cosas, i no las acaba. i este tumor o hinchazon se engendra de las sentencias, o dela oracion. i sin duda alguna es muy dificil dezir nueva i ornadamente las cosas comunes; i assi la mayor fuérça dela elocucion consiste en hazer nuevo lo que no es, i por esta causa dixo Oracio,

ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis
speret idem; sudet multum, frustra que; laboret
ausus idem; tantum series, iuncturaque; pollet,
tantum de medio sumtis accedit honoris.

para esto conviene juicio cierto i buen oido, que conosca por exercicio i arte la fuerça de las palabras, que no sen umildes, hinchadas, tardas, luxuriosas, tristes, demasiadas, floxas i sin sonido; sino proprias, altas, graves, llenas, alegres, severas, grandes i sonantes. i las proprias, que sean generosas, que paresca que nacieron en las cosas, que sinifican, i crecieron en ellas, i las traslativas, modestas i templadas, no atrevidas i duras. i es clarissima cosa, que toda la ecelencia dela poesia consiste enel ornato dela elocucion, que es en la variedad dela lengua i terminos de hablar grandeza i propiedad delos vocablos escogidos i sinificantes; con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no eceder según la economia i decoro delas cosas, que se tratan. i con esta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algun cuidado i eleccion, llevados de sola fuerça de ingenio. i la fuerça de la variedad i nobleza i hermosura dela elocucion sola es la que haze aquella suavidad de los versos, que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen; que ninguna armonia es mas agradable i deleitosa. i bien se dexa vêr, que por la fuerça de la elocución Virgiliana halagan sus versos con tanta suavidad i dulçura a quien los escucha, lo que no se siente en los otros

Eroicos Latinos. los cuales, aunque sean bien compuestos i cuidadosos, no se llegan, i apropian el sentido de quien los lee, porque les falta la pureza dela frasis, que es elocucion en la habla Latina; i no labraron la oracion con aquel singular artificio de Virgilio, i assi escribe prudentemente Oracio,

non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt.
et quocúmque; volent animum auditoris agunto.

entendiendo lo primero por el ornamento, o de las figuras o otras cosas semejantes, con que se visten los pensamientos, i lo ultimo por la comocion de los afetos; porque las palabras suaves, llenas de afeto traen consigo la dulçura. pero assi como nace aquella agradable hermosa belleza, que embevece i ceva los ojos dulcemente, dela eleccion de buenos colores, que colocados en lugares convinientes hazen escogida proporcion de miembros; assi del considerado escogimiento de voces, para explicar la naturaleza de las cosas (que esto es imitar las diferencias sustanciales de las cosas) procede aquella suave hermosura, que suspende, i arrebatá nuestro animos con maravillosa violencia. i no solo es necessario el escogimiento de las palabras en los versos, pero mucho mas la composicion; para que se constituya della un hermoso cuerpo, como si fuese animado. porque ponen los retóricos dos principales partes de la elocucion, una en la eleccion delas voces, otra en la composicion, o conviniente colocacion dellas. i casi toda la alabança consiste en la contestura i en los conjuntos, que ligan i enlazan unas diciones con otras. [...]

Bolviendo pues a lo primero, no son indinas de ser leidas i estimadas, las elegias i sonetos, cuyos intentos son comunes, sino las que son umildes i vulgares. porque no es grandeza del poeta huir los concetos comunes, pero si, cuando los dize no comunmente. i quanto es mas comun, siendo tratado con novedad, tanto es de mayor espiritu, i, si se puede dezir, mas divino. esto es lo que pretendio Petrarca, i porque resplandecen mas sus obras; que todo es generoso i alto i grave i felice i manifico i lleno de espiritu i flores i hermosura, i cuidadoso del ornamento i composicion dela lengua, sin procurar los sentimientos remotos del comun juizio delos ombres. mas pues el poeta tiene por fin dezir compuestamente para admirar, i no intenta sino dezir admirablemente, i ninguna cosa sino la mui ecelente, causa admiracion; bien podremos enriquecer los concetos amorosos en alguna manera de aquella maravilla, que quieren los antiguos maestros de escrevir bien, que tenga la poesia; que sino es ecelente, no la puede engendrar, i della procede la jocundidad. verdad es, que el numero mueve i deleita, i causa la admiracion; pero nace el numero de la frasis. porque sigue el numero poetico a la estrutura del verso, i esta consta de las diciones. i es el primer loor suyo parir variedad, de que es muy estudiosa la naturaleza mesma. que cosa ái mas sin arte i sin juizio, i que con mas importuna molestia cánse las orejas, que oyen, que travar silabas i palabras siempre con un sonido i tenor? mas poniendo ya fin a esto, que la inorancia de algunos ombres á sido ocasión que se tratasse en este lugar no bien conviniente; bolvamos a seguir el hilo comenzado delo que pertenece a la elegia, dando alguna noticia de los mas perfetos escritores della. /... /.

III. 3. 1.– Elegíacos citados y fuentes del discurso teórico: Escalígero.

El discurso introducido es importante porque en él la elegía latina está presente con notable consistencia⁸⁴, y ello por primera vez en la poesía española. El poeta prosigue citando los principales cultivadores del género tanto latinos como italianos, de los que luego se hablará. En cuanto a las fuentes, el punto más discutido, tanto en este discurso como en las *Anotaciones* en general, es la presencia de Escalígero y el grado en que Herrera lo ha podido plagiar⁸⁵. Sin entrar en ello, nos limitaremos a señalar únicamente aquellos lugares de la obra del italiano que Herrera ha podido tener en cuenta, de un modo u otro, a la hora de establecer su juicio sobre el género que nos ocupa, el elegíaco; a raíz de ello podrá observarse, en el orgánico y enjundioso discurso expuesto arriba, la gran autonomía del sevillano, así como la novedad de muchos de sus asertos, que nos desvelan a un original autor de gran altura conceptual y de penetrante juicio crítico, que sabe manejar la vastedad de sus fuentes sin solapar en ningún momento sus propias opiniones y aportaciones al respecto. Como pone de manifiesto P. Correa⁸⁶, quien estudia el discurso de Herrera en varios trabajos, “Herrera aprovecha las lecciones que le suministra Escalígero cuya monumental obra poética leyó bien y anotó mejor. Ahora bien, esto no va en demérito del comentarista y poeta. Esta lectura le sirve para corroborar ideas propias, para tener presente las ideas de un especialista, para

⁸⁴ Aparte de las reflexiones que incorpora el sevillano a partir de su propia lectura de los poetas augústeos, en las *Anotaciones* se encuentran desperdigadas numerosas traducciones fragmentarias de textos elegíacos, como la elegía 2, 12 de Propercio (*As.* pp. 105-107), vertida por Francisco de Medina.

⁸⁵ La vida de Escalígero, bastante desconocida en nuestro país y sobre la que seguían pesando dudas en aspectos tan relevantes como su lugar de nacimiento, ha sido recientemente objeto de una completa monografía por parte de J. A. SÁNCHEZ MARÍN y M.^a N. MUÑOZ MARTÍN en “La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 99-145. Nacido en 1484 en Padua, hijo del geógrafo y pintor Benedetto Bordon, fue médico y filólogo. Tomó el apellido de Scaliger porque pretendía ser descendiente de la célebre familia de los Escala de Verona. Cursó Humanidades en su ciudad natal, sirvió durante veinte años en los ejércitos del emperador Maximiliano y del rey de Francia y, obligado a abandonar la carrera militar por sus ataques de gota, estudió medicina, la cual ejerció en Agen (Francia) al servicio de su obispo. Poseía una vastísima erudición, adquiriendo gran celebridad como gramático y, debido a esa vanidad antes apuntada, no pudo evitar entrar en controversias diversas con Erasmo de Róterdam sobre Cicerón (1531) y las disputas que sobre su estilo había en el momento. Comentó los escritos de botánica de Aristóteles y Teofrasto, reuniendo un herbario bastante completo en el que clasificaba las plantas por sus formas, no por sus propiedades; lingüísticamente publicó las *Causas de la lengua latina* (1540), obra meticulosa y profunda, y los célebres *Poetices libri septem* (publicados en 1561), además del ya citado *Adversus Desiderium Erasmum oratio* (1531, su primera obra), *Comentarii in Hippocratis, librum de insomniis* (1538) y de *Comicis dimensionibus* (1539). Muere en Agen en 1558, a la edad de 74 años.

⁸⁶ Vid. nuestro comentario a la elegía I, en el que se analiza la elegía dedicada a Camões a la luz de la teoría del discurso transcrito, así como “Escalígero en la obra literaria y erudita de Fernando de Herrera” y “La huella de Escalígero en las figuras literarias empleadas por Garcilaso y comentadas por Fernando de Herrera”, ambos en *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 361-388 y 299-359, respectivamente, sobre las cuestiones pertinentes a la influencia de Escalígero en la obra teórica del sevillano. El párrafo citado se encuentra en las pp. 382-3.

confrontarlas con las de otros teóricos prestigiosos e intentar hacer luz sobre problemas complejos que se discutían entre los humanistas y en los cenáculos literarios”.

Lo cierto es que, si bien el uso de los *Poetices* puede ser variable en función del lugar, en los aspectos relativos a la elegía no es precisamente donde más lo utiliza, lo que prueba la tesis de las ideas propias que sobre el género tenía previamente Herrera, algo que ya se insinuaba desde su creación original. Los aspectos en que se apoya aparecen también en otros teóricos aunque él siga a Escalígero, como ocurre al hablar de los orígenes del género; sin embargo, es en el tratamiento de los diversos cultivadores, concretamente de los clásicos, donde el sevillano parece seguir más de cerca los *Poetices*, como advierte Correa Rodríguez: “creemos que tuvo presente las observaciones hechas por Escalígero a los cuatro poetas latinos, lo sigue en líneas generales y acepta sus condiciones⁸⁷”.

Por tanto, se transcribe a continuación la parte del discurso sobre la elegía en la que expone sus opiniones sobre los elegíacos augústeos, contrastándola con las opiniones de Escalígero al respecto, y verificando de esta manera el *modus operandi* de Herrera con sus fuentes.

Respecto al comienzo del discurso, en el que el ‘Divino’ trata el origen del género, exponía que⁸⁸:

Llamáronse estos versos élegos dela conmisericordia de los amantes; ἐλελεῦ es voz tragica, i con ella piensa Escalígero en la Idea, que usaron los antiguos quejarse en las puertas de sus amigas; i alcanzando su voto, como si se mostrassen agradecidos a aquel semejante verso i canto; celebraron aquella mas prospera fortuna. ἐλεός es ave nocturna en Aristoteles lib. 8. cap. 3 dela istoria, que la dizen ulula los Latinos, i Teodoro Gaza aluco, voz traida de alocco, assi llamada en vulgar Italiano. mas Pomponio Gáurico en las vidas de los poetas Griegos, no quiere que tenga nombre la elegia de ἐλελεῖν, que es acuitarse y estar miserable, sino de ἐλεγεῖν; que sinificava en los antiguos Griegos enfurecerse i loquear.

Escalígero, al que cita en el pasaje, dice en el c. CXXV del libro *Qui et Idea*:

Qué es elegía, se ha dicho en su lugar. Se afirma que al principio su materia fue luctuosa, lo que también dijimos en el libro I. No nos parece así sino que pienso que recibió su nombre de las quejas de los enamorados. Hay un término trágico, eleleu, que en mi opinión utilizaron los antiguos junto a la

⁸⁷ 2007, p. 371.

⁸⁸ P. 290.

puerta de sus amadas. Después los que obtuvieron un deseo también celebraron aquella fortuna más favorable, como si de ese modo diesen las gracias al poema. Sin embargo es un poema adecuado para los lamentos [...]. Horacio cuenta que su autor es incierto; algunos lo atribuyen a Teocles de Naxos. Es necesario que la [elegía] sea candorosa, suave, pulida, clara y, por decirlo así, natural; deseosa de afectos, no de pensamientos refinados, no obscurecida de rebuscadas historias; su adorno elegante más que pulcro ⁸⁹.

La relación de los lamentos de los enamorados con el canto del ave llamada por los griegos ἑλεός, por los latinos *ulula* y *aluco* por los italianos, también es traída a colación por el tratadista italiano en el libro *Qui et historicus*:

Por eso Horacio⁹⁰ llamó tristes a los versos elegíacos. Éleos en Aristóteles es también esa ave nocturna a la que nosotros llamamos lechuza⁹¹.

Al advertir ‘el Divino’ que en determinado momento la poesía elegíaca pasa a ser poesía de contenido amoroso, apoyándose en la autoridad de Ovidio⁹²,

después se trasladó a los amores no sin razón, porqu’ái en ellos quexas casi continas i verdadera muerte, i assi escribe el mesmo Ovido en el .I. del remedio del Amor,

blanda pharetratos elegia cantet amores,

parece traer a colación el pasaje ovidiano porque Escalígero en el mismo libro también se somete a la autoridad del sulmonés:

Es probable que también la elegía recibiese su denominación al principio en los entierros, lo que atestigua Ovidio en la muerte de Tibulo. Horacio reconoció no saber quién fue su inventor. Se cuenta

⁸⁹ *Quid esset Elegia, suo loco dictum est. Eius materiam primum aiunt fuisse lugubrem, quod et diximus in primo. Nobis non placet sed ab amantium commiserationibus dictam puto; Vox est tragica ἑλεεῦ, qua ad amicarum fores usus fuisse priscos arbitrator. Voti deinde compotes, quasi eiusmodi carmini gratiam referrent, etiam secundiorem illam fortunam celebrarunt. Est autem carmen aptum questionibus [...]. Eius auctorem incertum scribit Horatius; quidam ad Theoclem Naxium referent. Candidam oportet esse, mollem, tersam, perspicuam atque ut ita dicam ingenuam. Affectibus anxiam, non sentiis exquisitis, non conquisitis fabulis offuscatam; cultus nitidus potius quam pexus.* Trad. de J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín.

⁹⁰ Hor. Carm. 1, 33, 2.

⁹¹ *Idcirco miserabiles appellavit elegos Horatius. ἑλεός quoque ea est nocturna avis apud Aristotelem, quam nos ululam dicimus.*

⁹² En concreto Herrera cita el verso 379 de *Remedia amoris*: ‘que la blanda Elegía cante los amores con sus aljabas’.

sin embargo que fue un tal Teocles, ya procediese de Naxos o de Eretria, quien, fuera de sí, divulgó el primero el canto de duelo ⁹³.

En cuanto a los elegíacos augústeos, cuya obra Herrera seguirá en sus propias composiciones elegíacas como se verá, Escalígero lleva a cabo una descripción estilística de los mismos en el libro *Qui et hypercriticus* de los *Poetices*, descripción que el sevillano parece tener a la vista cuando da sus propias opiniones sobre cada uno. Así, sobre C. Galo, cuya obra no pudo conocer ninguno de los dos, dice Herrera:

Entre ellos fue uno Cornelio Galo, de quien no tenemos alguna pequeña noticia, porque el que se vende con su título i quiere lugar entre los poetas latinos que merecen este nombre, no es aquel Cornelio tan estimado de Virgilio i de los ombres dotos de aquel tiempo. I cierto que me haze admiración Julio César Escalígero en su Libro 6, que siendo tan cuidadoso i preciándose tanto de su censura no viesse tan conocido engaño; antes, culpando su dureza, dixo que adereçó i templó l'asperidad de los números con la gracia i festividad de las sentencias. I si él en otras muchas cosas d'este género no uviera dado muestra del grande conocimiento que tiene, se pudiera dezir que alabó lo que estimó por bueno; pero yo pienso que él no paró atentamente en aquellos versos, porque juzgara de otra suerte. I confirma mi opinión lo que dize en la Apología escrita por la lengua latina Francisco Florido Sabino, que desseava que los escritos de Cornelio Galo, aunque parecieron duros a Quintiliano, no se uvieran perdido del todo, porque los que venían debaxo su nombre ninguna cosa tenían menos que la elegancia i gracia i lepor antiguo, como podía conocer quien estuviesse exercitado en la lección de los buenos poetas, leyendo los 4 versos primeros de su obra.

Sobre la personalidad de Galo, dice el paduano:

Galo es menos refinado, pero con el encanto y la gracia de los pensamientos mitigó la aspereza del ritmo. Lo que lleva por título "lírico" no es suyo, sino de algún necio. La elegía en que es cantada Aquilina, aunque contiene pensamientos elegíacos, es de un autor que desconoce la literatura griega y al que escapa la cantidad de las sílabas ⁹⁴.

⁹³ *Ibidem: Elegiam quoque in funeribus primum dictam par es, id quod innuit Ovidius in funere Tibulli. Eius inuentorem nescire sese confessus est Horatius. Theoclen tamen quendam, sive Naxius ille, siue Eretriensis fuerit, tradunt furentem effudisse primum elegos.* Sin embargo Herrera parece traducir directamente a Escalígero en otro fragmento, en el que afirma *nam et frequens conquestio in amoribus et verissima mors*, 'pues en los *Amores* es frecuente el lamento y una muerte muy auténtica', versión a su vez del horaciano (*Ars* vv. 75-76) *versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos.*

⁹⁴ Pg. 316, 20 ss: *Cornelius Gallus durior, sententiarum tamen lepore ac festiuitate conduiuit asperitatem numerorum. Quod lyricum inscribitur, illius sane non est, sed inepti cuiuspian ae vero Elegia, in qua canitur. Aquilina, quamquam habet sententias elegiacas, tamen hominis est Graecae literaturae ignari, et quem ratio fugerit syllabarum.*

La nunca ocultada preferencia de Herrera por Tibulo (aunque no es el autor más imitado en sus elegías), cuya elegancia y propiedad considera intermedias entre las de Propertio (muy *recogido*) y Ovidio (*derramado*), coincide con la de Escalígero. Dice el sevillano en los párrafos 297-298 de las *Anotaciones*:

Tiene suma elegancia de elocución i propiedad, i en la mediocridad elegíaca ecede a todos, i no siendo tan recogido como Propertio ni tan derramado como Ovidio, sigue un medio templado de ambos con hermosura, porque por ventura le conceden algunos el primer lugar. En la cultura i candor i gracia i hermosura i suavidad de los versos, sin comparación alguna es mejor que cuantos tuvieron nombre de poetas élegos en la lengua latina. Es escogidísimo y fácilimo, aderezando i componiendo tan blandamente los números que no pueden caer más concisos. Es tersísimo, polido i elegante, i con nativa i no corrompida entereza i puridad del sermón romano, que muestra claro ser nacido i criado en medio de Roma; i assí todo casi lo que escribe parece a su nobleza i patria. I apenas se ven en él mezcladas las figuras de hablar peregrinas o griegas. I siendo dulcísimo, es más regalado i tierno i delicado que Propertio, i deleita más escribiendo más simplemente lo que pensó, i assí se descubre en él más naturaleza. Imitó mejor aquellos varios movimientos del ánimo incierto i trabajado con que se fatigan i atormentan los que aman, i por esto es ecelente en esprimir efetos, aunque lo culpan de lacivo porque su amor fue mui vulgar i de concetos comunes; i condenan su languidez i desmayo; i rigurosamente se ofenden con su semejanza diziendo que es uniforme casi todo i que con dificultad se aparta de sí mesmo, i que se concluye casi en un mesmo círculo.

Escalígero expresa una misma concepción del estilo del elegíaco en el citado *Qui et Hypercriticus*:

Con más facilidad expondremos nuestra crítica partiendo de los lugares de Tibulo. Su uniformidad es casi total, y cuando se aparta ligeramente de sí mismo, viene a concluir casi con idéntico giro. Es posible percibir las casas, los hogares, los campos, los bosques, las prensas, las mieses, las ceremonias religiosas, ya frecuentes, ya numerosas. En la elegía, es el más elaborado de todos y no superfluo ⁹⁵.

De Propertio, el elegíaco que la tradición clásica ha ido postulando como el más paradigmático, tanto por teóricos latinos como por italianos, Herrera admite las opiniones que van en esta dirección, aunque se muestra más reticente a aceptar la afición del de Asís a intercalar permanentes fábulas y mitos en lugar de sentencias, siendo además las que introduce flojas y desmayadas (*As.* 298):

⁹⁵ Pg. 352, 1-9, ss: *Facilius e Tibulli locis expediemus censuram nostram. Uniformis pene totus est vixque disceden s ab seipso, eodem pene gyro concluditur. audis enim casas, focos, rura, memora, prela, spicas, sacra tum saepe, tum multum. Omnium vero cultissimus, nec recludas in Elegia.*

Propertio tiene grande copia de erudición poética i variedad, i como más oscuro i lleno de historias i fábulas, es más incitado i contino en mover los afetos, de los cuales es ecelente pintor. I se levanta muchas vezes tanto que parece más toroso i robusto que lo que conviene a los regalos de amor i blandura de la elegía. Pero esto, como dize bien Pierio Valeriano, te quoque grandiloquum, ac elegum supraire Properti, in videant potius, quam damnent...Muchas vezes o por la dificultad de lo que trata o por el número un poco más áspero, parece más órrido. En el resplandor i limpieza de las palabras i versos es venusto i venerable, con la gravedad de las sentencias i en una graciosa novedad de algunos versos. Es fácil, cándido i verdaderamente elegiaco, i más terso, por opinión de Escalígero que lo que pensaron los críticos, porque tiene mucho ornato i limpieza i cultura i elegancia i viveza, aunque se ve en él mucho del estilo peregrino, que la forma i el carácter del decir de muestra que es mui versado en los escritos de los poetas griegos. I como más nervoso i de maior espíritu i cuidado que Tibulo, admira más; i assí pensó más diligentemente lo que escribió, mostrando más industria i trabajo, pero amontona muchas fábulas que ya en este tiempo no parecen bien, i nunca sabe apartarse d`ellas, que es pobreza de concetos, los cuales tuvo harto vulgares. Más proprio es i mejor decir ahora, en lugar de las fábulas, sentencias dulces, i que tengan luz i viveza, no floxas i desmalladas, no afetadas i curiosas, ni tan frequentes que engendren fastidio, como las de las epístolas de Séneca. I no se puede dexar de confesar, siendo igual con Tibulo, que no sea dino de más alabanza, por ser el primero que enriqueció la lengua latina con la elegía diziendo:

Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos,
Itala per Graios orgia ferre modos.

I esto hizo tan elegante i copiosamente, que ninguna cosa pudieron añadir a sus invenciones los que vinieran después. I conociendo esto de sí, osó llamarse Calimaco Romano.

Escalígero pensaba del cantor de Cintia:

Propertio no tiene complejidad, es claro, más pulido sin embargo de lo que consideran los críticos, ya que muestra su gusto por ciertas cosas que en absoluto son vulgares, y en algunos lugares parece guiarse por un criterio minoritario; pues incluso al comienzo de su obra es elegante y de esmerada factura ⁹⁶.

Por ultimo, Ovidio es el que más sospechas despierta en el sevillano, que prefiere obras como las *Metamorfosis* por su originalidad, variedad y selección de materiales y, sobre todo, su obra elegiaca epistolar, aunque su *ornatus* no sea sobresaliente. En el párrafo 296-297 de las *Anotaciones* afirma que:

⁹⁶ Pg. 322, 10 ss: *Propertius facilis, candidus, vere elegiacus: fertior tamen quam existimatus est a Criticis, nam et amat quaedam quae minime sunt vulgaria: et quibusdam locis paucorum iudicium sequutus videtur, nam et principium operis tum elegans est, tum compositum.*

no sé si sufrirán lo amigos del regalo i donaires de Ovidio que no se le dé el primer lugar en esta poesía, porque dexando aparte el artificioso y ornatissimo libro de las Transformaciones, i que es ingeniosissimo i maravillosamente latino i elegante, i más rico de concetos que todos los elegiacos romanos, i más hermoso, i que tiene mayor copia de bellos espíritus i de milagros poéticos i amorosos; i que en los Amores dize muchas cosas agudas i muchas cultas, dize muchas lascivas, lujuriantes i derramadas, i no se aparta mucho del uso de los amores ni se levanta a gozos espirituales ni a perceción de amantes; i, assí como en la vida hay costumbres, es sin niervos en la oración i palabra, algunas vezes se dexa caer mucho, i es sin cuidado del número i del escogimiento de las palabras, diziendo todo lo que le viene a la boca. I aunque no le faltó ingenio para refrenar la inteligencia de sus versos, faltóle ánimo, porque afirmava que era más hermoso el rostro que tenía un lunar. Pero confesando que sus epístolas son polidissimas entre todos sus libros, porque las sentencias son ilustres i la facilidad compuesta i los números poéticos, i que él es erudito i vario, i que en fertilidad de palabras i en aquella felice copia, aun hasta en las cosas más pequeñas, es insuperable i semejante a un floradísimo prado, en quien parece que está riendo todo quanto ay, i que espira, como si naciesse sin algún cuidado i trabajo, sino de sola la fecundidad de naturaleza; con todo esto, aunque él vença en ingenio a los que le ocupan el lugar en la elegía, ellos le eceden con el ornato de su oración i con el cuidado, los cuales son Tibulo i Propercio.

Las opiniones del hispalense coincidían en numerosos puntos con el autor de los *Poetices*:

El estilo de los Fastos es fluido, claro... la erudición antigua y rica. Y aunque la materia no siempre admita el refinamiento, el talento del autor, no frecuentemente pero sí en muchos lugares, es más pulido y elegante que de por sí.

[...]

Las Epístolas son las más perfeccionadas de todos sus libros, pues los pensamientos son brillantes, la fluidez bien construida, y los ritmos poéticos. Refinada también es brillantez que procede de la imitación de la antigua sencillez simulada ⁹⁷.

Esta opinión sobre Ovidio es fundamental para entender en parte la elegía herreriana, porque trasluce los aspectos inherentes de la elegía latina que el sevillano se muestra más reticente a aplicar en su propia producción. En efecto, Ovidio interesa al sevillano por todo menos por el carácter lascivo de su poesía, siendo su visión del amor la que menos comparte de los elegiacos augústeos, debido en parte a su propia personalidad pero también por la propia tendencia de nuestra poesía del Siglo de Oro. Por un lado, el

⁹⁷ Pg. 324, 5: *Fastorum stulis facilis, candidus: eruditio prisca et multa. ac tametsi materia non semper admittat cultum, ingenium autem viri non saepe*; pg. 326.14: *Epistolae omnium illius librorum politissimae. nam et sententiae sunt illustres, et facilitas composita, et numeeri poetici. Quaesitus quoque splendor ex imitatione simulatae veteris simplicitatis.*

petrarquismo ya había impuesto su paradigma amoroso, más cerca del platonismo que del carácter lúdico de la *opera amatoria* ovidiana; y por otro, no se puede olvidar, como recuerda V. Cristóbal, “que el erasmismo, aunque afecto a lo doctrinario, rechazaba puritanamente, por rayano en lo obsceno, el contenido de dicha literatura⁹⁸”, lo que hace que Herrera, humanista antes que elegíaco, se ciña a referencias generales, aspectos programáticos o ecos de algunos versos⁹⁹, pero nunca se apropie del carácter de la poesía del *sulmonés*.

En cuanto a los temas de la elegía, no son enunciados de forma catalogica en su discurso sino de modo disperso, trasladándolos a sus propias composiciones. Escalígero ofrece en el capítulo 124 del libro tercero, *Idea*, las *res* objeto del tratamiento elegíaco: tanto la opinión de que el nombre de elegía se debe a las quejas de los amantes, no al lamento fúnebre, como los diversos argumentos enumerados por el de Padua, son respetados en gran parte por el sevillano. Dichos argumentos, así como su correspondencia entre paréntesis con las elegías de Herrera comentadas en la segunda parte de la Tesis, son los siguientes:

1. La conmemoración del día en que comenzó el amor de una pareja. (V)
2. Una petición cualquiera.
3. Deseos, ruegos y votos expresados de una manera poética. (*)
4. No sólo la manifestación de alegría sino también la de júbilo. (III)
5. La narración de un amor secreto. (III)

⁹⁸ En la introducción a su traducción de *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Ed. Gredos, Madrid, 1995, p. 154. Ovidio, que en los *Amores* “dize muchas [cosas] lascivas, lujuriantes i derramadas, i no se parta mucho del uso de los amores ni se levanta a gozos espirituales ni a percepción de amantes” (*As.* p. 296), difícilmente podría influir en la poesía amorosa de unos autores condicionados no sólo estética sino ideológicamente por un petrarquismo que se había impuesto como modelo incluso en la elegía italiana. En efecto, los sonetos de Petrarca, al no escribir elegías, son considerados como tales (*infra*, n. 100) y pronto se traslada al molde de la *terza rima* una nueva tónica amorosa que reorienta el género completamente. Este prisma, ético y estético, con el que Herrera contempla el amor, condiciona sus juicios sobre toda la poesía amorosa, antigua y moderna, como se observa al enjuiciar la obra de Safo o Catulo, a los que tras reconocer los valores inherentes de sus versos apostilla que “son lascivos, i de pensamientos mui sugetos a la sensualidad” (sobre Safo, p. 221), y que “lo que trató de amor [...] fue bestial, o ínfimo i vil, con torpeza más que plebeya, [...] con l’abominable desonestidad que suelen los barqueros” (sobre Catulo, p. 222).

⁹⁹ Ocurre igual con el resto de la poesía del momento, como se observa en los comentarios a la obra de Garcilaso, que en la continua indagación de las fuentes clásicas sólo registran ecos de versos aislados, como ocurre con los versos 9-10 del soneto XVII del toledano (*Del sueño, si hay alguno, aquella parte / sola, que es imagen de la muerte*). En las *Anotaciones* (p. 161) Herrera, sobre el tópico del sueño como imagen de la muerte, apunta que lo “siguió Ovidio en el 2 de los *Amores*” (*stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?*), pero aun así añade que “Petrarca lo traxo d’él, i Garci Lasso de ambos”, por lo que el toledano puede haberlo recreado desde el soneto CCXXVI (vv. 9-10) del toscano, en un proceder que será habitual en el tratamiento de los tópicos clásicos en la elegía herreriana.

6. La expresión de una pena, de un llanto. (*)
7. La reprobación del vicio o de la ignominia. (IX, XI)
8. El reproche, la retractación. (IV, V)
9. La descripción de la propia vida. (*)
10. La comparación propia con su rival (I, VII, VIII, XI, XI).
11. La narración de la amenaza recibida.
12. Proposición de otra amante.
13. Reproche a una puerta, a un portero, a una esclava, a una madre, a un marido, a los tiempos, al mismo cielo. (III).
14. Reproche a Cupido, a Venus, a sí mismo. (V, X)
15. Deseo de la muerte, del destierro. (*)
16. Maldición de la amiga ausente, además de la desesperación acompañada de imprecaciones, al estilo de las que aparecen en el poema *Ibis*, aunque sea otra la causa.
17. Los epicedios –poemas fúnebres-, así como los epitafios y las epístolas se elaboran bien en este tipo de poemas¹⁰⁰. (XIII)

Por otro lado, Vicente Cristóbal enumera ocho temas consustanciales a la poesía de Horacio que R. Herrera Montero aplica a la poesía del sevillano, “reconociendo la semejanza que, descendiendo a cuestiones puntuales, es indiscutible¹⁰¹” Tales temas son: *Elogio de Augusto y la República*, la *amistad, filosofía y moral*, el *amor*, el *vino y el banquete*, el *campo* (como *locus amoenus*), la *mitología* (“con dos modalidades de

¹⁰⁰ 169 B (*apud* Sánchez Marín, *op. cit.*, p. 396): *Argumenta: commemoratio diei aquo initium amandi Factum fuit, eiusdem laudatio aut execratio, querela, exspostulatio, preces, vota gratulatio, exsultatio, furti narratio, fletus, convicium viti aut flagitii, obiectio, recantatio, propriae vitae explicatio, sui cum vivali comparatio, comminatio, amicae alterius propositio; ianuae, ianitori, ancillae, matri, marito, tempestatibus, caelo ipsi convicium; convicium Cupidini, Veneri, sibi ipsi, mortis exoptatio, exsilii; amicae absentis detestation; praeterea desperation cum imprecationibus, cuiusmodi sunt in Ibin, etsi alia causa. Epicedia quoque et epitaphia et epistolae hoc genere poematis recte conficiuntur.* El asterisco (*) remite a la tabla II (al final de la Tesis), donde se recogen los motivos amorios clásicos presentes en las elegías de Herrera: son argumentos de Escalígero que el hispalense recrea como motivos, no como temas. Aquellos argumentos que por su idiosincrasia estén más próximos a una concepción estrictamente carnal del amor serán obviados por Herrera, como se ha dicho, esencialmente por su petrarquismo militante (como el nº. 5, 12 ó 13), si bien algunos otros (nº. 1, 13, 15), aunque no los evita, los entremezcla con tópicos de la poesía del toscano; en otros casos el motivo, aunque de origen clásico, lo recrea desde Petrarca, según se irá advirtiendo. Ello habla, una vez más, de la independencia de criterio del sevillano respecto a sus fuentes, a las que no se subordina de modo incondicional, sino de las que adopta juicios que puedan ilustrar sus propias tesis y concepciones.

¹⁰¹ V. Cristóbal, *Horacio. Epodos y Odas*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 21-29; R. HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1998, p. 47.

empleo”), y la *recusatio* o *reflexión sobre el hecho literario mismo*. Sin entrar a considerar su presencia en el resto del ingente *corpus* poético del sevillano, que en su mayor parte compartimos, en el caso de las elegías la mayoría de estos temas sufren como mínimo *contaminatio* con el tratamiento de los elegíacos –especialmente Propertio-, si es que no son el hipotexto directo, como en el caso de la *recusatio* (cf. Prop. I, 7 y Herrera, el. VIII) o el uso del mito, debido a que muchos de estos ocho temas horacianos no son exclusivamente inherentes al venusino y ello en parte por el peso de la poesía helenística en uno y en otros; no es menor el filtro petrarquista en el tratamiento de algunos de sus motivos por parte del sevillano, aunque la doctrina sea elegíaca y aun anterior, como es el caso de las dos últimas estrofas de la oda I, 22. En cualquier caso, en cada elegía se citará en la medida de lo posible el papel de Horacio en función de su presencia, aunque no sea el objeto de este estudio, por su afinidad en algunos momentos con lo élego.

III. 3. 1. 2– El discurso teórico: contenido¹⁰²

El tercer género estudiado por Herrera en sus *Anotaciones* ofrece un planteamiento muy cuidado y estructurado, tratando, por orden, los siguientes aspectos:

- Orígenes griegos del género, del término y primeros cultivadores.
- Forma de expresión: *candida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara*.
- Forma del contenido: *congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte*.
- Forma del estilo y del ornato: *ni mui hinchada, ni mui umilde, no oscura con esquisitas sentencias i fabulas muy buscadas; que tenga frecuente comiseracion, quexas, exclamaciones, apostrofes, prosopopeyas, escursos o parébases*.
- Principales cultivadores latinos e italianos.

Destaca, dominando todo el discurso, el enfoque no meramente arqueológico sino preceptivo, a pesar de que las *Anotaciones* no sean una *Poética*; Herrera mira hacia la elegía en vulgar, la que se compone en su tiempo (el *conviene* con el que comienza la descripción del género es muy elocuente), y entre la que se incluye su propia creación.

¹⁰² Nos limitaremos a reseñar aquellos aspectos más pertinentes de cara al comentario de las elegías, así como los que resalten el lugar que el género ocupaba para Herrera dentro del sistema clásico de géneros poéticos, fundamental para comprender la importancia que el sevillano le confiere dentro de su producción original. Un resumen de su contenido puede verse en las pp. 415-423 del trabajo de P. Correa citado en *supra*, n. 86.

Entre los múltiples aspectos que abarca la noción que de la elegía poseía Fernando de Herrera, hay que resaltar como el más trascendental el sentido de género con que la concibe, algo inaudito en el contexto literario de la época. Aunque antes de él en España algunos autores ya habían compuesto elegías, como se verá, ninguno lo hizo ni con la profusión ni con la conciencia de género con la que enfoca Herrera su obra elegíaca, tanto a nivel teórico como práctico. A pesar de tener el carácter de una anotación, el discurso de Herrera sobre la elegía es el más completo, serio, científico y prolijo que sobre el género se habría de escribir en España en mucho tiempo, lo que habla de la profunda reflexión previa a la que el poeta sometía su propia creación original, de modo que la estricta correspondencia que estableció entre ambas esferas de su actividad como elegíaco resulta excepcional en todo el panorama poético del Siglo de Oro.

También es destacable, dentro de la conciencia de género, ya completamente autónomo del epistolar (cuyas confluencias con el elegíaco se tratarán más abajo), con la que Herrera traza su discurso, el posicionamiento genérico que realiza de la elegía mediante un sistema de oposiciones con otros géneros poéticos, incardinado en la propia oposición genérica de la poesía clásica. Efectivamente, como anota López Bueno¹⁰³, en las *Anotaciones* y en su obra poética desglosa el sevillano un sistema donde distingue claramente estos tres espacios de la poesía clásica con su correlato renacentista¹⁰⁴:

1. LÍRICO > *oda / canción en estancias*.
2. ELEGÍACO > *tercetos encadenados*.
3. EPIGRAMÁTICO > *soneto*.

Con ello Herrera establece un *continuum* entre los géneros poéticos de la Antigüedad Clásica con las nuevas formas y las ya existentes en la poesía de su tiempo, en una labor teórica que sanciona el quehacer poético en esos nuevos cauces sin salir del marco de la preceptiva clásica, algo que en la práctica ya se venía haciendo, pero que no se había expuesto, en lo que a la elegía se refiere, a nivel teórico-preceptivo¹⁰⁵. Sin embargo

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 163 y s.

¹⁰⁴ *V. gr.* al tratar la obra de Safo (*As.* p. 221): “Safo Lesbica, de la ciudad de Ereso, que compuso 9 libros de versos líricos i elegías i epigramas”.

¹⁰⁵ Precisamente, la elegía es de los tres géneros citados el que tiene más problemas para ubicarse en ese complejo sistema de relaciones debido principalmente a causas métricas, ya que compartía el terceto encadenado con la epístola, además de otros matices en la elocución. Hasta que Herrera no recupera para la elegía en castellano lo esencialmente elegíaco, entendido esto como lo inherente a la elegía de época augústea, el género sufre continuas interferencias con la epístola en verso, interferencias que en parte ya provenían del empleo del dístico elegíaco clásico no sólo en elegías sino en otras obras que mezclaban su

Herrera no se queda ahí, ya que establece para cada género sus tonos referenciales y sus propiedades elocutivas:

1. LÍRICO > jocundidad > magnificencia.
2. ELEGÍACO O ÉLEGO > lascivia > vehemencia y conmiseración.
3. EPIGRAMÁTICO > juegos > festividad y agudeza.

Si se excluye el último, reservado al soneto, que también puede ocupar otros espacios genéricos¹⁰⁶, se observa que el trabado sistema de géneros poéticos líricos (*mélicos* en Herrera, p. 290) presentados en las *Anotaciones*, se articula en la oposición canción / elegía, oposición clave en el sistema poético de la Antigüedad al menos desde Calímaco, y ello en los siguientes términos:

	CANCIÓN	ELEGÍA
TEMA	<i>solemne</i>	<i>humilde</i>
ESFERA	<i>pública</i>	<i>privada</i>
EXPRESIÓN	<i>celebrativa</i>	<i>afectiva</i>
ESTILO	<i>sublime</i>	<i>medio</i>
MÉTRICA	<i>estancia</i>	<i>terceto encadenado</i>

código con las características de la epístola, como las *Heroidas* de Ovidio. Vid. J. V. NÚÑEZ RIVERA, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en el citado volumen de P.A.S.O., pp. 167-213, especialmente pp. 207-208.

¹⁰⁶ En el caso que nos ocupa, el elegíaco, en la Antigüedad se tenía conciencia de la relación epigrama/elegía, hasta el punto de que compartían metro y gran parte de la tónica, y en numerosas ocasiones era difícil distinguir entre elegía breve o epigrama largo. En el caso del soneto, las interferencias con la nueva elegía –a pesar de que el metro no es común- son también frecuentes a la hora de compartir tonos y temas (*supra*, n. 93), y no sólo los dominados por la esfera íntima: en la elegía VIII Herrera desarrolla el tema de la *recusatio* en referencia a su amigo Mal Lara a lo largo de 112 vv., tema y tratamiento que repetirá en los moldes del soneto, en concreto el 33 (sección *Poesía en metros italianos* de *Poemas varios*, en la edición de C. Cuevas, p. 243). De hecho, en su discurso sobre la elegía incide en este hermanamiento: *no son indinas de ser leídas i estimadas, las elegias i sonetos, cuyos intentos son comunes*. Cf. GARY J. BROWN, “Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: the sonnet as epigram”, *Romanische Forschungen* 87 (1975) 226-238. Los posibles desajustes que se puedan producir en la sistematización herreriana, y que en su mayor parte provienen de las interferencias con el petrarquismo (como se ve en su comentario a algunos poemas de Garcilaso, poeta sustantivamente petrarquista), se producían ya en la Antigüedad y respondían en cualquier caso a la proteica realidad del género elegíaco, que desde sus orígenes griegos abarcaba una considerable amplitud temática; incluso en poetas como Propertio, temas de la esfera heroica (propia de la canción épica) ocupan piezas completas, estando más próximas al epilio que a la elegía, como en 1, 20 ó 3, 15.

Dicha reubicación genérica en poesía la española, mediante un sistema de oposición con el que trabajaron los poetas helenísticos primero y augústeos después –especialmente los elegíacos-, y ello no sólo en su discurso teórico de la elegía sino con sus propias creaciones originales, como es buena muestra la elegía VIII, no sólo la lleva a cabo Herrera, sino que después de él la elegía de corte augústeo en tercetos encadenados no volverá a producir ningún espécimen que cualitativa y cuantitativamente esté a la altura de su obra.

Continuando con el discurso de las *Anotaciones*, las conclusiones más relevantes a las que llega son:

- La esencia de la elegía en general es la conmiseración y el lamento: tanto si la elegía es funeral (como parece que fue su origen primitivo, *el primer uso della fue, como se à dicho, en las muertes*) como si es amorosa (*despues se trasladò a los amores no sin razon, porqu'ái en ellos quexas casi continas i verdadera muerte*).
- Su finalidad sustantiva, consecuencia de lo anterior, es *la comocion de los afetos*, el *movere*, *conmover*: *congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte*.
- A nivel formal, su *compositio* se articula y se rige por el principio de la *variatio* (*es necessario que sea vario el estilo. i de aqui procede en parte la diversidad*), mediante una *elocutio* de estilo medio, *ni mui inchada ni mui humilde*.
- Métricamente el vehículo de la expresión es el terceto encadenado, lo que la emparenta con la epístola: *este género de metro [sirve mucho] para escribir elegias y cosas amatorias y epístolas y sátiras*.

Una vez establecida la categoría genérica, así como los temas y las posibles fuentes, se tratará a continuación del aspecto métrico en las elegías del sevillano.

III. 3. 2- La métrica de las elegías: el terceto encadenado

“Una cosa es cierta: la métrica herreriana substancialmente no tiene carácter exornativo, sino decorativo, y por eso semántico, es decir, es orgánica en el sistema expresivo de la sublimidad barroca, de un crecimiento y propulsión de sentidos que se fijan en un

equilibrio de superior tensión y corriente fluidez”, sentencia Macrí al describir los usos métricos herrerianos¹⁰⁷. Frente a los géneros renacentistas de tradición petrarquista, asociados por un paradigma métrico exclusivo, los de tradición clásica, como se vio arriba, no están supeditados a esa rigidez. No obstante, la elegía siempre muestra en la tradición hispánica, salvo alguna excepción, preferencia por el terceto encadenado¹⁰⁸: frente a Inglaterra y Francia, menos codependientes de las formas clásicas, España siempre ha mostrado la tendencia opuesta por su inclinación hacia Italia y las formas del *capitolo* y, en este caso, por la epístola en tercetos. Si de ahí proviene el cauce para la elegía de Herrera, que utiliza el terceto en todas sus elegías, ello origina también, en los primeros balbuceos elegíacos en romance castellano, una muy tenue delimitación entre epístola y elegía que sólo se resolverá definitivamente en la obra del hispalense.

No obstante, antes del terceto encadenado la elegía en la tradición castellana utilizaba otros moldes métricos, como la copla de pie quebrado utilizada por Manrique. Si bien la necesidad de hallar equivalencia formal entre dístico latino y metro elegíaco romance es más afán de los tratadistas teóricos que de la natural evolución formal de la elegía, López Pinciano busca otras equivalencias. En efecto, en su *Philosophia Antigua Poética* relaciona la elegía con la endecha, por lo que busca como cauce metros más cortos:

*Si buscamos algún metro que responda al elegíaco latino, exámetro y pentámetro, no estoy mal en la copla castellana de ocho, con su quebrado, la qual parece quebrar de la manera que el exámetro y pentámetro, aunque no es tan sonoro. Exemplo sean las coplas de don Iorge Manrique*¹⁰⁹.

Sin embargo, las tesis del vallisoletano no cuajan frente a la estrofa importada de Italia. El terceto fue inventado por Dante para la *Divina Comedia* (hecho que le valió el sobrenombre de *terceto dantesco*¹¹⁰) según Elias Rivers, quien afirma que el florentino “había llegado a representar en la poesía italiana lo que representaba el dístico elegíaco

¹⁰⁷ Macrí, p. 364. Sobre la métrica de Herrera, *vid.* W. FERGUSON, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Támesis, Londres, 1981, y V. POLO GARCÍA, “Precisiones métricas a la poesía de Herrera”, *Anales de la Universidad de Murcia* 27 (1968-69) 5-36.

¹⁰⁸ Cf. B. López Bueno, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro* 11 (1992) 99-112, *maxime* p. 103.

¹⁰⁹ *Philosophia Antigua Poética* [1596], ed. de Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., CSIC, Madrid, 1973, II, pp. 292-293. Según advierte B. López Bueno (*op. cit.* p. 135), a propósito de la correspondencia dístico-terceto en cuanto a la unidad de pensamiento, “resulta bastante inverosímil tal correspondencia métrica, lo que daría razón al Pinciano cuando propone la vieja copla de pie quebrado como el mejor equivalente del dístico”.

¹¹⁰ Según Herrera (*As.* 299-300), *halló este número Dante el primero, por ventura de todos, porque antes d’él no está en memoria quién lo supiese, para representar en aquél género de verso el eroico latino*. La invención de esta estrofa se ha atribuido, con cierto romanticismo, a su maestro, Brunetto Latini, si bien es imposible certificar tal aseveración.

en la latina”; sin embargo, no parece que Dante pensara en una mera y estricta correspondencia métrica, sino que “es más probable que pensara en un símbolo de la Trinidad y en el sirventés provenzal¹¹¹”. A partir de su obra el metro se especializó en poesía alegórico-didáctica. Tras su uso por Petrarca en los *Triunfos* (1351-74) -si bien su manejo de la *terza rima* no es especialmente notable, excepto en algunos pasajes de carácter lírico-, el terceto se convierte en el cauce idóneo tanto para argumentos solemnes como para cualquier enunciado discursivo, narración o enumeración. Será con Ariosto cuando el terceto se constituya en metro asociado al estilo medio o humilde, reservándose la octava para la poesía más noble o elevada, esto es, la epopeya de corte clásico¹¹². En cuanto a su uso en elegías, serán Alamanni con sus 30 piezas¹¹³ y Bernardo Tasso con las 6 incluidas en las *Rime*¹¹⁴ quienes consoliden la *terza* como el correlato métrico italiano más ajustado al dístico elegíaco.

En España el terceto lo reintroduce a finales del siglo XV Juan Boscán¹¹⁵, que lo adapta no de los referentes castellanos medievales¹¹⁶, sino de los poetas italianos (de ahí que su

¹¹¹ ELÍAS L. RIVERS, “La elegía de Fray Luís de León y sus antecedentes genéricos”, *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 488.

¹¹² Vid. M. FUBINI, “El terceto después de Dante”, *apud Métrica y poesía*, Ed. Planeta, Barcelona, 1970, pp. 244-261.

¹¹³ Compuestas a partir de de 1520 y repartidas, como las de Propercio, en cuatro libros, se publicaron en Lyon y Florencia en 1532 (*Opere toscane*). No obstante, aunque el propio Alamanni las considera elegías, muchas de ellas se acercan al género epistolar, a pesar de que los modelos son Tibulo y Propercio. Luigi Alamanni nace en Florencia en 1495 y muere en Amboise en 1556. Además de poeta, fue político y agrónomo. Protegido por el monarca francés Francisco I, a quien sirvió como diplomático, fue amigo de Maquiavelo, tomando parte en una conjura política en 1522 que le obligó a exiliarse. Además de las elegías, compuso un *Della coltivazione dei campi* (1546), poema didáctico que imita las *Geórgicas*, un poema épico, *L'Avarchide*, y obras dramáticas, como *La Flora*, y una *Antígone* (1533). Su influjo llega a Francia y España, donde lo tradujo Andrés Rey de Artieda.

¹¹⁴ Sus seis elegías se editan junto a otras composiciones en el volumen de las *Rime*, en 1560 (Venecia, imprenta de G. Giolito de Ferrari). Tasso es el autor más influyente, a través de Boscán y Garcilaso, en la lírica española. Nacido en Venecia en 1493, es el padre del también poeta Torquato Tasso. En su obra poética intentó conciliar la tradición caballeresca iniciada por Ariosto con la *Poética* de Aristóteles. Es autor del *Amadís* (1560), poema épico en cien cantos escrito en endecasílabos y octavas reales (parece que recreado por Herrera, *supra*, p. 168); de diecinueve cantos del *Floridante*, terminado por Torquato y publicado en 1587, de la colección de poemas *Amor* (1555), y de numerosas *Cartas*, *Rimas* y sonetos. Las elegías las compuso entre Ferrara, Padua y Venecia antes de 1532, y son del tipo habitual de epístola en verso.

¹¹⁵ Sobre el papel de Boscán en la configuración del género elegíaco español, *vid. infra*, p. 205-206 y n. *ad loc.*

¹¹⁶ Considerado el terceto sin atender a la rima, lo vemos aparecer en los comienzos de las literaturas románicas, y en la península surge espontáneamente en casi todas las regiones, siendo especialmente antiguo en Galicia y Andalucía.

nombre en italiano –*terza rima* o su calco *tercia rima*¹¹⁷ - sea aún profusamente utilizado para referirse a él), especialmente a raíz de las breves elegías de Bernardo Tasso¹¹⁸.

Su empleo como estrofa equivalente al dístico elegíaco para uso en elegías escritas en castellano se registra ya en las dos compuestas por Garcilaso¹¹⁹; el propio Herrera subrayará teóricamente esta correspondencia dístico/terceto en sus *Anotaciones*, tras hablar de los cultivadores del género elegíaco en Italia¹²⁰. Dicha correspondencia se basa en la unidad de pensamiento que poseía el dístico (como ya anotaban los tratadistas de métrica medievales) y que sólo el terceto, en las nuevas estrofas, recogía de forma muy aproximada. En ello inciden teóricos del dístico y del terceto; así, sobre el dístico, Alonso Fernández de Madrigal, *El Tostado*:

*Duo illi uersus (sic) semper unam sententiam complent et duo alii aliam efficiunt sententiam et non transit sententia de pentametro ad sequentem uersum*¹²¹.

En similares términos expresa Herrera la importancia de dicha equivalencia (*As.* 300):

En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no se acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro, i con poca o ninguna gracia. I esto es traído de la elegía latina, que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado i artificio.

En cuanto a la necesidad de que el terceto encadenado descansa sobre la unidad de la cláusula, B. Morrós¹²² señala como fuente a Girolamo Ruscelli¹²³ y su tratado *Sobre el*

¹¹⁷ “Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía. Los cuales, porque se responden en la terminación de cada tercer verso, donde acaban el sentido con la cláusula, tomaron por nombre *tercia rima* i cadena, porque ata un verso con otro” (*As.* 299).

¹¹⁸ Vid. J. ARCE, “Petarca y el terceto dantesco en la poesía española”, en *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, pp. 157-168.

¹¹⁹ Cf. Correa Rodríguez (*op. cit.*) p. 422. Posteriormente Lope de Vega también manejó el terceto octosílabo, y durante el Romanticismo y el Modernismo se experimentaron otras formas en las que se combinaban endecasílabos y heptasílabos.

¹²⁰ *As.* 299-300, “Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía”.

¹²¹ En el comentario latino al prólogo a los *Chronici Canones* de Eusebio, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 1799, f. 31v, *apud* J. F. ALCINA ROVIRA, “La elegía Neolatina”, en el citado volumen *La elegía* del Grupo de investigación P.A.S.O., p. 39.

¹²² B. MORRÓS MESTRES, *Garcilaso en las polémicas literarias del siglo XVI*, Tesis Doctoral, Universidad autónoma de Barcelona, 1990, II, p. 114. No obstante, en *Las polémicas literarias del s. XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, p. 151-2, conceptos como estos sobre la *terza rima* también provienen de las *Institutiones* de Eufrosino Lapinio (1574), así como de las *Prose* de Bembo.

¹²³ Girolamo Ruscelli (Viterbo, ca. 1504 – Venecia, 1566) nació en el seno de una familia humilde. De allí se trasladó a Aquileya y seguidamente a Padua y a Roma, donde en 1541 fundó la Accademia dello

modo de componer en verso en lengua italiana (1559). Sin embargo, dicha unidad de pensamiento en la elegía española tarda en asentarse¹²⁴; de hecho, en Garcilaso no se percibe aún tal tendencia, y será Herrera quien, además de en las *Anotaciones*, subraye con la práctica de su propia creación elegíaca original tal independencia sintáctica en cada uno de sus tercetos¹²⁵.

En cuanto a la estrofa, consta de tres versos, por lo general endecasílabos, en la que riman el primer verso con el tercero quedando libre el segundo: 11 A, 11-, 11 A. Lo normal es que el terceto casi nunca se use sólo sino que forme una composición mayor¹²⁶, siendo entonces *encadenados* (terceto dantesco o terceto enlazado), rimando el segundo con el primero del terceto siguiente, quedando la serie del modo siguiente: *11 A, 11 B, 11 A; 11 B, 11 C, 11 B; 11 C, 11 D, 11 C...*¹²⁷. Las composiciones escritas

Sdegno (“Academia del Enfado”); más tarde a Nápoles y, finalmente, en 1548, a Venecia, donde permaneció hasta su muerte. Fue un erudito y polígrafo, en ocasiones a sueldo de terceros, aunque escribió igualmente por su cuenta. Se le atribuyen asimismo algunas obras publicadas con el pseudónimo de Alessio Piemontese (*Alexius Pedemontanus*). En la época en que trabajó en la imprenta Valgrisi se encargó de la publicación de obras como el *Decamerón* y el *Orlando Furioso*, además de la *Geografía* de Tolomeo y otras obras que se le habían encargado en calidad de polígrafo. Por su propia cuenta escribió sobre cuestiones de lengua y editó un *Rimario* de notable éxito, aparte de una serie de volúmenes de *Secretos* (*Segreti*) que trataban de temática diversa, incluso la medicina natural y la alquimia, bajo su pseudónimo de Alessio Piemontese. Sus observaciones sobre la *terza rima* se hallan en su *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, trattato di Girolamo Ruscelli, nuouamente mandato in luce. Nel quale va compreso vn pieno & ordinatissimo Rimario, con la dichiarazione, con le regole, et col giudicio per saper conuenientemente usare o schifar le uoci nell'esser loco, così nelle prose, come ne i uersi*, (noto anche come *Rimario*), Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa fratelli, 1559.

¹²⁴ Sobre los múltiples intentos de adaptar la métrica clásica a la castellana, *vid.* V. J. HERRERO, “La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas”, *Estudios Clásicos* 55 (1968) 569-582; G. MARTÍNEZ CABELLO, “Adaptación de los versos clásicos latinos a la poesía española”, *Humanidades* 12 (1960) 167-191, y F. PEJENAUTE, “La adaptación de los metros clásicos en castellano”, *Estudios Clásicos* 63 (1971) 213-234.

¹²⁵ No obstante, la estrofa es capaz de formar extensiones semánticas más amplias mediante la combinación, por lo general, de dos o tres tercetos sin pausas fuertes. En la elegía I de Herrera, *v. gr.*, 28 tercetos de los 38 de que consta la elegía son autónomos, cerrados con puntuación fuerte y con sentido propio dentro de la semasia general de la elegía; y en ellos, al igual que en el dístico, existe correspondencia entre unidad métrica y frase, donde cada terceto lo normal es que esté constituido por una oración, a veces dos, y éstas raramente encabalgadas en dos tercetos.

¹²⁶ Los tercetos encadenados son el caso más frecuente de combinación -en el soneto también aparecen, recordémoslo, dos tercetos encadenados-, aunque también hay tercetos independientes e incluso monorrimos independientes: AAA:BBB:CCC.

¹²⁷ Un bello ejemplo reciente:

*Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.*

*No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.*

(Miguel Hernández, “Elegía” (A Ramón Sijé), vv. 10-15, en *El rayo que no cesa*, Editorial Alhambra, Madrid, 1976).

en tercetos terminan con un cuarteto, cuyo último verso rima con el segundo¹²⁸ para que ningún verso quede suelto y se cierre totalmente el poema; v. gr. la primera elegía comentada, vv. 112-115:

*Mas aunque el furor noble al canto mío
incita, por mi mal ella pretende
que muera de su helado, estéril frío;
y así el bien que mi Luz me da me ofende.*

Si atendemos a la mencionada unidad de sentido en cada terceto como trasunto de la del dístico elegíaco, y a la que aludía el propio Herrera, ateniéndonos a los tercetos de las elegías comentadas se pueden extraer, tras las cifras expuestas a continuación, algunas conclusiones:

Elegía I: 47 tercetos más cuarteto, 25 tercetos independientes y 27 enlazados.

Elegía II: 22 tercetos más cuarteto, 19 tercetos independientes y 3 enlazados (con un solo periodo)

Elegía III: 23 tercetos más cuarteto, 18 independientes y 5 enlazados.

Elegía IV: 87 tercetos más cuarteto, 68 independientes y 19 enlazados (con periodos de 2 y 3 estrofas).

Elegía V: 61 tercetos más cuarteto, 60 independientes y 6 enlazados, incluyendo el cuarteto.

Elegía VI: 58 tercetos más cuarteto, todos independientes.

Elegía VII: 65 tercetos más cuarteto, 49 independientes y 16 enlazados.

Elegía VIII: 36 tercetos más cuarteto, 27 independientes y 9 enlazados (uno de los periodos enlaza 3 tercetos).

Elegía IX: 48 tercetos más cuarteto, 29 independientes y 18 enlazados (también el cuarteto), con periodos de 4 y 3 estrofas.

Elegía X: 58 tercetos más cuarteto, 38 independientes y 20 enlazados, con varios periodos de 4 estrofas.

Elegía XI: 41 tercetos más cuarteto, 28 independientes y 13 enlazados (uno de los periodos es de 5 estrofas y los demás, de 2).

¹²⁸ Como en los cuartetos llamados *serventesios*.

Elegía XII: 37 tercetos más cuarteto, 33 independientes y 4 enlazados (con 2 periodos de 2 estrofas).

Elegía XIII: 32 tercetos más cuarteto, 28 independientes y 4 enlazados (con 2 periodos de 2 estrofas).

Las 13 elegías contienen un total de 615 tercetos. A excepción de la primera elegía, en la que encontramos unidades semánticas completas comprendidas en más tercetos enlazados que independientes (27 frente a 25), y excluyendo naturalmente los cuartetos, encontramos que 480 de los 615 son independientes, esto es, poseen unidad semántica y sintáctica. Resalta a este respecto la elegía VI, en la que todos sus tercetos poseen tal autonomía. Son por tanto una gran mayoría y ello avalaría, a nivel de praxis poética, las tesis y afirmaciones –en cuanto a sus propias elegías se refiere– del ‘Divino’ acerca del criterio del sentido cerrado y unitario del terceto como *conditio sine qua non* para postularse como trasunto del dístico elegíaco latino: “se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no se acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro”, y ello contravendría la norma establecida en su discurso sobre la elegía: “sea cándida, blanda, tierna, suave”. Una vez más queda de manifiesto la extraordinaria coherencia entre el discurso técnico y teórico de las *Anotaciones* y la propia creación poética original de ese nuevo *poeta doctus* que es Fernando de Herrera. Por otro lado, y sin detenernos en pormenores, el terceto facilitaba y admitía las interferencias y mixturas genéricas, por lo que era frecuente en las composiciones no sólo elegíacas, sino satíricas, bucólicas y epistolares¹²⁹, como ahora se verá. Herrera conocía todos sus usos, tanto en los modelos italianos como españoles, pero habría de darle un nuevo impulso merced a su incansable experimentación, transformándolo en una unidad melódica llena de armonía, *afinando la estructura acentual y ahondando en las innovaciones petrarquistas*¹³⁰.

III. 4-El problema de las interferencias entre Elegía y Epístola hasta F. de Herrera.

En apenas veinte años, desde 1520 a 1540, la *terza rima* se convierte en el cauce métrico de los géneros clásicos de carácter discursivo¹³¹, a la vez que se propone el

¹²⁹ De hecho, según Herrera es tan adecuado para tratar historias como elegías o géneros amorosos, “nos sirve mucho este género de metro para escribir elegías i cosas amatorias i epístolas i sátiras, i es mui acomodado para tratar istoria” (*As.* 300).

¹³⁰ C. Cuevas, ed. cit. p. 81.

¹³¹ J. V. NÚÑEZ RIVERA, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en el ya mencionado volumen del grupo P.A.S.O., pp. 167-213, *maxime* 182.

endecasílabo suelto como cauce para aquellos géneros latinos de tipo narrativo o dialógico, como la égloga, la epístola o la sátira (de base hexamétrica). Dicho intento, llevado a cabo por autores como Muzio, Ruscelli, Galeota o Trissino, traducía el deseo de adaptar analógicamente la métrica clásica a la norma prosódica romance; sin embargo, tal pretensión fracasó en parte debido a la resistencia ejercida por el terceto: tanto Ariosto como Tansillo o Alamanni componen sus sátiras en *terza rima*. Una completa adaptación metro-género como la planteada, en la que el verso suelto se especializase para la epístola y la sátira y el terceto para la elegía, hubiera evitado la confluencia genérica, una confluencia en la que el género elegíaco resultó quizá el más perjudicado en el campo de la poesía española del siglo XVI¹³². En efecto, la polifuncionalidad del terceto era campo abonado para la total indistinción genérica, provocando la neutralización de las marcas genéricas epístola-sátira-elegía, lo que dio lugar a una nueva forma ecléctica de efectos contaminadores similares a los de las *Heroidas* ovidianas, junto a las cuales el nuevo producto poético influirá decisivamente en las creaciones españolas de epístolas y elegías¹³³.

Si bien esta confusión genérica, como afirma Claudio Guillén, es un fenómeno europeo¹³⁴, la elegía renacentista española comienza a acusar estas influencias desde

¹³² Curiosamente, según apunta J. Valentín Núñez (*supra*), el manual de métrica de corte petrarquista de M. Sánchez de Lima, publicado en 1580 en Alcalá de Henares (en casa de Juan Iñiguez de Lequerica), no distingue la funcionalidad del terceto y el suelto: “los tercetos siruen para tratar larga materia: como es vna epístola, o vna historia, o narración, vna elegía, y cosas desta calidad” [...] “Sirue esta compostura [*scl.*, el verso suelto] para escreuir historias largas, y para elegías y otras narraciones que se van amplificando con vocablos galanos”, M. SÁNCHEZ DE LIMA, *Arte poética en romance castellano*, Ed. de Rafael Balbín de Lucas, CSIC, Madrid, 1944, pp. 60 y 83. Portugués nacido en Viana de Lima, Sánchez de Lima fue poeta mediocre, aunque sin embargo su célebre *Arte poética*, la primera castellana dentro de la estética del Renacimiento italianizante fue leída por Miguel de Cervantes.

¹³³ López Bueno (*op. cit.* p. 135) apunta en la misma dirección: “tal vez por la métrica, que atrapa modelos diversos cohesionándolos por su fuerza unitaria, las elegías en tercetos se acercan irremediamente al género epistolar (también desarrollado en España en tercetos desde el cruce de epístolas entre Hurtado de Mendoza y Boscán) tanto como para llegar a dar la apariencia en muchos casos de dos modalidades dentro de un espacio genérico común; así se observa desde la práctica de Garcilaso hasta la teoría y la práctica de Herrera, sin olvidar tantas imitaciones y paráfrasis de las *Heroidas* de Ovidio, que no son sino epístolas elegíacas”. Valentín Núñez (*op. cit.*, p. 213) insiste en la impronta de la obra ovidiana como antecedente en las interferencias epístola/elegía antes de Herrera: “en el terreno de la elegía amorosa la confluencia terminológica será total (salvo en casos contados y especialmente después de Herrera), entre otras cosas por la fuerte presión ejercida por las *Heroidas*”.

¹³⁴ En “Sátira y poética en Garcilaso”, *Homenaje a Casaldueiro*, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 209-23. Vid. igualmente E. L. RIVERS, “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40 (1992) 251-264, *maxime* p. 257, n. 10. J. F. ALCINA recuerda las mezclas de epístola de tradición ovidiana y elegía que se producen en la tradición elegíaca francesa, desde las *Elégies* de Clement Marot, epístolas elegíacas que enlazan con tradiciones medievales (“La elegía neolatina”, en el citado volumen de P.A.S.O., p. 37). Sin embargo, frente a Francia y España, es curioso observar cómo en Italia, donde comienzan las confusiones, se cultiva poco el género, como afirma V. de Maldé: “La literatura italiana del Renacimiento cultivó muy poco el género clásico de la elegía, ya que éste quedó básicamente al margen de la gran tradición del petrarquismo humanístico. De hecho, la elegía florece en latín y en vulgar, aunque de modo más bien parco, entre los últimos decenios del Quattrocento y la

muy pronto. Aunque Garcilaso, al tratar de distinguir géneros, utiliza metros distintos para elegía y epístola, desde la epístola de Boscán ambos géneros tienen en común el uso del terceto, y en ello influye no poco, como acabamos de decir, los modelos elegíacos de las epístolas *Pónticas*, *Tristes* y *Heroidas*. Partiendo, por tanto, de los antecedentes latinos y de los italianos arriba mencionados, la elegía española romance comienza con Garcilaso y Boscán una ascensión a través de diversas tentativas (Hurtado de Mendoza, Cetina, Acuña) hasta la total delimitación entre ambos géneros con F. de Herrera, para sufrir, tras él, la progresiva especialización funeral (con Barahona, Mosquera de Figueroa y Juan de la Cueva) de la elegía en tercetos, donde lo epistolar quedará totalmente ausente.

La separación genérica ha de comenzar a su vez con una muy sutil distinción en el seno del género que Herrera ha de consagrar: la distinción entre elegía y lo elegíaco¹³⁵. Dicha distinción incide en el concepto de tono como esencia del género, de modo que podríamos hablar de composiciones no elegíacas en su forma o en su tónica pero que sí lo son en cuanto al tono, bien sea en su vertiente fúnebre o amorosa. Dicha variedad tonal proviene de su versatilidad temática desde sus orígenes griegos, que abarcaba una gama aparentemente dispar como el duelo y lo simpótico, pero estrechamente ligados en la Grecia arcaica; de ello se apercibirán también los tratadistas españoles. En Roma, la variedad tonal se subjetiviza, frente a su modelo helenístico (mítico y objetivo), de un modo muy parecido al de la elegía arcaica, pero circunscribiéndose al ámbito erótico. Sin embargo, la literatura occidental derivada de la clásica fue consciente siempre de esa versatilidad tonal y temática, y ello agudizará la confusión entre género y estilo elegíaco, confusión que se remonta al s. XIV. En efecto, Dante, al tratar la elegía en *De vulgari eloquentia*, la enfoca como tonalidad estilística más que como género:

... si intentamos analizar sutilmente su contenido, veremos que este estilo trágico presenta un cierto parecido con el estilo elegíaco¹³⁶,

primera mitad del Cinquecento [...] tras lo cual, y durante casi un siglo, el género [...] será desterrado sin más de la literatura vulgar” (V. DE MALDÉ, “La elegía poética en Italia en los siglos XVI y XVII”, P.A.S.O., pp. 41-74, 41).

¹³⁵ J. V. Núñez Rivera incide, muy atinadamente a nuestro parecer, en esta delimitación como el medio para poder discernir las marcas sustantivas de lo estrictamente elegíaco en la literatura española (*op. cit.* p. 175-177).

¹³⁶ *De vulgari eloquentia*, II, XII, 6: *Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur.* Texto original, *Bibliotheca Latina IntraText*, <http://www.intratext.com/IXT/LAT0445/>. Traducción de J. L. Gutiérrez García, *Sobre la lengua vulgar*. Dante Alighieri, *Obras Completas*. Vol. II, Ed. RBA, Barcelona, 2006.

si bien unos capítulos antes la trata como género, situándola en un nivel humilde, intermedio entre comedia y tragedia:

En segundo lugar, en lo que hemos de decir, debemos proceder con discreción, determinando si conviene el estilo trágico, el cómico o el elegíaco. Para la tragedia empleamos el estilo sublime; para la comedia, el estilo inferior, y para la elegía, el estilo propio de la desgracia.

Por tanto, si hemos de tratar un asunto trágico, debemos emplear el vulgar ilustre, y, por consiguiente, debemos usar la forma de canción. Si tenemos que tratar un asunto cómico, entonces convendrá unas veces el estilo vulgar medio, y otras, el vulgar inferior. Reservamos para el cuarto tratado el estudio de esta distinción. Y, si hemos de escribir en tono elegíaco, habrá que acudir solamente al estilo vulgar humilde ¹³⁷.

La ausencia de consistencia genérica de la elegía en los comienzos de las literaturas en romance, en este caso la italiana, propicia que las afinidades con la epístola, en el momento de compartir metro, multiplique las posibilidades de confusión, caracterizada igualmente por su apertura conceptual; según J. V. Núñez¹³⁸, dicha apertura “supone la imposibilidad de distinción a partir del componente semántico”. Dichas confusiones se trasladarán al panorama de la lírica española en el s. XV con la importación de las formas italianas, reorientando la evolución que la elegía en castellano, con una métrica propia como la copla de pie quebrado, hubiera sufrido. En dicha delimitación centrarán los teóricos (italianos y españoles) sus esfuerzos en sus obras de poética a la hora de tratar la elegía. Pero si lo estrictamente elegíaco, a pesar de puntuales aperturas temáticas, entendido bien como funeral, bien amoroso, ha de partir de una modalidad poética deficiente o negativa, que lamenta la ausencia de una persona fallecida o la lejanía del ser amado, el vínculo con la epístola persiste en la situación de distanciamiento entre sujeto y objeto poéticos. Sin embargo, y a pesar de dicho vínculo, el modo de afrontar la ausencia del destinatario en uno y en otro género marca considerablemente la distancia entre ambos, y ello en varios sentidos:

¹³⁷ *De vulgari eloquentia*, II, IV, 5-6: *Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem [oportet] ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere.* Ante la ausencia de una práctica elegíaca en romance italiano en ese época, Dante elabora sus reflexiones basándose en el *Ars horaciano*, *maxime* los vv. 38 ss. y 86 ss.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 176.

- 1) Por un lado, el autor de epístolas intenta soslayar la distancia con su receptor mediante su carta, mientras que el elegíaco insiste y acentúa la sensación de separación mediante una cierta *retórica de lágrimas*¹³⁹.
- 2) Por otro lado, y ello resulta determinante, la cotidianeidad en la que se ubica en esencia el *yo* epistolar, en la cual el detalle cronotópico le es inherente, está muy alejada de un *yo* elegíaco cuya realidad es ucrónica, desasida de lo circunstancial y enmarcada poéticamente en una ficción mítica (Propertio), bucólica (Tibulo) y a veces refinadamente urbana (Ovidio).
- 3) Excluyendo divergencias experimentales, como las *Heroidas* de Ovidio, el receptor de la epístola es un destinatario real fuera de la misiva y, por lo general, masculino, frente a la elegía, en la que el acto comunicativo aparece diluido en un monodílogo con un vocativo retórico femenino, más que con un interlocutor real.
- 4) Por último, y debido a aquélla modalidad poética deficiente o negativa antes citada, la polaridad ‘yo/tú’, en contraste con la epístola, se torna en la elegía en una dicotomía ‘infelicidad/felicidad’, como se observa ejemplarmente en la última elegía de Herrera.

Dichas diferencias se veían acentuadas en la Antigüedad Clásica por la métrica de uno y otro género, el dístico en la elegía y el hexámetro dactílico en la epístola. Sin embargo, en la nueva elegía renacentista en lenguas vernáculas tal distinción no sólo no existe sino que imbrica más allá de lo meramente formal ambos géneros, encauzados por el terceto encadenado; en palabras de J. Valentín, “nos hallamos en este sentido con el elemento posiblemente más decisivo para la confluencia genérica: la identidad de su componente formal¹⁴⁰”. Partiendo, por tanto, de este panorama, la elegía herreriana está al final del camino trazado por unos antecedentes que habrán de rescatar lo sustantivamente elegíaco de la amalgama formal que ampara el terceto. Dichos antecedentes serán tratados a continuación.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 180.

III. 4. 1- Implantación del género en España. Primeras interferencias. Garcilaso y Boscán

Con el presupuesto de los planteamientos genéricos examinados, Garcilaso y Boscán experimentarán en el seno de su propia obra poética con ambos géneros, el epistolar y el elegíaco. Tal experimentación se lleva a cabo a comienzos del siglo XVI, en la década de los años treinta, en un momento, pues, contemporáneo a la llegada de los *corpora* elegíacos en italiano. Este balbucear elegíaco en vulgar se trasluce en la timidez de los intentos: dos elegías y una epístola en Garcilaso.

1. Garcilaso¹⁴¹: es autor de dos elegías, la primera funeral, dedicada *Al duque de Alva en la muerte de don Bernaldino de Toledo*, escrita en 1535, y la segunda, *A Boscán*, de la misma fecha¹⁴².

La primera, *Aunque'ste grave caso aya tocado*¹⁴³, de 307 versos, se ajusta estrictamente a los tópicos de la elegía funeral, estudiados por el Brocense y Herrera, quienes citan además a sus antecedentes Horacio, Fracastoro, Tasso y

¹⁴¹ La vida del poeta toledano es ampliamente conocida. En lo humano, resultó ser la más perfecta encarnación del ideal del cortesano renacentista, tal como lo había definido Castiglione. Fue la cabal fusión del hombre de armas y de letras. Como escritor, realizó la obra poética que mayor trascendencia ha tenido en la lírica castellana. Sabía a la perfección el griego, el latín, el italiano y el francés. Hombre universal, vivió en su corta vida toda una carrera de amores, de heroísmos, de creación intensa, de acción real y de platónicos idealismos. Nace en 1501 en una familia noble. Tomó parte en varias expediciones militares a la Isla de Rodas, en Grecia, contra los turcos, y a Francia en 1522. Estuvo en Italia, en Bolonia. Se casó en 1525 con doña Elena de Zúñiga, matrimonio que no le trajo la felicidad. Un año después conoció a doña Isabel Freyre, la *Elisa* de sus versos, dama portuguesa de la emperatriz de quien se enamoró perdidamente y que había de tener gran influencia en su obra poética. Fue herido por los turcos en Túnez en 1534. En Provenza se lanzó sin casco ni coraza al frente de sus soldados, siendo herido en la cabeza por una piedra y muriendo a los pocos días en Niza, en octubre de 1536, a los 35 años de edad. Su obra poética es breve pero de gran trascendencia: treinta y ocho sonetos, cinco canciones, tres églogas, dos elegías, una epístola y unas pocas composiciones breves a la manera tradicional, todo publicado por primera vez siete años después de su muerte, formando el IV libro de la célebre edición barcelonesa de la obra de Boscán de 1543. Escribió también tres odas en latín.

¹⁴² Tal y como se señalará a continuación (*infra*, n. 146), el toledano delimita claramente la función de la elegía en el conjunto genérico de su obra, algo que parece observarse también en la misma ordenación de la citada edición de 1543, pues sus dos piezas se sitúan entre las otras composiciones de origen clásico, oda y epístola, conformando un segundo conjunto, orgánico, respecto a las canciones y sonetos que les anteceden. Sin embargo, según afirma Lía Schwartz, “en la poesía de Garcilaso la elegía es todavía un poema en busca de definición genérica” (L. SCHWARTZ, “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea*”, en el citado vol. de P.A.S.O., pp. 101-132, *loc. cit.* p. 110).

¹⁴³ Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentarios*, ed. de Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981, pp. 216-214; existe versión digital de esta edición: <http://www.garcilaso.org/obras/indice.htm>. Sobre esta elegía, *cf.* el estudio de R. MINIAN DE ALFIE, “La Elegía I de Garcilaso”, *Filología* 16 (1972) 230-237. Igualmente, S. F. RENDALL y M. D. SUGARMON, “Imitation, Theme and Structure in Garcilaso's First Elegy”, *Modern Languages Notes* 82 (1967) 230-237; A. SÁNCHEZ ROMERALO, “La Elegía I de Garcilaso como pieza consolatoria”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Sebastian Neumeister, Verlag, Frankfurt am Main, 1989, I, pp. 611-617.

Albinovano¹⁴⁴. Escrita en Sicilia (donde muere don Bernaldino), se trata de un caso de aplicación de la *dispositio* epistolar a la temática luctuosa, incluyendo las dos partes de las que constan tales piezas, a saber, la *consolatio* al receptor y la *laudatio* del difunto.

La segunda elegía, *Aquí, Boscán, donde del buen troyano*¹⁴⁵, de 193 versos, resulta más interesante a la hora de observar los efectos de la *contaminatio* elegíaco-epistolar, ya que en ella el poeta enumera sus sufrimientos de amor al amigo. Igualmente escrita en Sicilia al volver a Nápoles tras la conquista de Túnez, consta de dos partes: la primera, hasta el v. 36, donde irónicamente se refiere a su quehacer poético y, según marca la práctica epistolar, saluda a Boscán. Pero, tras reflexionar sobre el género en que compone -el elegíaco¹⁴⁶-, inicia una parte esencialmente amorosa y netamente elegíaca donde el toledano lamenta separarse por motivos militares de un amor habido en Nápoles, con evidentes aires tibulinos al rechazar la vida militar frente al paraíso de la Edad de Oro, el fantasma de los celos, y el típico contraste entre el bienestar del destinatario -Boscán-, felizmente casado en la patria, y la miseria del *yo* elegíaco, en un contraste que imitará Herrera en su última composición. De hecho, es la primera pieza elegíaca en tercetos castellanos donde las polaridades ‘tu/yo’, ‘aquí/allí’, ‘hoy/ayer’ (sintetizables todas en ‘felicidad/infelicidad’), tan netamente elegíacas, son tratadas en tal clave. Sin embargo, la variedad de registros temáticos acentúa el carácter de ensayo, pues a pesar de ceñirse a los límites del modelo elegíaco amoroso, son frecuentes las digresiones y los ribetes satíricos y epistolares¹⁴⁷.

Cabe preguntarse, por tanto, el alcance del primer tanteo garcilasiano en la configuración de la elegía renacentista castellana y si el toledano es consciente de

¹⁴⁴ La elegía neolatina de G. Fracastoro, *In obitum M. Antonii Turriani Veronensis, ad Ioannem Baptistam Turrianum fratrem*, es la principal de sus fuentes; la elegía de Tasso (*Pon freno homai, Rutilio, al Lungo pianto*) aparece en la edición de los *Amori* de 1534 y es una pieza consolatoria. El tercer modelo seguido es la elegía de Albinovano *Ad Liviam Augustam, de morte Drusi Neronis filii eius*. Tales fuentes son descritas por el Brocense y Herrera, por éste de forma más detallada que por aquél (cf. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 275-280 y 423 ss.).

¹⁴⁵ Para esta pieza, vid. S. LIPMANN, “Garcilaso’s Second Elegy”, *Modern Languages Notes* 86 (1971) 167-181.

¹⁴⁶ En el marco del motivo de la *figura correctionis*, en los versos 22-24 apostilla el toledano: *Mas ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi passo a passo, / y aquesta que os escribo es elegía*.

¹⁴⁷ La única epístola garcilasiana está en verso suelto, adscribiéndose (J. V. Núñez, p. 185) “a la tendencia vernácula más innovadora, que propone el *sciolto* como trasunto particularmente adecuado del hexámetro latino”. Según E. Rivers, es la primera tentativa en la literatura española de adaptar la epístola familiar horaciana, con elementos de doctrina moral y sátira (E. L. Rivers, “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature”, *Hispanic Review* 22 (1954) 175-194).

recrear con sus dos composiciones el espíritu de la elegía erótica romana. López Bueno¹⁴⁸ destaca las marcas vinculantes en ambas piezas que demostrarían que el poeta tomó una determinación genérica conjunta; tales marcas, distinguibles en las elegías garcilasianas, son:

- Ambas están escritas en tercetos. En este caso la métrica es destacable en cuanto a la distinción genérica con la epístola, ya que Garcilaso escribe la suya en versos sueltos.
- Ambas se dirigen a un destinatario real (el Duque de Alba, Boscán), en un marco, por tanto, epistolar.
- El tema es un caso lamentable, funerario en una, amoroso en la otra.
- Ese caso lamentable está provocado por la ausencia, motor del género elegíaco¹⁴⁹.

Por tanto, aunque aún no parece recrear el tono elegíaco romano, se puede concluir que Garcilaso en este primer intento plantea la elegía ya como género clásico al implicar los dos elementos constituyentes, el formal y el conceptual, a pesar de algunas concomitancias con el género epistolar que le llegan de las fuentes horacianas, por lo que “la nitidez de las delimitaciones pierde terreno en su herencia¹⁵⁰”.

1. Juan Boscán¹⁵¹: de los tres libros que contienen su obra en la mencionada edición de 1543, que incluía un cuarto con la obra de Garcilaso, el tercero estaba constituido

¹⁴⁸ *Op. cit.* p. 141. C. GUILLÉN, “Sátira y poética en Garcilaso” (1972), *apud El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 15-48, sostiene que Garcilaso se mueve en un campo genérico, el de la epístola y el de la sátira, que constituye una polaridad codependiente y que se remonta a los *Sermones* horacianos, que participan tanto de la epístola como de la sátira.

¹⁴⁹ Señala C. Guillén (*ibidem*, p. 33) que “en el primer plano de la elegía hay personas que *son* pero no *están*: el amigo muerto, la amiga alejada o perdida. La emoción originaria es la pena causada por esa aleación del ser con el no estar que solemos llamar *ausencia*”.

¹⁵⁰ López Bueno, p. 142. No obstante, en el citado trabajo se incide en que “Garcilaso determina, pues, muy bien la ‘función’ de la elegía en su sistema de géneros. Pertenece, para empezar, a los géneros clásicos”, además de recordar otros posibles casos elegíacos en el *corpus* de las poesías del toledano, citándose la égloga I, “sucesión de dos elegías, una amorosa, la otra funeral”, o la égloga III, “representación de un caso elegíaco evidente”, aparte del uso del terceto en largos pasajes de la égloga II.

¹⁵¹ Recordemos que Juan Boscán D’Almogaver (1490-1542) viajó a Italia como embajador español, donde encontró a Garcilaso de la Vega, con quien entabló una gran amistad. Boscán, que cultivó en principio la conceptuosa y cortesana lírica de los *Cancioneros*, introdujo el verso endecasílabo y las estrofas italianas (soneto, octava real, terceto encadenado, estancia) persuadido de ello por su amigo el embajador y humanista veneciano Andrea Navagiero en la célebre conversación en los Jardines del Generalife de Granada. Convenció de esta novedad a Garcilaso y a Diego Hurtado de Mendoza entre

por composiciones de géneros clasicistas, y entre ellas numerosas en tercetos: un *Capítulo* amoroso, una *Epístola* amorosa y la célebre *Epístola* de Hurtado de Mendoza seguida de la *Respuesta* de Boscán. Se establece, por tanto, una cierta oposición entre elegía (o epístola) amorosa y epístola amistosa.

De las cuatro composiciones en tercetos citadas, las dos primeras (de 385 y 247 versos, respectivamente), de factura similar, expresan tormentos amorosos dirigidos a la ‘señora’ (en realidad un vocativo retórico). El subjetivismo es el tono dominante, aunque la progresión es poco fluida, nerviosa y basada en una sucesión de tormentos de amor, frente a la discursividad armoniosa de las *Epístolas*. Frente a las elegías garcilasianas, el género aparece muy poco definido, menos que el epistolar, y con el claro referente de las *Heroidas* ovidianas. No obstante, el *Capítulo* amoroso estaría más cerca de la elegía clásica que la *Epístola* amorosa, cuya abundancia de marcas epistolares, estructuradas en torno a la dedicatoria inicial, justifican suficientemente el marbete de *Epístola* con el que aparece en el *corpus*.

Se puede concluir, por tanto, que la delimitación genérica en Boscán no es tan nítida como en Garcilaso, quien emplea mayor número de marcas sustantivamente elegíacas (aparte del metro) en sus dos piezas del género; Boscán parece trasponer dicha precisión genérica al ámbito de la epístola, dotándola, en el marco del terceto, de unos rasgos que impiden la confusión con la elegía, aunque no excluya rasgos de ésta.

III. 4. 2- Apertura temática. D. Hurtado de Mendoza, G. de Cetina y H. de Acuña

Si la década de los años treinta del s. XVI se caracteriza por los primeros tanteos en tercetos en el marco elegíaco, simultáneos a la llegada de los primeros *corpora* elegíacos en italiano a la península, pero sin discernir aún cabalmente entre aquella y epístola, la siguiente década se va a caracterizar por una clara apertura temática no sólo del terceto sino de la poesía en general. En lo que se refiere a la elegía, se acrecienta aún

otros y escribió el manifiesto de la nueva poesía italianizante renacentista en la epístola nuncupatoria dirigida *A la duquesa de Soma* que compuso como prólogo a uno de sus volúmenes, quedando así la poesía castellana enriquecida con nuevos versos, estrofas, temas, tonos y recursos expresivos, a pesar de disconformidades derivadas de un concepto más nacionalista del Renacimiento como el de Cristóbal de Castillejo.

más si cabe el bifrontismo funeral/amoroso¹⁵², algo que se acentuará a favor de la funeral en el s. XVII, tras la consagración de la vertiente amorosa de la elegía herreriana. Este avance en el asentamiento del género hace que en su seno vayan surgiendo nuevos planteamientos discursivos: se distingue entre elegía privada y entre elegía pública (en la obra de Espinel se constatan ambos tipos), algo que atañe no sólo a la condición del destinatario –fallecido o no–, sino también al grado de intimidad e implicación entre el poeta y su receptor. Incluso dentro de la variante funeral, en cuya *dispositio* se da cabida a la *consolatio* y a la *laudatio funebris* del finado, se produce una priorización y/o especialización por la *consolatio* o por la *laudatio*, siendo más proclive la primera de ellas a circunscribirse en el campo personal e íntimo, “y sólo ésta, *stricto sensu*, coincide con la modalidad que llamamos elegíaca¹⁵³”. Esta modalidad, de contenido funeral vinculado a la moralidad elegíaca y compuesta en tercetos, será el modelo elegíaco más reconocido a lo largo de la centuria; en este caso, prima la identificación genérica. En caso de predominio del tema amoroso, dependerá de la presentación. Es, pues, el momento más delicado en la delimitación y consagración genérica de la elegía amorosa, pues la elegía funeral, por tema y metro, ya queda definida y establecida de un modo que perdurará todo el Siglo de Oro.

1. **Diego Hurtado de Mendoza**¹⁵⁴: su abundante producción en tercetos encadenados pertenece sobre todo al género epistolar, con fuertes contagios de la sátira¹⁵⁵. Sin embargo, varias de estas composiciones tituladas como ‘Epístola’ poseen un claro

¹⁵² La teoría y crítica literaria de la segunda mitad de siglo confirman tal tendencia. Así, Herrera (*As.* p. 416): “El primer uso de ella fue, como se ha dicho, en las muertes [...]. Después se trasladó a los amores no sin razón, porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte”. Igualmente, el Pinciano (*Philosophia...*, III, p. 246): “Agora aya tomado su origen de muertes de algunos, agora de las querellas de los amantes”.

¹⁵³ López Bueno, p. 148.

¹⁵⁴ Nacido en Granada en 1503, bisnieto del Marqués de Santillana, hermano de Doña María de Padilla, fue literato, político y guerrero. De gran cultura humanista, conocía el árabe, el latín y el griego, siendo discípulo en la Universidad de Pedro Mártir de Anglería, junto con los marqueses de Vélez y de Mondéjar (su hermano). Marchó como embajador a la corte de Enrique VIII, rey de Inglaterra en 1537, que acababa de quedar viudo y donde se le encomendó negociar unas bodas reales que se frustraron. Tras ello fue nombrado embajador en Venecia (1539-1547) para representar a Carlos I en el Concilio de Trento. Muere en Madrid en 1575. Tiene una amplia obra poética además de ser gran prosista. Junto a Garcilaso de la Vega y Juan Boscán introdujo los nuevos temas, metros y estrofas de la lírica italiana, si bien, al contrario que estos autores, se inclinó más bien por la sátira maliciosa y picante (la *Fábula del cangrejo*, por ejemplo) y fue el primero en cultivar el burlesco tema del *soneto del soneto*. Es autor del *Diálogo entre Caronte y el Alma de Pedro Farnesio* y la *Crónica de las Guerras de Granada*, ejemplo de prosa clásica castellana, concisa, exacta, justa e imparcial, en que sigue como modelos a Salustio y Tácito. Destaca su *Epístola a Boscán* y el poema mitológico *Fábula de Hipómenes y Atalanta*. Su obra está editada en *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Ed. Planeta, Barcelona, 1989.

¹⁵⁵ Cf. F. J. MARTÍNEZ RUIZ, “Las epístolas horacianas de Diego Hurtado de Mendoza (desde una perspectiva pragmática)”, *Glosa* 2 (1991) 197-211.

registro elegíaco, con el modelo de las *Heroidas* claramente presente (*De Belisa a Menandro*), así como la denominada égloga¹⁵⁶. Destaca la titulada directamente ‘elegía’ (*¿Cómo cantaré yo en tierra extraña?*), escrita en una “inusual disposición” de estrofas y rimas y, especialmente, la *Epístola a una partida*, “clave en orden a la configuración del género”, según López Bueno¹⁵⁷, y quizá “la primera elegía española [...] donde el género cristaliza con todos sus caracteres temático-formales”, según J. V. Núñez, donde el marco epistolar está ausente en el dolor del amante por la separación de su amada a la que dirige su queja¹⁵⁸.

No está clara del todo su autoría de la célebre *Carta de Dido a Eneas traducida de Ovidio* (*Cual suele de Menandro en la ribera*), también atribuida a Cetina, y escrita en endecasílabos sueltos. Sólo escribe una elegía funeral, a la muerte de Doña Marina de Aragón, aunque sin destinatario real.

2. **Gutierre de Cetina**¹⁵⁹: su obra en tercetos guarda numerosos paralelismos con la de Hurtado de Mendoza; de sus siete epístolas, cuatro poseen un registro satírico burlesco, perteneciendo a la sátira anticortesana las otras tres. Sin embargo, de los tres poetas analizados, respecto a la elegía “es el que muestra una mayor receptividad al género”, a decir de López Bueno¹⁶⁰, dentro de la indecisión en las denominaciones de las composiciones. En efecto, a pesar de que el *sermo* horaciano domina las siete piezas, existen algunas orientaciones de tipo elegíaco-amoroso, y ello en su doble vertiente: la de la comunicación epistolar con un *tú* real, con el que

¹⁵⁶ En efecto, constituye una verdadera ‘elegía a la partida’ de la amada (J. V. Núñez, p. 193), aunque la caracterización pastoril del sujeto poético solapa el carácter elegíaco.

¹⁵⁷ López Bueno, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, p. 193. La elegía es traducción del poema de L. Tansillo (Venosa, 1510), *Se quel dolor, che va innazi al morire*, compuesto en 1539-40, y versionado también por Cetina y Acuña; cf. G. GONZÁLEZ MIGUEL, “Un problema de crítica textual resuelto: Gutierre de Cetina, Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña directos imitadores de Tansillo”, *Studia Philologica Salmanticensia* 3-4 (1979-80) 151-161. El original de Tansillo (rotulado como ‘elegía’ en el ms. 13 H 49 de la B. N. de Nápoles) fue compuesto para don García de Toledo, que tuvo que ausentarse de su amada Antonia de Cardona al abandonar Nápoles en 1539 ó 1540, y fue descubierto por E. MELE, “Notas críticas”, *Revista crítica de historia y literatura* 1 (1895-96) 265-267.

¹⁵⁹ Nacido en Sevilla en 1520. Fue militar de profesión y vivió largo tiempo en Italia, donde fue soldado a las órdenes de Carlos I; allí entró en contacto con la lírica petrarquista que tanto habría de influir en él, familiarizándose con la obra de Tansillo, Ludovico Ariosto y Pietro Bembo. Adoptó el sobrenombre pastoril de *Vandalio* y compuso un cancionero a una cierta Laura que cabe identificar con Laura Gonzaga. Parte hacia México en 1546, regresando a España en 1548, para volver en 1556 con su tío Gonzalo López. Herido en lance amoroso por Hernando de Nava, muere probablemente en 1557 en Puebla de los Ángeles. Su obra poética es de claro corte petrarquista y está compuesta de 244 sonetos, 17 epístolas, 11 canciones, 5 madrigales y 15 composiciones varias. Para su vida y obra, *vid.* B. López Bueno, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Publicaciones de la Diputación, Sevilla, 1978, así como su edición de la poesía del sevillano en *Sonetos y madrigales completos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, p. 151.

se tratan confidencias amorosas, y en la que el modelo es la elegía a Boscán de Garcilaso; y por otro lado, las misivas a la señora objeto de los tormentos amorosos del poeta. En ambos casos dominan la ausencia y la despedida, motores de la elegía¹⁶¹.

Como se dijo arriba¹⁶², Cetina también lleva a cabo una recreación del citado poema de Tansillo, y que el sevillano igualmente rotula de elegía: “Si aquél dolor que da a sentir la muerte”; sin embargo, frente a Hurtado de Mendoza, que traduce el poema del italiano, Cetina imita, aun teniendo presente la traducción del granadino. En cualquier caso todo ello pone de manifiesto la importancia del poema del venusino, junto a las *Heroidas* ovidianas¹⁶³, para la configuración del género en este momento, en el que el carácter ficticiamente misivo hace que se tilden por lo general de epístolas, aun cuando el tono elegíaco cobre protagonismo.

3. **Hernando de Acuña**¹⁶⁴: al igual que Mendoza y Cetina, Acuña elaboró su propia versión de la *Elegía a una partida (si el dolor de la muerte es tan crecido)*, a parte de la cual destacan otras dos composiciones cercanas a la modalidad elegíaca, a pesar de que *sensu stricto* estén más cerca del género eclológico y epistolar. Todas estas composiciones tienen en la despedida y la ausencia su motivo más recurrente. Así, en la primera (*A la sazón que se nos muestra llena*), el pastor entona sus quejas de amor, en un procedimiento a priori elegíaco, pero que la égloga importa a su estructura; la segunda de estas piezas, *A Silvia la cruel salud envía*, entremezcla el tono elegíaco con el formato epistolar y una ambientación pastoral, pero con las *Heroidas*, una vez más, como modelo más patente. Por último, a Acuña se le

¹⁶¹ Los mismos conceptos imperan en las traducciones que de las *Heroidas* I, II y VII realiza Cetina.

¹⁶² *Supra*, n. 158.

¹⁶³ Respecto a la mencionada traducción de la séptima *Heroida* de Ovidio, atribuida igualmente a Mendoza y a Acuña, “la atribución a Cetina parece la más verosímil”, según B. López Bueno (*op. cit.*, p. 150, *ad loc.*).

¹⁶⁴ Sobre Acuña *vid.* G. CABELLO PORRAS, “Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la “nueva lengua poética”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 26 (2008) 5-61; también R. P. SEBOLD, “Hernando de Acuña: su poética y su “sabrosa historia del alma”, *Revista de Literatura* 135 (2006) 77-99. Su obra está editada por L. F. Díaz Larios en *Hernando de Acuña. Varias Poesías*, Ed. Cátedra, Madrid, 1982. Nacido en Valladolid (c. 1520), Acuña combatió con Carlos V en Alemania, Italia y Flandes y con Felipe II en San Quintín. Por orden del primero tradujo *El caballero determinado (Le chevalier délibéré)*, de Olivier de la Marche (1553), en donde se nota la influencia de Virgilio e, incluso, de su amigo Garcilaso de la Vega. Su obra, una de las más importantes de la primera generación de poetas petrarquistas, abarca fábulas mitológicas, epístolas, églogas pastoriles y canciones y sonetos de temática amorosa; como traductor dejó obras clásicas de los grandes escritores latinos e italianos, como las *Heroidas* de Ovidio, *Orlando enamorado* y el citado *Caballero determinado*. Muere en Granada en 1580.

atribuye igualmente la traducción de la *Heroida VII*, que ya en la *editio princeps* de su obra (1591) aparece como *Carta de Dido a Eneas*.

A pesar de que estos poetas son prácticamente coetáneos de Garcilaso, se observa en ellos un paso adelante en la delimitación de las modalidades elegíacas funeral y amorosa, a pesar de que la indecisión en las denominaciones persista. Tal esfuerzo no impide que en numerosas piezas se alternen tonos elegíacos y marcas epistolares; no obstante el género se va asentando, y ello gracias al paradigma impuesto por la *Elegía a una partida*, ya sin concomitancias genéricas con la epístola y cuyo modelo imitan y/o traducen los tres autores mencionados, pero que no sienta precedente en la práctica elegíaca inmediatamente posterior, en parte debido al peso del modelo de las *Heroidas* ovidianas impuesto principalmente por Hurtado de Mendoza y Cetina¹⁶⁵. Veremos, sin embargo, en la obra de los poetas inmediatamente posteriores cómo el patrón de las *Heroidas* se agota progresivamente hasta desembocar en un nuevo tratamiento de la amada, que configurará un nuevo tipo de elegía petrarquista que culminará con Herrera.

III. 4. 3- La segunda mitad del s. XVI. Consolidación del género elegíaco: F. de Figueroa, F. de Aldana, J. de Lomas Cantoral, L. Barahona de Soto, V. Espinel

En la segunda mitad de siglo las interferencias con la epístola en verso se van disipando hasta lograr, al menos en el caso de la elegía de carácter fúnebre, una total delimitación genérica que permite consolidar la elegía en el sistema poético español. Ello ayudará a que, a su vez, la elegía de tonalidad amorosa cobre, por oposición a la funeral, mayor entidad, en un lento proceso que culmina en Fernando de Herrera: en efecto, el sevillano será quien cultive la elegía amorosa con total profusión cualitativa y cuantitativa, frente al uso selectivo o excepcional de los poetas anteriores de la modalidad amorosa, a excepción de Juan de la Cueva. A esa consolidación progresiva de la elegía amorosa

¹⁶⁵ Es interesante reseñar que esta tendencia, que ya se observaba en el *corpus* de elegías de Alamanni fuera de España (*supra*, p. 194), en ese proceso de adaptación del dístico elegíaco a la *terza rima*, es un fenómeno que igualmente ocurre en Francia: el máximo exponente de la elegía renacentista en esta lengua, Clément Marot, autor de 23 elegías, denomina *cartas* a algunas de ellas, a pesar de aparecer en la pieza en cuestión el marbete de 'elegía'. Nacido en Cahors en 1496, huyó a Italia en 1536 por sus simpatías con la Reforma. Tras su regreso a Francia publicó *Treinta salmos* (1541), pero su prohibición le obligó a buscar refugio en Ginebra y en Turín. Editó el *Roman de la rose* (1526) y las obras de François Villon (1533); tradujo a Virgilio, a Luciano, a Ovidio y a Petrarca. Es el autor del primer soneto en lengua francesa; escribió rondeles, baladas y otras formas estróficas, obras que se editaron por primera vez en Lyon en 1538 y en 1544. Naturalmente sus elegías, por las interferencias antes aludidas, poseen un fuerte influjo de las *Heroidas* ovidianas, ya que muchas de ellas son al cabo epístolas amorosas. Tras Marot, será Ronsard (a partir de 1563) quien cultive con más profusión el género en suelo galo, con sus elegías italianizantes al modo de Alamanni.

contribuirá, aunque condicionándola, un nuevo y postrer florecimiento del petrarquismo, en parte propiciado por la obra de Garcilaso, convertido ya en clásico, y que estaba siendo sometido a numerosas exégesis y comentarios como el del propio Herrera. De hecho, en el marco de la elegía amorosa se distinguen dos grupos de poetas¹⁶⁶: por un lado los del entorno castellano-salmantino, caracterizados por su fuerte clasicismo y su escaso cultivo del género; y por otro, poetas de fuerte impronta garcilasiana cercanos a las ideas estéticas de Fernando de Herrera y que cultivarán, por ello, la elegía amorosa, cuyo modelo será la obra del ‘Divino’.

Todo ello es algo que se observa en un conjunto de autores que confirman esa progresiva delimitación de la epístola y la elegía por un lado, y de ésta en su modalidad funeral de la amorosa, por otro¹⁶⁷:

1. **Francisco de Figueroa**¹⁶⁸: también conocido como ‘el Divino’, posee una trayectoria poética muy personal, pese a depender de la tradición estilnovista y petrarquista y su continuación garcilasiana, que lleva a su punto más alto; a este respecto es destacable la influencia del neoplatonismo de León Hebreo y de la lírica horaciana. A pesar de pertenecer a la mencionada escuela salmantina, su vínculo con la lírica de Fray Luis es escaso. Sus temas son el amor y la ausencia de la amada, lo cual trasluce el carácter elegíaco de la mayoría de su lírica, que comprende sonetos, églogas, canciones y elegías. La edición de 1625 de este *corpus* estaba ordenada según criterios métrico-formales, por lo que la elegía ocupaba una de las secciones. Se hallan piezas de tipo funeral, como *A la muerte del Príncipe de España don Carlos*, cercana a la primera de Garcilaso por su registro epistolar, y de corte

¹⁶⁶ López Bueno, p. 155.

¹⁶⁷ En este grupo habría que incluir a Francisco de la Torre (¿1534-1594?), perteneciente a la escuela salmantina y autor de sonetos, odas y canciones. A pesar de que ninguno de sus textos tiene el rótulo de ‘elegía’, ni siquiera alguna marca genérica, la modalidad es totalmente elegíaca: el tema principal es el amor, caracterizado por la delicadeza en el tratamiento, ternura inefable, sencillez en la expresión y un tono triste y melancólico, de nostalgia propiamente elegíaca.

¹⁶⁸ Nacido en Alcalá de Henares en 1536, estudió en su ciudad natal con el humanista e historiador Ambrosio de Morales. Viajó por gran parte de Europa y pasó una gran parte de su vida en Italia al servicio de Carlos V y de Felipe II. En Italia encontró a su amada, a quien poetiza con el nombre de *Fili*, él sería *Tirsi*, y a quien tuvo que abandonar en 1552. Fue “continuo” del rey Felipe II desde 1561, repartiendo su residencia entre la Corte y Alcalá, a donde finalmente se retiró junto a su esposa, María de Vargas. Poco antes de su muerte (en 1617) Figueroa mandó quemar sus poesías, por lo que sólo se conservó la parte parcialmente recogida por Luis Tribaldos de Toledo (*editio princeps*, Lisboa, 1625), descubierta y publicada por Menéndez Pidal en 1915. En la actualidad su poesía está editada por M. López Suárez, *Poesía*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989; cf. igualmente su “Presencia cavalcantiana en dos sonetos de Francisco de Figueroa”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 4 (1985) 85-106, así como “Figueroa en Italia e Italia en Figueroa”, *apud Historia y crítica de la literatura española*, coord. por F. Rico Manrique, Ed. Crítica, Barcelona, 1991, vol. 2, t. 2, pp. 233-237.

amoroso, en las que Figueroa da un paso adelante: el amor y la amada se tratan en clave neoplatónica, de un modo muy próximo ya al Herrera de las elegías petrarquistas, como se observa en su más representativa pieza en tercetos: *Ilustre alma gentil, lumbre del cielo*.

2. **Francisco de Aldana**¹⁶⁹: igualmente apodado ‘el Divino’, es autor sobre todo de sonetos, fábulas, canciones y epístolas, de entre las cuales destaca la *Epístola a una dama*, de 142 versos de raigambre petrarquista (aunque el modelo ya es Boscán¹⁷⁰), que demuestra que el tipo de tono elegíaco practicado hasta la fecha se estaba extinguiendo poco a poco, ya que reduce su aparición a momentos concretos de la composición, sin apenas llegar a vertebrarla siquiera. Esta modalidad elegíaca petrarquista no desaparecerá, sino que se verá enriquecida por la tópica amatoria de la elegía romana, cuya fusión logra crear un nuevo producto elegíaco que alcanza su cumbre y perfección en Herrera. No obstante, antes de ello el modelo elegíaco imperante sufre otras contaminaciones, caso de las composiciones de Aldana en tercetos en código elegíaco, que incorpora tonos morales en los que la influencia de Fray Luis de León es la fundamental.
3. **Jerónimo de Lomas Cantoral**¹⁷¹: su obra, de claro corte petrarquista, incluye también composiciones tradicionales en metros castellanos, bajo la influencia de Castillejo y Gregorio Silvestre. Lo más importante son sus epístolas, sonetos,

¹⁶⁹ Nacido probablemente en Nápoles en 1537, pertenece a la escuela salmantina. Fue hombre de armas, general en Flandes y guerrero que acompañó al monarca portugués don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir, donde pierde la vida en 1578. Su hermano Cosme editó en dos partes (Milán, 1589; Madrid, 1591) lo que pudo hallar de su obra. Sus primeras composiciones métricas recogen las formas italianizantes que habían introducido Boscán y Garcilaso; sin embargo, su trayectoria literaria derivaría en una concepción naturalista del amor con un mayor contenido de sensualidad. Sus versos abordan asuntos amorosos, mitológicos y también religiosos, alcanzando una de las cumbres de la lírica hispánica con su *Epístola a Arias Montano*. Su poesía está editada en *Francisco de Aldana. Poesías castellanas completas*, ed. de J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 2000. Sobre el carácter de su poesía amorosa, *vid.* el estudio de L. CERNUDA, “Tres poetas metafísicos”, *Bulletin of Hispanic Studies* 25 (1948) 109-118, y de J. G. FUCILLA, “Francisco y Cosme de Aldana”, *apud Estudios sobre el petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960, pp. 158-160.

¹⁷⁰ Cf. vv. 103-105, *Aquí verás quien tanto sabe amarte, / si es bien que de Boscán robe el sujeto / para mejor sus males declarar* (ed. cit., p. 135).

¹⁷¹ Nacido en Valladolid en 1542, floreció en torno a 1570. Se conocen muy pocos datos sobre su vida. Publica sus *Obras* en Madrid en 1578, quejándose en el prólogo por la escasa afición a la poesía en España. Sobre su figura, *vid.* N. ALONSO CORTÉS, “Jerónimo de Lomas Cantoral”, *Revista de Filología Española* 6 (1919) 375-388, y “Las imitaciones italianas de Jerónimo Lomas Cantoral”, *Ibidem* 17 (1930) 155-168. Su obra está editada en *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, introducción, edición y notas por Lorenzo Rubio González, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, Valladolid, 1980.

epigramas y elegías en los que sigue el estilo de Bembo, Sannazaro y Tasso. En las dos elegías aplica los cánones ya trillados de las *Heroidas* ovidianas, aunque sigue reservando el término ‘elegía’ para las piezas en tercetos de corte funeral y designando las de tonalidad elegíaca con el marbete de ‘carta’ (*Yo quisiera, señora, aquí enviarte, y Cual suele en la ribera del río Janto*).

4. **Luis Barahona de Soto**¹⁷²: situado en la esfera creadora de Fernando de Herrera y, por ello, componiendo bajo el palio de un garcilasismo comentado y consagrado en parte por el autor de las *Anotaciones*, Barahona es autor de un número considerable de poemas en tercetos, tanto de vertiente epistolar como elegíaca. En esta última encontramos piezas completas que son elegías en tanto que tal, no al modo de poetas anteriores en los que la modalidad elegíaco-amorosa aflora en momentos determinados de la composición. Así sucede en tres piezas, dos dirigidas a la amada (*¡Quién fuera cielo, ninfa, más que él claro, y Vuelve esos ojos, que en mi daño han sido*) y una última que, al igual que Herrera, dirige a un interlocutor irreal (*Furioso río, que en tu limpia arena*). A pesar de la escasez de piezas del género (no se puede hablar aún de un *corpus* al modo herreriano), la figura de Barahona destaca en el panorama elegíaco en castellano por distinguir conscientemente los géneros a pesar del metro, ya que *epístola* y *elegía* son delimitadas claramente por el autor, además de manejar conscientemente sus registros funeral y amoroso.

¹⁷² Nacido en Lucena en 1548, fue médico además de poeta. Su obra evidencia la influencia del italianismo. Discutió por motivos estéticos con Herrera, cuyo lenguaje le parecía demasiado artificioso, por lo que le dedicó un soneto burlesco; sin embargo, compone una elegía funeral a Garcilaso que se incluye en el prólogo de las *Anotaciones* (*supra*, p. 167). Sus fábulas mitológicas, como *Acteón* y *Vertumno*, son paráfrasis de Ovidio en octosílabos. Son más originales sus églogas en endecasílabos, especialmente la *Égloga de las hamadriades*, cuya pompa cromática y lujo sensorial anuncia el de la escuela prebarroca. Su obra más importante, sin embargo, es el extenso poema en octavas titulado *Las lágrimas de Angélica* (1586), imitación del *Orlando* de Ariosto, muy elogiado por Cervantes. Además, sus *Diálogos de la Montería* constituyen una joya de la literatura cinagética, no publicados hasta 1890 y de forma anónima. Muere en Archidona en 1595. Francisco Rodríguez Marín editó toda su obra lírica en *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903, si bien existe una antología moderna por Fernando de Villena, *Antología lírica*. Ayuntamiento de Archidona, Archidona, 1991.

5. **Vicente Espinel**¹⁷³: si en Barahona ya se constata un trato diferente a elegía y epístola, en las *Diversas Rimas* de Espinel los textos en tercetos elegíacos y epistolares reciben un tratamiento equitativo. Frente a las dos elegías funerales se hallan en su *corpus* poético dos cartas amorosas, aún sujetas al esquema amoroso petrarquista, un esquema que confirma la elegía como su cauce más idóneo y apto para su manifestación, frente a otros géneros que se consagran a otros ámbitos más públicos, como la canción o la oda, y ello por la nueva calibración genérica a la que Herrera somete el sistema poético renacentista¹⁷⁴. Dichas *Cartas elegíacas* de Espinel (*El aspereza, que el rigor del cielo, y Célida mía, a quien el soberano*), como afirma López Bueno¹⁷⁵, recurren una vez más a los tópicos de la ausencia y el desdén de la amada como motivo articulador de la composición, motivos sustantivamente elegíacos pero aún tratados en clave petrarquista y bajo las marcas de la epístola, algo que en los dos siguientes poetas cambia de modo casi definitivo.

Por tanto, pese a que estos poetas mantienen un tratamiento de la tópica amorosa en el cauce elegíaco pero en clave petrarquista, si bien ello de un modo cada vez más caduco, en claro síntoma de agotamiento, y la epístola sigue utilizándose para la manifestación de la ausencia amorosa, dichos poetas dejan ya el camino abierto a Herrera y Juan de la Cueva. En efecto, por un lado epístola y elegía en tercetos ya se distinguen con nítida conciencia genérica (caso de Barahona), aunque persistan algunas interferencias en las marcas genéricas; y, por otro, dicha delimitación permite al autor tratar cada molde por separado pero en igualdad de condiciones: la preferencia por uno u otro depende ya de la manifestación inherente a cada género, no de la afinidad del poeta por uno en concreto (carta por lo general), independientemente del fin propio del género. Ello conlleva, como en Espinel, tratar con paridad ambos géneros (dos cartas y dos elegías), a pesar de que el código elegíaco siga contaminado de petrarquismo. Sin embargo, el petrarquismo es ahora el de los poetas españoles, especialmente Boscán y Garcilaso,

¹⁷³ Nacido en Ronda en 1550, estudió artes en la Universidad de Salamanca y estuvo al servicio del conde de Lemos. Tras viajar a Italia se instala en Madrid, donde fue capellán. Aunque su obra más importante es *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618, editada por Juan de la Cuesta), novela picaresca de tono autobiográfico, su talento poético alcanzó relevancia con las *Diversas Rimas* (1591) y con la perfección de la décima luego llamada *espínela* (ya la usó antes Juan de Mal Lara). Tuvo como discípulo a Lope de Vega y fue amigo de Cervantes, Góngora y Quevedo. Sus obras poéticas están editadas por A. Navarro González y P. González Velasco, *Diversas Rimas*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

¹⁷⁴ *Supra*, pp. 190-191.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 159.

junto a un progresivo desuso como paradigma de la *Heroida* ovidiana, como en Aldana y Lomas. El paso definitivo hacia una elegía en castellano de corte romano ya estaba preparado, paso que tiene en Juan de la Cueva y sobre todo en Herrera (por lo abultado del número de piezas) el último peldaño.

III. 4. 4- Consagración de la elegía amorosa en la literatura española. Juan de la Cueva. Fernando de Herrera

III. 4. 4. 1- Juan de la Cueva¹⁷⁶

La obra elegíaca de Juan de la Cueva depende ya directamente de la de Herrera, especialmente en la liberación del marco epistolar. El dramaturgo sigue incluso la articulación por oposiciones de los géneros poéticos clásicos que el sevillano establece en las *Anotaciones*¹⁷⁷, disponiéndose sus *Obras* (1582) en sonetos, canciones y elegías. Éstas están representadas en número de doce, todas de lamento amoroso; dos apelan a la amada directamente, aludiendo a ella en cinco composiciones mediante la metaforización corporal de los ojos, como Herrera en tres de sus elegías. Las otras cinco, de carácter más narrativo, no van dirigidas a nadie. En cualquier caso, las elegías de Juan de la Cueva son representantes de la elegía petrarquista, elegía ya pura y libre de connotaciones epistolares y de tono lamentable, pero con un tratamiento del amor más por vía de la tópica petrarquista que de la tópica latina.

Especialmente relevante es la clara delimitación genérica elegía/epístola, establecida, al igual que Herrera, no sólo con su propia creación poética, sino también a nivel teórico. En efecto, en la Epístola segunda de su *Exemplar poético*, siguiendo de cerca las *Anotaciones*¹⁷⁸, aborda el sevillano ambos géneros por separado, y no sólo los deslinda por el tono y por los temas, a pesar de los puntos en común, sino que postula cuál ha de ser el carácter de la elegía. De la Cueva comienza ubicando el género (vv. 851-59):

¹⁷⁶ Nacido en Sevilla en 1543, pese a su fama se conoce poco de su vida. Fue importante tanto por su carrera dramática (14 piezas) como poética. Adaptó el teatro clásico a la escena española, convirtiéndose en precursor de Lope de Vega, y como lírico comenzó en México con una poesía de carácter estoico-petrarquista en metros tradicionales. Su *Exemplar poético* (1606, ed. cit. *supra* p. 156, n. 1), quizá su obra más significativa, constituye un intento de preceptiva literaria en tres epístolas en tercetos, en las que trata aspectos concernientes a los poetas, los versos y los géneros. Además, compuso el poema de corte épico *Conquista de la Bética* y diversos poemas mitológicos.

¹⁷⁷ *Supra*, pp. 190-191.

¹⁷⁸ Aunque los aspectos contemplados en su segunda epístola poética son tratados por Escalígero en sus *Poetices*, el modo de abordarlos es tan similar al de Herrera que la dependencia de aquél es más bien a través del sevillano, aunque no se pueda descartar que De la Cueva manejase la obra del paduano (cf. Epístola primera, vv. 214-16: *Deste yerro culparon al severo / Scalígero i desto anduvo falto / en su Arte poética...*, hablando de la ausencia de soberbia que ha de caracterizar a los poetas).

*El que verso elegíaco escriviere,
deve considerar que la grandeza
trágica ni la cómica requiere.*

*Siga un medio entre ambas qu'en l'alteza
d'estilo a la tragedia no se iguale
ni a la comedia imite en la llaneza.*

*Quien destas dos preposiciones sale
haze que mude en género d'efeto
i los quilates no le da que vale.*

Siguiendo la tradición poética, sitúa la elegía en una posición intermedia, sin la grandeza de la tragedia ni la poca nobleza de la comedia¹⁷⁹. Ello ha de extrapolarse al estilo, que no puede ser ni tan sublime como el trágico ni con la desnuda llaneza del cómico, advirtiendo los posibles *vitia* si se sale de los márgenes marcados.

Seguidamente abarca la modalidad tonal y los temas de este género intermedio (vv. 860-65):

*En su lloroso i lamentable affecto,
en sentimientos tristes i afliciones,
en miserias de amor, en llanto, aprieto;*

*en quexas i afligidas narraciones,
en congoxosas iras i gemidos...*

dejando claro que lo inherente a la elegía, aparte de su posición genérica, es el *estilo lamentable* y, por tanto, el *lamento* como tema a tratar. A continuación, tratada de modo descriptivo la posición genérica, el tono y los temas, aborda de la Cueva de modo preceptivo, como si de un *ars* se tratara, el estilo con el que el poeta debe componer sus elegías (vv. 878-83):

*An de ser las elegías lastimadas,
blandas, tiernas, süaves, tersas, claras,
sin ser de istoria o fábula ofuscadas.*

Si por descuydo en esto no reparas,

¹⁷⁹ Cf. *Supra*, p. 200-201. Recuérdese que el Pinciano (*op. cit.*, t. III, p. 245 ss.) clasificaba la elegía en una de las seis especies menores de la poesía.

*no le das a la elegía lo que debes
i le quitas el ser i tú disparas.*

En un tono muy parecido al de Herrera¹⁸⁰, el autor del *Exemplar* se adhiere a la doctrina de la *Musa blanda* para retratar el carácter y el estilo definitorio de la elegía ya desde Calímaco, un estilo que se acompase adecuadamente al lamento, sutil, tenue y delicado. La dependencia de Herrera es nítida en el hecho de desaconsejar mitos enjundiosos en el decurso elegíaco, pues ofusca la expresión del sentimiento, algo característico de Propertio y que Herrera remarca en sus *Anotaciones*. Si el poeta se atiene a todo ello, logrará una elegía conforme a su carácter inherente y clásico¹⁸¹. Por último, el tratamiento del género se completa con su confrontación con el género epistolar, denotando una clara conciencia de géneros independientes a pesar de sus afinidades (vv. 902-907):

*I lo primero que advertir devemos:
que la epístola abunda de argumentos
varios, donde ampliamente la ocupemos.*

*Sirve para amorosos sentimientos,
cassí como la elegía, si levanta
más el estilo, voz i pensamientos.*

De la Cueva asigna a la epístola una gama más amplia de temas que a la elegía, hasta el punto de que el tema por excelencia de ésta, la ausencia, también puede ser tratado en clave epistolar. Sin embargo, ello no convierte a la epístola en elegía: lo que diferencia a ésta de aquélla no es el tema, que en efecto pueden compartir, sino el tono, el estilo y las sentencias, algo más elevadas en un discurso poético como elegíaco y que no son procedentes en la misiva, de un mayor grado de inmediatez.

Por tanto, en el siglo XVII, y gracias al impulso otorgado por Herrera con su propia creación original, la elegía amorosa ya recibe un tratamiento teórico *per se*, no sólo por el autor de las *Anotaciones*, sino por aquellos que de un modo u otro han podido partir de la obra del sevillano, como Juan de la Cueva; un tratamiento que denota el definitivo

¹⁸⁰ *As.*, p. 291 (*supra* p. 177-178): “conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara [...], no oscura con esquisitas sentencias i fabulas muy buscadas”. No obstante, la fuente de J. de la Cueva así como de Herrera es común, el párrafo 389 de los *Poetices* de Escalígero: *Candidam oportet esse, mollem, tersam, perspicuam, atque ut ita dicam, ingenuam, affectibus anxiam, non sententiis exquisitis, non conquisitis fabulis offuscatam.*

¹⁸¹ *Cf.* vv. 896-98: “El decoro guardado que as oýdo, / hará florida, ilustre i agradable / la elegía, i a tu nombre esclarecido”.

asentamiento en la literatura española tras unos tanteos iniciales y unas interferencias genéricas con la epístola a causa del metro, y que a pesar del dosel petrarquista en el tratamiento del amor logra, gracias al filtro latino con que Herrera la trata (bien esté aislado, bien entreverado de petrarquismo), un momento cenital como viejo género de la poesía latina ahora definitivamente implantado.

III. 4. 4. 2- Fernando de Herrera

Con Herrera el género de la elegía en castellano alcanza su máximo desarrollo y ello en varios sentidos. Por un lado, todos los cauces abiertos, tras la llegada de los *corpora* elegíacos italianos y de los primeros ejemplos de Garcilaso y Boscán suscitan un proceso de adaptación del género en las letras españolas que culmina en el sevillano. Por otro, consolida la total delimitación de dos géneros, epístola y elegía, que al compartir afinidades y cauce métrico –el terceto encadenado–, sufren continuas interferencias que decantan un mayor cultivo de la carta, tanto para sus propios fines como para los de la elegía, y ello debido en parte al modelo de las *Heroidas* ovidianas. Por otro lado, reorienta la modalidad elegíaca que se estaba configurando a medida que el género se iba asentando, una modalidad petrarquista en la que el amor, dentro de ese cauce misivo, se codifica platónicamente, con una tópica dependiente del *Canzoniere* del toscano, y no de los elegíacos augústeos; esa visión petrarquista dependerá progresivamente de los propios modelos españoles, sobre todo Garcilaso y Boscán. Herrera encauza dicha elegía emergente de corte petrarquista –que él también cultivará– hacia los moldes de la vieja elegía erótica latina, importando gran parte de la tópica amatoria y adaptándola a su propia visión del amor y del género, desacralizándolos en cierto modo. Resultado de ello es una elegía que se puede ya calificar de romana, que tanto por los temas como por los tópicos y motivos proporciona piezas de honda raigambre clásica y, en una particular visión del amor que combina petrarquismo y paganismo, genera a su vez un nuevo tipo de elegía. Ello convierte al sevillano en representante de hasta tres tipos de elegía diferentes, dos de ellos no cultivados por sus antecesores: la habitual de corte petrarquista y de formato misivo, y la nueva de corte netamente romano junto a aquellas piezas que mezclan ambas visiones del amor.

De igual modo, Herrera eleva la consideración de la elegía en el conjunto de los géneros líricos del s. XVI, hasta el punto de ser el género más cultivado por el sevillano tras el soneto. Si el conjunto de la tradición ha transmitido 38 piezas, la estima en que Herrera

tiene el género se percibe en la edición que publica en 1582, la única que permite vislumbrar con certeza sus ideas estéticas y literarias en el terreno de la propia creación poética. En efecto, de las 91 composiciones englobadas en ese ensayo de cancionero, se incluyen 78 sonetos, 7 elegías, 5 odas y una égloga venatoria. Ello contrasta con el panorama que se contempla en la producción de los poetas anteriormente expuestos, en los que el género se limita a unas pocas piezas en los cancioneros transmitidos, casi siempre de tipo funeral y, en caso de la modalidad amorosa, muy entreverada de interferencias con la epístola por el imperio del canon de las *Heroidas*; más habituales son las piezas de otros géneros en las que lo elegíaco se hace presente como tono. Herrera funde toda esta tradición y reconduce la poesía amorosa en tercetos encadenados mediante sus propias innovaciones, especialmente la de desprender a la elegía de las marcas epistolares por completo y recoger la visión del amor de los elegíacos clásicos, conformando con ello no el primer cancionero elegíaco de importancia en castellano, sino el único por la cantidad y heterogeneidad de las piezas conservadas.

Y por último, Herrera completa la instalación, consolidación y dignificación del género elegíaco –y en ello es también pionero en las letras españolas–, sometiendo el género a una exhaustiva exégesis teórica en el discurso/digresión sobre el mismo en las *Anotaciones*: en ellas, en efecto, el hispalense estudia la elegía diacrónica y sincrónicamente, en una exposición que recoge doctrina previa de teóricos italianos así como las consideraciones que los antiguos tenían de la misma, pero sin escatimar sus propias aportaciones y opiniones, especialmente en lo concerniente a la preceptiva, momentos en los que el discurso se aparta de la mera exposición explicativa para adquirir tonos de auténtica *ars* poético-elegíaca. Todo ello convierte el tratamiento que Herrera hace del género en el más coherente al aunar teoría y práctica en estricta correlación, sentando las bases del género en ambas esferas para poetas posteriores, como se observa ya en Juan de la Cueva.

III. 5- Las elegías de Fernando de Herrera

III. 5. 1- Obras que contienen las elegías

Según se observa en los principales *corpora* que transmiten la mayor parte de las obras de Herrera, el género elegíaco es el más cultivado por el sevillano después del soneto. Prescindiendo de aquellas que se repiten en las diversas fuentes, se conservan 38

elegías, una de ellas probablemente égloga. Obviamente, sólo las contenidas en la edición de Herrera de 1582 de *Algunas obras* pueden tener una cierta unidad en su secuenciación temporal; del resto no se puede saber con certeza su cronología, por lo que su estudio no puede ser tanto diacrónico como sincrónico.

Las elegías conservadas del sevillano aparecen repartidas, en la edición de C. Cuevas (que seguimos en la Tesis), en el siguiente número y en las siguientes obras/secciones:

1. *Poemas varios (Poesía en metros italianos)*: 5 elegías.
2. *Algunas obras de Fernando de Herrera*: 7 elegías.
3. *Versos de Fernando de Herrera (libro I)*: 12 elegías.
4. *Versos de Fernando de Herrera (libro II)*: 10 elegías.
5. *Versos de Fernando de Herrera (libro III)*: 3 elegías.

Cada poema tiene su propia numeración dentro de la sección en que aparece, no existiendo enumeración continuada por composiciones del mismo género. Por ello, las composiciones se citan mediante la sigla de la fuente que la transmite y su numeración intrínseca. La tabla IV comprende un índice de primeros versos de las treinta y ocho elegías así como su página en la edición manejada y la vía de transmisión mediante su sigla correspondiente, a mero título informativo.

Sin embargo, para facilitar la localización y secuenciación de las elegías y su comentario en la presente Tesis, siguiendo la edición de C. Cuevas se ha procedido a una nueva ordenación y enumeración de modo lineal en función de la importancia del *corpus* que transmita las composiciones, al no existir criterio aparente de ordenación en la mayoría de las fuentes que las transmiten, a excepción de la edición del propio Herrera de 1582, hecho por el cual se ha procedido a partir de dicha antología para la nueva disposición y enumeración. A continuación, debido a la ingente cantidad de piezas transmitidas, se suceden (al igual que en la ed. de C. Cuevas) los tres libros editados póstumamente por F. Pacheco en 1619 para situar seguidamente la sección de *Poemas varios*, donde se transmite el menor número de elegías:

- [H]. *Algunas obras de Fernando de Herrera*: Elegías I-VII.
- [P]. *Versos de Fernando de Herrera (libro I)*: Elegías VIII-XIX¹⁸².
- [P]. *Versos de Fernando de Herrera (libro II)*: Elegías XX-XXX.
- [P]. *Versos de Fernando de Herrera (libro III)*: Elegías XXXI-XXXIII.
- [V]. *Poemas varios (Poesía en metros italianos)*: Elegías XXXIV-XXXVIII.

Al final de la Tesis se incluye una tabla de correspondencia entre cada elegía y su ubicación original (Tabla I), así como otra en la que se proporciona un índice de primeros versos de las treinta y ocho elegías y su paginación en la edición de C. Cuevas (Tabla IV).

III. 5. 2- Clasificación de las elegías herrerianas

Las treinta y ocho elegías del sevillano, en función del destinatario y del tema, admiten la siguiente clasificación:

- Elegías a interlocutores reales (6): I, VII, XIII, XIV, XXXIII, XXXIV.
- Elegías a interlocutores no reales (10):
 - A *Amor*: II, V, XXII, XXIV, XXIII (*Rayos de Amor*).
 - A la *Noche*: III.
 - A los *Suspiros*: X.
 - A *Febo*: XVI.
 - Al *Desengaño*: XVIII.
 - Al *Ánimo*: XXVIII.
- Elegías de lamentos a la amada (9):
 - Apelación directa: XXIX y XXXII.
 - Metaforización corporal de los ojos: XX, XXI, XXXVI.

¹⁸² En este primer libro de la selección de Pacheco se incluye la composición sobre la que pesan dudas sobre su género (elegía/égloga), en concreto la n.º XV en nuestra numeración (n.º IIX en la nomenclatura seguida por Pacheco; C. Cuevas, ed. cit., p. 581). A. Coster (p. 145) y O. Macrí (p. 609) la consideran égloga; P. Correa (“Poesía ‘Elegidia’ clásica y Elegía renacentista”, p. 423) la incluye en su enumeración de las elegías del sevillano.

- Referencias astrológicas a la luz: XI, XXVI, XXXVIII.
 - Referencias astrológicas a las estrellas: XVII.
- Elegías sobre el Dolor en primera persona (sin destinatario) (9): VI, VIII, IX, XII, XIV, XIX, XXVII, XXX, XXXVII.
 - Elegía funeral (3): XXV, XXXI, XXXV.
 - Elegía dudosa (1): XV (¿Égloga?).

III. 5. 3- Selección del *corpus* elegíaco objeto de análisis. Criterios

Dado lo ingente del *corpus* elegíaco transmitido, se impone una necesaria selección de aquellas composiciones que permitan demostrar la clara filiación de la elegía herreriana con la elegía augústea. Partiendo de la base de que todas poseen, en mayor o menor medida, un neto componente que podríamos denominar romano, bien por el enfoque, por el tema, por la acumulación de motivos y tópicos elegíacos o por utilizar como hipotexto piezas augústeas completas, la prestancia en algunas de ellas del prisma amoroso petrarquista puede solapar a priori en una lectura superficial ese carácter romano. No hay precedentes en castellano del tipo de elegía compuesta por el sevillano y su heterogeneidad, como se ha visto, permite establecer subgrupos desde diferentes ángulos. Ya Lía Schwartz estableció una separación entre elegías en las que las *querimonia amantis* son tratadas en clave platónico-petrarquista, y elegías que permiten sugerir un uso de las fuentes eróticas latinas¹⁸³. Por tanto y reafirmandonos en la presencia de elementos elegíacos augústeos en todo el *corpus*, en la necesaria selección se han utilizado los siguientes cuatro criterios:

1. En primer lugar, dado que es la única parte que de sus poesías publicó en vida el hispalense, resulta perentorio el análisis de las siete elegías contenidas en la edición de 1582 de *Algunas obras...* ya que encarnarían el ideal elegíaco tanto en su concepción teórica previa como en su propia práctica poética original. A ello se añade la fiabilidad textual de las elegías de dicha edición, al haber

¹⁸³ L. SCHWARTZ, “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea*”, en el citado volumen de P.A.S.O., pp. 101-130, *maxime* pp. 111 y 113: “Algunos textos que recordaré pondrán de manifiesto cómo se leyeron, en clave petrarquista-neoplatónica, las *querimonia amantis* [...]. Sin embargo, en otros textos se perciben diferencias en el tratamiento de las quejas del amante, que permiten sugerir una dependencia ya más directa de fuentes eróticas latinas”.

contado con la supuesta preparación y revisión final del texto por parte del autor, por lo que se puede afirmar que representan el estado definitivo de las mismas, frente a las transmitidas en la edición póstuma de F. Pacheco. Esas siete composiciones constituyen, por tanto, la única visión fiable de conjunto que sobre el género poseía, a nivel de creación original, Fernando de Herrera, así como de su quehacer poético en general.

2. En segundo lugar, se ha optado por aquellas piezas en las que el modelo romano es funcionalmente determinante o al menos predominante en el marco de la composición. Dicho criterio trata de complementar al anterior, por cuanto el componente petrarquista de dicha selección –que por tratarse de un ensayo de cancionero, marco que proviene del toscano, resulta notable- conlleva la *contaminatio* del sustrato petrarquista con los códigos inherentes a los diversos géneros representados en su antología. En esa modalidad romana quedan representadas elegías que se sustentan en un único hipotexto latino –caso de la elegía VIII-, elegías que someten a *contaminatio* dos modelos elegíacos –caso de la elegía X-, o piezas que, sin codependen de una concreta, hacen un uso original y creativo de un abultado número de motivos y tópicos amorosos augústeos, confiriendo a la pieza un marcado cariz romano. El número de composiciones escogidas conforme a este criterio es paralelo al número de elegías cuyo petrarquismo es, como mínimo, parejo al sustrato romano.
3. En tercer lugar, se han seleccionado las elegías de modo que abarcasen el más amplio espectro temático en relación a la totalidad del *corpus*, incluyéndose piezas tanto personales (las llamadas etopeyas patéticas) como dirigidas a algún destinatario, piezas *in morte*, de renuncia, programáticas, etc. Por motivos obvios se ha descartado la n. XV, debido a las dudas que pesan sobre su género. A ese respecto se ha tomado como punto de partida la lista de argumentos que Escalígero establece en sus *Poetices* como inmanentes a la elegía augústea, estudiada *supra*, pp. 184-185.
4. Por último, aparte de las siete elegías de la edición de 1582, y dado que no existen criterios de ordenación ni una cronología clara entre las elegías que transmiten el resto de las diversas fuentes, se ha intentado ser equilibrado en la

selección de modo que todas las vías de transmisión quedasen representadas en las composiciones escogidas, por lo que se comentarán elegías de todas las fuentes que las transmiten, esto es, de [H], [P] y [V]. De ese modo pretendemos que los diversos estadios compositivos que reflejan las diversas fuentes queden recogidas, a pesar de no poder establecerse aún una secuenciación filológicamente aceptable. En la introducción de cada elegía se reseñarán las informaciones pertinentes al respecto.

Por tanto, y a tenor de la numeración establecida en la ordenación de las fuentes que las transmiten, las elegías a comentar son: I, II, III, IV, V, VI, VII, XIII, XXIII, XXVII, XXXIII, XXXIV y XXXV, trece en total¹⁸⁴. Para facilitar el acceso y la ordenación se seguirá a lo largo de la Tesis una enumeración continua que parta de la primera pieza que se comenta (y que no es sino la primera elegía editada en vida del poeta), de modo que las correspondencias entre la primera enumeración establecida merced a las tres vías de transmisión manejadas en la edición de C. Cuevas y la seguida en la tesis es la siguiente:

PRIMERA ENUMERACIÓN	ENUMERACIÓN TESIS
I	I
II	II
III	III
IV	IV
V	V
VI	VI
VII	VII
XIII	VIII
XXIII	IX
XXVII	X
XXXIII	XI
XXXIV	XII
XXXV	XIII

¹⁸⁴ A modo de resumen, el grupo I-VII pertenece a la edición herreriana de 1582, *Algunas obras de Fernando de Herrera* [H]; de *Versos de Fernando de Herrera* [P], edición póstuma preparada por F. Pacheco, proceden la elegía XIII (libro I), la XXIII y XXVII (libro II), y la XXXVIII (libro III). Las elegías XXXIV Y XXXVI proceden de *Poemas varios* (Poesía en metros italianos) [V].

III. 5. 4- Cronología del *corpus* elegíaco seleccionado

En cuanto a la cronología de las diversas elegías, son muy pocas las que se pueden fechar con exactitud. Algunas de ellas –las menos- aparecen datadas, en concreto las contenidas en la sección *Poemas varios* (‘Poesía en metros italianos’), esto es, las elegías XXXIV-XXXVIII. Otras pueden fecharse por criterios internos, bien por acontecimientos en ellas citados, bien por los personajes a las que se dedican, bien por criterios estilísticos.

En función de todo ello, puede ofrecerse la siguiente cronología de las elegías seleccionadas:

Elegía I: 1571-1572	Elegía VIII: ant. a 1568
Elegía II: ant. a 1582	Elegía IX: -
Elegía III: 1572.	Elegía X: -
Elegía IV: ant. a 1582	Elegía XI: -
Elegía V: ant. a 1582	Elegía XII: 1567-1568
Elegía VI: ant. a 1582	Elegía XIII: 1571.
Elegía VII: 1581-1582	

III. 5. 5- Visión del amor en Fernando de Herrera. El amor de las elegías

Finalmente, y una vez seleccionado el *corpus* elegíaco objeto de análisis, se hacen necesarias unas consideraciones previas sobre la visión del amor con que el ‘Divino’ incardina sus elegías. En efecto, el sentimiento amoroso es consustancial al género desde época helenística, variando el enfoque y el tratamiento del mismo en función de la época y del poeta, y en un cancionero como el herreriano el amor cumple idéntica función articuladora, aunque se pueden observar diferentes matices según el género en que el poeta lo trate como materia. Si bien es cierto que el amor herreriano se puede tildar, a grandes rasgos, como eminentemente petrarquista –algo habitual en los cancioneros y poetas del momento-, y si bien es verdad que se ha considerado a nuestro autor el mayor petrarquista entre los petrarquistas españoles¹⁸⁵, lo cierto es que en sus elegías se respira una cierta heterogeneidad a la hora de traslucir el sentimiento. En efecto, si se considera el amor de los sonetos –el género más cultivado por el poeta-, se

¹⁸⁵ Cf. Roncero López, p. 24: “quizá el poeta español más consciente de la importancia de Petrarca”.

puede afirmar con rotundidad que el sustrato petrarquista es el canónico, y ello potenciado no sólo por su conocimiento del toscano sino por la influencia ejercida en el sevillano por la poesía de Garcilaso, al que admiraba y conocía hasta el punto de levantar sobre su exégesis uno de los mayores monumentos a la erudición del Renacimiento español. Es un petrarquismo sin excesivas adherencias o contaminaciones con otras doctrinas amorosas, aparte de las cercanas visiones neoplatónicas, de la poesía cancioneril castellana e incluso mística en ocasiones –según ha demostrado el propio C. Cuevas¹⁸⁶–, con ocasionales referencias a la poesía de Ausías March. En el resto de géneros que tratan el amor como tema, como la canción o la sextina, el panorama es muy parecido, por lo que en síntesis se pueden establecer los siguientes tres pilares básicos sobre los que descansa la cosmovisión amorosa del ‘Divino’:

1. El amor cortés posee una impronta altamente considerable en su poesía en metros castellanos y especialmente a nivel formal en la de carácter italianizante. Como afirma Cuevas¹⁸⁷, Herrera sería en este aspecto “un trovador rezagado que canta, en clave de limpia cortesanía, a una amada imposible, concebida como *belle dame sans merci*”. De este componente vendría el carácter sevicial del amor respecto a la amada, una completa ausencia de erotismo o acaso muy velado y, sobre todo, la abundante presencia del llanto como motivo literario, lo cual se acusa en el tono melancólico de los pocos momentos de dicha o en el continuo denostar del sentimiento.
2. El neoplatonismo quizá sea la doctrina primordial de su discurso amoroso tanto a nivel teórico como poético, incluso por encima del petrarquismo, por cuanto éste se fundamenta en parte en un platonismo de cariz agustiniano; de hecho, el toscano es una de las fuentes de su neoplatonismo junto al mismo Platón, Plotino, Cicerón, León Hebreo, Castiglione y el propio Escalígero. De tal doctrina proviene la consideración de la belleza como la cima de su axiología y los ojos como el único sentido capaz de dar a entender, mediante un cierto yoga eidético que tiene en ellos el punto de partida, la idea suprema de lo Bello. De ello deviene la definición de amor como un deseo de procrear en la Belleza y gozarse en ella.

¹⁸⁶ C. CUEVAS GARCÍA, “Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera”, *apud Investigaciones Filológicas*, ed. de C. Cuevas, Publicaciones Universidad, Málaga, 1990, pp. 69-92.

¹⁸⁷ Ed. cit. p. 20.

3. Petrarca es la encarnación literaria de todo ello, la cima del tratamiento amoroso, su maestro en el quehacer poético al respecto y uno de sus veneros de temas y motivos, esencialmente en la consideración de la amada como *donna angelicata*, fanal de luz, calor y belleza universal. En efecto, el toscano le proporciona el modelo estructural que debe seguir, esto es, el modelo de cancionero o de presentación de sus versos como fragmentos de una biografía sentimental, su *dichosa istoria*. Debido a la importancia a nivel literario y sentimental del cantor de Laura, que llega a condicionar, si no violentar, los esquemas de géneros inicialmente ajenos al petrarquismo como la elegía, se señalarán puntualmente los momentos en que el sevillano someta a *contaminatio* el lenguaje elegíaco con sustrato petrarquista o a la inversa, por considerar que en ello reside uno de los aspectos más originales de su poesía elegíaca original, al aunar dos tradiciones menos alejadas de lo que parece.

Estos tres pilares básicos comunes a toda su producción literaria en lo que respecta al tema amoroso –incluidas las elegías– son tratadas por el erudito Herrera en su tratado sobre la poesía de Garcilaso, como ya hiciera con el género elegíaco y sus autores. En efecto, las *Anotaciones*, a pesar de ser un tratado específico sobre una materia concreta, arrojan en innumeradas ocasiones luz sobre determinados aspectos de la propia poesía del sevillano, y ello tanto en aspectos concretos o puntuales como generales, y así sucede con el amor. Así, a raíz del verso segundo del soneto VII de Garcilaso, Herrera introduce uno de sus célebres discursos, que se transcribe a continuación por su importancia en el cuerpo de las *Anotaciones* y por mostrar de primera mano su forma de entender el amor, desvelando las fuentes que manejaba y las distintas tradiciones a que se ha aludido y que luego se comentarán¹⁸⁸:

Aunque d'este argumento están llenos los libros de los filósofos i los italianos no ayan querido dexar algún lugar desocupado en esta materia, no será fuera de razón tratar aquí algo del Amor, assí para el conocimiento d'este soneto como para declaración de otros lugares.

Platón, en el Simposio, haze a Cupido hijo de Poro, hijo de Metis, que es el consejo, i de Penia, que es la pobreza i necesidad, que los platónicos dizen que fue fingido con gran misterio. Los espositores griegos de Teócrito traen que fue hijo del Caos i la Tierra, como siente Esíodo. También dize Orfeo que fue el primero, que apareció del Caos, i lo llama φανήτα. Simónides quiere que sea hijo de Marte i Venus.

¹⁸⁸ As. pp. 102-105. El verso del toledano que sirve de motivo al discurso es: *bástet', Amor, lo qu' á por mí passado.*

Apolonio, de Venus sin nombrar el padre. Otros de Venus i Vulcano. Aristófanes, cómico, lo haze hijo de la Noche, porque, según Orfeo, la Noche, madre de las cosas, es Venus. Acusilao quiere que naciesse Cupido del Éter o ardiente esfera i de la Noche, entendiendo por la Noche el oculto principio de Amor i por el encendido elemento el ardor fogoso. Alceo le da por padres al viento Zéfiro i la Discordia por el sospechoso i presago celo, que tanto ofende i lastima, el cual suele nacer de dulce i amarga discordia después de la suavidad de las agradables mareas, que significan el favor benino; o porque siendo acabadas las discordias con favor del cielo, se sigue i sucede sossegada paz. Safo lo llama hijo del Cielo i Venus, entendiendo por Venus la divina essencia i por el Cielo la celeste belleza que aparece a nuestros ojos, porque vista su singular hermosura, nos inflama en ella el Cielo. Platón i Fornuto dizen que se apellida ἔρωσ, de la inquisición i busca que se haze de lo que se ama, porque ξητείν vale porque es inquirir. Mas Plotino dedució su nombre del aspeto i visión d'esta suerte: ἔρωσ se dice como ὄρασις, porque el ver engendra afeto amoroso, i d'esto se trae bien lo de Propercio:

...oculi sunt in amore duces.

en el amor los ojos son la guía.

Porque el amor entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l'ánima que los platónicos llaman viso i los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo. Sócrates le da unas vezes nombre de la fortaleza, otras de la virtud heroica que parece en el amor. Pero Antonio Minturno, en el panegírico, lo llama así porque aprieta i liga juntamente i con fuerza los coraçones nobles i gentiles de suerte que de dos se haze vno, i no consiente que por otra causa le digan los griegos ἔρωσ, sino porque liga i ata con estrechísimos nudos las ánimas apartadas, porque ἐρείν, pronunciado con espíritu denso, significa ligar o atar. Museo le llama πανδαμάτωρ, que todo lo doma, i así dixo Virgilio en la Égloga 10:

Omnia vincit Amor...

Tulio, en el 3 Libro de La naturaleza de los dioses, pone tres Amores. El primero es hijo de sabio Mercurio i la primera Diana, el uno padre del seso, i la otra madre de castos pensamientos, de quien nasce aquel onesto desseo que en nosotros llamaron divino los filósofos. El segundo, del segundo Mercurio, principio de toda alegre armonía, i de la segunda Venus, ocasión de suaue i dichoso deleite; significa aquella amorosa llama que nos lleva i enciende a goçar de la belleza umana. El último, hijo de la tercera Venus i del furioso Marte, es aquella virtud por la cual, en su vengança, desdeñando al amor, inflama a l'amada de grave odio contra el amante enemigo. I así ai (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual i divina; el ativo, que es el umano, es el deleite de ver i conversar; el tercero, que es pasión de corrompido desseo i deleitosa lascivia, es el ferino i bestial, porque, como ellos dizen, conviene más a fiera que a ombre. Éste deciende de la vista al desseo de tocar. El primero

d'estos es altíssimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno i baxo, que no se levanta de viles consideraciones i torpezas. I aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube d'ella a la mente. El ativo i moral, como simple i corpóreo, para en la vista i no pasa más adelante; el deleitable deciendo d'ella al tocamiento.

A estas especies responden otras tres suertes de belleza, como se verá en el Soneto 22. Por opinión común tienen todos, imitando a Platón, que el amor es desseo de gozar la hermosura, i siendo desseo, es afeto, i assí dize el Anguilara en el Libro 10, que tradució de Ovidio a su modo:

Amor altro non è ch'un bel desio
d'effigie che l'amante approva bella.

Mas Iulio César Escaligero quiere que el amor sea afeto de unión, cuya causa dize que es aquella representación i forma que cae en el ánimo para criar en ella disposición del ayuntamiento. Porque el amor no es apetito o desseo, pero el apetito es accidente de amor, porque sólo ai desseo o apetito cuando carece alguno de aquella cosa que ama, mas después que la goza, no queda el apetito, aunque sí el amor, i algunas vezes más encendido que el primero. El desseo se sigue i causa del amor si está ausente el objeto; i si presente, se causa el gozo o deleite i quietud, porque en él quiere i se deleita i goza. Alexandro Afrodiseo, en los Problemas (sean suyos o no), assí abreviado dize casi d'esta suerte, en el problema que comienza ¿Por qué las partes extremas de los amantes una vez están frías i otras cálidas? Como refriessse la causa d'esto a la esperança i desesperación, añade: Por esta causa fingen los pintores al Amor ahora triste i sossegado, ahora bolando i risueño i niño mudable, porque aquel ardor i desseo es vehemente, pero no de muchos días i perpetuo, o porque los mancebos por la mayor parte son vencidos de amor; pintanlo con hacha i alado, porque los ánimos de los que aman van suspensos, i son mudables como aves; tiene en la derecha un cuchillo o (como dizen otros códices) una saeta; en la izquierda l'aljava i muchas flechas, porque al principio nace el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejança de saeta; las muchas flechas en la aljava sinifican los rayos ocultos que envían los amantes; fingenlo desnudo, porque el desseo es sin medio i se descubre i sucede manifestamente, i no por otra cosa ama alguno algo i no escondidamente, no lo que inora. Fornuto dize que lo pintan niño porque los que aman carecen de entendimiento i están sugetos a los engaños; es alado porque buela impetuosamente en los entendimientos de los ombres como si fuesse ave; danle hacha porque parece que inflama los ánimos, i lo fingen armado de saetas porque los que son heridos de sus flechas no de otra suerte se duelen que se verdaderamente sintiessen las llagas i no osan acercarse o tocar a quien aman, mas los miran de lexos espantados i atónitos. I por esta causa escribió Xenofón en el Libro primero de los Hechos i dichos de Sócrates, que por esso dizen por ventura que Cupido trae aljava, porque los hermosos hieren desde lexos; i la razón porque los poetas lo describen ciego es porque el amante se engaña muchas vezes, cuando juzga de sí o de la cosa que ama; i porque es ciego, que no considera lo que hace; i porque amando una fea, la estima por hermosa.

D'este argumento es la Elegía 12 del Libro 2 de Propercio, que por avella traduzido para ilustración d'este soneto Francisco de Medina i por ser dina de ser leída i muy estimada de todos por su número i suavidad i dulçura de lengua, la pondré aquí después de la latina...

El discurso, que muy significativamente se cierra con la traducción castellana de una elegía de Propercio, la favorita del poeta, transmite de acuerdo con las fuentes antes mencionadas tres tipos de amor, los dos primeros coincidentes en algunos aspectos esenciales:

1. El contemplativo, que partiendo de la belleza humana conduce a Dios.
2. El activo, que concibe el trato con la criatura merced a la honestidad.
3. El ferino o bestial, que atañe al mero trato lascivo y carnal con la criatura.

Su concepción es por tanto trascendente, y el paso primero es la visión de la amada en la que se encarna esa Belleza trascendente en la cual se produciría la única comunión posible entre amante y amada, haciendo del amor “fuente de las más puras de las virtudes” en palabras de C. Cuevas¹⁸⁹; la poesía amorosa vendrá a encarnar el misticismo poético que lleva a la consecución de ese sentido trascendente. Con sus versos no trata tan sólo de cantar y ensalzar unos sentimientos emanados de un *yo* en su esfera sensorial, sino que constituyen en sí una fórmula de salvación personal al acrecentar su pureza y su virtud, y es ahí donde se ha de buscar lo que da trascendencia al erotismo herreriano, liberándolo del mero *ipsismo*¹⁹⁰.

Sin embargo, en sus elegías se añaden –y esto es novedad exclusiva en el panorama de la poesía petrarquista- nuevos componentes: el lenguaje y código elegíacos. Ya se ha advertido cómo el amor de los poetas augústeos, sobre todo el manifestado en los *Amores* ovidianos, no puede sino quedar lejos de la aceptación del poeta, no así el de Tibulo y el de Propercio, que guarda numerosos paralelos con el de Petrarca. Por tanto, podemos hablar en sus elegías de un nuevo lenguaje amoroso en el seno de la poesía española del momento: el de un petrarquismo –cuyos códigos son ineludibles en las circunstancias literarias en las que vive el poeta- sometido a un marco elegíaco, el de un petrarquismo traducido a los motivos, tópicos y tratamientos propios a que sometieron los elegíacos augústeos sus propias concepciones amorosas, muy personales en cada uno de ellos a pesar de algunas concomitancias; sin embargo, el modo de valerse de la extensa tópica para sus propios fines es repetida por el ‘Divino’, ahora con unos nuevos presupuestos culturales, lo cual, unido a los sustratos arriba mencionados, proporciona una mixtura de rara belleza que no se repetirá con igual intensidad en nuestra lírica.

¹⁸⁹ Ed. cit., p. 22.

¹⁹⁰ Cuevas, p. 22.

SEGUNDA PARTE

ELEGÍA I

Si el grave mal qu`el corazón me parte
i siempre tiene en áspero tormento,
sin darme de sossiego alguna parte,

pusiesse fin al mísero lamento
qu`en los úmidos cercos de mis ojos 5
conoce sólo su perpetuo asiento,

podría yo, señor, vuestros enojos
consolar, como bien ejercitado
del ansiöso afán en los despojos.

Pero nunca permite Amor airado 10
que yo levante la cerviz cansada,
o en algo desocupe mi cuidado.

Por la prolixa senda i no acabada
de mi dolor prosigo, i mi porfia
en el mayor peligro es más osada. 15

En el silencio de la noche fría
me hiere el miedo del eterno olvido,
ausente de la Luz del alma mía.

I en la sombra del aire desparzido
se me presenta la visión dichosa, 20
cierto descanso al ánimo afligido.

Mas veo mi serena Luz hermosa
cubrirse, porqu`en ella aver espero
sepulcro, como simple mariposa.

Entonces me derriba el dolor fiero, 25
i mi llorosa faz fixando en ella,
cual cisne hiere al aire en son postrero,

digo: "Luz de mi alma, pura estrella,
si os perturba el osado intento mío,
i por esso celáis la imagen bella, 30

ponedme, no en orror de duro frío,
mas dond`a l`abrasada África enciende
el cálido vapor del seco estío;

i allí veréis qu`al corazón no ofende
su fuerça toda; qu`el sutil veneno, 35
que de vos lo penetra, lo defiende.

No m`ascondáis el resplandor sereno,
que siempre è de seguir vuestra belleza,
cual Clicie al Sol d`ardientes rayos lleno.

Amo, mas con temor, vuestra grandeza, 40
para apurar en vuestro sacro fuego
lo qu`en mí guarda esta mortal corteza.

Que sea inmensa gloria, yo no niego;
pero por este passo, en alto buelo,
do es sin vos impossible alcançar, llego. 45

I separada del umbroso velo,
como dessea estar, mi alma pura
se halla alegre en el luziente cielo.

Yo espero a vuestra sola hermosura,
por tanto bien, con immortal memoria 50
hazer del tiempo i su furor segura.

No gravaré en colunas vuestra istoria,
ni en las tablas, con lumbres engañadas
i sombras falsas, os daré la gloria;

mas en eternas cartas i sagradas, 55
con la virtud que Febo Apolo inspira
de las cirreas cumbres ensalçadas.

I si, a do opresso Atlante no respira
con la pesada carga, i a do suena
turbado el alto Ganges, lleno d`ira, 60

i si a do el Nilo la secreta vena
derrama, i do el Duina grande i frío
las tardas ondas con el ielo enfrena,

no pudiere alcançar el canto mío,
al menos onrará vuestra belleza 65
cuanto Ebro i Tajo cerca, i nuestro río.

Seré el primero yo que con pureza
de corazón, i con umilde frente,
osé mirar, mi Luz, vuestra grandeza."

Assí le digo, i viendo el Oriente, 70
do el cielo i tierra tocan, esmaltado,
i que mi Luz s`asconde en Occidente,

al lloroso exercicio del cuidado
buelvo, de mis trabajos perseguido;
de vida sí, no de pasión cansado. 75

En tal mísero estado aquí perdido
me halla el canto vuestro, qu`esclarece
i guarda vuestra gloria del olvido.

I al rudo ingenio i nombre mío ofrece
eternamente no cansada fama, 80
merced del ardor sacro qu`en vos crece.

Si, do el desseo justo que m`inflama, fuesse mi voz, sería en onra vuestra una immortal i siempre viva llama.		lexos de tanta multitud profana,	
Pero no sufre la fortuna nuestra qu`intente tanto bien, i assí me dexa desplegar sólo esta pequeña muestra:	85	con blandos ojos mira, i lo sostiene en alteza, do nunca verse puede el gran varón que su favor no tiene.	115
“El tracio amante, a cuya dulce quexa el severo Plutón, enternecido, buelve aquella qu`en sombra dél s`alexa,	90	A éste sólo tanto bien concede que cuando llegue la implacable muerte, libre de su furor, viviendo quede.	120
cuando en el frío Ródope, i tendido yugo del alto i áspero Pangeo, cantó llorando, con dolor perdido,		Aquél también que mereció tal suerte qu`el sacro verso haga dél memoria, no temerá su agudo hierro fuerte.	
i traxo al son del número febeo las peñas, fieras i árboles mezclados, i atento el coro que bañó el Olmeo,	95	Tal por este camino dio a la gloria de la immortalidad el passo abierto, quien celebró de Grecia la vitoria;	125
con immortales versos i sagrados en l`ascondida niebla refería los principios del mundo comenzados:		i el otro mayor qu`él –si no es incierto lo que la fama afirma-, qu`el troyano puso en Italia, i cantó a Turno muerto;	
el Sol ardiente, Cintia blanca i fría, los celestiales giros, i belleza de l`alta, immensa luz, i l`armonía;	100	tal el suäve espíritu romano huyó con Delia del mortal tormento, i el puro, el terso i el gentil Toscano;	130
i, arrebatado en la mayor grandeza, del tenebroso cerco reluziente cantó el ardor profundo, i su riqueza;	105	por esta senda sube al alto asiento Lasso, gloria immortal de toda España, mezclado en el sagrado ayuntamiento;	135
mas porqu`el mortal ánimo doliente, indino de sentir su hermosura, s`ofuscava en aquella luz presente,		do, si al desseo mío Amor no engaña, yo espero veros, siendo colocado en l`alta cumbre que Castalia baña,	
con otra voz menos ecelsa i pura, pero sublime, i que rudeza umana desdeña, i sólo la virtud procura,	110	si en medio el curso no dexáis cansado la vía, llana a vos, i no ofendido lleváis por ella el passo acostumbrado.	140
bolvió a sonar la lira soberana, onrando a quien la bella Melpómene,		El rico Tajo vuestro, conocido será por vos a donde riega el Indo; i el collado de Cintra, esclarecido con tal onra, será otro nuevo Pindo.”	

1. Introducción

La primera elegía de la antología de sus versos preparada por el propio Herrera¹ está dedicada a Luis de Camões², en respuesta o correspondencia a un poema dirigido a Herrera, hoy perdido. Así lo creen A. Coster, C. Cuevas, y P. Correa³, a pesar de que el nombre del portugués no aparece en toda la composición (el vocativo del v. 7 no lo especifica), si bien las alusiones al Tajo y al collado de Cintra (vv. 142 y 144) confirmarían la hipótesis. Pertenece por tanto al grupo de elegías dirigidas a interlocutores reales, junto a IV, VII y XII.

Según Cuevas⁴ la elegía, que no aparece fechada, parece que fue compuesta antes de la publicación de *Os Lusíadas* en 1572, por lo que Herrera contaría con unos 38 años, en plena madurez de época creadora.

La elegía fue objeto de un minucioso comentario por parte de P. Correa Rodríguez⁵, quien ejemplifica y demuestra con su análisis la aplicación, por parte de Herrera, de su propia doctrina literaria en lo que a la teoría del género elegíaco se refiere, desplegada a nivel expositivo en sus *Anotaciones*⁶.

Por último, la composición está más cerca de la epístola elegíaca que de una elegía erótica al modo augústeo: combina motivos de la *laudatio* (la coda final la repite Herrera al final de la elegía XVIII) con otros eminentemente petrarquistas, quedando la presencia elegíaca circunscrita al marco formal y a un abundante uso del mito como ejemplificación de la situación del amante, algo típicamente elegíaco.

¹ *Algunas obras de Fernando de Herrera, al ilustriss. S. D. Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa. En Sevilla en casa de Andrea Pescioni, año de MDLXXXII.*

² Luís Vaz de Camões (1525-1580), príncipe de las letras portuguesas, nacido y fallecido, tal vez, en Lisboa, aunque quizás naciera en Coímbra según otras opiniones. Estudiante en Portugal, soldado en África, de donde volvería sin un ojo, fue amante de aventuras y pendencias. Viajó a la India, estuvo en Macao, pasó nuevamente por África y regresó por fin a Portugal en 1570. Dos años más tarde, y gracias a una pública colecta, logró publicar *Os Lusíadas*, lo que le valió una pensión hasta su muerte en 1580. Su producción de juventud incluye varias comedias al modo clásico y español y una comedia pastoril. Más que en el teatro, la capacidad literaria de Camões se revela, casi tanto como en su célebre poema épico, en sus composiciones líricas, las *Rimas* (1580), imbuidas del más puro espíritu renacentista, en la línea de Petrarca y de sus herederos italianos y españoles. La producción estrictamente castellana de Camões se reduce a algunas composiciones en las *Rimas* y pequeños fragmentos en sus obras teatrales, así como algún que otro dudoso soneto. De más relieve, como la crítica se ha preocupado por señalar, fue el influjo que ejerció en poetas y autores castellanos como Quevedo, Góngora o Gracián.

³ A. Coster, p. 90: “Il avait adressé à Herrera un poème, malheureusement disparu, auquel celui-ci répondit par la Belle Élégie: *Si el grave mal qu’el coração me parte*”; C. Cuevas, p. 360; P. Correa, “Poesía “Elegíaca” clásica y Elegía renacentista”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M.^a N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 415-437, *maxime* p. 424.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *As.* 290 ss.

2. Estructura

Los 145 versos de que consta se pueden dividir en cuatro partes. En la primera (vv. 1-27), introducción a modo de dedicatoria, domina el motivo de la pena y la tiranía de Amor sobre el poeta, elementos que impiden al sevillano ayudar a su amigo a paliar sus *enojos* (v. 7).

La segunda parte (vv. 28-69) introduce una sección -habitual en Herrera- en la que interpela en estilo directo a la amada, imbuido de un fuerte neoplatonismo y petrarquismo, manifestando la perentoria necesidad de ver su rostro ante el velo interpuesto, necesidad que le ayuda a soportar incluso el más tórrido de los climas, el africano (v. 32). Ello irá ilustrado con el pertinente mito de Clicie.

La tercera parte (vv. 70-87) concluye, a modo de epílogo, el hilo ‘narrativo’ de la situación personal del poeta, antes de introducir el elogio final de Camões: el poeta está cansado de vivir, pero no de su situación amorosa, contra la cual el poema que le dedicó Camões le ha servido de lenitivo, ya que el hecho de enviárselo el mayor poeta de Portugal lo acerca aún más a la inmortalidad, algo que, junto a su amada, es más que necesidad en un poeta orgulloso de su labor poética y de que ésta se conozca por doquier.

Por último (vv. 88-145), una coda final introduce el elogio del poeta y el final de la respuesta poética, encuadrado mitológicamente por la imposible historia de Orfeo y Eurídice, que le sirve para rubricar su impuesta separación. Herrera, en un procedimiento muy de su gusto, equipara a Camões metonímicamente con lo más granado de la poesía, desde Homero y Virgilio a los poetas amorosos Tibulo, Petrarca y Garcilaso, logrando que el collado de Cintra sea un nuevo Pindo con el que se huelguen Febo y las Musas.

3. Temas y fuentes

El tema principal resulta ser el axiomático de la elegía erótica como género: la expresión de un amor no correspondido; al mismo tiempo, el elogio al poeta portugués se convierte en el motivo central de la última parte de la elegía, que es, a la vez, *un reto y una respuesta*⁷.

⁷ Correa, *op. cit.*, p. 424. El eminente profesor señaló la inconveniencia de que no se haya conservado la misiva poética del portugués al sevillano, de cara a la total intelección de la pieza que nos ocupa: “hubiéramos deseado conocer el envío que la motiva pero por desgracia no ha sido localizada hasta hoy”.

En la primera parte Herrera, como hará en la penúltima elegía comentada, dedicada a Mosquera de Figueroa⁸, contrapone las situaciones amorosas de uno y otro (el *Du-stil* elegíaco, vv. 1-9), para justificar la imposibilidad de consolar el mal de amores de Camôes (*vuestros enojos*, v. 7⁹). En el v. 5 se adelanta el motivo principal, junto a la lejanía, de esta primera parte: el motivo de la pena. En efecto, en el citado verso las lágrimas como *signum amoris* adelantan el mal que Herrera padece, el

...miserio lamento
qu`en los úmidos cercos de mis ojos
conoce sólo su perpetuo asiento.

En efecto, *el llanto es la manifestación extrema del mal de amores*¹⁰, motivo del *fletus amoris* que aparece en Propercio ligado a la pena de amor:

¡Y que este niño nunca te cause mis sufrimientos
y todo lo que he conocido entre lágrimas!¹¹,

motivo universal que en contexto de la poesía erótica se remonta a la elegía griega¹². Ello es síntoma de la pena que se ha enclavado en su corazón, y de la que es responsable Amor y la tiranía (vv. 10-11) que le inflige y que le empuja a refugiarse en la distancia para huir de él (vv. 13-18):

Por la prolixa senda i no acabada
de mi dolor prosigo, i mi porfia

⁸ El. XII, 1-13.

⁹ Los enojos, “lo mismo pueden hacer referencia a sus relaciones amorosas –lo más probable- que a problemas personales relacionados con su entorno como creador literario” (Correa, p. 424).

¹⁰ Correa, p. 424. El llanto del poeta vuelve a aparecer en el verso 26 (*i mi llorosa faz fixando en ella*), cerrando anularmente la primera parte de la composición, y en el v. 73.

¹¹ Prop. 1, 6, 23-24: *et tibi non umquam nostros puer iste labores / afferat et lacrimis omnia nota meis!* *Ibidem*, 1, 12, 15-16. Las lágrimas son motivo recurrente en Ovidio, cf. *Am.* 1, 7, 21-22, ‘...su callado rostro me lanzó reproches: / con la boca en silencio me hizo reo entre lágrimas’ (*sed taciti fecere tamen convicia vultus; / egit me lacrimis ore silente reum*); 3, 10, 15-16: ‘¿Alguien cree que ésta se alegra con las lágrimas de los enamorados?’ (*Hanc quisquam lacrimis laetari credit amantum?*). Otros pasajes ovidianos donde el *fletus amoris* es reflejo de las penas de amor, *Am.* 1, 7, 57-68, 60, 8, 83-84; 2, 2, 36, 59, 18, 7, 22; 3, 6, 57, 10, 15. Propercio también une los motivos de las lágrimas y las penas de amor en 1, 6, 23-24.

¹² *Supra*, p. 88. Ya se vio cómo la poetisa Hédile de Atenas, en su elegía *Σκύλλα*, narraba el amor de Glauco por Escila y el rechazo que sufrió por su parte, de modo que una sirena se apiadará del llanto de aquél: *...La sirena / vecina doncella se apiadó de su llanto, pues / a nado abandonó aquella costa y el Etna* (Hedyle, fr. 1: δάκρυ δ’ ἐκείνου / καὶ Σειρήν γείτων παρθένος ᾤκτίσατο· / ἀκτὴν γὰρ κείνην ἀπενήχετο καὶ τὰ σύνεγγυς / Αἴτηνης). Filetas de Cos también contaba en su *Hermes* que Polimela, cuyos amores con Odiseo se habían abortado por la repentina marcha de éste, estaba ‘en medio de gran llanto’ (Μετὰ πολλῶν δακρῶν), según la historia narrada con más detalle por Partenio, Philet. fr. 5, *apud* Parth. 2, (*Polimele*).

*en el mayor peligro es más osada.
En el silencio de la noche fría
me hiere el miedo del eterno olvido,
ausente de la Luz del alma mía.*

Ese empuje de Amor es el que le hace *porfiar*, motivo muy elegíaco: el poeta desearía no amar pero el dios le impele a ello (*nunca permite Amor airado / que yo levante la cerviz cansada*, vv. 10-11), por lo que al final el poeta está *de vida sí, no de pasión cansado* (v. 75), como Propercio se queja de que *mientras se me obliga a tener a los dioses contra mí*¹³; se ve obligado a pesar de todo (*tamen*) a sufrir, porque un dios le fuerza (*cogor*) a sufrir por ello sus antojos. Herrera sigue al de Asís en el motivo de la constricción, es decir, de la pena de amor que el poeta se ve condenado a buscar.

En el fragmento anterior se une a ese dolor, además, el de la soledad de la noche. Lejanía y soledad nocturna se unen también en Propercio, dando como resultado una añoranza de la amada que también invade al sevillano:

*Ella está alejada de mi lecho tantas millas [...]
Ahora por primera vez estoy obligado a pasar solo largas noches
y a ser yo mismo odioso a mis propios oídos*¹⁴.

Sin embargo, la presencia de Petrarca es patente en el motivo, solapando el barniz erótico del pasaje properciano. No obstante, la presencia de la amada es necesaria para ambos tipos de amantes, y por tanto ambos la sueñan; sin embargo, dicha visión en la elegía herreriana también sufre contaminación petrarquista, y su Luz se presenta a la imaginación cubierta de un velo que insinúa su hermosura (vv. 19-23):

¹³ Prop. 1, 1, 8, *cum tamen adversos cogor habere deos*. Herrera en la el. XII, 11 reconocerá que *Amor me obliga a todos sus antojos*. El sevillano ha captado la lógica elegíaca, y por ello los poetas no consideran *hybris* ‘porfiar’, ‘osar’ en sus empeños, porque son los dictámenes de Amor los que le empujan a ello: la *hybris*, precisamente, sería obviar dichos dictámenes. *Vid.* Herrera, el. XII, vv. 11-12 y nn. *ad. loc.* Ovidio manifiesta igualmente la *contradicción* latente, en *Am.* 1, 6, 35: *Hunc (scil. Amorem) ego, si cupiam, nusquam dimmitire possum / ante vel a membris divider ipse meis* (‘A este [Amor] yo, aunque lo deseara, no puedo echarlo a ningún sitio: / antes llegaría yo a separarme incluso de mis propios miembros’). Dicha lógica elegíaca es el tema de uno de los sonetos más famosos de Herrera, el primero de la antología que preparó el propio poeta: *Osé i temí, mas pudo la osadía* (*Algunas obras de Fernando de Herrera*, n. 1).

¹⁴ Prop. 1, 12, 3, 13-14: *tam multa illa meo divisast milia lecto / [...] nunc primum longas solus cognoscere noctes / cogor et ipse meis auribus esse gravis*. La ausencia de la amada es el tema exclusivo de dos elegías propercianas, la 1, 11 y la 2, 19, y su añoranza, de la 11 y 16 del segundo libro de los *Amores* ovidianos, así como de Prop. 1, 17 y 18 y de Tib. 1, 3. A ello va ligado el tema del insomnio debido a la incertidumbre (*miedo*, v. 17, *μελεδῶναι* en la elegía helenística, *cf.* Phanocl. fr. 1, v. 6), a la sospecha de la infidelidad o simplemente al rechazo, tema presente ya en la elegía griega: Fanocles (*ibidem*), Meleagro, *apud A. P.* 5, 166; Prop. 4, 3, 32-33. La imagen del *silencio de la noche fría* (v. 16) parece sugerírsela a Herrera Garcilaso, en cuya égloga II (v. 537) habla del *silencio de la noche oscura*.

*I en la sombra del aire desparzido
se me presenta la visión dichosa,
cierto descanso al ánimo afligido.
Mas veo mi serena Luz hermosa
cubrirse porqu`en ella aver espero
sepulcro, como simple mariposa,*

en un gesto de la amada que Petrarca observa a raíz de haber desvelado a Laura su amor:

*Dejar el velo por el sol o sombra
yo nunca os vi, señora,
después que conocisteis en mí el ansia
que expulsa de mi pecho otro deseo [...]
Lo que en vos más quería me quitaron;
así me trata el velo,
que, con calor o hielo, porque muera,
la dulce luz de vuestros ojos cubre ¹⁵.*

El rostro cubierto de la amada es la peor de las muertes según el ideario de los poetas de corte petrarquista, si bien es un motivo derivado de la elegía clásica, en la cual el

¹⁵ Petrarca, *Canzonere* XI, vv. 1-4, 11-14, *Lassare il velo o per sole o per ombra, / donna, non vi vid'io / poi che in me conosceste il gran desio / ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra [...]* *Quel ch'i' piú desiava in voi m'è tolto: / sí mi governa il velo / che per mia morte, et al caldo et al gielo, / de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.* El pasaje herreriano es de fuerte impronta petrarquista, ya que contamina un motivo elegíaco como el de la añoranza a la amada y el hecho de soñarla en la lejanía, con el del velo y, a su vez, éste con el de la mariposa (*infra*, v. 24), igualmente de origen petrarquista, que para la comparación de la dama velada como camino del amante hacia la muerte amorosa utiliza el símil de la mariposa y la lumbre, *Canzonere* CXLI:

*Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volar negli occhi altrui per sua vaghezza
onde aven ch`ella more, altri si dole:*

‘Como a veces ocurre en el verano
que a la luz mariposa acostumbrada
por su agrado en los ojos de otros vuela,
donde llega a morir, y otro a dolerse:

*così sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che`l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.*

así a mi sol fatal corro yo siempre
de los ojos que dan tanta dulzura
que Amor de la razón no estima el freno,
y quien piensa es vencido por quien ama.

*E veggio ben quant`elli a eschivo m`anno,
e so ch`i` ne morrò veracemente,
ché mia virtù non pò contra l`affanno;*

Y veo bien qué esquivos me resultan,
y sé que moriré cierto por ello,
pues mi virtud contra el afán no puede;

*ma sí m`abbaglia Amor soavemente,
ch`i` piango l`altrui noia, et no`l mio danno;
et cieca al suo morir l`alma consente.*

mas me deslumbra Amor tan dulcemente
que lloro ajeno enfadado, y no mi daño;
y ciega a su morir consiente el alma’.

Dicho motivo petrarquista lo rememora Herrera en un soneto datado en 1578 (p. 278, ed. Cuevas).

vestido de la amada simboliza diversos estados pasionales para con el amante: puede oscilar desde el simple adorno hasta representar la fidelidad o el obstáculo. En casos en que la amada rechaza al amante (la mayoría), el que la amada aparezca cubierta es una de las facetas del *exclusus amator*:

Contigo se acueste indiferente y vestida,

advierde Tibulo a Márato sobre su nueva amante, temor que invade a Propercio:

*Y si viene, duerme vestida al borde del lecho*¹⁶.

En estos pasajes el vestido que cubre a la amada representa un obstáculo entre ésta y el amante, y el obstáculo interpuesto obedece bien a la indiferencia, bien a la pertinacia de la amada¹⁷. Petrarca retomó este motivo codificándolo, desprendiéndolo de la carga erótica para sublimarlo y representar con ello la lejana divinidad de Laura, así como la barrera que lo separa de ella. Se trata, pues, de uno de los muchos motivos elegíacos que Herrera toma a través del filtro petrarquista.

El rechazo y su consecuencia fatal simbolizados en el velo de la amada son intensificados por Herrera mediante otros dos motivos, uno nuevamente petrarquista, el de la mariposa que se lanza hacia la lumbre (v. 24), símbolo del enamorado¹⁸; y el del canto del cisne (vv. 26-27), asociado al abatimiento exteriorizado a través del llanto:

*...mi llorosa faz fixando en ella,
cual cisne hiere al aire en son postrero,*

llanto que en *perfecta asociación*¹⁹ con ese canto del cisne cierra la primera parte de la elegía.

La segunda parte (vv. 28-69) la ocupa por completo el parlamento del poeta a su amada, relatándole su estado y la necesidad de estar lejos de ella para poder remediarlo, a la vez

¹⁶ Tib. 1, 9, 56 (*semper sint externa tuo vestigia lecto*); Prop. 3, 21, 8 (*seu venit, extremo dormit amicta toro*).

¹⁷ Vid. F. GARCÍA JURADO, "El vestido femenino en la elegía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20 (2001) 83-98. Para el valor de participios como *operta*, *amicta* o, aplicado al vestido, *interposita*, vid. *ibidem*, p. 90.

¹⁸ *Supra*, n. 15. Tal motivo petrarquista agradó mucho al sevillano, que lo vuelve a emplear en el VI, 58-60 y XI, 61-66 (*Cual mariposa qu'a perders'aspira / en la llama, corriendo con engaño / al dulce fucilar...*).

¹⁹ Correa, p. 425. El llanto del cisne es una imagen que Herrera trata en sus *Anotaciones* (p. 564) a raíz de los versos garcilasianos 554-8 de la égloga segunda (*entonces, como cuando el cisne siente / el ansia postrimera que l'aquexa / i tienta el cuerpo misero i doliente, / con triste i lamentable son se quexa / i se despide con funesto canto*), donde cita para el lugar pasajes de Platón, Plutarco, Eliano, Plinio el Viejo y Marcial.

que solicita saber el motivo de su ocultamiento, y si éste se debe al atrevimiento de haberla observado. La idea de distancia vertebra gran parte del parlamento, en un primer momento a nivel físico y a nivel sentimental a continuación. En efecto, en los vv. 31-35 Herrera introduce el complejo y viejo motivo horaciano-petrarquista *Ponmi ove'l sole* para simbolizar la perennidad de su sentimiento esté donde esté:

*Ponedme, no en orror de duro frío,
mas dond`a l`abrasada África enciende
el cálido vapor del seco estío;*

*i allí veréis qu`al corazón no ofende
su fuerça toda.*

El motivo es muy del gusto del 'Divino', pues lo vuelve a emplear en la elegía X²⁰, y con ello el poeta es consciente de manejar tradiciones literarias diversas: de raigambre elegíaca, Horacio le da la forma que lo configura como *tópos* en su oda I, 22, consagrándolo Petrarca en su célebre soneto CXLV para el resto de la poesía renacentista. En efecto, la esencia es inherente a la poesía amorosa, esto es, elegíaca: es el tópico de que los enamorados son sacrosantos. Así se manifiesta Tibulo en el libro primero:

*Todo está poseído por Amor, vaya seguro e inviolable
por cualquier parte; no debe temer emboscadas.
No me dañan los fríos perezosos de la noche invernal;
tampoco la lluvia cuando cae a torrentes.*

Propertio, en el libro tercero, lo somete a *amplificatio*:

*Y, con todo, no hay nadie que haga daño a inviolables amantes:
así se puede ir por en medio del camino de Escirón.
Cualquiera que esté enamorado, aunque camine por las costas de
Escitia, nadie será tan salvaje como para hacerle daño.
La luna guía el camino, las estrellas señalan los obstáculos,
Amor en persona agita por delante la llama de las antorchas,
la rabia cruel de los perros desvía a otros sus ávidos mordiscos:
para la raza de los enamorados el camino es seguro siempre.*

²⁰ *Infra*, p. 384 (X, 154-159): *Si a los hondos estrechos me llevasse / Amor d`el Indo océano, o perdido / en l`africana arena m`abrasasse, / firme siempre estaría, no rendido, / qu`en pecho, más que fino diamante, / está fixo el cuidado i esculpido*. Además, el sevillano dedica un soneto completo al desarrollo del motivo, el n. XXXVI de *Algunas obras (Llevarme puede bien la suerte mía)*.

Ovidio al respecto es claro y conciso:

*Pronto llegó el amor: no temo las sombras que vuelan
de noche ni manos armadas para mi muerte*²¹.

Si el sentido, fin e intención son puramente elegíacos, o al menos la elegía consagra la idea convirtiéndola en motivo inequívocamente amatorio²², Horacio lo somete a *variatio* en la oda I, 22 (dedicada a su amigo Aristio Fusco) y lo configura de tal modo que le da forma definitiva. En la Edad Media, Petrarca construirá un soneto completo sobre las dos estrofas finales de la oda, cuyo juego de antítesis debió de atraer poderosamente al toscano:

*Ponme en los perezosos campos donde
no llega la estival aura a los árboles
o en la región que acose más con nieblas
contrario a Júpiter;*

*ponme en el país inhabitable bajo
el sol en carro demasiado próximo:
aun allí a Lálage amaré y sus dulces
risa y palabra*²³.

*Ponme allí donde el sol mata las flores,
o allí donde lo vencen nieve y hielo;
ponme allí donde está su carro leve,
y donde está quien nos lo da, o lo quita;
ponme en humilde suerte, o en soberbia,
en dulce aire, o en sombrío y denso;
ponme en noche, o en día breve y largo,
en la madura edad o en la temprana;
ponme en el cielo, en tierra, o en abismo,
en alta cumbre, o en profundo valle,
aferrado a la carne, o libre el alma;
ponme con fama oscura, o con ilustre:
seré el que fui, y viviré cual siempre,
siguiendo el suspirar de quince años.*

²¹ Tib. 1, 2, 29-32: *quisquis amore tenetur eat tutusque sacerque / qualibet; insidias non timuisse decet. Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis, / non mihi, cum multa decidit imber aqua.* Prop. 3, 16, 11-18: *nec tamen est quisquam sacros qui laedat amantes: / Scironis media sic licet ire uia. / quisquis amator erit, Scythicis licet ambulet oris: / nemo adeo ut feriat barbarus esse uolet. / luna ministrat iter, demonstrat astra salebras; / ipse Amor accensas percutit ante faces. / saeua canum rabies morsus auertit hiantis; / huic generi quouis tempore tuta uia est.* Ov. Am. 1, 6, 13-14: *nec mora, uenit amor; non umbras nocte uolantis, / non timeo strictas in mea fata manus.*

²² Al menos en su configuración lírica, pues la idea ya está en Aristóteles (*E. E.* 1229a 20), quien al tratar si el valiente es realmente incapaz de temer establece diferentes tipos de valentía, entre la que se encuentra la *debida a una pasión irracional, como el amor y el arrebató. Pues el que ama es más audaz que cobarde y soporta muchos peligros, como el que mató al tirano de Metaponte y como el héroe cuyas hazañas en Creta cuenta la mitología* (ἄλλη δὲ διὰ πάθος ἀλόγιστον, οἶον δι' ἔρωτα καὶ θυμόν. ἄν τε γὰρ ἐρῶ, θρασὺς μᾶλλον ἢ δειλός, καὶ ὑπομένει πολλοὺς κινδύ νους, ὥσπερ ὁ ἐν Μεταποντίῳ τὸν τύραννον ἀποκτείνας καὶ ὁ ἐν Κρήτῃ μυθολογούμενος). Aristóteles, *Ética Nicomáquea – Ética Eudemia*. Trad. de J. Pallí Bonet, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

²³ Hor. *Carm.* 1, 22, 17-24: *Pone me pigris ubi nulla campis / arbor aestiua recreatur aura, / quod latus mundi nebulae malusque / Iuppiter urget; / pone sub curru nimium propinqui / solis, in terra domibus negata; / dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem.* Herrera traduce estas dos estrofas sáficas en las *Anotaciones*, p. 371-2.

Debido a la celebridad del soneto del *Canzonere*²⁴, el motivo se codificará con las primeras palabras de la pieza, a pesar de tener como hipotexto los propios versos horacianos. Y unido a ello, aunque el lírico latino concluye en sus estrofas que le pongan donde le pongan será fiel a Lálage, el sentido parece sometido a *variatio* semántica²⁵, razón por la cual en la poesía amorosa renacentista funcionará como fuente principal del motivo el soneto de Petrarca antes que la oda horaciana. Sin embargo, lo normal es que el poeta que recree el tema conozca ambas versiones, por lo que a veces es imposible dilucidar qué hipotexto es el principal, como puede ocurrir con los versos herrerianos. En efecto, el ‘Divino’, que conocía el texto horaciano²⁶, utiliza un motivo petrarquista a sabiendas de que no era original del toscano; su terceto abre con un contraste entre frío y calor, al igual que el soneto de Petrarca, contraste que se halla en la segunda de las estrofas sáficas. Tanto Herrera como Horacio comienzan con el frío, frente a Petrarca que comienza con el calor solar. Sin embargo, el hecho de que el verso herreriano *el cálido vapor del seco estío* (v. 33) traslade el *aestiva...aura* (v. 18) horaciano, puede hacer pensar que Herrera, muy proclive a la lírica del venusino, prefiera el modelo horaciano, más breve y de estrofas fácilmente trasladables a los tercetos (como ocurre con la elegía X, 154-59); en su soneto XXXVI es más obvio el modelo del soneto petrarquista. De todos modos, en los dos casos en los que el sevillano

²⁴ *Canzonere*, s. CXLV: *Pommi ove 'l sole occide i fiori et l'erba, / o dove vince lui il ghiaccio et la neve; / ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve, / et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba; / ponmi in humil fortuna, od in superba, / al dolce aere sereno, al fosco et greve; / ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve, / a la matura etate od a l'acerba; / ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, / in alto poggio, in valle ima et palustre, / libero spirto, od a' suoi membri affisso; / ponmi con fama oscura, o con illustre: / sarò qual fui, vivrò com'io son visso, / continüando il mio sospir trilustre*. El soneto es recreado por la mayoría de los poetas del renacimiento español: Garcilaso (*Si a la región desierta, inhabitable*), Boscán (*ponme en la vida más brava, importuna*), Hurtado de Mendoza, Jerónimo de Heredia (*ponme donde la llama licenciosa*), Francisco de Figueroa, Juan de Almeida y hasta Lope de Vega (*ponme do el sol abrasa campo y prado*).

²⁵ La versión horaciana parece esconder un sentido no estrictamente amoroso; ya desde antiguo se ha visto en Lálage una personificación (*Lalagen loquentem*) de la Poesía, o del Poema, por lo que la fidelidad prometida es en realidad a su propio quehacer poético, que siempre profesará se le desplace donde se le desplace. Así lo entendió Lope de Vega, que en el último terceto del soneto que versiona al del toscano afirma: *ponme con fama escura o nombre eterno: / seré cual fui sin punto dividirme / en tierra, infierno y cielo, vivo o muerto*.

²⁶ *Supra* n. 23. En su comentario a los versos 175 ss. de la elegía II de Garcilaso, afirma (*As.* p. 371-2): “Hermosa disposición de lugares contrarios [...]. La imitación es de Oracio en el *Libro I, Ode 22* [...]. Petrarca siguió esto en el Soneto 114 de la *Parte I*”. Sin embargo, curiosamente, no cita las fuentes en su comentario a la *Canción I* de Garcilaso (*As.* 217-227), deudora del soneto petrarquista; quizá el hecho de que el Brocense sí las cite (p. 271) haga al sevillano silenciarlas, por no parecer que le copia. Probablemente también se deba al espacio que le ha ocupado su discurso sobre la lírica (recuérdese que a partir de la primera composición del toledano de un género diferente introduce Herrera su excurso teórico), pues de los diez párrafos que le dedica, ocho están ocupados por su discurso, sin apenas tratar la canción garcilasiana.

desarrolla el t3pico en sus eleg3as, el primer terceto desarrolla el t3pico, dejando para el comienzo del siguiente la consecuencia, y respetando siempre los contrastes entre sol-fuego y noche-fr3o, muy del gusto de la imager3a petrarquista y herreriana.

A continuaci3n, en su parlamento el poeta contin3a mezclando petrarquismo con elementos eleg3acos cl3sicos. As3, en la necesidad de ver el rostro de la amada trae a colaci3n el mito de Clicie, el girasol, del mismo modo que los eleg3acos y especialmente Propercio llenaban de narraciones y mitos su historia amorosa (vv. 37-39):

*No m`ascond3is el resplandor sereno,
que siempre 3 de seguir vuestra belleza,
cual Clicie al Sol d`ardientes rayos lleno*

El recurso no es tanto el mito de Clicie en concreto, que no es utilizado por ning3n eleg3aco cl3sico²⁷, sino el procedimiento en s3 de ilustrar la situaci3n an3mica mediante el uso del mito, a la vez que sirve al poeta para desplegar su erudici3n. Herrera conoce los diferentes usos que, como *exemplum*, ofrece el mito, todos ellos empleados por los poetas aug3steos: como simple ornato, utilizado etiol3gicamente; como suaseria, o para idealizar²⁸. En palabras de A. Ramajo Ca3o, “el paradigma mitol3gico levanta el nivel de la subjetividad amorosa hasta un esquema cultural de reconocido prestigio²⁹”. En este caso concreto, Herrera no lo utiliza para idealizar a la amada al compararla con alguna c3ebre hero3na, ni est3 explicando un hecho concreto remont3ndose al mito que lo fundamenta: lo utiliza como *exemplum*, para comparar c3mo necesita estar permanentemente mir3ndole, como el heliotropo al sol, pero tambi3n como suaseria, para que le descubra, por fin, el rostro tapado por el velo³⁰. Con el mito, Herrera logra un cl3max en esta primera parte de su parlamento que est3 dominado sem3nticamente por el fuego, el ardor y el calor, como fruto y ejemplo de su pasi3n amorosa, que en su amada est3 ribeteada de tintes petrarquistas, pues s3lo pretende

²⁷ Herrera utiliza a Ovidio, que narra el mito no en los *Amores* sino en las *Metamorfosis* (4, 166-258), con fines, al contrario que Herrera, etiol3gicos: explicar por qu3 el girasol est3 permanentemente observando a su antiguo amante, Helios, que la despech3 provocando su ira, lo que la llev3 a denunciar el hecho a su padre quien, horrorizado, entierra a su hija, que ser3 resucitada por Helios metamorfose3ndola en el heliotropo. El mito de Orfeo, que Herrera introduce en los vv. 88 ss., s3 es muy usado por los eleg3acos (*infra*), si bien las narraciones de las *Metamorfosis* (10, 50 ss. y 11, 5 ss.) y de las *Ge3rgicas* (4, 63 ss.) son las m3s utilizadas como modelo.

²⁸ *Supra*, p. 139.

²⁹ A. RAMAJO CA3O, “...De mi dichoso mal la rica istoria”: itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)”, *Critic3n* 86 (2002) 5-9, p. 11.

³⁰ Usos ejemplificadores y suaserios del mito en Propercio: 1, 1, 9-16; 2, 32; 3, 8, 3, 11 (*exemplum*); 1, 2, 15-24 (suaseria).

...apurar en vuestro sacro fuego
lo qu`en mí guarda esta mortal corteza.

Aunque el fuego como metáfora del amor es algo que vertebra la poesía de Petrarca, el fuego ya era símbolo de la pasión amorosa (*flamma amoris*) en la poesía elegíaca, así p. e. en Tibulo:

Un dios quema con mayor crueldad a quien ve postrarse de mala gana,

o en Propercio:

*¡Que estos escritos abrasen a la gente, abrasen a las
jóvenes...!*³¹

Acto seguido el sevillano introduce una sección dominada por un fuerte petrarquismo, lo que hace de esta segunda parte una de las más complejas y ricas de la pieza, ya que en ella logra el poeta plasmar su visión del amor, donde funde lo elegíaco con lo platónico y petrarquesco, alcanzando cotas propias de la literatura mística. En efecto, los vv. 43-45:

*Que sea immensa gloria, yo no niego;
pero por este passo, en alto buelo,
do es sin vos impossible alcançar, llego,*

están imbuidos de un fuerte platonismo, ya que en ellos sigue la visión de la escala de amor, expuesta en el *Banquete* y de tanta fortuna en el Renacimiento y, por supuesto, en Herrera. En efecto, según Platón, todas las bellezas, desde la más humilde a la más soberana, conforman una cierta escalera que desemboca en la Divinidad:

*Pues ésta es justamente la manera correcta de acercarse a las cosas del amor o de ser conducido por otro: empezando por las cosas bellas de aquí y sirviéndose de ellas como de peldaños ir ascendiendo continuamente, en base a aquella belleza, de uno solo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a los bellos conocimientos, y partiendo de éstos terminar en aquel conocimiento que es belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí*³².

³¹ Tib. 1, 8, 7: ...*deus crudelius urit, / quos videt invitos subcubuisse sibi*; 2, 4, 6; Prop. 3, 9, 45: *haec urant pueros, haec urant scripta Puellas*; 2, 24, 8; Ov. *Am.* 1, 1, 26. Naturalmente la metáfora trasciende a otros géneros poéticos, cf. Verg. *Aen.* 11, 858-864, *Ecl.* 2, 68; Hor. *Ep.* 14, 13, *Carm.* 1, 6, 19 y 1, 19, 5.

³² Pl. *Smp.* 211b-211c: τοῦτο γὰρ δὴ ἐστὶ τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ ἰέναι ἢ ὑπ' ἄλλου ἄγεσθαι, ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ ἀεὶ ἐπανιέναι, ὥσπερ ἐπαναβασμοῖς χρώμενον, ἀπὸ ἐνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἀπὸ δυοῖν ἐπὶ πάντα τὰ καλὰ σώματα, καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα, καὶ ἀπὸ τῶν ἐπιτηδευμάτων ἐπὶ τὰ

Así pues, junto al petrarquismo es habitual en Herrera encontrar pasajes de corte platónico, que aportan un contrapunto de espiritualidad que lo aleja del sensualismo materialista de los elegíacos clásicos, al ser la amada

*la lumbre que a subir al cielo adiestra*³³.

Su único anhelo, por tanto, será hacer de *vuestra hermosura* (49) y de *vuestra istoria* (v. 52) algo que cobre inmortalidad y fama, si no por todo el mundo, al menos en España, utilizando metonímicamente nombres de río, y ello gracias al poder inmortalizador de la poesía³⁴:

*No gravaré en columnas vuestra istoria,
ni en las tablas, con lumbres engañadas
i sombras falsas, os daré la gloria;*

*mas en eternas cartas i sagradas,
con la virtud que Febo Apolo inspira
de las cirreas cumbres ensalzadas.*

El poder inmortalizador de la poesía como premio a su amada es un *topos* propio de la elegía; el amante elegíaco no es un *dives amator* como sus rivales, que consiguen fácilmente a sus *puellae* mediante costosos regalos –*munera*–, sino que sólo puede ofrecerle, aparte de su incondicional amor, la posibilidad de que su nombre perdure para siempre:

*Esa belleza llegará a ser famosa en mis libros
con tu venia, Calvo, con tu permiso, Catulo.*

...

¡Afortunada la mujer que sea cantada en mi libro!

καλὰ μαθήματα, καὶ ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ' ἐκεῖνο τὸ μάθημα τελευτῆσαι, ὃ ἐστὶν οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γινῶ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἐστὶ καλόν. Esta descripción de la forma de Belleza a la que se ha de aspirar, y que está muy cerca de la descripción que hace Parménides del Ser (fr. 28 B 8), es seguida por Herrera en múltiples pasajes: *V* 71, 138-143; *H*, s. XXXVIII. L. SALEMBIEN, “Góngora”, *Bulletin Hispanique* 31 (1929) 293-330, afirma atinadamente que los poemas de Herrera *hacen del amor profano la forma primera del amor divino* (p. 314).

³³ *V* 71, 11. Aquí Herrera manifiesta del modo más explícito dicha concepción de la amada como medio para alcanzar la Belleza absoluta. Desde esta concepción el amor elegíaco no tiene cabida, dado su carácter pasional y carnal en ocasiones (a pesar de ser también muy espiritual); la única ‘catástrofe’ que puede derivar del amor se produce cuando el amado, consciente de la escala propedéutica que se ha de seguir hacia la amada, cae empero en los encantos sensoriales: cf. los vv. 49-51 de la elegía analizada, *Yo espero a vuestra sola hermosura / con immortal memoria / hazer del tiempo i su furor segura*.

³⁴ Cf. Prop. 2, 14, 25-28; para el motivo del *exvoto*, vid. el. VII, 166-168 y comentario.

Ese poder teúrgico de la poesía lo liga Herrera a la fama de la amada, que alcanza todos los puntos del orbe representados por los principales y prototípicos ríos a los que une, en lugar muy utilizado por el sevillano, los españoles, especialmente el Betis (vv. 58-66, 142-3)³⁶:

*I si, a do opresso Atlante no respira
con la pesada carga, i a do suena
turbado el alto Ganges, lleno d'ira,*

*i si a do el Nilo la secreta vena
derrama, i do el Duina grande i frío
las tardas ondas con el ielo enfrena,*

*no pudiere alcançar el canto mío,
al menos onrará vuestra belleza
cuanto Ebro i Tajo cerca, i nuestro río.*

...

*El rico Tajo vuestro, conocido
será por vos a donde riega el Indo.*

Todo ello en una sucesión de nombres de ríos que los elegíacos antiguos manejan en diversos contextos y con fines diferentes, técnica catalogica que Herrera asimila para utilizar también en función del contexto poético, a la vez que despliega su erudición. Petrarca, que también la imita, utiliza el recurso con igual fin que el sevillano en este pasaje: llevar la fama de Laura a todo el orbe, simbolizado en sus ríos y montes más célebres:

*De vuestro nombre, si mis rimas fuese
oídas, llenaría Tule y Batro,*

³⁵ Prop. 2, 25, 3-4 (*ista meis fiet notissima forma libellis / Calve, tua venia, pace, Catulle, tua*), 3, 2, 17-18 (*fortunata, meo si qua's celebrata libello! / carmina erunt formae tot monumenta tuae*); 2, 5, 5-6, 2, 34, 93-94. Tib. 1, 4, 65-66: 'A quien canten las Musas, vivirá mientras la tierra críe árboles, mientras el cielo tenga estrellas, mientras el río arrastre aguas' (*Quem referent Musae, vivet, dum robora tellus, / dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas*). Los pasajes ovidianos referidos a la inmortalidad de la amada gracias a la poesía elegíaca de su amante son también numerosos: *Am.* 1, 3, 25-26, 1, 10, 60, 1, 15, 29-30; 2, 17, 27-28. Los lugares donde los poetas se glorían del poder inmortalizador de la poesía en general frente a la fugacidad de las riquezas se multiplican: Theoc. 16, 22-33, 58-75, 17, 115-120; Call. *Yamb.* 12-60-70; Tib. 1, 4, 61-66; Prop. 3, 2, 19-26; Hor. *Carm.* 3, 30, 4, 2, 19-20, 4, 8, *Ep.* 2, 1, 248-250.

³⁶ Sobre los diferentes significados que Herrera otorga al río Betis, *vid.* comentario a la elegía primera, nn. 70, 72 y 73. El sevillano suele utilizar, como los elegíacos, nombres de ríos para marcar límites, referirse a todo el mundo a través de los puntos cardinales, aludir a alguien, resaltar hechos o conceptos, elogiar, etc., como en el. VII, 112-121, VIII, 97-102, XV, 52-53 y 70-72, XI, 85-90.

el Don, el Nilo, Olimpo, Calpe y Atlas,

conformándose, en cláusula que imita Herrera (vv. 65-66), con que su nombre sea celebrado al menos en su país, si su poesía no alcanza los anteriores límites:

*Mas ya que yo no puedo por las cuatro
partes del mundo, lo oirá esa tierra
de los Alpes, el mar y el Apenino*³⁷.

No obstante, los elegíacos ya utilizaban dicha técnica. Así, Tibulo:

*No te detendrá la Galia que te sale al paso con una guerra vecina,
ni la osada Hispania de dilatadas tierras,
ni el salvaje país ocupado por el colono tereo,
ni por donde el Nilo se desliza o el Coaspes, agua de reyes,
o el rápido Gindes, locura de Ciro, o por donde
se seca el agua caristia en las llanuras araceas, ni por donde el
Támiris limitó sus reinos con el libre Araxes,
ni por donde el que celebra impíos banquetes en crueles mesas,
el padeo, vecino de Febo, tiene lejanas tierras
y por donde el Hebro y Tánais riegan a los getas y maginos*³⁸.

En este caso, el recurso magnifica las empresas militares de Mesala, frente a la *variatio* a que somete Ovidio dicha técnica poética, para darle un fin muy diferente:

*Los ríos deberían ayudar a los jóvenes en el amor:
los mismos ríos sintieron lo que era el amor.
El Ínaco, se cuenta, iba pálido ante Melia de Bitinia
llegando a calentar su gélido cauce;
todavía no había sido sitiada Troya durante dos lustros,
cuando Neera robó, Janto, tu mirada;
¿y qué? ¿No obligó Alfeo a correr por tierras alejadas
el firme amor por la doncella de Arcadia?
También cuentan que tú, Peneo, ocultaste a Creúsa,*

³⁷ *Canzonere CXLVI, 9-11 y 12-14: del vostro nome, se mie rime intese / fossin sí lunge, avrei pien Tyle et Battro, / la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe. / Poi che portar nol posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese / ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.*

³⁸ Tib. 3, 7, 137-146: *non te uicino remorabitur obuia marte / Gallia nec latis audax Hispania terris / nec fera Theraeo tellus obsessa colono, / nec qua uel Nilus uel regia lympha Choaspes / profluit aut rapidus, Cyri dementia, Gyndes, / aret Araccaeis aut unda Oroatia campis, / nec qua regna uago Tomyris finiuut Araxe, / impia nec saeuis celebrans conuiuia mensis / ultima uicinus Phoebos tenet arua Padaeus, / quaque Hebrus Tanaisque Getas rigat atque Magynos.* Otros pasajes similares en elegíacos clásicos: Prop. 1, 6, 31-33; 2, 23, 21-22, 2, 30, 2, 3, 14, 14-17; Ov. Am. 2, 17, 31-32.

*prometida de Juto, en la tierra de los ptiotas;
 ¿a qué aludir a Asopo, a quien cautivó Tebe de Marte,
 Tebe que habría de ser madre de cinco hijas?
 Si preguntara, Aqueloo, dónde están ahora tus cuernos, te
 quejarías de que fueran partidos por la mano airada
 de Hércules: no valió tanto Calidón ni tanto Etolia entera,
 pero sí valió tanto Deyanira sola.
 El famoso Nilo que corre rico por siete bocas,
 que tan bien oculta el nacimiento de tanta agua,
 se dice que no pudo dominar en sus remolinos
 la llama prendida ante Evante la hija de Asopo;
 para poder abrazar seco a la hija de Salmoneo, Enipeo
 ordenó al agua retirarse: el agua a sus órdenes se retiró³⁹.*

Este extenso catálogo sirve a Ovidio para desplegar no sólo su erudición, sino ilustrar la necesidad de que le ayuden a ver a su amada, lejana precisamente porque la crecida de un río le impide ir a verla. Se puede observar cómo un mismo motivo o técnica literaria, sometido a *variatio*, sirve al poeta para ilustrar una realidad que quiere resaltar, a la vez que muestra por qué el poeta elegíaco es además un *poeta doctus*, que gusta, pese a algunas declaraciones en contra⁴⁰, de lucir su ingenio y erudición tanto como cantar a su amada, lo que desde la óptica del poeta amoroso ha de quedar claro (vv. 67-69). Sin embargo, como se ha visto, es un recurso que Herrera también ha podido imitar de Petrarca (especialmente en los pasajes contrastados), que también utilizaba catálogos similares con igual diversidad de fines, por lo que puede ser un recurso elegíaco que el sevillano toma a través del toscano, aunque no necesariamente.

La tercera parte (vv. 70-87) vuelve al comienzo de la composición, con el lloroso mundo real de nuevo ante el poeta: está cansado de vivir, pero no de su pasión, que le

³⁹ *Am. 3, 6, 23-44: flumina deberent iuvenes in amore iuvare; / flumina senserunt ipsa, quid esset amor. / Inachus in Melie Bithynide pallidus isse / dicitur et gelidis incaluisse vadis. / nondum Troia fuit lustris obsessa duobus, / cum rapuit vultus, Xanthe, Neaera tuos. / quid? non Alpheon diversis currere terris / virginis Arcadiae certus adegit amor? / te quoque promissam Xutho, Penee, Creusam / Pthiotum terris occuluisse ferunt. / quid referam Asopon, quem cepit Martia Thebe, / natarum Thebe quinque futura parens? / cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram, / Herculis irata fracta querere manu; / nec tanti Calydon nec tota Aetolia tanti, / una tamen tanti Deianira fuit. / ille fluens dives septena per ostia Nilus, / qui patriam tantae tam bene celat aquae, / fertur in Euanthe collectam Asopide flammam / vincere gurgitibus non potuisse suis. / siccus ut amplecti Salmonida posset Enipeus, / cedere iussit aquam; iussa recessit aqua.* Funciones equivalentes tienen los símiles con montes y cordilleras célebres, como en la elegía herreriana (vv. 144-5), donde el poeta cita el collado de Cintra y la cumbre del Pindo, entre Tesalia y el Epiro, consagrado a Apolo y a las Musas. Cf. Prop. 2, 2, 14 (Ida), 3, 5, 33 (Pindo), Ov. *Am. 3, 9, 26* (Helicón), etc.

⁴⁰ Cf. Prop. 1, 7, 7-8 ('se me obliga a ser esclavo no tanto de mi inspiración como de mi dolor', *nec tantum ingenio quantum servire dolori / cogor*), Herrera, el. VIII, 11-15.

empuja a seguir intentándolo. Sin embargo, queda el consuelo de que el mejor de los poetas portugueses lo haya acercado a la inmortalidad al hacerle protagonista de su canto, lo que le obliga a introducir, en el final de la elegía, una coda laudatoria en respuesta, con el mito como marco (vv. 88-145). Muy parecido al elogio de Mal Lara en la elegía VIII (vv. 76-110), el poeta proporciona una nómina –*hall of fame*, en expresión de P. Green⁴¹– de poetas épicos y líricos que perdurarán merced a su cualidad de vates, equiparando el estro de Camões al de los que le han precedido en el campo de la poesía amorosa, como Tibulo (v. 131), Petrarca (v. 132) y Garcilaso (v. 134), lo que confirmaría que la misiva enviada a Herrera sería de carácter amoroso; las alusiones a Homero y a Virgilio (éste más grande poeta que aquél, vv. 126-129), aparte del ensalzamiento inherente al elogio, harían referencia a *Os Lusíadas*, la obra épica de Camões⁴². Esta alusión a la poesía épica virgiliana unida al portugués es sin embargo un nuevo recuerdo de la poesía properciana; en efecto, los vv. 127-129:

*i el otro mayor qu'él –si no es incierto
lo que la fama afirma-, qu'el troyano
puso en Italia, i cantó a Turno muerto,*

son claro eco de la referencia del de Asís a Virgilio ante la inminente aparición de su *opus magnum*, la *Eneida*:

*¡Dejad paso, escritores de Roma, dejad paso, autores de Grecia:
algo mayor que la Iliada, no sé qué, está naciendo!*⁴³,

versos que curiosamente imita Camões en el comienzo de su *Os Lusíadas*⁴⁴. En cualquier caso, el uso del mito de Orfeo (vv. 88 ss.), de carácter amoroso, apoyaría la tesis sobre el carácter amatorio de la misiva del portugués, que hubiera ayudado a comprender por qué Herrera usó la manida figura del vate tracio, a pesar de que realmente es asimilable a todo poeta amoroso, cantor condenado a estar separado de la

⁴¹ Cf. P. GREEN, *Ovid. The erotic poems*, Ed. Penguin Books, Harmondsworth, 1982, p. 288.

⁴² Entre los elegíacos augústeos, Ovidio es el único que mezcla poetas épicos y líricos –y dramaturgos– cuando preconiza la inmortalidad de la poesía, en *Am.* 1, 15, 8-30: Homero, Hesíodo, Calímaco, Sófocles, Arato, Menandro, Ennio, Accio, Varrón, Lucrecio, Virgilio, Tibulo y Galo. Otros catálogos similares de poetas líricos: *Prop.* 2, 34b, 85-94, *Ov. Trist.* 2, 445 ss, ó 4, 10, 51-54. *Vid. infra*, el. VIII, n. 27.

⁴³ *Prop.* 2, 34, 65-66: *cedite Romani scriptores, cedite Grai! / nescio quid maius nascitur Iliade.*

⁴⁴ I, estr. 3: *Cessem do sabio Grego e do Troiano / as navegações grandes que fizeram; / [...] Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / que outro valor mais alto se alevanta.* Luís de Camões, *Las Luisíadas*, ed. bilingüe de E. Losada Soler, Ed. Almuzara, Madrid, 2007.

amada⁴⁵: la elegía, pues, *no es sólo el elogio al amigo, también la imposible conversación en la lejanía de unos amores irrealizables. Así, en su esencia, la tradición elegíaca mantiene sus venerables principios*⁴⁶.

⁴⁵ El mito de Orfeo es habitual en Propertio y en Ovidio, y curiosamente ausente en Tibulo (y en Catulo); *cf.* Prop. 1, 3, 42, 3, 2, 3; Ov. *Am.* 3, 9, 21, *Met.* 10, 50 ss. y 11, 5 ss; Verg. *Georg.* 4, 63 ss. Por otro lado, los vv. 112-115 marcan el contraste, dentro de esta sección con la poesía como protagonista, entre los poetas mencionados por el sevillano frente a la *rudeza humana* (v. 110-111) y la *multitud profana* (v. 114), en guiño al célebre sintagma horaciano (3, 1, 1-4) muy querido de Herrera (*cf.* el. VI, 99, 151, 160 y XI, 13).

⁴⁶ Correa, *op. cit.*, p. 429. Concluye el catedrático malagueño que sirve este excursus “para percibir hasta qué punto Herrera ha sido capaz de captar la esencia de la elegía latina; nos sirve también como justificación ejemplar que liga las dos naciones ibéricas”.

ELEGÍA II

¿Cuál fiero ardor, cuál encendida llama,
que duramente me consume le pecho,
por estas venas mías se derrama?

Abrasado ya estoi, ya estoi deshecho.
Cesse, Amor, el rigor de mi tormento;
basten los males qu`en mi alma as hecho. 5

Este dolor que nuevo siempre siento,
esta llaga mortal continuo abierta,
este grave i perpetuo sentimiento,

esta corta esperança i siempre incierta, 10
este vano desseo peligroso,
fin de mis penas, esta muerte cierta,

tal me tienen confuso i temeroso,
i sin valor perdido i quebrantado,
que ni aun huir de mis passiones oso. 15

No es amor, es furor jamás cansado;
rabia es, que despedaçá mis entrañas,
Este eterno dolor de mi cuidado.

¡Qué gran victoria, Amor, i qué hazañas,
atravesar un corazón rendido, 20
un corazón que dulcemente engañas!

Ya que me tienes preso, i tan herido
qu`en mi pecho no hallas lugar sano,
No m`acabes, cruel, en duro olvido.

Mi fe i mi pensamiento soberano, 25
de mi grande osadía la nobleza,
no sufren que me dexes de la mano.

Nací para inflamarm`en la pureza
d`aquellas vivas luzes qu`al sagrado
cielo ilustran con rayos de belleza. 30

I de sus flechas todo traspasado,
por gloria estimo mi quexosa pena,
mi dolor por descanso regalado.

Tal es la dulce luz que me condena
al tormento, i tal es por suerte mía
de mi enemiga beldad serena. 35

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

I cuanto en él mi corazón apuro 40
i afino, tanto más crece el desseo,
i un temor con que nunca m`aseguro.

¡Quién me daría, Amor, qu`el bien que veo
gozasse solo, i libre de recelo,
en aquella verdad con que lo creo! 45

Que nunca mi ofensor, medroso celo,
que tan grave me aflige i desbarata,
podría derribarme por el suelo.

¡Ai, cuánto tu cruera me maltrata!
¡Ai, cuánto puede en mí tu diestra airada, 50
que continuo me aviva, i siempre mata!

Bella señora, si mi voz cansada
alcança tanto bien que no os ofende,
oídla blandamente sossegada.

Luz d`eterna belleza, en quien m`enciende 55
i gasta Amor, i en un lloroso río
buelto, contra sus llamas me defiende:

si os puede enternecer el dolor mío,
comiencen a ablandaros mis enojos;
no deis ya más lugar a desvío. 60

No me neguéis esos divinos ojos
que todo en vos m`an ya trasfigurado
llevándose consigo mis despojos.

Si ausente estoi de vos, muero cuitado,
i vivo alegre sólo cuando os miro, 65
mas, ¡ai, cuán poco duro en este estado!

Que cuando a verm`en vos presente aspiro,
mi enemiga fortuna no consiente
que falte causa al mal por quien suspiro;
i assí estoi ante vos solo y ausente.

1. *Introducción*

La elegía II, segunda de la antología de sus poesías preparada por Herrera, es la más breve de las siete contenidas en dicha selección y es una pieza de testimonio personal. No contiene ningún elemento que permita datarla, por lo que su *terminus post quem* ha de ser la fecha de publicación de *Algunas obras...*, esto es, 1582. No obstante, la brevedad de la pieza, su estructura lineal y sencilla, así como alusiones a lo reciente de su sentimiento amoroso (*abrasado ya estoi, ya estoi deshecho...v. 4*) y la necesidad de explicar el nuevo estado en que se encuentra, hacen pensar en una fecha más temprana que tardía.

La pieza, que responde a un tipo muy concreto de elegía, el de la ‘etopeya patética’¹, plantea (vv. 28-33) uno de los temas que la tradición considera de raigambre petrarquista y sobre el que no se ha indagado su posible origen elegíaco, a saber, el *determinismo amoroso*, concepción según la cual el hado marcaría la vida del poeta destinándola a amar. En efecto, se comprobarán las referencias petrarquistas y garcilasianas, pero a su vez se planteará la posibilidad, especialmente en Propercio, de que tal concepto de la ‘vida por amor’ sea ya de origen elegíaco. Tal presencia de elementos petrarquistas y aun neoplatónicos y místicos (vv. 43-45) hablan de una fase del sevillano en la que, sin prescindir de la elegía augústea, prefiere las codificaciones petrarquistas a los sustratos originales; ello es más común en las composiciones de *Algunas obras...* que en las piezas transmitidas por Pacheco, probablemente por querer emular Herrera no sólo la *dispositio*, sino el carácter de la edición de Boscán del cancionero garcilasiano de 1543.

2. *Resumen y estructura.*

La elegía consta de 70 versos y es la más breve de las editadas en vida del poeta, según se ha dicho. La estructura es ya la clásica de sus elegías, con una breve introducción a modo de prólogo, en el que se plantea lo que va a desarrollar en el resto, más dos secciones o partes con la loa final en clave petrarquista a la amada, que eventualmente incluye alguna interpelación directa a la misma, como es el caso.

¹ P. FEDELI, *Sesto Properzio. Il primo libro delle Elegie*, L. S. Olschki, Firenze, 1980, p. 287, aplica el esquema de tal tipología elegíaca a Propercio, un esquema que responde a una introducción, más un lamento del enamorado comparando el pasado con el presente, y una reafirmación amorosa a modo de conclusión. Tal esquema se halla ya en la poesía helenística: Theoc. 11, A. R. 4, 355-390, Catull. 64, 132-201, Verg. *Ecl.* 2. Al carácter de tales exposiciones patéticas del sentimiento y, en gran parte, a su estructura, responde la presente elegía herreriana. *Vid.* Ramírez de Verger, trad. cit., p. 99 y n. *ad. loc.*

Los vv. 1-6 constituyen el breve proemio, en el que dedica cada terceto a adelantar uno de los temas que, en las dos partes de que consta la pieza (el laudo final a Leonor funciona a modo de coda), el poeta desarrollará, respectivamente, mediante *amplificatio*. Tras el comienzo *ex abrupto*, el primer terceto plantea interrogativamente qué tipo de sentimiento le consume sin abandonarlo (*¿cuál encendida llama... por estas venas mías se derrama?*), cuestión que responde en la primera parte de la pieza (vv. 7-18, *Este dolor que nuevo siempre siento...*). Del mismo modo, el segundo terceto de la introducción (vv. 4-6) tiene a Amor como protagonista, y al que el poeta suplica piedad y que cesen sus tormentos; correlativamente, la segunda parte (vv. 19-51), que comienza por interpelar a Amor, contiene la doctrina literaria sobre el sentimiento que le aqueja, desarrollando la tesis del determinismo amoroso (vv. *Nací para inflamarm' en la pureza*, v. 28), tomada de Petrarca. Igualmente, los vv. 43-45 enfocan su sentimiento amoroso desde el punto de vista de la literatura mística.

Por último se interpela directamente a la amada en clave de *domina* (vv. 52-70), suplicándole un gesto de piedad ante su dolor (v. 59), gesto que habrá de llegar en la elegía siguiente. Herrera cierra la composición como lo hará habitualmente, con una loa a su amada o bien al personaje –por lo general, amigo suyo– al que dedica la pieza.

3. *Temas y fuentes*

El tema principal es el propio sentimiento amoroso del poeta. Como se dijo, la composición respondería al marco de la ‘etopeya patética’, al modo de algunas elegías propercianas², y Propercio resulta ser, frente a Ovidio, el modelo en los elementos de origen clásico que se hallan en la elegía. Ya el mismo comienzo impetuoso, abrupto y en interrogación es similar al de la octava elegía del *Monobiblos*, sentimiento que se potencia con la larga anáfora (dos tercetos completos) de los vv. 7-12, todo ello para representar el sentimiento amoroso como *furor*, *no es amor, es furor jamás cansado* (v. 16), respondiendo así al largo interrogante del prólogo, y motivo que Herrera desarrollará como tema en la elegía XII³. Inmediatamente, un efectivo cambio exclamativo abre la segunda parte, núcleo de la composición, aludiendo a la victoria de amor (vv. 19-23):

² *Maxime* 1, 12, y *supra*, n. 1.

³ *Infra*, vv. 32-33, *Amor es furor; quien no está loco / dirá que hablo sin ningún acuerdo*. Para las fuentes de dicho motivo, *vid.* comentarios *ad. loc.* Para la importancia del verbo *osar* (v. 15) en Herrera, *vid. infra* el. X, 22 (p. 376) nn. 9-11.

*¡Qué gran victoria, Amor, i qué hazañas,
atravesar un corazón rendido,
un corazón que dulcemente engañas!*

*Ya que me tienes preso, i tan herido
qu`en mi pecho no hallas lugar sano,*

Los cinco versos abundan en motivos elegíacos. La victoria del dios, eje central de la elegía X⁴, viene acompañada del célebre oxímoron del amor como dulce mal⁵. A su vez destaca la metáfora de los *vincula amoris* (v. 22), de honda prosapia augústea, como manifiesta Propercio:

*no abandonará ella tus ojos: ella,
dominante, es la única que sabe encadenar a los hombres,*

o en Ovidio, probable hipotexto de Herrera:

*Yo mismo, presa reciente, tendré la herida ha poco abierta
y con mi corazón cautivo llevaré mis nuevas cadenas*⁶.

En efecto, el sulmonés, al igual que el sevillano, une a esos *vincula amoris* el motivo de la *herida* de amor o *vulnus amoris*, de igual raigambre elegíaca⁷. Pero no acaba ahí la filiación clásica del pasaje herreriano, pues esa herida provoca la enfermedad sentimental del amante, *en mi pecho no hallas lugar sano* (v. 23), el *non sani pectoris* properciano⁸, una enfermedad que se revelará como incurable, abocada a *muerte cierta* (v. 12). Propercio acusa esta sensación,

pues no tengo ningún remedio para mi mal,

ya que como afirman también los eróticos griegos,

⁴ Para el importante tratamiento que Herrera confiere al tema, basándose exclusivamente en los elegíacos augústeos, *vid.* el amplio comentario a los vv. 25-30 y 85-90, así como nn. *ad. loc.*

⁵ Hes. *Th.* 585, Sapph. fr. 130 L. P., E. *Hipp.* 348; Plaut. *Cist.* 69-70, Ov. *Am.* 1, 8, 104 y 2, 9, 26, *Rem.* 138; Sen. *Ag.* 589, *Phaedr.* 134. Otros lugares en la literatura helenística: Meleagro (*A. P.* 5, 163; 7, 419), Posidipo, (*A. P.* 5, 134 *Eros agridulce*, ó γλυκύπικρος Ἔρως; así lo califica también un epigrama anónimo, *A. P.* 12, 99). Importante estudio sobre el tema en A. CARSON, *Eros the bittersweet. An Essay*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1986. Otros lugares herrerianos: III, 28; IV, 185, 248; V, 181; VI, 15; VII, 28-29, 187; XI, 45; XII, 10, 52.

⁶ Prop. 1, 5, 11-12: *non illa relinquet ocellos: / illa ferox animis alligat una viros.* Ov. *Am.* 1, 2, 29-30: *ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebō / et nova captiva vincula mente feram.* Otros pasajes, Prop. 1, 6, 5-6, 13, 15-18; 2, 3, 47-54, 15, 25-26; 3, 15, 10. Ov. *Am.* 1, 6, 47; 3, 11, 3.

⁷ Cf. igualmente Herrera, el. X, 44 (*el corazón llevaron, i, herido...*), cf. Ov. *Am.* 1, 2, 29: *ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebō;* 1, 2, 44; 2, 1, 7; 9, 3-4. Prop. 2, 12, 11-12; 13, 1-2.

⁸ Prop. 1, 1, 26.

...no hay ningún fármaco para el amor, ni la bebida, ni la comida, ni la alabanza con cantos, excepto un beso y un abrazo y el acostarse juntos,

doctrina que recoge la filosofía epicúrea, como atestigua Lucrecio al hablar de los arrebatos de los amantes, que

*...no consiguen hallar artilugio que venza sus males:
hasta tal punto ignorantes se pudren con llaga secreta⁹.*

Esta doctrina es traducida a la poesía elegíaca, no sólo de Propercio, sino a la epístolar; Enone confiesa en la misiva a Paris que

*¡Ay de mí, que el amor no se cura con hierbas!*¹⁰

Sin embargo, los versos siguientes cambian el planteamiento, pasando de tratar el sentimiento del modo físico en que lo ha expuesto desde su comienzo a enfocarlo de modo metafísico, introduciendo con ello el núcleo de la composición y el más problemático en cuanto a las fuentes, por operar con un motivo que la tradición considera de origen petrarquista pero sobre el que pueden rastrearse sustratos elegíacos, lo que vuelve a plantear la duda de la fuente directa del sevillano (vv. 28-33):

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

*I de sus flechas todo traspasado,
por gloria estimo mi quexosa pena,*

⁹ Longus 2, 7, 7: Ἐρωτος γὰρ οὐδὲν φάρμακον, οὐ πινόμενον, οὐκ ἐσθιό μενον, οὐκ ἐν ὤδαις λαλούμενον, ὅτι μὴ φίλημα καὶ περι βολή καὶ συγκατακλιθῆναι; Lucr. 4, 1119-20: *nec reperire malum id possunt quae machina vincat / usque adeo incerti tabescunt vulnere caeco*. El pasaje de Lucrecio es importante por cuanto los versos herrerianos de la elegía en cuestión (vv. 7 ss., y el comienzo en general) tratan el amor como convulsión violenta, hecho que se traduce en el léxico: *tormento, dolor, llaga mortal, deseo peligroso, furor, rabia*, términos iguales a los utilizados en *De rerum natura*, vv. 1115 ss: *ardoris violenti, rabies, furor, vulnere caeco*, incluso habla del amor como ‘deseo agolpado en los nervios’, *nervis coniecta cupido* (v. 1115), que el sevillano traduce en su *ardor* que *por estas venas mías se derrama* (v. 3).

¹⁰ Ov. *Epist.* 5, 149: *me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!* Sin embargo, en la propia poesía amorosa el motivo es sometido a *variatio* numerosas veces, proponiéndose remedios como la magia o la propia poesía. Así, Theoc. 11, 1-3: Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο, / Νικία, οὐτ’ ἔγχεριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὐτ’ ἐπιπαστον, / ἢ ταὶ Πιερίδες, *Ninguna otra medicina, Nicias, hay en mi opinión para el amor, ni en pomadas ni en polvos, a no ser las piérides*; o Prop. 1, 1, 19-30, donde se proponen –escépticamente– la magia, la propia medicina o los viajes como solución a la pasión amorosa.

mi dolor por descanso regalado.

El poeta considera que su sentimiento estaba estipulado antes de su nacimiento, y que éste se produjo para consagrar su vida a Amor. El amor como destino, o determinismo amoroso, con el que Garcilaso finaliza uno de sus sonetos más logrados y célebres,

*Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero*¹¹,

es un motivo de indudable matriz petrarquista, según afirma Roncero López a propósito del lugar herreriano¹²: “inclinación o destino, separados por un leve matiz, indican que Herrera, al igual que Petrarca, creía haber nacido bajo el signo del amor”; en efecto, Petrarca da cuenta en numerosos lugares de su *Canzonere* la predisposición por su hado, por su destino, a amar:

*A su estado divino mortal lengua
llegar no puede; Amor la impulsa y frena,
y no por elección, mas por destino*¹³.

Dicha concepción aparece por primera vez en el género elegíaco en castellano en la elegía II de Garcilaso (vv. 76-78):

*...porque como del cielo yo sujeto
estaba eternamente y diputado
al amoroso fuego en que me meto.*

Herrera, quizá el poeta español más consciente de la importancia de Petrarca¹⁴, se hace eco de tal concepción en numerosos pasajes aparte del elegíaco tratado, si bien, como, como sostiene A. Ramajo Caño¹⁵, “habría que explorar los precedentes en los elegíacos latinos”, a propósito del mismo lugar herreriano. En efecto, es posible bosquejar no

¹¹ Garcilaso de la Vega, s. V, vv. 9-11.

¹² Ed. cit., p. 398 y p. 26.

¹³ *Canzonere*, s. CCXLVII, vv. 12-14: *Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote: Amor la spinge et tira, / non per electiōn, ma per destino*; otros pasajes significativos: s. CLXXIV, 1-2, ‘Estrella cruel (si el cielo nos gobierna / como dicen) fue aquella en que he nacido’, *Fera stella (se ’l cielo à forza in noi / quant’alcun crede) fu sotto ch’io nacqui*; s. CLXXXVII, 12-13: ‘Deforme estrella y sino aquí culpable / le dio el encargo a quien su nombre adora’, *stella difforme et fato sol qui reo / commise a tal che ’l suo bel nome adora*.

¹⁴ Roncero López, p. 24. El ‘Divino’ alude a su destino amoroso en el. III, 64; IV, 73, 259-260; IX, 88, 103; X, 25; XI, 40-42.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 6, n. 3, aunque menciona como necesario intermediario (“el camino hasta llegar a Herrera es largo”) a Ausias March (LVIII, 30: *Per vos amar fon lo meu naixement*).

antecedentes o simples conatos, sino idéntica concepción, en Propercio; el de Asís rechaza acompañar a Tulo debido a su amor por Cintia, pues

*yo no he nacido para la gloria ni sirvo para las armas:
el destino quiere que yo me aliste en esta milicia,*

en referencia a la militancia de los poetas elegíacos, la del amor. Como luego en Petrarca y Herrera, para Propercio tal sino no puede ser sino cruel:

*si llega un momento en que te acuerdes de mí,
podrás estar seguro de que yo vivo bajo un signo cruel.*

Ese destino le impele además a recusar la dedicación a la alta poesía épica, pese a la petición del mismísimo Mecenas, pues

*si los hados, Mecenas, me hubieran concedido el poder
de guiar huestes heroicas a la guerra [...] las guerras y hechos de tu querido César celebraría.*

De todo ello le advierte el adivino Horos, que le recuerda que su sino es el dolor provocado por amor:

*Ahora pasaré a tu estrella;
preparate a asistir imparcialmente a nuevas lágrimas.*

En efecto, su horóscopo (*obliqua signa iterata rota*, Prop. 4, 1, 82) no deja lugar a dudas:

*soportarás la milicia de Venus bajo las armas de la seducción
y serás un enemigo apropiado para los jóvenes de Venus*¹⁶.

¹⁶ Prop. 1, 6, 29-30: *non ego sum laudi, non natus idoneus armis: / hanc me militiam fata subire volunt; 35-36: tibi si qua mei veniet non immemor hora, / vivere me duro sidere certus eris; 2, 1, 17-18, 25: mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus [...] bellaque resque tui memorarem Caesaris; 4, 1, 119-120: nunc ad tua deuehar astra; / incipe tu lacrimis aequus adesse nouis; 137-138: militiam Veneris blandis patiere sub armis, / et Veneris Pueris utilis hostis eris. No es por tanto un mero motivo aislado en Propercio, sino una concepción –bien vital, bien meramente literaria- a la que alude en otros pasajes de modo más o menos velado: 4, 1, 75-76: '[Horos] Voy a contar la verdad de fuentes seguras, o será un adivino que / desconoce el movimiento de las estrellas en la bronceína esfera' (*certa feram certis auctoribus, aut ego uates / nescius aerata signa mouere pila*); 3, 21, 33-34: 'si muero, será destruido [scil. *mi spiritu*] por el destino, no por un amor / infamante: y ese día de mi muerte será honroso para mí' (*seu moriar, fato, non turpi fractus amore; / atque erit illa mihi mortis honesta dies*); 3, 9, 56.*

Por tanto los precedentes de tal concepción del amor como destino vital son ciertamente elegíacos, o al menos la elegía augústea conoce tal concepción, aunque como muchos motivos amorosos clásicos será transmitida por el tamiz medieval de Petrarca, incluso para los humanistas conocedores de los textos originales. En el caso de Herrera, es difícil pronunciarse, pues es posible que la tradición le fuera conocida en sus dos vertientes, al estar tan familiarizado con la poesía del *Canzonere* como con Propertio; el problema es que las *Anotaciones*, que suelen arrojar luz en estos casos, muestran una visión ciertamente contradictoria no con las fuentes, sino con la mencionada concepción misma del destino, pues el sevillano niega en su tratado que aquélla sea destino y no determinación. En efecto, en el p. 551 el ‘Divino’ se manifiesta en los siguientes términos:

Dize [Garcilaso] qu’el destino le obligó a servir a Camila. También el Petrarca escribió muchas veces que su amor no fue por elección, sino por destino. Sanazaro, en la égloga 9:

quella che mi diè in sorte il mio planeta!

Pero esta opinión que sigue Garci Lasso se á de considerar piadosamente i con atención, que la trata como poeta, i que es inclinación i no fuerça de destino. Porque, como dize Santo Tomás en la I parte, estas inclinaciones están sugetas al juizio de la razón, i los cuerpos celestes (como el mesmo es autor Contra los gentiles) no son causa de nuestras voluntades ni de nuestras elecciones.

No obstante, rara vez el sevillano, en su condición de nuevo *poeta doctus*, construirá un discurso tan importante como es el de su concepción del amor teniendo en cuenta una sola tradición y, en cualquier caso, sólo la elegíaca, dada la peculiaridad del discurso amoroso del sevillano, tanto en prosa como en verso. Sin embargo, en sus elegías no se puede perder el horizonte de los poetas augústeos en aquellos matices compatibles con el petrarquismo, como en este caso, máxime si es un aspecto que considera *literario*, como él mismo se encarga de remarcar a propósito de Garcilaso¹⁷.

En la elegía en cuestión, el aspecto a discutir se enriquece por cuanto seguidamente se suceden unos versos que ahondan en su cosmovisión amorosa, confiriéndole una concreta visión no neoplatónica o petrarquista, sino de carácter místico, lo que hace de esta composición un verdadero compendio de su concepción del amor, síntesis ecléctica de las tradiciones vigentes más la elegíaca, algo inédito en la poesía española del momento. El pasaje es el siguiente (vv. 43-45 y 61-63):

¹⁷ Cf. empero el. IV, v. 73, *Fuerça es de la virtud, i no es destino.*

*¡Quién me daría, Amor, qu`el bien que veo
gozasse solo, i libre de recelo,
en aquella verdad con que lo creo!
[...]
No me neguéis esos divinos ojos
que todo en vos m`an ya trasfigurado
llevándose consigo mis despojos.*

Como sugiere C. Cuevas, el místico ‘a lo humano’ que es Herrera adopta en el primer terceto un tono de plegaria propio del enamorado místico, plegarias que, en la lógica mística, se suceden ante la visión de la entrega momentánea –como la real de la siguiente elegía-, pues ante ella el alma siente una felicidad y elevación propias del éxtasis, tras alcanzar ese *bien que veo*, pues

...tan altas y tan sabrosas son las cosas que por ella [el alma] passan en este recogimiento de el matrimonio con su Amado, que ella no saber dezir [...] Y assí ella a solas se lo posee, y a solas se lo entiende, y a solas se lo goza, y gusta de que sea a solas,

como recuerda el místico en sus comentarios¹⁸; según Cuevas, “aquí adquieren sentido las plegarias del enamorado, tan cercanas a las del místico, esas oraciones impostadas [...] de anhelantes subjuntivos de optación”.

De modo similar ocurre en la segunda estrofa citada, donde los ojos son el canal de unión para llegar al fondo del amor anhelado, que consiste en la metamorfosis o transfiguración (v. 62, *en vos m`an ya trasfigurado*) del ser del amante en el de la propia amada, forma más intensa de unión posible, igual que para la mística amorosa de San Juan de la Cruz, *amada en el Amado transformada*¹⁹, y como Herrera teoriza el sevillano a nivel técnico en sus *Anotaciones* (p. 115):

La origen del amor, que es afeción gravíssima i vehementíssima del alma, nace de la vista, de suerte que el amante se resuelve i desata i liquiece cuando ve una muger hermosa, como si todo [él] se vuisse de traspasar en ella [...]; porque enciende al enamorado en desseo de gozar la belleza amada, i al fin lo transforma en ella.

¹⁸ Comentario a la estrofa 23 del *Cántico espiritual*, apud *Vida y obras completas*, ed. L. Ruano, BAC, Madrid, 1973, p. 868 a; cf. C. Cuevas, *loc. cit.*, p. 27. Otros pasajes de cariz místico, *infra* el. III, 19-21 y 37-42 (pp. 266-267).

¹⁹ *Cántico Espiritual*, v. 25; cf. el. IV, 232-234: *qu`en él todo se à toda transformado / i assí amo solo, i ella sola amada* (*infra*, p. 289-290).

Sin embargo, como advierte C. Cuevas, el sevillano no sigue de modo sistemático a los místicos, sino que muchas de estas tesis tienen su origen en el misticismo platónico-agustianiano, que penetra en el Renacimiento por vía de los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, en el tercero de los cuales se afirma al comienzo:

*La esencia del alma es su acto propio; pero cuando se une para contemplar íntimamente un objeto, transporta a él su esencia y el objeto se convierte en su propia sustancia: ya no es alma y esencia de quien ama, sino tan sólo especie actual de la persona amada*²⁰.

De ahí deviene la permanente necesidad del amante de tener a la vista a la amada, por la dependencia física y espiritual, vital al fin y al cabo, que su mirada ejerce sobre él, en cuya ausencia se produce la muerte y en cuya presencia aumenta la necesidad insaciable de tal mirar (vv. 64-66), como concluye la pieza:

*Si ausente estoi de vos, muero cuitado,
i vivo alegre sólo cuando os miro,
mas, ¡ai, cuán poco duro en este estado!*

Por todo ello, en la presente elegía, al igual que el resto de las que giran en torno a la visión amorosa del ‘Divino’, de manifestación del dolor en primera persona o bien las dirigidas a Amor, y que en buena medida corresponden al esquema de la ‘etopeya patética’, no es posible hallar una sola doctrina sobre el amor o una única concepción del mismo, pues en ellas Herrera despliega su propia teoría. Una teoría que, como manifiesta teóricamente en las *Anotaciones*, tiende a al eclecticismo propio del Humanismo (neoplatonismo, petrarquismo, misticismo), donde la erudición más que la opinión personal ha de primar, pero que en el caso presente se enriquece, originalmente, con la visión que los poetas elegíacos augústeos aportan, una visión descartada en teorizaciones medievales y renacentistas –salvo lo que filtra el petrarquismo–, y que el sevillano revaloriza de modo directo en sus creaciones originales. Y ello en una doble dirección: bien mediante un diálogo directo, como en la mayoría de los casos en que la doctrina elegíaca no contraviene el resto de concepciones humanistas, bien de modo indirecto, como en los casos en los que aspectos determinados contravenían el ideal petrarquista. Sin embargo, en un camino intermedio, se hallan, como en el caso presente, aspectos, motivos o concepciones que

²⁰ LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*. Trad. de D. Romano, intr. y notas de A. Soria Olmedo, Ed. Tecnos/Alianza, Madrid, 1986, p. 173.

el sevillano puede tomar del toscano sin ser consciente de su origen augústeo, como la predeterminación amorosa, en el que, curiosamente, se produce la más perfecta síntesis de las dos tradiciones amorosas más determinantes en la obra elegíaca del 'Divino'.

ELEGÍA III

No baños en el mar sagrado i cano,
callada Noche, tu corona oscura,
antes d'oir este amador ufano.

I tú alça de la úmida hindura
las verdes hebras de la bella frente, 5
de Náyades loçana hermosura.

Aquí do el grande Betis ve presente
l'armada vencedora qu'el Egeo
manchó con sangre de la turca gente,

quiero dezir la gloria en que me veo; 10
pero no cause invidia este bien mío
a quien aun no merece mi desseo.

Sossiega el curso tú, profundo río;
oye mi gloria, pues también oíste
mis quexas en tu puro asiento frío. 15

Tú amaste i, como yo, también supiste
del mal dolerte, i celebrar la gloria
de los pequeños bienes que tuviste.

Breve será la venturosa istoria
de mi favor, que breve es l'alegría 20
que tiene algún lugar en mi memoria.

Cuando del claro cielo se desvía
del sol ardiente el alto carro apena,
i casi igual espacio muestra el día,
con blanda voz, qu'entre las perlas suena, 25
teñido el rostro de color de rosa,
d'honesto miedo i d'amor tierno llena,

me dixo assí la bella desdeñosa
qu'un tiempo me negava la esprança,
sorda a mi llanto i ansia congoxosa: 30

“Si por firmeza i dulce amar s'alcança
premio d'Amor, yo tener bien devo
de los males que sufro más holgança.

mil vezes, por no ser ingrata, pruevo
vencer tu amor, pero al fin no puedo, 35
qu'es mi pecho a sentillo rudo i nuevo.

Si en sufrir más me vences, yo t'ecedo
en pura fe i afetos de terneza;
vive d'oi más ya confiado i ledó.”

No sé si oí, si fui de su belleza 40
arreatado, si perdí el sentido;
sé qu'allí se perdió mi fortaleza.

Turbado, dixé al fin: “Por no aver sido
este tan grande bien de mí esperado,
pienso que debe ser, si es bien, fingido. 45

Señora, bien sabéis que mi cuidado
todo s'ocupa en vos; que yo no siento
ni pienso sino en verme más penado.

Mayor es qu'el umano mi tormento,
i al mayor mal igual esfuerzo tengo, 50
igual con el trabajo el sentimiento.

Las penas que por sola vos sostengo,
me dan valor, i mi firmeza crece
cuanto más en mis males m'entretengo.

No quiero concederos que merece 55
mi afán tal bien que vos sintáis el daño;
más ama quien más sufre i más padece.

No es mi pecho tan rudo o tan estraño
que no conosca en el dolor primero
sí, en esto que dixistes, cabe engaño. 60

Un coraçón d'impenetrable azero
tengo para sufrir, i está más fuerte,
cuanto más el assalto es bravo i fiero.

Diom'el cielo en destino aquesta suerte,
i yo la procuré i hallé el camino, 65
para poder onrarme con mi muerte.”

Lo demás qu'entre nos passó, no es dino,
Noche, d'oír el austro pressuroso,
ni el viento de tus lechos más vezino.

Mete en el ancho piélagó espumoso 70
tus negras trenças, i úmido semblante,
qu'en tanto que tú yazes en reposo,
podrá Amor darme gloria semejante.

1. Introducción

La tercera composición de la selección de sus obras preparada por el sevillano es de gran importancia para estudiar algunos aspectos de la vida íntima del poeta, pues en ella se narra un suceso clave en la historia amorosa con Leonor. En efecto, la condesa, en un gesto sin precedentes, le muestra cierta reciprocidad y ternura, lo que hace que, de cara a una discutible interpretación autobiográfica de su cancionero, la pieza relate el momento cúlmine de sus amores. Sin embargo, obviando posibles interpretaciones *ad hoc*, dicho culmen en la historia amorosa es un lugar común en los elegíacos clásicos, que en algún momento de sus cancioneros relatan los raros éxitos obtenidos –motivo del *inclusus amator*– de sus amadas, raros por cuanto el motor elegíaco es el dolor provocado por el rechazo permanente. Tal contexto literario es reforzado en Herrera por otro motivo de relevancia presente en la elegía augústea: el deseo del amanecer más tardío posible para recrear o recrearse en los amores, enfocados aquí bajo prisma petrarquista; sin embargo, el sevillano somete a *variatio* la suasoria a la noche no para disfrutar de su triunfo, sino para narrar los sucesos a un receptor, el río Betis.

La pieza, muy celebrada por Lope de Vega¹, es de datación fiable, pues a tenor de los versos 7-9, en los que se informa de que la armada española, a su vuelta de la victoria en Lepanto, está amarrada en el Guadalquivir, la hace necesariamente posterior al siete de octubre de 1571². La anécdota amorosa que canta la elegía debió de tener lugar, por tanto, en noviembre de ese mismo año. C. Cuevas la fecha hacia 1572³, por lo que, a sus treinta y ocho años, Herrera comienza con ella su etapa de madurez poética, según afirma Coster⁴.

2. Estructura

La elegía, de extensión media -73 versos-, tiene como núcleo central el diálogo entre Leonor y el poeta, en el que ella le muestra cierto acercamiento. En torno a él se sitúa

¹ Comentando los versos 19-28, afirma: “Esto es elegancia, esta es blandura y hermosura digna de imitar y admirar; que no es enriquecer la lengua dejar lo que ella tiene propio por lo extranjero, sino despreciar la propia mujer por la ramera hermosa”, Lope Félix de Vega Carpio, *Discurso en Prosa sobre la nueva Poesía*, Biblioteca de Autores Españoles, t. XXXVIII, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1856, p. 140.

² Anota C. Cuevas a dichos versos (ed. cit. p. 386) que “Herrera, que concibe la dialéctica amorosa como gesta o hazaña, hace coincidir la culminación del heroísmo hispano con el de su erotismo de poeta petrarquista. Y así, sitúa la aceptación del amor por parte de Luz en el Guadalquivir, cuando la flota vencedora en Lepanto (7. X. 1571) se muestra fondeada, como signo de esfuerzo heroico victorioso”.

³ Ed. cit., p. 386. A ese acontecimiento dedica Herrera el soneto LXXXVII del segundo libro de la edición preparada por Pacheco (ed. cit., p. 725).

⁴ *Op. cit.*, p. 152: “c’est pour Herrera la période de la maturité [...], l’inspiration et l’habilité technique ne vont plus lui faire défaut”.

una suasoria a la Noche para que retrase el día, mediante un prólogo y un epílogo con los que la pieza se articula en *ring composition*. Es, por tanto, una estructura sencilla, ternaria, dividida del siguiente modo:

El prólogo, extenso (vv. 1-12), introduce a los dos espectadores presentes en la narración del suceso: por un lado, la Noche (vv. 1-6), a quien se dirige la pieza (del grupo de las dirigidas a interlocutores irreales, por tanto), y de quien Herrera solicita su presencia mientras canta lo sucedido; por otro, el río Betis (vv. 7-12), testigo de los amores del poeta y habitual receptor de sus lamentos, y otrora enamorado de Galatea⁵. Con ello, el poeta no hace sino encuadrar cronotópicamente su composición, situándola antes de amanecer y cabe el curso del río.

Una transición de tres tercetos (vv. 13-21) apela a la serenidad del Betis para escuchar su historia, pues el río, acostumbrado a escuchar pesares, merece, pues él también estuvo enamorado antaño (v. 16), conocer los momentos de dicha, propios -aunque breves y escasos- de toda historia amorosa. A modo de *captatio benevolentiae*, le advierte de que su discurso será breve, pues si breve fue el momento de alegría, breve será el recuerdo (vv. 19-20), todo ello en un terceto entreverado de misticismo.

La segunda parte (vv. 22-66) es la más extensa de la pieza. Su *dispositio* introduce mediante analepsis el parlamento de Leonor (vv. 31-39), en estilo directo y precedido por una pequeña introducción (vv. 22-30): reconocida su habitual dureza para con su fiel amante, reconoce no poder mantener siempre esa indiferencia, manifestándole la ternura con que necesita tratarlo y permitiendo que la trate desde ese momento con más confianza.

Un terceto de transición (vv. 40-42) separa las palabras de Leonor de la respuesta del poeta, también en estilo directo (vv. 43-66). Tras mostrar desconcierto e incredulidad, reconoce que el sufrimiento al que ella le confina constituye el motor de su valor, firmeza y constancia (vv. 52-54), pues su corazón *de impenetrable azero* (v. 61) es su valuarte para sobrellevar el destino que le ha tocado. Con ello finaliza bruscamente el parlamento para abrir el epílogo (vv. 67-73) dirigido, como el prólogo, a la Noche, cerrando en anillo la composición; el motivo de la aposiopesis erótica manifestando la futilidad de los detalles para no contarlos precede la despedida antes del amanecer.

⁵ Amores cantados en la elegía (o égloga) XV (= [P] el. I, IIX).

3. *Temas y fuentes*

Son dos los temas principales: la suasoria a la Noche y la culminación de los amores del poeta. Sin embargo, la presente elegía es de las más parcas en referencias elegíacas clásicas, y ello se aprecia ya desde el comentario que Macrí le dedicó en su monografía⁶, reduciendo su comentario en este caso a las variantes textuales entre las diferentes transmisiones del texto. En efecto, debido a la relativa brevedad de la pieza así como al momento tratado, anómalo, por cuanto el género bebe esencialmente del despecho de la amada hacia el amado, siendo escasos los momentos de aceptación y reciprocidad, los motivos clásicos se diluyen, pues pierden su sentido retórico. No obstante, la elegía no está exenta de eslabones con la elegía augústea, pues se inscribe en un marco clásico, el del triunfo del amor de los amantes: aunque infrecuente por el motivo mencionado, Propercio y Ovidio dedican al menos una elegía al momento único en la que su amada respectiva le acoge benévola, aceptando entregarse a su pretendiente, algo que no se vuelve a repetir⁷. En efecto, Propercio consagra las elegías II 14 y 15 a cantar el anhelado momento en que Cintia lo acepta primero y se entrega a él a continuación. Ovidio dedica igualmente tres piezas a cantar los momentos en que Corina le muestra cobertura amorosa, II 12 (mismo motivo que la II 14 de Propercio y la pieza herreriana), I 5, en la que Corina se le entrega en apasionada siesta y I 13, en la célebre suasoria a la Aurora para que prolongue la noche de amor no amaneciendo. El resto de los cancioneros cantan precisamente todo lo contrario: la ausencia de momentos de amor cumplido y satisfecho.

La elegía del sevillano, merced a su *erotismo de poeta petrarquista*, sigue a nivel de macroestructura las elegías II 14 y II 12 de Propercio y Ovidio, en las que se canta la aceptación de la amada a conceder su amor y la consiguiente alegría exultante del amante poeta; sin embargo, no puede detallar, a diferencia de las composiciones augústeas, los momentos en los que se materializa dicha aceptación, como hace Ovidio en la descripción de su célebre siesta, o Propercio en su noche de amor. A ello alude el sevillano cuando apostrofa a la Noche al final de la pieza (vv. 67-68):

Lo demás qu`entre nos passó, no es dino,

⁶ *Op. cit.*, p. 608-9. En su completa monografía únicamente analiza dos piezas del género, la n. XXVIII (= [P] II, IV) y la presente.

⁷ Es como si se cumpliera el vaticinio de Propercio: ‘así pudo dominar a la veloz doncella: / tal es el poder de las súplicas y las atenciones en el amor’ (Prop. 1, 1, 16: *ergo velocem potuit domuisse puellam: / tantum in amore fides et benefacta valent*).

Sin embargo, aunque en determinados momentos el sevillano tenga que desviarse del paradigma elegíaco seguido, ello no significa apartar totalmente al poeta modelo, e imitarlo y casi traducirlo en aquéllos pasajes que más le convengan. En efecto, el Ovidio de las *Heroidas* también le interesa por su tratamiento del amor, más sugerente y menos detallado: Leandro le recordará a Hero sus pasados encuentros amorosos, concluyendo que

*Lo demás lo sabe la noche, y nosotros, y la almena, nuestra cómplice*⁸,

mediante la fórmula elegíaca (procedente del epigrama helenístico) conocida como reticencia o *aposiopesis* erótica. En efecto, Herrera se está haciendo eco de un motivo común también empleado por Propercio, quien ha visto a su amigo Galo

*querer dejar tu alma en sus labios añorados
y lo demás que por discreción, amigo, callo*⁹,

lo que muestra una vez más la filiación de las elegías del sevillano a los elegíacos augústeos, incluso cuando no puede seguirlos.

Volviendo al comienzo, Herrera sí imita los *Amores* a la hora de dirigir y enmarcar (vv. 1-2 y 71-72) su elegía en el formato de una suasoria a la Noche, para que retrase su retirada ante el amanecer y poder contar así con su complicidad para recordar el momento vivido con Leonor. Es el otro gran motivo clásico de la pieza. Efectivamente, en la elegía I 13, de honda repercusión¹⁰, el sulmonés expresa su deseo de alargar la noche que pasa con su amada, dirigiendo su suasoria a la Aurora para que postergue su

⁸ Ov. *Epist.* 18, 105: *Cetera nox et nos et turris conscia novit*. No obstante, aunque el tono de las *Heroidas* es menos descarnado en el tratamiento amoroso que los *Amores*, se puede observar en algunas epístolas pasajes de un elevado erotismo, similares a los comentados de la elegía 1, 5, como los de la *heroida* 15, vv. 45-50 y 124-134. En cualquier caso, el uso del verso citado de la epístola 18 no da a entender, a pesar de la sugerencia, que el sevillano aluda a alguna unión amorosa; de hecho, C. Cuevas (art. cit., p. 27) compara el pasaje con la literatura mística, relacionándolo con el comentario de S. Juan de la Cruz a la estrofa 23 del *Cántico espiritual* (redacción A), citado *supra*, p. 260; cf. al respecto *infra* p. 270 ss., comentario a los vv. 19-21 y 37-42. Aun así el referente textual ovidiano parece inequívoco.

⁹ Prop. 1, 13, 17-18: *et cupere optatis animam deponere labris, / et quae deinde meus celat, amice, pudor*. En efecto, en poesía amorosa la fórmula se halla ya en Filodemo de Gádara (*A. P.* 5, 4, 5-6: *Tú, Janto, bésame; y tú, lecho amigo de amores, / a saber ya de las otras cosas de la Pafia, καὶ σὺ φίλει, Ξανθῶ, με· σὺ δ', ὧ φιλεράστρια κοίτη, / ἤδη τῆς Παφίης ἴσθι τὰ λειπόμενα*); cf. ya antes E. *Or.* 14: *mas, ¿a qué recordar lo que no se debe decir?* (τί τὰ ῥητ' ἀναμετρήσασθαι με δεῖ). El motivo hace fortuna en el epigrama posterior, cf. *A. P.* 5, 128, 3-4 (Marc. Arg.); *Luc. Am.* 16, 53.

¹⁰ Cf. Gutierre de Cetina, *Horas alegres que pasáis volando*; Lope de Vega, *Despidiéndose de una dama porque amanecía*; *La bella Aurora*; Góngora, *Yo besando unas manos cristalinas*; Quevedo, *Tú, princesa bellísima del día*, etc., sólo en la poesía española. Según afirma V. Cristóbal (trad. cit., p. 243), para algunos “esta elegía es punto de partida para el desarrollo del género de la albada en la poesía provenzal”.

aparición; sometido a *variatio*, Herrera se dirige a la Noche, como Propercio, que se dirigía a Apolo¹¹. El motivo en cualquier caso no es de origen elegíaco, pues se remonta a Homero, aunque hace fortuna rápidamente en la poesía amorosa desde Safo, consagrándolo para la elegía el epigrama de Meleagro. Así, en la *Odisea*:

*Y llorando la viera la Aurora de dedos de rosa
si no viene a pensar otra cosa la rojiza Atenea:
largo rato a la noche paró ya en su fin y retuvo
bajo el mar a la Aurora de trono de oro, impidiendo
que enganchase a Faetonte y a Lampo, los rápidos potros
que subiéndola al cielo les llevan la luz a los hombres.*

Meleagro también se queja a Eos:

*¿Por qué, cruel Eos, tan pronto a mi lecho viniste
cuando el cuerpo de Demo su calor iba a darme?
¡Ojalá que, invirtiendo tu curso, trajeras la noche
y no la luz, para mí tan amarga!*¹²

Propercio utiliza el motivo como *exemplum*, en el contexto del mito de Titono:

*...cuando, abrazada a él, descansaba cerca de la India,
se quejó de que otra vez volviera tan pronto el día;
ella, al subirse al carro, llamó injustos a los dioses.*

Y Ovidio, aparte de la elegía citada, en las *Heroidas*, en el mismo contexto ejemplar que Propercio:

*Y ya la esposa de Titono estaba a punto de poner en fuga a la Noche,
y había salido el Lucero, precursor de Aurora.
Amontonamos besos apresurados, sin orden ni concierto,
y nos quejamos de que tan cortas fueran las horas de la noche*¹³.

¹¹ Prop. 3, 20, 11-14. Sin embargo, Ovidio en su pieza también menciona a la Noche directamente, *cf.* 1, 13, vv. 27-28: ‘¡Cuántas veces deseé que la Noche no quisiera ceder ante ti / y que las estrellas no se movieran para huir de tu rostro!’ (*optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet, / ne fugerent vultus sidera mota tuos!*).

¹² Hom. *Od.* 23, 241-246: Καί νύ κ' ὄδυρομένοισι φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥώς, / εἰ μὴ ἄρ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη. / νύκτα μὲν ἐν περάτ' δολιχὴν σχέθεν, Ἥῳ δ' αὐτε / ῥύσατ' ἐπ' Ὠκεανῷ χρυσόθρονον οὐδ' ἔα ἵππους / ζεύγνυσθ' ὠκύποδας φάος ἀνθρώποισι φέροντας, / Λάμπρον καὶ Φαέθονθ', οἳ τ' Ἥῳ πῶλοι ἄγουσι. Sapph. fr. 197, 144 Adrados; Mel., *apud A. P.* 5, 172, 1-4: Ὅρθρε, τί μοι, δυσέραστε, ταχὺς περὶ κοῖτον ἐπέστης, / ἄρτι φίλας Δημοῦς χρωτὶ χλαινομένω; / εἶθε πάλιν στρέψας ταχινὸν δρόμον Ἔσπερος εἴης, / ὦ γλυκὺ φῶς βάλλων εἰς ἐμὲ πικρότατον; 173, 12, 137. Antip. Thess., *apud A. P.* 5, 3; Musae. 231.

Por tanto, las fuentes estrictamente elegíacas en esta breve pieza herreriana se circunscriben al tema principal y al esquema elegíaco suasorio de la elegía ovidiana, lo cual basta para dotar a la composición de un considerable carácter *romano*. Aparte de ello, otras referencias textuales aisladas apuntalan el referente ovidiano directo, aunque superficial, en el decurso de la pieza. Así, en el prólogo, aludiendo a los verdes atributos de la Noche y a su lugar de reposo, el Mar, el poeta canta (vv. 4-6):

*I tú alça de la úmida hindura
las verdes hebras de la bella frente,
de Náyades loçana hermosura,*

aludiendo a las cosmogonías arcaicas donde el Mar era hijo de la Noche. El hipotexto ovidiano es doble: por un lado, al catalogar las divinidades que habitan el Mar, afirman las *Metamorfosis* que allí se podía ver a Doris y a sus hijas, algunas nadando, y

otras, sentadas, en un peñasco, secarse los verdes cabellos.

Por otro, en la etiología mítica de Aretusa, la ninfa, inquirida por su divinidad,

*sacó la cabeza del hondo manantial,
y enjugándose con la mano los verdes cabellos...¹⁴*

Referencias textuales similares se hallan en la referencia a los amores del río Betis en los vv. 16-18:

*Tú amaste i, como yo, también supiste
del mal dolerte, i celebrar la gloria
de los pequeños bienes que tuviste.*

Del amor por el río Betis se hallan referencias –si bien sólo en él– en Marcial, al referirse a una casa de tierras de Tartesos,

por donde la rica Córdoba goza del apacible Betis¹⁵.

¹³ Prop. 2, 18, 9-14, y *supra* n. 8. Ov. *Epist.* 18, 111-114: *iamque fugatura Tithoni coniuge noctem / praevis Aurora Lucifer ortus erat; / oscula congerimus properata sine ordine raptim / et querimur parvas noctibus esse moras; Met.* 4, 91.

¹⁴ Ov. *Met.* 2, 11-12: *pars in mole sedens viridis siccare capillos; 5, 574-6: quarum dea sustulit alto / fonte caput viridesque manu siccata capillos.* Por otro lado, en las *Anotaciones*, el sevillano se hace eco de las opiniones de poetas y mitógrafos diversos que ligan a la Noche, cosmogónicamente, con el Amor, *cf.* p. 102: *Acusilao quiere que naciese Cupido del Éter o ardiente esfera i de la Noche, entendiendo por la Noche el oculto principio de Amor i por el encendido elemento el ardor fogoso.*

¹⁵ Mart. 9, 61, 2: *qua dives placidum Corduba Baetin amat. Vid. supra, n. 5.*

No obstante, el motivo de los ríos enamorados es una constante en la mitología clásica y un motivo referente en la elegía augústea, como pone de manifiesto Ovidio:

*Los ríos deberían ayudar a los jóvenes en el amor:
los mismos ríos sintieron lo que era el amor*¹⁶.

Aparte de estas referencias textuales clásicas más o menos abundantes, y que atañen esencialmente al marco general y formal de la pieza, ésta incluye, como es habitual en las composiciones escogidas para la selección de *Algunas obras...*, un tratamiento del fondo amoroso que se aleja de dichos referentes, como manifiestan diversos pasajes en los que la visión del sentimiento apunta al petrarquismo con reminiscencias místicas. En efecto, en una más de las referencias a su *istoria*¹⁷, el sevillano reitera (vv. 19-21):

*Breve será la venturosa historia
de mi favor, que breve es l'alegría
que tiene algún lugar en mi memoria.*

aludiendo a la momentánea muestra de reciprocidad de Leonor que tuvo lugar en la escena del jardín, y que a pesar de su brevedad sirve de consuelo y aliento, pues por muy prolongado que tal condescendencia hubiese tenido,

...por largo que sea el espacio de estar el alma en esta suspensión de todas las potencias, es bien breve; cuando estuviere media hora es muy mucho; yo nunca, a mi parecer, estuve tanto; verdad es que se puede mal sentir lo que se está, pues no se siente, mas digo que de una vez es muy poco espacio,

según afirma en el *Libro de la vida* la mística abulense¹⁸. Ello conlleva la revelación de las palabras que han transportado al amante, como en si de un acto redentor se tratase, en la que la amada corresponde momentáneamente sus anhelos (vv. 37-39):

*Si en sufrir más me vences, yo t'cedo
en pura fe i afetos de terneza;
vive d'oi más ya confiado i ledó,*

¹⁶ Ov. *Am.* 3, 6, 23-24: *Flumina deberent iuvenes in amore iuvare; / flumina senserunt ipsa, quid esset amor.* Prosigue el de Sulmona con una larga lista de ríos (el Ínaco, Janto, Alfèo, Peneo, Asopo, Nilo...) que conocieron el amor, aunque sin citar, lógicamente, el Betis. En la el. VII, 121-177, el 'Divino' otorga gran protagonismo a su río local, siguiendo muy de cerca la elegía ovidiana mencionada.

¹⁷ Cf. el. VII, 48, y comentario para posibles paralelos con los elegíacos clásicos.

¹⁸ SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*. Ed. de M^a. de los Hitos Hurtado, Algaba Ediciones, Madrid, 2007, p. 169.

provocando, como apunta C. Cuevas, “las expresiones de transporte y felicidad propias del éxtasis” (vv. 40-42):

*No sé si oí, si fui de su belleza
arrebatao, si perdí el sentido;
sé qu`allí se perdió mi fortaleza*

Como conclusión, el tratamiento del tema principal, dado el carácter de amante inequívocamente petrarquista del sevillano, no puede trascender más allá de la alusión y tratamiento petrarquista de su triunfo. Según recuerda L. Schwartz¹⁹ sobre la recepción de Propertio por Herrera y otros poetas, “la lectura fue, evidentemente, selectiva, ya que el erotismo de algunos poemas no condecía con los códigos amorosos de la lírica culta de tradición petrarquista”. Por tanto, la forma –el marco- y el fondo son clásicos, pero el tratamiento del sentimiento vuelve a ser el del toscano, entreverado por momentos con matices místicos, lo cual apunta directamente a la esencia de la más pura poesía elegíaca del ‘Divino’.

¹⁹ “Las elegías de Propertio y sus lectores áureos”, *Edad de oro* 24 (2005) 323-350, *maxime* p. 231.

ELEGÍA IV

A la pequeña luz del breve día,
i al grande cerco de la sombra oscura,
veo llegar la corta vida mía.

La flor de mis primeros años pura
siento, Medina, ya gastars' i siento 5
otro desseo que mi bien procura.

Voluntad diferente i pensamiento
reina dentro en mi pecho, que deshaze
el no seguro i flaco fundamento.

Lo que más m'agradó no satisfaze 10
al ofendido gusto, i sólo admito
lo que sola razón intenta i haze.

Del ancho mar el término infinito,
la inmensa tierra que su curso enfrena,
al bien qu'estimo son lugar finito. 15

Lo que la vana gloria alcança apena,
por quien se cansa l'ambición profana
i en mil graves peligros se condena,

la virtud menosprecia soberana,
i contenta de sí, no para en cosa 20
de las qu'admira la grandeza umana.

Yo, lexos, por la senda trabajosa
sigo entre las tinieblas a su lumbre,
abrasado en su llama gloriösa.

I si no rompe, antes qu'a la cumbre
suba, el hilo mortal, hallarm'espero 25
libre desta confusa muchedumbre.

Porque ya veo apressurar ligero,
i bolar, como rayo acelerado,
del tiempo el desengaño verdadero. 30

Huyen como saeta, qu'el armado
arco arroja, los días no parando,
invidiöses del no firme estado.

Va el tiempo, siempre avaro, derribando
nuestra esperança, i llévase consigo 35
las cosas todas del terreno vando.

Esta caduca vida, por quien sigo
lo qu'en su gusto conformar no deve,
i soi de mí por ella mi enemigo,

sombra es desnuda, humo, polvo, nieve 40
qu'el sol ardiente gasta con el viento
en un espacio mui liviano i breve;

es estrecha prisión, do el pensamiento
repara, i ve en la niebla una luz clara
de la razón, qu'oprime al sentimiento. 45

I como quien mi libertad prepara,
siento que de mi sueño entorpecido
me llama, i desta suerte se declara:

“¡O mísero, ô anegado en el olvido!;
¡ô, en cimeria tiniebla sepultado!:
Recuerda desse sueño adormecido. 50

Estás en ciego error enagenado,
que contigo se cría i envegece,
¿i no das fin a tu mortal cuidado?

¿Por ventura, mesquino, te parece 55
qu'el sol no toca el medio de su alteza,
i la cercana noche te oscurece?

En tanto qu'está verde esta corteza
frágil, i no la cubre torpe ielo
i blanca nieve llena de graveza, 60

buelve por ti, refrena el presto buelo,
i coge al tiempo la mal suelta rienda;
no te condene d'inorancia el velo;

porque, si vas por esta abierta senda,
serás uno en la errada i ciega gente, 65
do nunca el fuego de virtud t'entienda.

Cuando Febo, d'Aurora al Occidente,
i ciñe dend'el Austro hasta Arturo,
perece, sin virtud, indinamente.

Aquel dichoso espíritu, seguro 70
destos assaltos vivirá contino,
que fuere en obras i palabras puro.

Fuerça es de la virtud, i no es destino,
romper el ielo i desatar el frío
con vivo fuego de favor divino. 75

Desampara tu osado desvarío,
no des más ocasión a tanto engaño,
que la edad huye, cual corriente río.

Serán de tu fatiga premio estraño
dolor confuso, vergonçosa afrenta, 80
tristes despojos de tu eterno daño.

Si esto no te congoxa i descontenta, ¿qué puede dar congoja i descontento a quien del suelo levantars`intenta?		El grave yugo i duro peso frío qu`oprime a l`alma i entorpece el buelo al generoso pensamiento mío	125
Tu t`atacabas en mísero tormento pensando vanamente ser dichoso, i contigo tu incierto fundamento.	85	decienda roto i sacudido al suelo, que la cerviz ya siento deslazada, ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo.	
Arranca de tu pecho desdeñoso la impía raíz que cría tu esperança falsa en loco desseo i engañoso.	90	Será el prado i la selva de mí amada, i cantaré, como canté, la guerra de la gente de Flegra conjurada.	130
I no es otra tu gloria i confiança sino perder i aborrecer, cuitado, a ti por quien descansa en la mudança.”		I, levantando l`alma de la tierra, subiré a las regiones celestiales, do todo el bien i quietud se cierra.	135
Este sano consejo i acertado la venda de los ojos me descubre, i me haze mirar con más cuidado.	95	La vanidad de míseros mortales miraré, despreciando su grandeza, causa de siempre miserables males.”	
Viéndom`en el error, i que s`encubre la luz que me guiava en el desierto, un frío miedo el corazón me encubre.		En estos pensamientos i nobleza passar contento y ledo yo pensava desta edad corta i breve la estrechez;	140
Mas yo no puedo de mi engaño cierto librarme, porqu`el fuego espira ardiente qu`al mal me tiene vivo i al bien muerto.	100	que aún ya de la cruel tormenta i brava no estava enxuto mi úmido vestido ni apena el pie en la tierra yo afirmava,	
I cuando espero, con la luz presente, sacalla del incendio, con dulzura estraña l`alma presa se resiente.	105	quando Amor, que me trae perseguido, en tempestad más áspera pretende que yo peligre en confusión perdido.	145
Al resplandor de la belleza pura corre encendida con tan alta gloria que ni otro bien ni otro plazer procura.		Con tal belleza el coraçón m`ofende que no puede huir su nueva pena, ni del mal que padece se defiende.	150
Porqu`Amor me refiere a la memoria de mi dulce pasión el triste día que le dio nueva causa a su vitoria.	110	Un furor bello, que con luz serena me representa una inmortal figura, en perpetuo tormento me condena.	
Yo ya de mil peligros recogía el corazón cansado con reposo, i conmigo indinado assí dezía:		De la suave faz la nieve pura, la limpia, alegre i mesurada frente do mostrarse la púrpura procura,	155
“Después deste trabajo congoxoso, razón será qu`en agradable estado viva algún tiempo alegre i no medroso.	115	i apena osa, i al fin osadamente quiere mostrarse, fueron en mi daño causa deste pestífero accidente.	
¿Qué fuerça del Amor, qué braço airado penetrará mi pecho endurecido con un ielo perpetuo i ostinado?	120	Cuál yo quedasse, hecho de mí estraño, sábelo Amor, qu`en la miseria mía me da ocasión para mayor engaño.	160
No sufra el cielo que ya más perdido pueda yo ser en tanto desvarío; baste el tiempo en engaños dependido.		Suspiro i lloro quanto es largo el día, i nunca cessan el suspiro i llanto quanto es larga la noche oscura i fría.	165

La dulce voz d'aquel su dulce canto mi alma tiene toda suspendida; mas no es canto la voz, es fuerte encanto		qu'ielo i ardo a un mesmo punto en ellos.	
que, tras su viva fuerça i encendida, me lleva compelido sin provecho para perder en tal dolor la vida.	170	del frío Euxino a la encendida arena qu'el sol requema en África abrasada no se ve, cual la mía, otra igual pena.	210
Duro jaspe cercó su tierno pecho, do Amor despunta con trabajo vano las flechas todas del carcax deshecho.		Pero podrá dichosa ser llamada por quien me causa esta pasión interna, con invidia de todos admirada.	
El rostro, do escribió Amor de su mano: "Dichoso quien por mí pena i suspira, si cabe tanto bien en pecho umano",	175	Assí fuesse yo el cielo que gobierna en cerco las figuras enclavadas, para siempre mirar su luz eterna;	215
deste miedo i peligro me retira, i haze que levante el pensamiento a la grandeza qu'en su lumbre mira.	180	assí sus luzes puras i sagradas volviese siempre a mis vencidos ojos, i m'abrasasse en llamas regaladas;	
A todos pone espanto mi tormento, ¿i a quién no espantará el dolor que passo? I lo menos descubro en lo que siento.		¡cómo todas mis ansias, mis enojos, serían bien i gloria, i mi tormento descanso en el ardor de mis despojos!	220
Yo voi siguiendo d'uno en otro passo a mi bella enemiga presurosa, i la pienso alcanzar con tardo passo.	185	Mal podré yo dezir mi sentimiento si el dolor no me dexa de la mano, si vence su rigor al sufrimiento.	225
Cuando l'Aurora pura i luminosa muestra la blanca mano al nuevo día, veo la de mi Estrella más hermosa.		Grande esperança en un desseo vano es la molesta causa de mi pena, i un ciego error de dulce Amor tirano.	
Mas quanto mi fortuna me desvía de su grandeza, tanto más osado por ella sigo la esperanza mía.	190	No m'espantó qu'esté mi Estrella agena d'amor, pues è el amor todo ocupado, i dél solo mi ánima está llena;	230
Tus viras en mi pecho traspasado ya no caben, Amor, porqu'está lleno de tantas como en él as arrojado.	195	qu'en él todo se à toda transformado, i assí amo solo, i ella sola amada es, no amando un amor tan estremado.	
En la luz bella i resplandor sereno estavas, de sus ojos, ascondido, i me penetró dellos el veneno.		Tal vez suele poner la faz rosada d'aquel color que suele al tierno día mostrar la fresca Aurora rociada,	235
D'allí arrojaste en ímpetu encendido flechas de mi enemiga, i tu vitoria dellos nació, i fui dellos yo herido	200	i le digo: "Señora dulce mía, si pura fe, devida a vuestra alteza, merece algún perdón de su osadía,	240
Amor, tú bien les debes esta gloria, que si no fuera por la fuerça dellos, en mí ya se perdía tu memoria.		vuestro ecelso valor i gran belleza no s'ofendan en ver qu'oso i espero premio que se compare a su grandeza.	
Tal es la nieve de los ojos bellos, tal es el fuego de la luz serena,	205	Tanto por vos padesco, tanto os quiero, i tanto os di, que puedo ya atrevido dezir que por vos vivo i por vos muero."	245

Assí digo, i en esto embevecido,
con dulce engaño desamparo el puerto,
i m`abandono por el mar tendido.

Sopla el fiero Aquilón, de bien desierto, 250
las ondas alça y buelve un torbellino,
i el cielo en negra sombra está cubierto.

No puedo, ¡ai, ô dolor, ai, ô mesquino!,
remediar el peligro que recela
el corazón en su dolor indino. 255

Bien fuera tiempo de coger la vela
con presta mano, i rebolver a tierra
la proa, que cortando el ponto buela.

Mas yo, para morir en esta guerra
nací inclinado, i sigo el furor mío 260
por donde el sossiego me destierra.

Vos, que deste amoroso desvarío
vivís libre, si puedo ser culpado
por bolver a este mal con tanto brío,
sabed que devo más a mi cuidado.

1. *Introducción*

La elegía más extensa de las editadas en vida del poeta –su *renuntiatio amoris*– está dirigida al maestro Francisco de Medina (v. 5), prologuista de las *Anotaciones*, gran amigo del poeta y uno de los literatos de mayor relevancia de la esfera sevillana, perteneciente a la escuela de Mal Lara¹. Sin embargo, frente a otras piezas dedicadas a amigos suyos en esta no se contraponen las vivencias de uno y otro, sino simplemente hace al amigo receptor de su *renuntiatio* a modo de misiva.

De difícil datación, la pieza puede ser de las últimas compuestas por el poeta debido a su inusual extensión, a las múltiples referencias a la vejez y a las reiteradas consideraciones sobre la brevedad de la vida, lo efímero del ser humano y lo mísero de su existencia, todo ello en un tono existencial que daría veracidad a su afirmación inicial de que *veo llegar la corta vida mía al grande cerco de la sombra oscura* (vv. 3-2), en alusión a su edad. Por tanto, a pesar de no poder especificarse el año concreto, la fecha ha de ser tardía, en torno a 1580-1582.

La elegía IV constituye, según Ramajo Caño², “un serio intento de liberación amorosa, como preludio de la elegía VI”; su contenido es necesariamente heterogéneo debido a su extensión, abundando en reflexiones filosóficas (vv. 22-48) con las que sustentar y justificar su *renuntiatio*, y abundantes en las composiciones cercanas a 1582. Por lo demás, en ella aparecen los elementos recurrentes en la poesía amorosa del sevillano, especialmente en la segunda mitad de la pieza, como los motivos de la victoria de Amor (vv. 109 ss.), la *recusatio* (vv. 130 ss.) o las nociones del amor como *error* (vv. 52, 97) o como *destino* (vv. 73, 260). Igualmente, son abundantes los ya habituales enfoques petrarquistas y místicos de su sentimiento, revestido de ropaje elegíaco clásico merced a tópicos como la *renuntiatio*, *navigium* y la *militia amoris* (vv. 247 ss. y 159), lo que hace de esta densa pieza una de las más romanas de *Algunas obras*. Sin embargo, Francisco de Rioja, prologuista de la edición en tres libros de los versos del sevillano preparada póstumamente por F. Pacheco, postula como influencia principal de la pieza

¹ Nacido en 1544, Medina fue un gran admirador de la literatura italiana. Enseñó latín en Jerez de la Frontera y en la Universidad de Osuna, fue preceptor de D. Fernando Enríquez de Ribera y traductor de Ausonio y Propercio. Según Pacheco (*op. cit.*, pp. 140-14; retrato completo en pp. 137-143), fue “un ejemplar vivo de varones bien razonados y discretos, un oráculo de los más doctos. Fue muy curioso, limpio, honesto, recatado”. Por otro lado la elegía, transmitida también por Pacheco, aparece sin destinatario en su edición de 1619, aunque como anotan C. Cuevas (ed. cit. p. 399) y Blecua (ed. cit., p. 56-57) ello puede deberse exclusivamente a la mano del propio Pacheco, pues “no tenemos noticia” de que la amistad entre Herrera y él “se quebrase”, como apunta el segundo.

² *Op. cit.*, p. 12.

un famoso epigrama atribuido a Platón³, cuya versión latina es traducida directamente por el ‘Divino’ en los vv. 214-216 y *amplificada* en los versos siguientes, si bien no se puede aducir que dicho epigrama sea el hipotexto principal de toda esta extensa elegía⁴, como se verá.

2. Resumen y estructura

La elegía consta de 265 versos, la más extensa no sólo de la antología que el poeta reúne de su lírica, sino de todas las elegías que se han transmitido de las compuestas por él. Ello hace que su estructura sea compleja de determinar, si bien la pieza mantiene unas líneas definidas articuladas en torno al tema de la *renuntiatio amoris* y que permiten seguir el decurso de las reflexiones del poeta, basadas en torno a la idea de la fugacidad de la vida y a la necesidad de emplear lo que le resta de ella sin las ocupaciones amorosas que le atormentan inexorablemente. No obstante, parecen distinguirse cinco grandes bloques enmarcados por un largo prólogo y un muy breve epílogo.

El proemio (vv. 1-21), extenso, incluye la dedicatoria a su destinatario, el maestro Medina (v. 5), a la vez que condensa el marco doctrinal en el que se desenvolverá el resto de la pieza: el poeta se siente viejo (vv. 1-5) y nota cómo lo que le agradaba antaño ya no justifica el estado en que se encuentra, sintiendo otras inclinaciones nacidas de la razón, en conflicto siempre con su voluntad (vv. 6-12). Sólo el cultivo de la virtud podrá hacerle ver la futilidad de aquello que conlleva una gloria vana, única ambición de la gente profana, siempre alejada de esa virtud que en nada estima las grandezas humanas (vv. 16-21).

Tras el largo proemio, el poeta desarrolla la primera de esas ideas en el primer gran bloque de la pieza (vv. 22-93): la brevedad y endeble cualidad de la vida obligan a desatender cualquier desvarío y osadía que puedan desviar del recto camino que conduce a la virtud, frente a la abierta senda por la que se guía la *errada i ciega gente* (v. 65). Esta extensa parte se subdivide en dos secciones en las que se exponen las

³ A. P. 7. 669.

⁴ El ya mencionado ‘poeta de las flores’ (*supra* p. 160, n. 32), protegido del Conde-Duque de Olivares, afirma en la dedicatoria a éste en el citado prólogo que “el epigrama de Platón, cuyo principio es: *O utinam coelum fierem cum sidera cernis, / mi Stella, ut multis in te oculis tuerer* [...] lo imita [...] en la elegía que comienza *A la pequeña luz d’el breve día*”; tal prólogo se halla en la ed. de C. Cuevas, p. 483. cf. R. HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1998, p. 44: “aunque lo propone [Ríoja] como idea de todo el poema, es en los tres versos mencionados donde se revela claramente la intención”; *idem*, “Los ojos del cielo: de A. P. 7. 669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de soto”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997) 141-152; Herrera comparará los ojos de la amada con las estrellas en el. X, 91-93.

causas en la primera (vv. 22-48), mediante reflexión en primera persona del poeta, y los motivos del necesario cambio de actitud o *renuncia* en la segunda (vv. 49-93), en imaginado monodílogo en estilo directo de quien le aconseja. En efecto, los *días*, el *tiempo* y la *caduca vida* (vv. 32, 34 y 37) huyen irremisiblemente (v. 31), convirtiendo nuestra condición humana en *sombra*, *humo*, *polvo* [...] *prisión* y *sueño* (vv. 40, 43, 47), lo que obliga a despertar rápidamente del mismo para salir del *olvido*, la *tiniebla* y el *error* (vv. 49, 50, 52) en los que el poeta se haya sumido a causa de su sentimiento. Su imaginado inquiridor le advierte de que ha de volver en sí, *refrenar* su osadía y abandonar la *abierta senda* por donde vaga la *errada y ciega gente*, ya que ello depende de uno mismo, *pues fuerza es de la virtud, y no es destino* (vv. 61-65 y 73).

Tras la amonestación y el *sano consejo* (v. 94) se inicia la tercera parte -sección nuclear de la composición (vv. 94-147)-, que supone la respuesta a la sección inmediatamente anterior: el poeta reconoce su *error* (v. 97), *mas yo no puedo de mi engaño cierto / librarme* (vv. 100-101), pues la lógica elegíaca le impide remediarlo, ya que la victoria de Amor sobre él es absoluta (vv. 109-111). Sin embargo, intenta reaccionar ante ello y entona su *renuntiatio amoris* (vv. 124-129): *ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo*. Son los grandes temas de esta segunda parte: la victoria de Amor (vv. 109-129), su *renuntiatio* y la consiguiente *recusatio* sobre su forma de vida y dedicación literaria (vv. 130-147), temas el primero y el tercero que volverá a tratar conjuntamente en la elegía VII⁵ y a los que el poeta dedicará por separado las elegías VIII y X.

La cuarta parte (vv. 148-213) impone la consecuencia lógica de la fallida *renuntiatio* y de la victoria de Amor, a saber, la descripción del dolor y sufrimiento del poeta, siguiendo el esquema de la ‘etopeya patética’ ya aparecido en la elegía II: en primera persona se detallan los efectos que la amada le provoca, tanto al escucharla (*no es canto la voz, es fuerte encanto*, v. 168) como al verla (*el rostro, do escribió Amor de su mano*, v. 175), para cerrar esta sección con dos tópicos elegíacos: una nueva imprecación a Amor por su abusivo triunfo sobre él, *tus viras en mi pecho traspasado / ya no caben, Amor* (vv. 193-94), y el ‘topos’ del amor escondido en los ojos de la amada (v. 200 ss.), asegurando empero que gracias a la pasión que le provoca Leonor será por todos conocida y admirada (vv. 211-213).

La última sección de esta compleja elegía (vv. 214-258) se abre con la citada traducción del epigrama pseudo-platónico y su glosa en los tercetos siguientes (vv. 214-228), para

⁵ Cf. vv. 13-21 y 91-105 / 178 ss.

acompañarla con la habitual súplica dirigida a la amada en estilo directo (vv. 238-246), súplica que no recibe contestación y que hace al poeta desarrollar, mediante *amplificatio* –cuatro tercetos-, el tópico elegíaco del *navigium amoris* (vv. 247-258). Todo ello en un clima donde predominan concepciones místicas (la transformación, v. 232) y claros recuerdos de Garcilaso (v. 246), entreverados de elementos clásicos como el epigrama mencionado o el tópico del *navigium*.

Se cierra la elegía con un breve epílogo (vv. 259-265) en el que se entremezclan lo clásico –motivo de la *militia amoris* (v. 259)- con lo petrarquista –amor como destino (v. 260)- en el terceto, con un apóstrofe final a su amigo el maestro Medina (*vos*, v. 262), destinatario de la pieza, en el cuarteto.

3. *Temas y fuentes*

La elegía IV es una de las más profusas en temas y motivos augústeos. El tema principal lo constituye el motivo elegíaco de la *renuntiatio amoris*, tras el pequeño y aislado éxito cantado en la elegía anterior, renuncia que desemboca, merced a la lógica elegíaca, en un marcado fracaso simbolizado en la metáfora del *navigium amoris* al final de la pieza. A tal intento de *renuntiatio* se supeditan algunos temas secundarios luego usuales en el sevillano, como los mencionados del triunfo de Amor, la ‘etopeya patética’ y la *recusatio*, pero todos ellos sabiamente engarzados en función de la lógica mencionada, convirtiendo esta pieza en una de las más perfectas y coherentes. Junto a ellos, el poeta dará cabida a motivos importantes en su cosmovisión amorosa, a saber, el amor como *error* o como *destino*. Las fuentes han de ser por tanto heterogéneas, aunque con especial incidencia de las elegías 3, 11 de los *Amores* ovidianos y en parte de las 2, 5 y 3, 24-25 propercianas, principales ejemplos de *renuntatio* en los respectivos *corpora* elegíacos, y que ofrecerían al sevillano el marco principal⁶. De hecho, el fin de la composición con la metáfora del *navigium amoris* (vv. 247-258) simbolizando el fin del camino amoroso del poeta en la pieza herreriana y en las citadas augústeas parece confirmar tal relación.

El prólogo adelanta y resume los temas y motivos de toda la composición. De un alto contenido moralizante, abunda en motivos no sólo elegíacos, sino en otros más

⁶ Los principales ejemplos clásicos de *renuntiatio* son: *A. P.* 5, 175, 179, 184 (Mel.), 5, 112; Catull. 8, 11, 58, 76; Hor. *Epod.* 15, *Carm.* 1, 5, 3, 26; Tib. 1, 9; Prop. 2, 5, 3, 24 y 25; Ov. *Am.* 3, 11. No acaban ahí los hipotextos clásicos, en especial en la sección inicial (vv. 5-10), donde se contraponen las apetencias vitales y literarias de la *aetas prima* (que justifican el desarrollo del *tempus fugit* de los vv. 31-48) con las de la *aetas extrema*, inspiradas en Propercio 2, 10 y 3, 5, según se comentará más abajo.

próximos a la epístola filosófica, tono genérico que domina esta parte prologal encabezada por el habitual vocativo al destinatario, paralelo al de otras piezas dirigidas a interlocutores reales⁷. Encuadrando cronológicamente la composición, el sevillano afirma estar acercándose a la vejez (vv. 3-5), y con ello a un cambio de actitud, preferencias y apetencias (*siento / otro desseo que mi bien procura. / Voluntad diferente i pensamiento / reina dentro en mi pecho*, vv. 5-8); ahora sólo admite los dictámenes de la razón, anunciando con ello el desarrollo de su *renuntiatio amoris* y la *recusatio* a ella ligada de la parte central de la pieza, temas principales de la misma cuyas fuentes se tratarán en ese momento. Todo el orbe es exiguo en comparación con el nuevo *bien que estimo* (vv. 13-15):

*Del ancho mar el término infinito,
la inmensa tierra que su curso enfrena,
al bien qu'estimo son lugar finito,*

versos que el propio Herrera comenta en sus *Anotaciones* y que se basan en el *De caelo* aristotélico⁸. La primera parte comienza con el tema del viaje amoroso (vv. 22-23):

*Yo, lexos, por la senda trabajosa
sigo entre las tinieblas a su lumbre,*

En efecto, el rechazo de la amada conlleva abandono y soledad, por lo que el amante se aparta de los hombres y se retira a lugares aislados y solitarios. El motivo lo toma Herrera de Petrarca y posee sus raíces en los trovadores provenzales que Dante incorporaría a la poesía amorosa culta⁹. El sevillano en este punto lleva a cabo una paráfrasis del viejo motivo del *tempus fugit*, donde se entremezclan referencias clásicas y bíblicas, con algún eco medieval¹⁰; es al final de esta sección cuando Hererra introduce

⁷ Para los paralelos elegíacos de este tipo de vocativos, *vid.* comentario a el. XII, 3 (*infra* p. 413-414).

⁸ Arist. *Cael.* 2, 294a.; *As.* 334.

⁹ Roncero López, ed. cit., p. 31; A. VILANOVA, "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora", apud *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1951, t. 3, pp. 421-460, *maxime* 436-37 y 451-454. *Infra*, v. 64.

¹⁰ Los vv. 28-51 reúnen un conjunto de ideas más o menos típicas sobre la brevedad de la vida que Hererra fundamenta en la tradición clásica, bíblica y medieval. Así, parece tener en cuenta el pasaje virgiliano de las *Geórgicas* (3, 284-85): *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, / singula dum capti circumvectamur amore* para los vv. 30-34, mientras que en la concepción del hombre como sombra y polvo (v. 40) parece estar tomada de Horacio (*Carm.* 4, 7, 16, *pulvis et umbra sumus*); las referencias a la vida como un sueño del que hay que despertar (vv. 47 y 51, *Recuerda desse sueño adormecido*) están tomadas de la propia poesía castellana medieval, con un recuerdo a las *Coplas* de Manrique (v. 1, *Recuerde el alma dormida*).

los primeros motivos elegíacos clásicos, el amante como *miser* y la referencia al *error* en que se encuentra (vv. 49-52):

¡O mísero, ô anegado en el olvido!;

...
Estás en ciego error enagenado,

En efecto, es común en toda la elegía que el amante se considere mísero a causa de su desdicha, provocada lógicamente por la indiferencia de la amada. Así, Tibulo, Propercio y Ovidio proclaman su condición de *miser* en innumerables ocasiones¹¹. Sin embargo, más compleja que esta referencia más o menos típica a la condición del amante destaca el enfoque del amor como *error*, entendido como ‘extravío’ o ‘ceguera en el conocimiento’, según Ramajo Caño¹², algo de lo que daba ya cuenta Ovidio cuando describe el cortejo triunfal de Amor:

*Serán tus acompañantes las Ternezas, el Desvarío y la Locura,
devotos que siempre siguen a tu bando*¹³.

El poeta es consciente de que ha de salir de las redes que le provocan la pérdida de su juventud sumido en pesares (vv. 58-63)¹⁴, y es consciente de que está azotado por una enfermedad y por un loco extravío, y a pesar de plantearse serenamente que ha de abandonar semejante estado y que ha de plantar cara al dios, reconoce no tanto su incapacidad como su falta de voluntad real (vv. 100) de abandonar las pretensiones sobre su amada. Tal conflicto entre la conciencia de saberse en *engaño cierto* y no poder ni querer salir de él constituye la cualidad esencial del amor como *error*, y son nociones que a pesar de su aparente oposición están íntimamente ligadas en la lógica elegíaca: de ahí el desvarío y extravío que el poeta reconoce cometer insistiendo en su conducta. El mismo Ovidio reconoce estar curado de su error si la solución es tan fácil como ofrecer regalos a su caprichosa amada:

...mi corazón está curado

¹¹ Tib. 1, 2, 88, 6, 2 y 9, 8, 61, 2, 3, 68, 6, 17 y 46, 3, 20, 4; Prop. 1, 1, 1, 5, 4, 18 y 29, 9, 9, 14, 21, 16, 45, 22, 8, 2, 1, 78, 6, 14, 9, 42, 24b, 28, 33b, 35, 3, 7, 7, 23, 19; Ov. *Am.* 1, 1, 25, 4, 59, 14, 51, 2, 5, 8, 6, 9, 11, 9, 17, 8, 3, 2, 69, 11, 44. Cf. v. 161, *sábelo Amor, qu'en la miseria mía...*

¹² *Op. cit.*, p. 6.

¹³ Ov. *Am.* 1, 2, 36-36: *Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque / adsidue partes turba secuta tuas.*

¹⁴ *En tanto qu'está verde esta corteza.../ buelve por ti, refrena el presto buelo*: señala C. Cuevas (ed. cit. p. 54) y recuerda Herrera Montero (*op. cit.* p. 81) el original concepto de *carpe diem* “a lo divino, que urge al poeta a aprovechar el tiempo en obras virtuosas” que elabora Herrera a partir de Horacio. Cf. el. XIII, 1-3: *No se entristeçe tanto quando pierde, / desnudo, el ramo fértil y florido, / ya sin vigor cortado, el árbol verde.*

del extravío y esa cara ya no cautiva mis ojos.

Propercio también califica la locura de amor como error, al dirigirse a su amigo Galo:

Que tengas suerte en esta locura que te llega por primera vez,

así como Virgilio hace decir a Damón a su amada Nisa:

*así que te vi, ¡cómo me perdí, cómo me arrebató fatal engaño!*¹⁵

Extravío, locura, engaño están en la esfera de un error del que el poeta es siempre consciente (*viéndome en el error*, v. 97) pero del que, a su vez, ni quiere ni puede prescindir.

Prosigue el discurso en boca de un imaginario interpelador en cuya función y forma recuerda a la intervención del *Horos* properciano¹⁶, y donde en cierta paráfrasis del *carpe diem* (*En tanto qu'está verde esta corteza / frágil*, v. 58-9) aconseja al poeta salir de ese *error* mediante *variatio* (vv. 61-62):

*buelve por ti, refrena el presto buelo,
i coge al tiempo la mal suelta rienda;*

el error adquiere matices míticos al aludir a uno de los mitos más queridos de Herrera, el de Ícaro¹⁷, con el que suele simbolizar la ὕβρις del amante significada siempre en el verbo 'osar' (*cf.* v. 76, *desampara tu osado desvarío*); de ahí las referencias, acordes con la doctrina del comienzo de la pieza, a 'refrenar' el *presto vuelo* y a coger fuerte la *suelta rienda* de las pasiones, en clave claramente petrarquista a través de Garcilaso en el primer caso, y platónica en el segundo. En efecto, el eco del v. 4 del soneto XXIII es evidente, así como la doctrina del *Fedro* platónico sobre el vuelo de las pasiones y su auriga¹⁸. Todo ello va acompañado de la metáfora del amante como peregrino (v. 64, *si vas por esta abierta senda*), de origen petrarquista como se vio arriba¹⁹.

El núcleo del discurso del anónimo interlocutor lo constituye el v. 73:

Fuerça es de la virtud, i no es destino.

¹⁵ Ov. *Am.* 1, 10, 9-10: *animique resanuit error, / nec facies oculos iam capit ista meos*; Prop. 1, 13, 35: *qui tibi sit felix, quoniam novus incidit, error*; Verg. *Ecl.* 8, 41: *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!* Cf. *Infra*, el. VI, 1: *D'aquel error en que viví engañado...*, y X, 45.

¹⁶ Prop. 4, 1, 71.

¹⁷ Cf. *infra*, el. V, 28-30: *Subí, sin procurallo, hasta el cielo / -que se perdió en tal hecho mi osadía-; / cuando m'aventuré, me vi en el suelo*; s. XXXVII, 5-8, s. XLIII (*Algunas obras...*).

¹⁸ Garcilaso de la Vega, s. XXIII, 4, *enciende al corazón y lo refrena*; Pl. *Phdr.* 237a-257a.

¹⁹ *Supra*, v. 22 y n. 9.

Efectivamente, uno de los puntos clave de la doctrina petrarquista del amor²⁰, y punto de probable estirpe properciana según se vio a propósito de la elegía II²¹, es la concepción del mismo como destino vital designado por el Hado antes del nacimiento del poeta. Que Herrera, a nivel literario –pues su discurso científico sobre el amor niega tal presupuesto²²–, ponga en boca de quien le dictamina una serie de *remedia amoris* tal aseveración para curar el *miserable estado* en que se encuentra, confirma una vez más el hondo poso petrarquista de su discurso literario sobre el sentimiento, algo potenciado por su admiración a la poesía del toledano, a quien considera una autoridad más que literaria.

La tercera parte materializa el intento –luego fracasado– de *renuntiatio amoris* y los deseos que apareja la *recusatio* literaria. En efecto, esta parte podría dividirse en dos secciones, la primera (vv. 94-111) consecuencia de la segunda (112-147) o, lo que es igual, los anhelos imaginados de *renuntiatio* y *recusatio* expuestos en la segunda sección acaban en el fracaso de la primera, a pesar de reconocer y luchar contra ese *error*. Si desde el punto de vista de las fuentes se reordenan los pasajes, de modo que tras los pensamientos e intenciones del poeta se comprenda el *mas yo no puedo de mi engaño cierto / librarme* del v. 100 s., se observa claramente la dependencia directa de los elegíacos clásicos. En efecto, retomando los vv. 4-12 del prólogo, según se dijo²³, el poeta construye su *renuntiatio amoris* unida a una *recusatio* literaria:

(vv. 4-12):

*La flor de mis primeros años pura
siento, Medina, ya gastars`i siento
otro desseo que mi bien procura.*

*Voluntad diferente i pensamiento
reina dentro en mi pecho, que deshaze
el no seguro i flaco fundamento.*

(vv. 121-129):

*No sufra el cielo que ya más perdido
pueda yo ser en tanto desvarío;
baste el tiempo en engaños dependido.*

*El grave yugo i duro peso frío
qu`oprime a l`alma i entorpece el buelo
al generoso pensamiento mío*

*decienda roto i sacudido al suelo,
que la cerviz ya siento deslazada,
ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo.*

²⁰ V. gr. *Canzonere* s. CCXLVII, vv. 12-14, s. CLXXIV, 1-2, s. CLXXXVII, 12-13.

²¹ El. II, 28 ss., *supra*, pp. 256-259.

²² *As.* 551; *supra*, pp. 225-230.

²³ *Supra*, p. 280.

*Lo que más m'agradó no satisfaze
al ofendido gusto, i sólo admito
lo que sola razón intenta i haze.*

*Será el prado i la selva de mí amada,
i cantaré, como canté, la guerra
de la gente de Flegra conjurada.*

*I, levantando l'alma de la tierra,
subiré a las regiones celestiales,
do todo el bien i quietud se cierra.*

*La vanidad de míseros mortales
miraré, despreciando su grandeza,
causa de siempre miserables males.”*

*En estos pensamientos i nobleza
passar contento y ledó yo pensava
desta edad corta i breve la estrechez.*

El poeta, indignado²⁴ cerca de su vejez por haber estado supeditado a Amor, comienza con la antítesis juventud-senectud asociada a un cambio de gusto que trae aparejado un viraje de rumbo poético, situación común a los poetas augústeos que comenzaron en su juventud (*aetas prima*) cantando sus amores por influjo del yugo de Amor y que por lo inapropiado declinan continuar haciéndolo en su *aetas extrema*, su vejez, más apta para temas serios como los filosóficos. Así lo confiesa Propercio:

*Y cuando el peso de la edad me haya quitado los placeres de Venus
y la canosa vejez haya rociado mis cabellos negros,
entonces me agrada aprender las leyes de la naturaleza,*

conclusión a la que parece haber llegado con el paso de los años:

*La juventud cante al amor, la edad madura a la guerra:
cantaré a la guerra, puesto que ya he escrito sobre mi amada.
Ahora quiero iniciar un estilo más elevado con rostro serio²⁵,*

²⁴ Propercio, pensando en un *discidium*, aprovecha un momento de ira para sacar fuerzas para su *renuntiatio*: ‘ahora es mi ira reciente, ahora es tiempo de retirarse’, *nunc est ira recens, nunc est discedere tempus* (2, 5, 9).

²⁵ Prop. 3, 5, 23-25: *atque ubi iam Venerem gravis interceperit aetas, / sparserit et nigras alba senecta comas, / tum mihi naturae libeat perdiscere mores*; 2, 10, 7-10: *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus: / bella canam, quando scripta puella mea est. / nunc volo subducto gravior procedere vultu. Cf. Hor. Carm. 2, 11, 5-8: ‘...una vida que poco ya nos pide. / Huyó la tersa juventud y su encanto: / la árida canicie rechaza / el amor frívolo y el sueño fácil’ (poscentis aeui pauca: fugit retro / leuis iuventas et*

del mismo modo que Herrera, con igual alternancia de tiempos verbales (futuro y pasado), anuncia que *cantaré, como canté, la guerra* (v. 131).

Por ello el poeta, ante la incesante necesidad de cambiar de vida, se enfrenta a Amor creyendo poder vencerle y cometiendo por tanto un nuevo acto de ὕβρις que antes o después acabará pagando, pues se rebela contra él altivamente (vv. 124-129). Es el núcleo de la *renuntiatio amoris*, en la que el ‘Divino’ sigue como modelo a Ovidio:

*Mucho y largo tiempo he aguantado, mi paciencia ha sido vencida
por tus defectos: ¡vete de mi pecho fatigado, Amor infame!
Y es que ya me he librado y escapado de las cadenas, y
me avergüenza haber aguantado lo que no me avergonzó aguantar.
He vencido y a Amor domado someto bajo mis pies:
tarde han llegado las fuerzas a mi cabeza*²⁶.

En efecto, los versos mencionados del sevillano están próximos al tono desenfadado del *pedibus calamus amorem* ovidiano, y tanto uno como otro someten a *inversio* (modalidad de *variatio*) el motivo de la victoria de Amor, pues es ahora el poeta el que, al menos momentáneamente, se cree vencedor sobre el dios. Tal *inversio* es de origen helenístico, como se observa en Meleagro:

*Heme aquí; salta ya a mi garganta, demonio salvaje;
yo sabré resistirte por muy fiero que seas.
Conozco también esos ígneos dardos que lanzas,
mas no me incendiarás, pues ya todo es ceniza*²⁷.

decor, arida / pellente lasciuos amores / canitie facilemque somnum); *Epist.* 1, 1, 1-4: ‘¿Tú, primer motivo de mi Camena y último también, / que yo, de sobra probado y retirado ya de la arena, / Mecenas, de nuevo torne al viejo torneo quieres? / No es igual la edad ni el talante’ (*Prima dicta mihi, summa dicende Camena, / spectatum satis et donatum iam rude quaeris, / Maecenas, iterum antiquo me incluyere ludo? / non eadem est aetas*).

²⁶ *Ov. Am.* 3, 11, 1-6: *Multa diuque tuli; vitiis patientia victa est; / cede fatigato pectore, turpis amor! / scilicet adserui iam me fugique catenas, / et quae non puduit ferre, tulisse pudet. / vicimus et domitum pedibus calcamus amorem; / venerunt capiti cornua sera meo*.

²⁷ *A. P.* 12, 48: *Κεῖμαι· λάξ ἐπίβαινε κατ’ αὐχένος, ἄγριε δαῖμον. / οἶδά σε, ναὶ μὰ θεοῦς, καὶ βαρὺν ὄντα φέρειν· οἶδα καὶ ἔμπυρα τόξα. βαλῶν δ’ ἐπ’ ἐμήν φρένα πυρσοῦς, / οὐ φλέξεις ἦδη· πᾶσα γὰρ ἔστι τέφρη. Meleagro se inspira en Posidipo de Pela, *apud A. P.* 12, 45: *Flechadme; soy único blanco de muchas saetas, / ¡oh, Amores! Pero no temáis, insensatos; / si a mí me venciereis, famosos seréis en el mundo / como arqueros y dueños de una potente aljaba* (Ναὶ ναὶ βάλλετ’, Ἔρωτες· ἐγὼ σκοπὸς εἰς ἅμα πολλοῖς / κεῖμαι. μὴ φείσησθ’, ἄφρονες· ἦν γὰρ ἐμὲ / νικήσητ’, ὀνομαστοὶ ἐν ἀθανάτοισιν ἔσσεσθε / τοξόται ὡς μεγάλης δεσπότηι ἰοδόκης), que a su vez imita a Asclepiades de Samos (*A. P.* 12, 166).*

Por tanto, sabiéndose libre o pensando en el momento en que lo consiga, el poeta elegíaco entona la *recusatio* que le lleva a establecer un nuevo programa poético acorde con su nueva situación, que no es otra que el ideal del poeta elegíaco, vivir en *agradable estado* (v. 116). Por ello el sevillano se encamina a temas que sólo *razón intenta i haze* (v. 12), lejos de la locura de la pasión²⁸: la bucólica (*Será el prado i la selva de mí amada*, v. 130), la épica (*la guerra / de la gente de Flegra conjurada*, vv. 131-32), la literatura mística (*levantando l'alma de la tierra, / subiré a las regiones celestiales*, vv. 133-34) y la filosofía (*La vanidad de míseros mortales / miraré*, vv. 136-37). Por todo ello, Herrera lleva a cabo una *contamnatio* entre sus modelos a la hora de construir los distintos momentos de su *renuntiatio* y la *recusatio* que lleva aparejada, procedimiento que repetirá en la elegía X cuando recree el triunfo de Amor por extenso. La secuencia y sus paralelos ágústeos quedarían del siguiente modo:

(Prop. 3, 5, 23-25)	(El. IV, 4-12)
<p><i>La juventud cante al amor, la edad madura a la guerra:]</i> <i>cantaré a la guerra, puesto que ya he escrito sobre mi amada].</i> <i>Ahora quiero iniciar un estilo más elevado con rostro serio]</i></p>	<p><i>La flor de mis primeros años pura sienta, Medina, ya gastars`i sienta otro desseo que mi bien procura. Voluntad diferente i pensamiento reina dentro en mi pecho, que deshaze el no seguro i flaco fundamento. Lo que más m`agradó no satisfaze al ofendido gusto, i sólo admito lo que sola razón intenta i haze.</i></p>
(Prop. 3, 5, 23-25)	(El. IV, 4-12)
<p><i>Y cuando el peso de la edad me haya quitado los placeres de Venus]</i> <i>y la canosa vejez haya rociado mis cabellos negros,]</i> <i>entonces me agradará aprender las leyes de la naturaleza,]</i></p>	<p><i>Será el prado i la selva de mí amada, i cantaré, como canté, la guerra de la gente de Flegra conjurada. I, levantando l'alma de la tierra, subiré a las regiones celestiales, do todo el bien i quietud se cierra. La vanidad de míseros mortales miraré, despreciando su grandeza,</i></p>

²⁸ Cuando Propercio trata su *discidium* de Cintia en la *renuntiatio amoris* de 3, 24, también se reafirma en su cambio de rumbo consagrándose a *Mens Bona*, Cordura: 'Ahora, por fin, cansado de tan gran desvarío, vuelvo a mis / cabales y mis heridas han cicatrizado y curado. / ¡Cordura, si eres diosa, me ofrendo en tus santuarios!', *nunc demum vasto fessi respiscimus aestu, / vulneraque ad sanum nunc coiere mea. / Mens Bona, si qua dea's, tua me in sacraria dono!* (vv. 17-19).

(Ov. Am. 3, 11, 1-6)

*Mucho y largo tiempo he aguantado, mi
paciencia ha sido vencida]
por tus defectos: ¡vete de mi pecho fatigado,
Amor infame!]
Y es que ya me he librado y escapado de las
cadenas, y]
me avergüenza haber aguantado lo que no me
avergonzó aguantar.]
He vencido y a Amor domado someto bajo mis
pies:]
tarde han llegado las fuerzas a mi cabeza*

causa de siempre miserables males.”

(El. IV, 121-129)

*No sufra el cielo que ya más perdido
pueda yo ser en tanto desvarío;
baste el tiempo en engaños dependido.
El grave yugo i duro peso frío
qu`oprime a l`alma i entorpece el buelo
al generoso pensamiento mío
decienda roto i sacudido al suelo,
que la cerviz ya siento deslizada,
ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo.*

Y como sucede en los actos de rebeldía a Amor en los que el poeta declara su inmediata intención de dedicarse a otro tipo de poesía, el dios interviene con su arco y sus saetas haciéndole cambiar de parecer y sumiéndolo bajo su yugo (vv. 139-147):

*En estos pensamientos i nobleza
passar contento y ledo yo pensava
desta edad corta i breve la estrechez;*

*que aún ya de la cruel tormenta i brava
no estava enxuto mi úmido vestido
ni apena el pie en la tierra yo afirmava,*

*cuando Amor, que me trae perseguido,
en tempestad más áspera pretende
que yo peligre en confusión perdido*

Esquema (*En estos pensamientos...cuando Amor*) y situación de partida del cancionero ovidiano, en el que tras disponerse a cantar armas y violentas guerras,

*éstas eran mis quejas, cuando aquél, de pronto, eligió
de su aljaba suelta saetas hechas para mi perdición*²⁹,

²⁹ Ov. Am. 1, 1, 21-22: *Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta deum.*

para vestir con ropaje horaciano el *navigium amoris* que sustituye el acto del asaeteamiento del sulmonés³⁰, y adelantando así el motivo que luego someterá a amplificatio en los vv. 247-258; en efecto, *de la cruel tormenta i brava / no estava enxuto mi úmido vestido* (vv. 142-143) es traducción del horaciano *uvida vestimenta*:

...una tablilla votiva dice que mis ropas
húmedas se ofrendaron...³¹

El texto herreriano es un ejemplo más de modo de operar con sus fuentes, escogiendo en este caso la estructura sintáctica del texto ovidiano, estructura que al pertenecer al contexto de la victoria de Amor Herrera desprende de su semasia para aplicarla al contexto de la *renuntiatio* en que se desarrolla la pieza, adaptándola al motivo del *navigium amoris*, que no es sino una de las modalidades de *renuntiatio*, según F. Cairns³².

El sevillano continúa tras esta compleja parte con la lógica ‘etopeya patética’, donde ahonda en la situación del amante como *miser* (v. 161, *Amor, qu`en la miseria mía...*), enarbolando en torno a esa condición los motivos típicos que la provocan: los apropiados llantos y suspiros –*nunca cesan el suspiro y el llanto*, v. 164-, trasunto de los propercianos *llantos del eterno enamorado*³³ que inundan la *larga noche* (v. 165), la *nox longa* ovidiana³⁴; las quejas a la dureza de la amada (*Duro jaspe cercó su tierno pecho*, v. 172)³⁵, motivo por el que es considerada un bello mal (*Yo voi siguiendo... / a mi bella enemiga presurosa*, vv. 184-85)³⁶, a pesar de lo cual cuanto más *mi fortuna me desvía /...tanto más osado / por ella sigo* (vv. 190-191), doctrina del *cogor*

³⁰ *Am.* 1, 1, 23-25.

³¹ Hor. *Carm.* 1, 5, 14-16: *uotiuua paries indicat uuida / suspendisse potenti / uestimenta maris deo*, versos imitados también por Garcilaso en el segundo cuarteto del soneto VII: *Tu templo y sus paredes he vestido / de mis mojadadas ropas y adornado, / como acontece a quien ha ya escapado / libre de la tormenta en que se vido*; cf. L. MERINO JEREZ, “En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5 y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25 (2005) 101-122. Herrera, en las *Anotaciones* (pp. 328-330), propone a Virgilio (*Aen.* 12, 766-769) como fuente además del texto horaciano, aunque no se pronuncia sobre su propia imitación en esta elegía. Sobre el motivo del *exvoto* insinuado aquí por el ‘Divino’, *vid.* fuentes y comentario a el. VII, 166-168.

³² FRANCIS CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1972, p. 81.

³³ Prop. 1, 16, 47-48: *semper amantis / fletibus*.

³⁴ *Am.* 1, 2, 3: *vacuus somno noctem, quam longa, peregi*.

³⁵ Así se representa desde Homero la falta de sentimientos (*Il.* 16, 33-35); la metáfora es muy usada por Ovidio; cf. *Am.* 3, 6, 59-60, 7, 57-58; *Epist.* 2, 137, 7, 37-38, 10, 107-110 y 131-132; *Met.* 7, 32-33, 8, 120-121, 9, 613-615, 13, 801, 14, 711-713. Cf. el. XII, 64 ó I, 105.

³⁶ Herrera recurre al consabido oxímoron en el. II, 21 (*vid.* p. 255, n. 5 para otros lugares y fuentes).

properciano³⁷, y especialmente motivos de origen epigramático que el sevillano desarrolla en un terceto cada uno. Así, los vv. 193-195, en los que el poeta se considera único blanco de las saetas de Amor, se inspiran en un conocido tópico que hunde sus raíces en la erótica helenística, algo no muy habitual en las elegías del sevillano, pero que por su tono es perfectamente apto a su concepción amorosa, confirmando que la modalidad tonal de las elegías es *menos petrarquista* que la de los sonetos o las canciones, a pesar de la fuerte presencia del toscano en muchas de ellas³⁸. Así, en el marco de las habituales imprecaciones a Amor, el poeta se queja de que

*Tus viras en mi pecho traspasado
ya no caben, Amor, porqu' está lleno
de tantas como en él as arrojado.*

El motivo lo consagra, una vez más, Meleagro:

*no, no esconde ya en el vientre tu aljaba más flechas aladas,
Eros, porque en mí están todos tus tiros clavados*³⁹.

Arquías de Antioquía, amigo de Cicerón, varía el motivo centrando el efecto en el pecho del amante:

*Pequeño Eros, me maltratas, y bien está: en mí vacía todos
tus dardos, sin que más tiros que lanzar te queden.
Así de tus flechazos sólo yo sería el blanco, y para otro,
si dispararle quieres, no tendrás ya saetas*⁴⁰.

³⁷ Comentario en el. XII, vv. 11-12 (*infra*, pp. 414-417).

³⁸ De hecho el de Arezzo emplea el citado motivo en al menos dos ocasiones, pero su tratamiento superfluo confirma que Herrera no lo tuvo en cuenta como fuente primera, *cf. Canzonere*, s. CLXV, 5-6: 'Amor, que sólo enreda bellas almas / y no prueba su fuerza en otro sitio' (*Amor che solo i cor' leggiadri invasca / né degna di provar sua forza altrove*), o s. CCLII, 3-4: 'Amor todas sus limas / usa en mi corazón tan afligido' (*Amor tutte sue lime / usa sopra 'l mio core, afflicto tanto*).

³⁹ *A. P.* 5, 198, 5-6: οὐκέτι σοὶ φαρέτρη γλαφυρὴ πτερόεντας ὀιστοὺς / κρύπτει, Ἔρωσ· ἐν ἔμοι πάντα γὰρ ἔστι βέλη; en efecto, el tema ya estaba en Posidipo de Pela (s. III a. C.), *cf. A. P.* 12, 45, 1: *Flechadme; soy único blanco de muchas saetas* (Ναὶ ναὶ βάλλετ', Ἔρωτες· ἐγὼ σκοπὸς εἰς ἅμα πολλοῖς), *supra* n. 26. *A. P.* 5, 215, 3-4 (Mel.): *Si no, por el arco que en mí solamente se ensaña / y que siempre me inunda con dardos alados...* (ναὶ γὰρ δὴ τὰ σὰ τόξα, τὰ μὴ δεδιδραγμένα βάλλειν / ἄλλον, ἀεὶ δ' ἐπ' ἔμοι πτανὰ χέοντα βέλη).

⁴⁰ *A. P.* 5, 58: Νήπι' Ἔρωσ, πορθεῖς με, τὸ κρήγυον· εἷς με κένωσον / πᾶν σὺ βέλος, λοιπὴν μηκέτ' ἀφείς γλυφίδα, / ὡς ἂν μούνον ἔλοις ἰοῖς ἐμὲ καὶ τινα χρῆζων / ἄλλον ὀιστεῦσαι μηκέτ' ἔχοις ἀκίδα. Aulo Lincinio Arquias, nacido hacia el 118 a. C., compuso poemas épicos en honor de Lúculo y de Mario, y se recogen tres epigramas suyos en el libro V de la *Antología Griega*. El motivo sigue cultivándose en el molde del epigrama hasta casi el final de la Antigüedad, como atestigua Paulo Silenciaro (520-575 d. C.), *apud A. P.* 5, 268, 1-2: *Que nadie se espante ya de los flechazos de pasión, / porque Eros vació en mí su aljaba entera* (Μηκέτι τις πτήξειε πόθου βέλος· ἰοδόκην γὰρ / εἷς ἐμὲ λάβρος Ἔρωσ ἐξεκένωσεν ὄλην).

Por su sentido humorístico el epigrama había de ser recreado obligatoriamente por Ovidio en sus *Amores*, en una elegía que resulta ser todo un mosaico de motivos epigramáticos, entre ellos el estudiado:

*¡Atraviésame, niño! Me ofrezco a ti desnudo y sin armas [...]
hacia aquí como a una orden llegan ya solas tus saetas:
apenas su carcaj las conoce más que a mí,*

tono humorístico que rebaja Propercio en su elegía equivalente a Amor:

*En mí permanecen sus dardos, permanece también su imagen [...]
pues, ay, no vuela desde mi pecho a otra parte,
y continuamente hace la guerra en mi sangre⁴¹,*

incidiendo en que Amor sólo se ocupa de él, idea que Herrera manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo de sus elegías⁴².

Prosigue el poeta engarzando motivos amorosos consolidados por el epigrama y que la elegía latina consagra para la literatura amorosa, a saber, el tópico de que el amor se halla escondido en los ojos de la amada (vv. 196-201)⁴³:

*En la luz bella i resplandor sereno
estavas, de sus ojos, ascondido,
i me penetró dellos el veneno.*

*D`alli arrojaste en impetu encendido
flechas de mi enemiga, i tu vitoria
dellos nació, i fui dellos yo herido.*

El motivo, de origen platónico⁴⁴, abre el cancionero de Propercio y alcanza su máxima expresión en su *oculi sunt in amore duces*:

⁴¹ Ov. *Am.* 2, 9, 35, 37-38: *Fige, puer! positus nudus tibi praebeor armis [...]; / huc tamquam iussae veniunt iam sponte sagittae— / vix illis prae me nota pharetra sua est!*; Prop. 2, 12, 13, 15-16: *in me tela manent, manet et puerilis Imago [...] / evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella gerit.* Cf. Tib. 2, 5, 109-110: ‘¡A cuantos ha traído ese arte desgracias! / Y a mí sobre todo: yazgo herido desde hace un año...’ (*quam multis ars dedit ista malum! / et mihi praecipue, iaceo cum saucius annum*).

⁴² Cf. *infra* el. V, 166-167: *Sólo en mi triste corazón te vienes / a mostrar tu poder;* el. XXXII, vv. 16-18: *No me valió vestirme de dureza / contra las crudas flechas d’el tirano / que sólo se contenta en mi tristeza (= [P] III, elegía II).*

⁴³ G. Giangrande, “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emérita* 42 (1974) 1-42, *maxime* p. 2: *es importante añadir que el motivo cepit ocellis (Meleagro ὀμυασι τοξεύσας) es típicamente helenístico [...]* los ojos como origen de la pasión del amor.

Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos ⁴⁵.

No obstante, según anota C. Cuevas *ad locum* ⁴⁶, el sevillano puede estar expresándose en clave mística –recuérdese su anhelo versos atrás por dedicarse a su cultivo⁴⁷–, “apoyándose gustoso en el mito de Cupido”, pero siguiendo la tesis de que “la vista, sin dejar de desempeñar un papel activo por parte del amante en el proceso amoroso, recibe también en Herrera un enfoque pasivo: son los ojos de la amada los que lanzan el amor”, estableciéndose el paralelismo con pasajes del *Cántico espiritual*:

Ya bien puedes mirarme, esto es, ya bien puedo yo y merezco ser vista, recibiendo más gracia de tus ojos, pues con ellos... me heziste digna de ser vista,

pues para el alma enamorada

...ya después que él la miró la primera vez en que la arreó con su gracia y vistió con su hermosura, que bien la puede ya mirar la segunda y más veces [...] pues ay ya razón y causa bastante para ello en averla mirado ⁴⁸.

Cierra el ‘Divino’ esta sección de la elegía con el motivo de la amada celebrada gracias a sus versos, provocados en el fondo por la pasión que ésta le provoca (vv. 211-213):

*Pero podrá dichosa ser llamada
por quien me causa esta pasión interna,
con invidia de todos admirada*

Propercio, precisamente a raíz de su *discidium* con Cintia, manifiesta en la elegía que entona su *renuntiatio* que

mi amor te concedió, Cintia, esas alabanzas:

⁴⁴ Cf. Pl. *Cra.* 420b, *Phdr.* 250d y ss.

⁴⁵ Prop. 1, 1, 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*; 2, 15, 12: ‘los ojos son los guías en el amor’, *oculi sunt in amore duces*. Mel., *apud A. P.* 12, 101 (*supra* n. 41 y 43).

⁴⁶ Art. cit., pp. 19-20.

⁴⁷ Cf. vv. 133-135: *I, levantando l’alma de la tierra, / subiré a las regiones celestiales, / do todo el bien i quietud se cierra.*

⁴⁸ *Cántico espiritual*, ed. cit., pp. 296 y 298. Otros textos de las elegías que podrían aludir a esta doctrina amorosa: XIII ([P] I, 1), 1-3: *Vn divino esplendor de la belleza, / passando dulcemente por mis ojos, / mi afán cuidadoso causa i mi tristeza*; XXXVII ([P] III, 2), 22-27: *i qu’el arco de duro diamante / perdía su vigor, buelto indinado / contra mi presunción tan arrogante, / se puso en vuestros ojos regalado, / blando, lleno de tierna cortesía, / suäve i dulcemente lastimado*. Por otro lado, C. Cuevas trae a colación en su edición de la poesía del sevillano (p. 406), a propósito de los versos comentados, un pasaje de los *Amorum emblemata* de Otto van Veen (1608), donde manifiesta: *Nil opus est armis Veneris tibi nate, nec arcu; / Ecce oculis telum nostra puella gerit. / Iugiter hoc ferit illa, facitque in vulnere vulnus. / Ah nimium in penas lumina pulchra meas.*

*ahora me avergüenza que seas famosa por mis versos*⁴⁹,

si bien es un lugar común a todos los elegíacos, que bien por despecho, bien por su éxito, gustan de manifestar a sus amadas que serán de todos celebradas gracias a ellos⁵⁰.

La última sección de la elegía se abre con el epigrama que F. de Rioja postulaba como ‘inspiración’ de la misma, y que prácticamente es traducido en el terceto (vv. 214-216):

*Assí fuesse yo el cielo que gobierna
en cerco las figuras enclavadas,
para siempre mirar su luz eterna.*

El motivo es de origen helenístico y es transmitido por Diógenes Laercio, quien lo atribuye a Platón:

*Ἄστέρων εἰσαθρεῖς, Ἄστυρ ἐμός· εἶθε γενοίμην
οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.*

*Mira los astros, mi astro: ojalá me volviera yo cielo
para que con ojos mil yo te pudiera mirar*⁵¹,

si bien el ‘Divino’ parece tomarlo de alguna de las numerosas traducciones latinas existentes⁵², de las que muy pronto se hicieron las primeras versiones italianas como las de Beccuti, Trissino o Tasso. Por su carácter, el epigrama estaba destinado a fascinar al cantor de Luz, casi siempre mencionada mediante metáforas celestes⁵³, y probablemente su recreación dependa de la traducción de M. Bentinus, a tenor de la mención que de él realiza F. de Rioja en el lugar de las *Anotaciones* arriba

⁴⁹ Prop. 3, 24, 3-4: *noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes: / versibus insignem te pudet esse meis.*

⁵⁰ Cf. Tib. 1, 4, 65-66; Prop. 2, 5, 5-6, 25, 3-4, 34, 85-94, 3, 2, 17-18; Ov. *Am.* 1, 3, 25-26, 10, 60, 15, 29-30, 17, 27-28.

⁵¹ *A. P.* 7, 669, *apud* D. L. 3, 29, trad. R. Herrera Montero, art. cit., p. 142; el biógrafo griego, no obstante, pone en boca de Aristipo tal atribución. El epigrama viene acompañado de otro de carácter funerario (*A. P.* 7, 670), formando “la helenística pareja de epigrama erótico+funerario” en palabras de Herrera Montero (*loc. cit.*; cf. *A. P.* 5, 83 y 84 ó 90 y 91), combinación que será fructífera en toda la elegía posterior.

⁵² En efecto, algunos manuscritos (*Urb. Vat.* 199, *Dorvillianus*) de la obra de Apuleyo incluyen en el pasaje que menciona el epigrama (*Apol.* 10) la traducción latina: *Astra vides, utinam fiam, mi sidus, Olympus / ut multis sic te luminibus videam*, si bien dicha traducción data del s. XV, cf. Herrera Montero, art. cit., p. 143. Las versiones latinas más célebres son las de Brugnolo, Bentinus, Constantius (s. XV) y Bonamico (s. XVI).

⁵³ Herrera imita el epigrama, aparte de en la elegía estudiada, en sendos sonetos de la obra que del sevillano recopila F. Pacheco, en concreto los s. I, 4 y s. III, 75. Luis Barahona de Soto lo recrea igualmente en su primera elegía (cf. vv. 1-3, *¡Quién fuera cielo, ninfa más que él clara, / por gozar, cuando miras sus estrellas / con luces mil, la inmensa de tu cara...*).

mencionado⁵⁴. Tal epigrama inspiró ya a Catulo, que en su *c.* 7 compara su necesidad de besos de Lesbia con

*cuantos astros, cuando calla la noche,
vigilan los furtivos amores de los seres humanos*⁵⁵,

a lo que se une la larga tradición de llamar ἀστήρ a jóvenes hermosos, tradición que se remonta a la *Iliada* y que Horacio recoge para la lírica latina:

*Aunque es más bello que un astro
y tú más ligero que el corcho...*⁵⁶

La mera comparación de los ojos de la amada con las estrellas (*sidera*) es típica en la elegía latina, según se ve a Propercio decir de Cintia:

*No me ha cautivado tanto su rostro, aunque es espléndido [...]
ni sus ojos, dos antorchas que son mis estrellas*⁵⁷.

Por tanto, el sevillano tenía abonado el terreno merced a su petrarquismo militante para valerse de la larga tradición de las estrellas como término de comparación ora con la amada, ora con sus ojos, bien con su deseo de convertirse en cielo para observarla, convirtiéndose la metáfora una de las más prolíficas dentro de su imaginería para referirse a Leonor.

Tras someter a amplificación el epigrama (vv. 216 ss.) y referirse a su amada directamente como *Estrella* (v. 229, *No m'espantó qu'esté mi Estrella agena*), el poeta vuelve a hacer referencia a la unión mística con la amada, pues se siente transformado totalmente en ella de tal modo que sólo puede amarla (vv. 229-234):

*No m'espantó qu'esté mi Estrella agena
d'amor, pues è el amor todo ocupado,
i dél solo mi ánima está llena;*

*qu'en él todo se à toda transformado,
i assí amo solo, i ella sola amada*

⁵⁴ *Supra*, n. 4. Tal versión, junto al resto, se recoge en el volumen *Epigrammata aliquot Graeca veterum elegantissima*, de Joannes Soter, Colonia, 1528.

⁵⁵ Catull. 7, 6-7: *aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtiuos hominum uident amores.*

⁵⁶ Hor. *Carm.* 3, 9, 21-22: *Quamquam sidere pulchrior / ille est, tu leuior cortice...* Hom. *Il.* 6, 401: *Elpreciado Hectórida, semejante a unpreciado astro...* (Ἐκτορίδην ἀγαπητὸν ἀλίγκιον ἀστέρι καλῶ), E. *Hipp.* 1122, *Musae.* 22; cf. Herrera, el. X, 171: *mostró en mi tiempo esta mi Estrella'l suelo.*

⁵⁷ Prop. 2, 3, 14: *nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit [...]* / *non oculi, geminae, sidera nostra, faces;* cf. Herrera, el. X, 91-92, *quedé siempre cautivo i sojuzgado / de tales dos estrellas...*

El 'Divino', que ya aludió a la transformación de la amada en la séptima elegía⁵⁸, actúa como el místico según C. Cuevas, pues "su perfección llegará cuando ame, no ya la belleza particular, ni siquiera la universal, sino al Amor y a la Belleza mismos, concentrando en sí todo el caudal de amor que posee el universo", lo que convierte al amor en la ocupación por excelencia del poeta amoroso platónico de corte petrarquista⁵⁹.

Sin embargo, donde se confirma el carácter eminentemente *romano* de la elegía es en el cierre de esta última parte, al desarrollar en cuatro tercetos (vv. 246-247) uno de sus tópicos elegíacos clásicos predilectos⁶⁰, el *navigium amoris*, ya insinuado en otros momentos de la composición⁶¹ y cierre consecuente con la *renuntiatio amoris*, como ya se dijo⁶²:

*Así digo, i en esto embebecido,
con dulce engaño desamparo el puerto,
i m`abandono por el mar tendido.*

*Sopla el fiero Aquilón, de bien desierto,
las ondas alça y buelve un torbellino,
i el cielo en negra sombra está cubierto.*

*No puedo, ¡ai, ô dolor, ai, ô mesquino!,
remediar el peligro que recela
el corazón en su dolor indino.*

*Bien fuera tiempo de coger la vela
con presta mano, i rebolver a tierra
la proa, que cortando el ponto buela.*

⁵⁸ El. II, 61-62: *No me neguéis essos divinos ojos / que todo en vos m'an ya trasfigurado* (comentario *supra*, p. 255-256).

⁵⁹ El cariz petrarquista de esta sección del pasaje lo confirma el fuerte empaque garcilasiano de los vv. 243-245 (*Tanto por vos padesco, tanto os quiero, / i tanto os di, que puedo ya atrevido / dezir que por vos vivo i por vos muero*), inspirados claramente en el último terceto del soneto V del toledano (*Cuanto tengo confieso yo deberos; / por vos nació, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero*).

⁶⁰ V. gr. el. XII, 46-48, IX, 49-50 (*Quien abrir del mar ciego el alto asiento / en mi ligera nave verme pudo...*); XI, 6 y 33 (*descansado / de los peligros de este mar incierto...; en frágil tabla corto el mar turbado...*).

⁶¹ Vv. 142-143: *de la cruel tormenta i brava / no estava enxuto mi úmido vestido*; comentario p. 287-288.

⁶² *Supra*, p. 279 y n. *ad loc.*

El poeta decide no cejar en su empeño, abandonando el puerto al que arribó tras su *renuntiatio* y lanzándose de nuevo al *mar tendido* (v. 249). En el tratamiento de la metáfora⁶³ destaca la intervención del viento Aquilón, *de bien desierto* (v. 250), pues los vientos en alta mar simbolizan los fuertes e incontrolables sentimientos del enamorado, efecto que potencia la transformación en *torbellino* (v. 251) de tal viento; con ello el ‘Divino’ trata otro motivo clásico, el amor como torbellino o *turbo in amore* que envuelve al enamorado:

*no sé qué torbellino de mi alma me arrastra*⁶⁴,

en referencia al *incierto soplo de Cupido*⁶⁵ que enfatiza el poder incoercible del amor. Al final, y al igual que Propercio (3, 24), el poeta cautamente piensa en que es tiempo de echar el ancla y volver a tierra firme, simbolizando con ello su definitiva *renuntiatio*: *Bien fuera tiempo de coger la vela / con presta mano, i revolver a tierra / la proa, que cortando el ponto buela* (vv. 256-258), imitando el cierre de la elegía properciana:

*Pero ya mi nave, engalanada, ha tocado puerto,
ha superado las Sirtes y yo he echado el ancla*⁶⁶.

No obstante, el poeta no olvida la condición de su vida dedicada al Amor debido al destino que le ha sido escrito, concepción con la que el poeta cierra la pieza marcando el contraste con la apacible vida de su amigo Medina, libre *de este amoroso desvarío* (v. 262), y muy alejada de la *militia* de quien le escribe:

*Mas yo, para morir en esta guerra
nací inclinado, i sigo el furor mío*

⁶³ Otros ejemplos en elegíacos augústeos: Tib. 1, 5, 75-76, Prop. 2, 12, 7, Ov. *Am.* 2, 4, 7-8; 2, 9, 31-33. Vid. G. LAGUNA MARISCAL, “El texto de Ovidio, Amores II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*”, *Emerita* 57 (1989) 309-315. La primera aparición de la metáfora náutica en tema amoroso es el epigrama de A. P. 5, 161 (Asclep.), según Fernández Galiano (1978): *Eufro con Taide y con Bedion, las viejas capaces / de navegar con veinte marineros cual hijas / de Diomedes, a Antágoras, Agis, Cleofonte desnudos / como tristes náufragos lanzaron a la plaza. / Huyan, pues, vuestras naves de tales corsarias de Cipris, / porque son más funestas que las sirenas mismas* (Εὐφρώ καὶ Θαΐς καὶ Βοίδιον, αἱ Διομήδους, / Γραῖαι, ναυκλήρων ὀλκάδες εἰκόσοροι, / Ἄγιν καὶ Κλεοφῶντα καὶ Ἄνταγόρη, ἔν’ ἐκάστη, / γυμνούς, ναυηγῶν ἥσσονας, ἐξέβαλον. / ἀλλὰ σὺν αὐταῖς νηυσὶ τὰ ληστοικὰ τῆς Ἀφροδίτης / φεύγετε· Σεισηῶνων αἶδε γὰρ ἐχθρότεροι); cf. Plaut. *Cist.* 221-224.

⁶⁴ Ov. *Am.* 2, 9, 28: *nescio quo miserae turbine mentis agor.*

⁶⁵ *Ibidem*, v. 33: *sic me saepe refert incerta Cupidinis aura*, ‘así a menudo me lleva y trae el incierto soplo de Cupido’; cf. Tib. 1, 5, 3: ‘me dejo llevar como un veloz trompo en suelo llano’, *namque agor ut per plana citus sola verbere turben*. Otros pasajes, Ov. *Ars* 2, 563, *Epist.* 18, 172.

⁶⁶ Prop. 3, 24, 15-16: *ecce coronatae portum tetigere carinae, / traiectae Syrtes, ancora iacta Mist*; otros pasajes propercianos con el motivo del *navigium*: 2, 4, 19-20, 14, 29-30, 3, 17, 2; Cf. igualmente Catull. 68, 3, 63-66, Hor. *Carm.* 1, 5, 6-7.

por donde el sossiego me destierra,

aunando en el terceto dos motivos de raigambre elegíaca, la *militia amoris* y el amor como destino, al que el poeta hace referencia en numerosas ocasiones por ser un motivo que a pesar de anclar sus orígenes en la elegía augústea, es ampliamente cultivado por Petrarca, como ya se vio⁶⁷. No es, con todo, tan habitual que Herrera manifieste de modo tan diáfano la concepción del amor como *militia*; sin embargo, tampoco es casual que el sevillano funda destino y *militia*, pues ya Propercio se manifiesta en iguales términos en la sexta elegía del *Monobiblos*, cuyo verso 30 adapta a los vv. 259-260 (*Mas yo, para morir en esta guerra / nací inclinado*):

*el destino quiere que yo me aliste en esta milicia*⁶⁸.

Las fuentes utilizadas por el sevillano hacen de esta pieza una de las elegías más *romanas* no sólo del cancionero que él selecciona para su publicación en 1582, sino de todas las que las diversas transmisiones han conservado. Tal heterogeneidad de fuentes no resta ni un ápice de originalidad al operar elegíaco del ‘Divino’, que actúa no sólo como cualquier *poeta doctus* de la Antigüedad, merced a un sabio uso del procedimiento de la *contaminatio*, sino como un auténtico creador original en el marco renacentista en que se inserta, en el que lo importante no es sólo la *reditio ad fontes* humanista, sino el manejo de la tradición de modo tal que el producto sea original y nuevo, respondiendo a su propio principio de *imitatio* postulado en las *Anotaciones*:

*¿Quién es tan descuidado i perezoso, que sólo se entregue a una simple imitación?*⁶⁹

⁶⁷ Cf. comentario a el. II, 28-33.

⁶⁸ Prop. 1, 6, 30: *hanc me militiam fata subire volunt*. Herrera vuelve a comparar amor con *militia* en la siguiente elegía, vv. 49-50 (*Tiènesme puesto, Amor, un duro asedio; / yo no sé si me rindo...*) y 109-111. Otros pasajes clásicos con el motivo: Prop. 1, 6, 30, 2, 1, 45, 7, 15-18, 3, 5, 2, 8, 21-22 y 32, 13, 9-12, 4, 137; Ov. *Am.* 1, 2, 19, 21-22, 29, 32; 3, 1, 7, 39; 8, 92, 96; 9, 11, 12; 12, 13; 15, 27; 19, 19; 2, 1, 21; 3, 10; 4, 2; 5, 48; 9, 3-4, 6, 11, 23-24, 34-35; 10, 3, 35; 12; 17, 5-6; 18, 11-12, 40; 3, 4, 25-26; 6, 28; 7, 68, 71; 11, 48.

⁶⁹ *As.* p. 72.

ELEGÍA V

Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo fuerça con que levante mi esperança, quexarme de las penas que sostengo.

No temo ya ni siento la mudanza qu`en la sombra d`un bien me dio mil años nacidos de una vana confianza. 5

Larga esperiencia, en estos cortos años, de tantos males trueca a mi desseo el curso endereçado a sus engaños.

Pienso mil vezes, i ninguna creo, qu`è de llegar a tiempo en que descanse del grave afán en que morir me veo. 10

Mas, porque tu furor tal vez s`amanse, ¿no tienes condición que se conduela de ver que yo de padecer no canse? 15

Tendí al próspero Zéfiro la vela de mi ligera nave en mar abierto, donde el peligro en vano se recela.

El cielo, el viento, el golfo siempre incierto cambiaron tantas vezes mi ventura que nunca tuve un breve estado cierto. 20

Anduve ciego viendo la luz pura, i, para no esperar algún sossiego, abrí los ojos en la sombra oscura.

La fría nieve m`abrasó en tu fuego; la llama que busqué me hizo ielo; el desdén me valió, no el tierno ruego. 25

Subí, sin procurallo, hasta el cielo -que se perdió en tal hecho mi osadía-; cuando m`aventuré, me vi en el suelo. 30

No estoi ya en tiempo donde a l`alegría dé algún lugar, ni puedo a mi cuidado sacar del vano error de su porfia.

¿Dó está la gloria de mi bien passado que, como en sueño, vi tal vez delante? ¿a dó el favor a un punto arrebatado? 35

Mísera vida d`un mesquino amante, siempre en cualquier sazón necessitada del bien que huye i pierde en un instante.

Mal puedo hallar fin a la intricada senda por donde solo voi medroso, si no la tuerço o rompo en la jornada. 40

Tan alcançado estó i menesteroso, que desespero de salud, i pienso qué vale osar en hecho tan dudoso. 45

Mas, ¿ò, cuán mal en este error dispenso las cosas que contienen mi remedio!; ¡con cuánto engaño voi al mal suspenso!

Tiénesme puesto, Amor, un duro assedio; yo no sé si me rindo o me defièndo, ni sé hallar a tanto daño un medio. 50

Nuevo fuego no es éste en que m`enciendo, pero es nuevo el dolor que me deshaze, tan ciega la ocasión que no la entiendo.

La soledad abraço, i no m`aplaze el trato de la gente; en el olvido el cuidado mil cosas muda i haze. 55

En árboles i peñas esculpido, el nombre de la causa de mi pena onro con mis suspiros i gemido. 60

Tal vez pruevo, rompiendo en triste vena primero el llanto, con la voz quexosa dezir mi mal, mas el temor me enfrena.

Pienso, i siempre m`engaño en cualquier cosa, qu`encuentra con el vago pensamiento l`atrevida esperança i temerosa. 65

Dísteme fuerça, Amor, dístem`aliento para emprender una tan gran hazaña, i m`olvidaste en el seguido intento.

No tiene el alto mar cuando s`ensaña igual furor, ni el ímpetu fragoso del rayo tanto estraga i tanto daña, 70

cuanto en un tierno pecho i amoroso s`embravece tu furia quanto siente firme valor i corazón bríoso. 75

¿Qué me valió hallarme diferente en tu gloria que huye, i conocerme superior entre tu presa gente?

Ni tú podías más ya sostenerme, ni yo en tan grande bien pude, mesquino, aunque más m`esforçava, contenerme.	80	como en crecer mi daño persevera.	120
Yo siempre fui de tanta gloria indino, i también deste fiero mal que passo; ni tú ni yo acertamos el camino.		Para mayor caída me levanto del mal tal vez, i luego desfallesco, i m`acuso d`aver osado tanto.	
Una ocasión i otra a un mesmo passo se me presentan que perdí, i conmigo me culpo i avergüenzo en este passo.	85	El tormento que sufro no encaresco, que passar mal no es hecho d`alabança; mas descanso en dezir cómo padesco.	125
Tú solo puedes ser, Amor, testigo d`aquellos días dulces de mi gloria, i cuán ufano me hallé contigo.	90	Oras que tuve un tiempo de holgança, quando pensava qu`era agradecida mi pena: tomad ya de mí vengança.	
No te refiero yo mi alegre historia con presunción, antes la trayo a cuenta para más confusión de mi memoria.		Yo soi, yo, el que pensé en tan dulce vida no mudar algún punto de mi suerte; yo soi, yo, el que la tengo ya perdida.	130
No es tanto el grave mal que m`atormenta, que no meresca más, pues viendo abierto el cielo al bien, me hallo en esta afrenta.	95	El coraçón en fuego se convierte, en lágrimas los ojos, i ninguno puede tanto que vença por más fuerte.	135
Austro cruel, qu`en breve espacio has muerto] la bella flor en cuyo olor vivía, i me dexaste de salud desierto:		A ti me vuelvo, amigo no oportuno, antes cruel contrario, antes tirano, robador de mis glorias importuno.	
Siempre te hiera nieve, i sombra fría te cerque, i a tu soplo falte el buelo, impio ofensor de la ventura mía.	100	Tú me traes a una i otra mano sugeto al freno, i voi a mi despecho por el fragoso i el camino llano.	140
Yo me vi en tiempo libre de recelo, qu`aun el bien me dañava; ahora veo qu`el más mísero soi que tiene el suelo.	105	Condición tuya es rendir el pecho feroz; oso dezir que ya t`olvidas della con quien me pone en tanto estrecho.	
Desespero, i no mengua mi desseo; i en igual peso están villano miedo, osadía, cordura i devaneo.		¿Tu arco i flechas dónde están, temidas?; ¿dó está l`ardiente hacha abrasadora de tantas almas a tu lei rendidas?	145
Estos cuidados que olvidar no puedo me desafían a sangrienta guerra, porqu`esperan vencerme`o tarde o cedo.	110	¿Eres tú aquél qu`al padre de l`Aurora, vencedor de la fiera temerosa, quebró el orgullo i sojuzgó a desora?	150
El hijo d`Agenor la dura tierra labra, i le ofende el fruto belicoso qu`en armadas escuadras desencierra;		Aquella diestra i fuerça poderosa que derriba los pechos arrogantes, ¿dó está ocupada, o dónde está ociösa?	
a mí de mi trabajo sin reposo nace de cuitas una ueste entera, que me trae afligido i temeroso.	115	¿Puedes vencer los ásperos gigantes, los grandes reyes abatir, trocando a un punto sus intentos inconstantes,	155
Del lago Argivo la serpiente fiera no se multiplicó con tal espanto,		i no t`ofendes ver ahora, quando más tu valor mostravas, que perdiste las onras que ganaste triunfando?	

Misero Amor, ¿tan poco –di- pudiste qu`un tierno pecho, a tanta furia opuesto, sin temor te desprecia i te resiste?	160	No pueden las raíces arrancarse qu`en lo hondo del pecho están travadas, donde pueden del tiempo asegurarse.	190
ya conosco el engaño manifiesto en que viví; ninguna fuerça tienes; jamás a quien te huye eres molesto.	165	No esperen, pues, tus penas nunca usadas, ni espere, Amor, la voluntad d`aquella que las tiene en mi daño concertadas	200
Sólo en mi triste corazón te vienes a mostrar tu poder; no más, ¡ô crudo!, que ni quiero tus males ni tus bienes.		hazer que dellas yo m`aparte i della m`olvide un punto, porqu`el vivo fuego que nace de su luz serena i bella, cual siempre, me trairá vencido i ciego.	
Ves este pecho de valor desnudo, abierto, traspasado: a tantas flechas hará de tu desdén un fuerte escudo.	170		
Aunque pasadas vengan i derechas, puede tanto el agravio de mi ofensa, que sin efecto bolverán deshechas.			
No sé, cuitado, si hacer defensa será más daño; que tu dura fuerça la siento cada ora más intensa.	175		
¿Quién puede aver tan bravo, quién que tuerça un ímpetu tan grande, i que deshaga tu furor cuando más furor lo esfuerça?	180		
tan dulce es el dolor desta mi llaga, qu`en sentirme quexoso soi ingrato, porqu`en mi pena el mal es mucha paga.			
Atrevido desseo sin recato, memoria que del bien ya tuve, ufana, mueven mi lengua al triste mal que trato.	185		
Engaño es éste d`esperanza vana que piensa en sus mudanzas mejorarse, inestable siempre i sin valor liviana.			

1. *Introducción*

La quinta elegía del ensayo de cancionero editado en vida del poeta es la segunda más extensa del corpus de siete piezas del género que incluye, con 204 versos. Está dirigida a un interlocutor irreal, el dios Amor, como la II (de igual destinatario) y la III (a la Noche). Pertenece por tanto a un tipo muy concreto de elegía, como la 2, 12 de Propertio o 2, 9 de los *Amores* de Ovidio, ambas dedicadas exclusivamente a la terrible divinidad. Junto a ello el componente principal de la elegía es de nuevo la *renuntiatio amoris*, pero esta vez debido a un motivo luctuoso: la probable muerte de Leonor (así parece insinuarse en los vv. 97-99) obliga al poeta a apartarse de la senda que Amor le dictaminaba. Ello conllevaría datar la pieza, para la que no existen otros elementos de juicio, en 1582, año de la muerte de la condesa de Gelves y de la publicación del cancionero *Algunas obras* en que aparece la elegía; por tanto, nos encontraríamos con una de las pocas composiciones *in morte* inherentes a la lógica narrativa de los cancioneros.

Por otro lado, la composición abunda en elementos elegíacos augústeos, tanto en los dos temas principales como en los diversos motivos y tópicos amatorios que la salpican, a saber, el *navigium* o la *militia amoris*, las imprecaciones a Amor o la vieja costumbre de escribir el nombre de la amada en las cortezas de los árboles, a lo que se añade un uso del mito con función analógica típicamente elegíaco. Naturalmente, la composición no está exenta de elementos petrarquistas como la metáfora del ‘peregrino de amor’, pero en una proporción considerablemente menor que en otras elegías de la selección de 1582, junto a la anteriormente analizada.

2. *Resumen y estructura*

Sus 204 versos pueden repartirse en cuatro secciones más un prólogo y un epílogo dirigidos a Amor, abriendo y cerrando la pieza en *ring composition*.

El prólogo (vv. 1-66) comienza apelando directamente a Amor advirtiéndole de su cambio de postura respecto a la mantenida los últimos cinco años (v. 7), debido a la dolorosa experiencia durante la cual el dios no le ha concedido tregua en ningún momento: ha llegado la hora del *tiempo en que descanse / del grave afán en que morir me veo* (vv. 11-12).

Tras ello, en la primera sección (vv. 16-67) se cambia a la primera persona para recordar el momento en que aceptó el yugo de Amor y tendió *la vela / de mi ligera*

nave en mar abierto (vv. 16-17), sufriendo los altibajos sentimentales inherentes a tal pasión, pues *el cielo, el viento...cambiaron tantas vezes mi ventura* (vv. 19-20), hasta llegar al estado de desesperación que describe su radiografía patética (v. 34): *miserable vida* (v. 37), *intrincada / senda* (vv. 40-41), *salud* penosa (v. 44), *error* (v. 46), *asedio* (v. 49), *soledad* (v. 55), sentimientos que sólo puede consolar contando su historia, aunque sea en las cortezas de los árboles (vv. 58-63).

El poeta cambia el receptor de sus quejas para volver a dirigirse a Amor, introduciendo con ello la segunda parte de la composición (vv. 67-96). El dios es injusto por vencer fácilmente a sus oponentes pero no ayudarles en sus empeños, además de recrudescer su dominio si intentan resistirse (*s`embravece tu furia cuanto siente / firme valor i corazón brioso*, v. 74-75), haciendo referencia con ello al intento de *renuntiatio amoris* narrado en la elegía anterior, por cuyo fracaso el poeta se siente avergonzado: *conmigo / me culpo i avergüenzo en este passo* (v. 86-87). La indignación contra el dios está justificada, por cuanto jamás presumió de la pequeña y única victoria lograda (*No te refiero yo mi alegre historia / con presunción*, vv. 91-92), objeto de la elegía III y hecho por el cual le estuvo harto agradecido (*d`aquellos días dulces de mi gloria, /... ufano me hallé contigo*, vv. 89-90).

La tercera parte (vv. 97-135) se abre con un nuevo cambio de perspectiva: la vaga alusión a la muerte de Leonor (*la bella flor en cuyo olor vivía*, v. 98) deja al poeta *de salud desierto* (v. 99), sintiéndose el hombre más desdichado del orbe (*el más mísero soi que tiene el suelo*, v. 105) hasta el punto de que sólo las referencias míticas pueden ofrecer un mínimo parangón: así, sus pesares surgen de sus esfuerzos por superarlos como los espartos surgieron de la siembra de los dientes del dragón vencido por Cadmo (vv. 112-117); o como las cabezas de la hidra: por cada cercenada surgen dos, y aun así *no se multiplicó con tal espanto, / como en crecer mi daño persevera* (vv. 118-123). Ante ello vuelve a reconocer como único paliativo posible *dezir cómo padesco* (v. 126). La cuarta y última parte (vv. 136-192) vuelve a dirigirse a Amor (*A ti me vuelvo, amigo no oportuno, / antes cruel contrario, antes tirano*, vv. 136-137). Herrera vuelve a la idea anterior: el dios es injusto por cebarse permanentemente en él (*sólo en mi triste corazón te vienes a mostrar tu poder*, v. 166), por lo que el poeta hace efectiva su *renuntiatio*: *ninguna fuerza tienes* (v. 164); sin embargo, según dicta la lógica elegíaca, resistirse puede ser peor y desatar su ira divina (*No sé, cuitado, si hacer defensa / será más daño*, vv. 175-176), por lo que la conclusión vuelve a ser la consideración del amor

como *furor* (v. 180), enfermedad (*llaga*, v. 181) y *engaño* (v. 187), por lo que no hay más remedio que rendirse y consagrar toda la vida a la terrible deidad.

3. *Temas y fuentes*

La elegía es un gran *locus de indignatione in Cupidinem* según la nomenclatura habitual de la tópica elegíaca, tema principal al que se une en relevancia la *renuntiatio amoris*, dominante en la elegía precedente. En efecto, la pieza está dominada por continuas quejas de indignación contra Amor más o menos retóricas, muchas de ellas ya aparecidas. El comienzo es muy similar al de Tibulo 1, 6, con la apelación directa a Amor¹, introduciendo el poeta una costumbre también elegíaca: referir el tiempo que lleva sometido a Amor:

*Larga experiencia, en estos cortos años
de tantos males trueca a mi desseo,*

tal y como hace Propercio, que sin embargo sí especifica los cinco años de esclavitud a Cintia². Seguidamente el poeta introduce de nuevo el motivo del *navigium amoris* que ya trató por extenso en la elegía precedente, esta vez con un sentido diferente al rememorar el momento inicial de sus amores con Leonor (vv. 16-21):

*Tendí al próspero Zéfiro la vela
de mi ligera nave en mar abierto,
donde el peligro en vano se recela.*

*El cielo, el viento, el golfo siempre incierto
cambiaron tantas vezes mi ventura
que nunca tuve un breve estado cierto*

En el uso que hace en estos dos tercetos destaca la comparación de los vaivenes del viento con la diferente suerte habida en la relación, procedimiento seguido por los elegíacos augústeos:

...somos zarandeados por olas de aquí para allá

¹ Tib. 1, 6, 1-4: ‘Siempre, para engañarme, me muestras sonriente tu semblante, / después, para mi desgracia, eres duro y desdeñoso, Amor’. / ¿Qué tienes conmigo, cruel? ¿Es que es tan alto motivo de gloria / que un dios tienda trampas a un hombre?’ (*Semper, ut inducar, blandos offers mihi voltus, / post tamen es misero tristis et asper, Amor. / Quid tibi saevitiae mecum est? an gloria magna est / insidias homini composuisse deum?*).

² Prop. 3, 25, 3: ‘cinco años he sido capaz de ser tu fiel esclavo’ (*quinque tibi potui servire fideliter annos*); cf. Tib. 2, 5, 110: ‘Yazgo herido desde hace un año...’ (*iaceo cum saucius annum*).

*y el viento que nos sacude no permanece en ningún lugar*³.

Tras una nueva alusión al mito de Ícaro⁴, el sevillano utiliza la fórmula habitual para la expresión de lo efímero en referencia al breve momento de dicha habido con Leonor y que luego volverá a recordar (vv. 34-36):

*¿Dó está la gloria de mi bien passado
que, como en sueño, vi tal vez delante?;
¿a dó el favor a un punto arrebatado?*

El tópico bíblico del *ubi sunt*, muy prolífico en la Edad Media europea, tiene su correlato elegíaco en la fórmula del *quid profuit* propia de los epicedios:

*¿De qué le sirvieron su linaje, su virtud o su extraordinaria /
madre y haber abrazado el hogar de César?
¿De qué las velas que ondeaban ha poco en el teatro arebosar...*

Perteneciente al epicedio properciano en honor de Marcelo, la fórmula se remonta a Homero y es habitual en la poesía elegíaca del sevillano⁵.

Tras las referencias al peregrino de amor (vv. 40-41), al amor como enfermedad (v. 44) y como *error* (v. 46)⁶, el 'Divino' vuelve a comparar el amor con milicia (vv. 49-51 / 109-111):

*Tiénesme puesto, Amor, un duro assedio;
yo no sé si me rindo o me defiendo,
ni sé hallar a tanto daño un medio
[...]
Estos cuidados que olvidar no puedo
me desafían a sangrienta guerra,*

³ Prop. 2, 12, 7-8: *scilicet alterna quoniam iactamur in unda, / nostraque non ullis permanet aura locis*; Ov. *Am.* 2, 10, 9: 'errante, como barquilla empujada por vientos contrarios', *erro, velut ventis discordibus acta phaselos*; *Met.* 8, 470-474: 'Y, como el navío, / al que arrastra el viento y en contra del viento el oleaje, / siente un doble impulso...' (*utque carina, / quam ventus ventoque rapit contrarius aestus, / vim geminam sentit paretque incerta duobus*); Aristaen. 2, 11.

⁴ Vv. 28-30: *Subí, sin procurallo, hasta el cielo / -que se perdió en tal hecho mi osadía-; / cuando m'aventuré, me vi en el suelo*. Según Ramajo Caño (*op. cit.*, p. 6), "el poeta se ha introducido en un itinerario ascensional que, como nuevo Ícaro, lo precipitará a la postre en el desastre: 'subí a do el fuego más m'enciende i arde / cuanto más la esperanza se desvía' (soneto I, vv. 3-4)".

⁵ Prop. 3, 18, 11-13: *quid genus aut virtus aut optima profuit illi / mater, et amplexum Caesaris esse focos? / aut modo tam pleno fluitantia vela teatro*; Hom. *Il.* 5, 53-54. Hor. *Carm.* 1, 28, 4, Ov. *Am.* 2, 6, 17-20, 3, 9, 33-34. Cf. Herrera, el. VI, 133-135: *¿Do está el deseo ya del honor justo? / ¿do el amor verdadero de la gloria? / ¿do contra el vicio el corazón robusto?*

⁶ Cf. el. VII, 39; VIII, 59-60; IX, 46-47 (amor como enfermedad); IV, 52, 76, 97, 147, 159, 228; VI, 1; VIII, 4; IX, 73, 124; X, 45, 132; XI, 17 (amor como error).

porqu`esperan vencerm`o tarde o cedo,

en un nuevo empleo⁷ de uno de los tópicos amatorios más sustantivos de la poesía elegíaca augústea. Igualmente elegíaco –de procedencia helenística- es el tópico de grabar en las cortezas de los árboles el nombre de la amada, variante del motivo de la poesía de amor como remedio de los sufrimientos; es propio introducirlo en el contexto de la soledad del amante (vv. 55-60):

*La soledad abraço, i no m`aplaze
el trato de la gente; en el olvido
el cuidado mil cosas muda i haze.*

*En árboles i peñas esculpido,
el nombre de la causa de mi pena
onro con mis suspiros i gemido.*

En efecto, el tópico aparece por primera vez en Calímaco y cobrará rápida fortuna en la poesía bucólica, convirtiéndose posteriormente en un motivo universal:

*...sino en vuestras cortezas tantas letras grabadas tuviérais
cuantas habrían de decir: ‘hermosa Cidipa’.*

Como se dijo en el capítulo correspondiente⁸, el motivo pasa a ámbito bucólico ya en la misma época helenística, como se puede observar en el siguiente epigrama de Glauco:

*-Ninfas, decid sin rebozo si acaso hizo Dafnis
al pasar que aquí reposaran sus cabras.
-Sí, sí, Pan, tocador de siringa, y grabó, en la corteza
del álamo aquél, algo para que lo leyeses.*

Será Propercio quien lo consagre para el mundo elegíaco en las letras latinas, con Cintia como protagonista:

*Vosotros seréis testigos, si es que un árbol conoce el amor,
haya y pino, queridos del pino de Arcadia.
¡Ah, cuántas veces resuenan mis palabras bajo vuestras sombras
y se graba el nombre de Cintia en las tiernas cortezas!*

⁷ Cf. el. IV, 259: *el destino quiere que yo me aliste en esta milicia; vid. n. ad loc.* para los lugares más habituales en los elegíacos clásicos.

⁸ *Supra*, pp. 86-88.

Ovidio lo emplea en una de sus *Heroidas*:

*Las hayas guardan grabado por ti mi nombre:
en ellas se lee "Enone", escrita yo allí con tu daga;
y al compás de los troncos crece también mi nombre.
¡Creced! ¡Alzaos bien derechas con mi letrero!,*

aunque como se acaba de decir, la pastoral virgiliana lo haga suyo:

*Decidido estoy; en las selvas entre las cuevas de las fieras
prefiero sufrir y grabar sobre los tiernos árboles mis amores.
Crecerán aquéllos, vosotros, mis amores, creceréis ⁹.*

Todo ello, como decimos, lo inserta 'el Divino' en el marco del motivo de la poesía como remedio de la enfermedad amorosa, al que alude dos veces en toda la composición (vv. 61-63 / 125-126):

*Tal vez pruevo, rompiendo en triste vena
primero el llanto, con la voz quexosa
dezir mi mal, mas el temor me enfrena
[...]
passar mal no es hecho d'alabança;
mas descanso en dezir cómo padesco.*

El amor elegíaco no conoce ningún remedio para su pasión que no se halle sino en la amada¹⁰, aunque admite como único consuelo la propia poesía elegíaca como paliativo, pues

⁹ Call. fr. 73: ἀλλ' ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε / γράμματα, Κυδίπτην ὅσσ' ἐρέουσι καλήν; A. P. 9, 341: -Νύμφαι, πευθομένω φράσατ' ἀτρεκές, εἰ παροδεύων / Δάφνις τὰς λευκὰς ὦδ' ἀνέπασσ' ἐρίφους. / -Ναὶ ναὶ, Πᾶν συρικτά, καὶ εἰς αἴγειρον ἐκείναν / σοὶ τι κατὰ φλοιοῦ γράμμ' ἐκόλαψε λέγειν. Prop. 1, 18, 19-22: *vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo. / ah quotiens vestras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et teneris Cynthia corticibus!*; Ov. Epist. 5, 22-31: *incisae servant a te mea nomina fagi, / et legor 'Oenone' falce notata tua, / et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt. / Crescite et in titulos surgite recta meos!*; Verg. Ecl. 10, 52-54: *Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus: crescent illae, crescetis, Amores; cf. igualmente Calp. Ecl. 1, 19-88 y 3, 43-91. W. SHAKESPEARE, As you like it, III, 2: '¡Oh Rosalinda! estos árboles serán mis libros, / y sobre sus cortezas imprimiré mis pensamientos' (O Rosalind! these trees shall be my books, / and in their barks my thoughts I'll character), trad. de L. ASTRANA MARÍN, Shakespeare. Obras completas, 2 vols., Aguilar, Madrid, 2004. No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos decenas de atalayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, MIGUEL DE CERVANTES, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, I, 12. Ed. del IV Centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2004.*

*contar por quién te mueres a menudo sirve de alivio en el amor*¹¹.

Continúa la composición con un conjunto de reproches a Amor (vv. 67-81) que, unidos a los de los versos 136-180, forman una serie de ideas más o menos típicas procedentes del epigrama griego y de las elegías 2, 12 de Propercio o 2, 9 de los *Amores*, a saber:

- Amor doblega siempre a los corazones altivos que lo desprecian (vv. 70-75, 142-144, 148-150, 176-180).
- Una vez doblegado, Amor se descuida del amante abandonándolo a su suerte (vv. 67-69, 143-144, 157-159).
- Amor sólo tiene valentía para cebarse con el corazón del poeta (vv. 166-167).
- A pesar de ello es mejor no enfrentarse a él, pues su ira puede ser terrible (vv. 175-180).

Herrera vuelve a proceder como en otras ocasiones en las que somete a *contaminatio* las diferentes tradiciones que previamente han tratado dichos motivos. De este modo, se pueden establecer paralelismos con los elegíacos augústeos en las cuatro ideas manejadas por el poeta en su elegía:

*No tiene el alto mar cuando s`ensaña
igual furor, ni el impetu fragoso
del rayo tanto estraga i tanto daña,
cuanto en un tierno pecho i amoroso
s`embravece tu furia cuanto siente
firme valor i corazón brioso*

[...]

*Condición tuya es rendir el pecho
feroz; oso dezir que ya t`olvidas
della con quien me pone en tanto estrecho.*

[...]

*Tú me traes a una i otra mano
sugeto al freno, i voi a mi despecho*

*A los reacios el Amor acucia más fuerte y mucho
más fieramente / que a quienes reconocen que
soportan esa esclavitud. (Ov. Am. 1, 2, 17-18)*

*Desgraciados aquellos a quienes este dios
ferozmente ataca (Tib. 2, 1, 72).*

*Como el caballo de boca más que dura lanza de
cabeza / a su dueño que en vano intenta tirar del*

¹⁰ Propercio alude escépticamente a los *remedia amoris* habituales, magia, amigos y viajes (1, 1, 19-30) como factores que desearía que le ayudasen en su mal, pues en el fondo reconoce que ‘no tengo ningún remedio para mi mal’ (1, 5, 28, *cum mihi nulla mei sit medicina mali*). Vid. el. II, 22 y comentarios.

¹¹ Prop. 1, 9, 34: *dicere quo pereas saepe in amore levat*; cf. Hor. *Carm.* 1, 27, 10-12: ‘Que el hermano de Megila / la opuntia nos diga qué dardos / le hieren dándole bendita muerte’, *Dicat Opuntiae / frater Megyllae quo beatus / uolnere, qua pereat sagitta*.

<p>por el fragoso i el camino llano. [...] ...que tu dura fuerça la siento cada ora más intensa. ¿Quién puede aver tan bravo, quién que tuerça un ímpetu tan grande, i que deshaga tu furor cuando más furor lo esfuerça?</p>	<p>espumante freno... (Ov. Am. 2, 9, 29-30).</p>
<p>Dísteme fuerça, Amor, dístem`aliento para emprender una tan gran hazaña, i m`olvidaste en el seguido intento. [...] Condición tuya es rendir el pecho feroz; oso dezir que ya t`olvidas della con quien me pone en tanto estrecho. [...] i no t`ofendes ver ahora, cuando más tu valor mostravas, que perdiste las onras que ganaste triunfando?</p>	<p>Oh Cupido, nunca bastante airado en mi favor [...] / Concedes y deniegas las alegrías con incierto lealtad. (Ov. Am. 2, 9, 1 y 51). Nunca a midesdichado sus ataduras afloja Amor. / Me quema sin preocuparse de mi falta o de mi inocencia (Tib. 2, 4, 5-6). Se ufana de domar varones osados... (Tib. 2, 1, 72).</p>
<p>Sólo en mi triste corazón te vienes a mostrar tu poder...</p>	<p>Hacia a quí como a una orden llegan ya solas tus saetas: / apenas su carcaj las conoce más que a mí. (Ov. Am. 2, 9, 37-38)</p>
<p>No sé, cuitado, si hacer defensa será más daño; que tu dura fuerça la siento cada ora más intensa.</p>	<p>¿cedemos o resistiendo avivamos este fuego repentino? / Cedamos: ligera es la carga que bien se lleva. (Ov. Am. 1, 2, 9-10)¹²</p>

Destaca en esta sección de vituperios a Amor la rápida referencia mitológica a los Gigantes, tratados generalmente en el contexto de la *recusatio* elegíaca y en esta ocasión en clave horaciana, como señala Herrera Montero¹³ (vv. 154-156):

*¿Puedes vencer los ásperos gigantes,
los grandes reyes abatir, trocando
a un punto sus intentos inconstantes...*

¹² Ov. Am. 1, 2, 17-18: *acrius invitos multoque ferocius urget / quam qui servitium ferre fatentur Amor*; Tib. 2, 1, 72: *a miseri, quos hic grauius deus urget!*; Ov. Am. 2, 9, 29-30: *ut rapit in praeceps dominum spumantia frustra / frena retentantem durior oris equus*; 2, 9, 1 y 51: *O numquam pro re satis indignande Cupido [...] gaudiaque ambigua dasque negasque fide*; Tib. 2, 4, 5-6: *et numquam misero uincla remittit Amor, / et seu quid merui seu nil peccauimus, urit*; 2, 1, 72: *gestit et audaces perdomuisse uiros*; Ov. Am. 2, 9, 37-38: *huc tamquam iussae veniunt iam sponte sagittae— / vix illis prae me nota pharetra sua est!*; Ov. Am. 1, 2, 9-10: *Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem? / cedamus! leve fit, quod bene fertur, onus.*

¹³ Herrera, el. IV, 130-138; VII, 97-105, 178-196; VIII, 46-69; X, 100-132; Herrera Montero, *op. cit.* pp. 96-97.

En efecto, se refiere aquí el sevillano a Amor con los mismos términos con los que Horacio caracteriza el poder de Júpiter:

*Jove, al que gloria dio la gigantea
victoria, con sus cejas poderosas
rige incluso a aquellos monarcas
que a sus rebaños aterrorizan*¹⁴.

Los apóstrofes lanzados a Amor van ilustrados con otros sendos mitos, el primero (vv. 111-117) comparando el surgimiento de sus pesares con el nacimiento de los espartos tras la siembra de los dientes del dragón por Cadmo; el segundo (vv. 118-123) ilustra gráficamente esos pesares con el resurgimiento permanente de las cabezas de la hidra de Lerna. Ambos están utilizados con un sentido analógico, forma de proceder usual en Propertio¹⁵.

Tras tanto sufrir el poeta cree ya poder entonar, de nuevo, su *renuntiatio amoris* (vv. 163-174):

...ni quiero tus males ni tus bienes.

*Ves este pecho de valor desnudo,
abierto, traspasado: a tantas flechas
hará de tu desdén un fuerte escudo.*

*Aunque pasadas vengan i derechas,
puede tanto el agravio de mi ofensa,
que sin efecto bolverán deshechas.*

A diferencia de la renuncia de la elegía anterior (vv. 124-129)¹⁶, el tono con el dios es más confiado respecto a su capacidad de poder superar sus envites, algo que evidentemente no es así, pues

*tan dulce es el dolor desta mi llaga,
qu`en sentirme quexoso soi ingrato,
porqu`en mi pena el mal es mucha paga.*

[...]

*ni espere, Amor, la voluntad d`aquella
que las tiene en mi daño concertadas*

¹⁴ Hor. *Carm.* 3, 1, 5-8: *Regum timendorum in proprios greges, / reges in ipsos imperium est Iouis, / clari Giganteo triumpho, / cuncta supercilio mouentis.*

¹⁵ *V. gr.* 3, 19, 11-22.

¹⁶ *Supra*, p. 279, n. 6 y comentario *ad loc.* para lugares clásicos.

*hazer que dellas yo m`aparte i della
m`olvide un punto, porqu`el vivo fuego
que nace de su luz serena i bella,
cual siempre, me trairá vencido i ciego.*

Manifiesta el sevillano con su actitud un deseo cuya lógica también acataban los elegíacos augústeos, pues Amor no sólo es omnipotente, sino que la cualidad ambivalente del sentimiento que los posee le hace insistir y persistir en su deseo, ya que

*quien sufre de afanes amorosos por una joven prefiere ser objeto de
burlas a ser un dios sin amor*

según afirma Tibulo, y como confirma Propercio:

*aquella te atizó fuegos nada tibios,
y no permitió que te saliera tu antigua arrogancia
ni te dejará que te vayas: tu propia pasión te empujará a ella*¹⁷.

Este modo de aceptar la lógica elegíaca, incoherente a vuelapluma pero de una gran consistencia poético-racional, demuestra que el ‘Divino’ no sólo asimiló la elegía augústea a un nivel superficial y de mera tópica amorosa, sino que traba sus composiciones con la compleja y fina visión que del sentimiento amoroso poseían sus modelos y que por afinidad él asimila como suya, ya que en nada atenta con el petrarquismo que profesa. Dicha cosmovisión le permite elaborar sus propias elegías con la versatilidad y libertad compositiva que dicha lógica amorosa de la elegía augústea le permite, y que constituye, por encima de las mayores o menores similitudes con la forma de tratar los temas y tópicos amorosos, la mayor herencia de la elegía clásica patente en su creación elegíaca original.

¹⁷ Tib. 2, 3, 33: *cui sua cura puella est, / fabula sit mauult quam sine amore deus*; Prop. 1, 13, 27: *nam / tibi non tepidas subdidit illa faces, / nec tibi praeteritos passast succedere fastus, / nec sinet: addictum te tuus ardor aget.*

ELEGÍA VI

D'aquel error en que viví engañado
salgo a la pura luz, i me levanto
tal vez del peso que sufrí cansado.

Pudo mi desconcierto crecer tanto,
qu' anduve de mí mesmo aborrecido, 5
sugeto siempre a la miseria i llanto.

Ya vuelvo en mí, y contemplo, cuán perdido
rendí el loçano coraçón sin miedo
a los dañados gustos del sentido.

Más sé, qu' , aunque m' esfuerço, apena 10
puedo abraçar la razón; porqu' el engaño
no se me aparta de la vista un dedo.

Y no me vale, aunqu' en mí bien m' engaño,
pensar quién soy, ni deduzir del cielo
la clara origen contra un dulce daño. 15

¡Cuán mal se limpian del corpóreo velo
las manchas, i cuán tarde se desata
de su pasión quien anda en este suelo!

Mil buenos pensamientos desbarata
la ocasión a deleites ofrecida, 20
cuando menos el ombre se recata.

Mas éstos son peñascos de la vida,
do se rompe la nave en mar ondozo,
si no va con destreza bien regida.

¿Quiénes tan temerario i desdeñoso, 25
que s' entregue a la muerte en esperança
del caso siempre incierto i peligroso?

Quien quisiera hartarse en la vengança
de mis males, hallara a su deseo
colmada la medida sin mudança; 30

si, conociendo yo mi devaneo,
no diera al vano gusto de la mano,
y alçara de la tierra al fiero Anteo.

Grande trabajo es, aunque no es vano,
querer mudar una costumbre larga; 35
grande es, pero es el premio soberano.

Traxe en los ombros esta grave carga
sin reposar, como otro nuevo Atlante,
en quien del cielo el peso todo carga.

No soi después del daño tan constante, 40
que no tiemble en pensar lo que sufría,
y de mi ostinación que no m' espante.

Aora voy por una llana vía
a la seguridad del bien, que sigo,
do no acertar será desdicha mía. 45

Considero apartado yo comigo,
del roxo sol la inmensa ligereza,
y en cuanto infunde su calor amigo;

la tibia instable Luna, la grandeza
del ancho mar, su vario movimiento; 50
el sitio de la tierra y su firmeza.

luzgo, cuánto es el gusto i el contento
de gozar la belleza diferente,
qu' en sí contiene este terrestre asiento;

i cuán dulce es vivir alegremente 55
espacios largos d' una edad dichosa,
i contemplar tan alto bien presente;

do en esta vista i luz maravillosa
el ánimo encendido ensalce el buelo
a la profunda claridad hermosa; 60

i allí s' afine d' aquel torpe velo,
qu' en sí lo traxo opreso; i no le impida
la gruessa niebla i el error del suelo.

¡Cuán tanta miseria es perder la vida
en la purpúrea flor de la edad pura,
sin gozar de la luz del Sol crecida! 65

¡Cuán vana eres, umana hermosura!
¡cuán presto se consume i se deshaze
la gracia i el donaire i compostura!

La bella virgen, cuya vista aplaze, 70
y regala al sentido, en tiempo breve
al mesmo, qu' agradó, no satisfaze.

No assí tan presto aparta el viento leve,
i dissipa las nieblas, i el ardiente
Sol desata el rigor d' elada nieve; 75

como a la tierna edad la flor luziente
huye, y los años buelan, y perece
el valor y belleza juntamente.

¡Cuán breve i cuán caduca resplandece
nuestra gloria!, ¡cuán súbito, en el punto 80
que deleita a los ojos, desaparece!

Mas, ¡ô si ser pudiesse, qu' este punto de breve vida, alegres, en sossiego gozásemos sin miedo i dolor junto!:		La vergüença del proprio desconcierto, el miedo, vengador de nuestras penas, nos muestran nuestra falta en descubierto.	125
Cuál, d' ambición y d' avaricia ciego sulca el piélago inmenso peregrino, i vê del Sol más tarde el claro fuego.	85	El delito i las culpas son ajenas de nuestra condición, pero nacimos con mil flaquezas de miseria llenas;	
Cuál, ardiendo en furor de Marte indino, arma el osado pecho en duro hierro contra el estrecho deudo i el vezino.	90	i tan mal nuestros bienes conocimos, i dimos tanta mano al torpe gusto, que solos sus regalos admitimos.	130
Cuál, de sí mesmo puesto en un destierro, niega su voluntad por otra agena, i sigue inferiör el mayor ierro.		¿Do está el deseo ya del honor justo? ¿do el amor verdadero de la gloria? ¿do contra el vicio el coraçón robusto?	135
Lisongeros halagos, dulce pena, buscado mal del desvarío umano traen de gusto la esperança llena.	95	Gran hazaña es gozar de la vitoria del bravo contendor, i los despojos guardar para blasón de la memoria;	
Ningún monte o desierto, ningún llano, a do pueda llegar gente atrevida, nos tendrá libres del error profano.		pero es mucho mayor, ante los ojos que miran bien, por la no usada senda caminando entre peñas y entre abrojos,	140
Ira, miedo, codicia aborrecida nos cercan, i huir no es de provecho, que las llevamos siempre en la huída.	100	sobrepujar en áspera contienda sus contrarios, i vêrs' en l' ardua cumbre, do no alcance el nublado, ni l' ofenda.	
Incierto i congoxoso tiene el pecho, quien espera; no goza ni sossiega, si sus vanos contentos no à deshecho.	105	Mas, ¿quién podrá subir sin viva lumbre? ¿quién sin favor qu' aliente su flaqueza, i l' alce desta grave pesadumbre?	145
Quien sabe en qué se goza, i nunca entrega] su buena dicha en el poder ageno, de la virtud a l' alta cumbre llega.		Si yo pudiese bien en tu belleza fixar mis ojos, Musa soberana, y contemplar cercano tu grandeza;	150
Estos deleites, tras quien fui sin freno, qu' al fin tan caro cuestan, me traxeron siempre de confusión i temor lleno.	110	del ciego error y multitud profana, que s' entorpece en la tiniebla oscura, no seguiría la opinión liviana.	
Ni fueron firmes ni fiëles fueron, dañáronme huyendo; i si uvo alguno que no, huyó con cuantos me huyeron.		Antes con voluntad libre y segura, abrasado en tu amor, ocuparía la vida en admirar tu hermosura.	155
Seguro gozo puede ser ninguno, ninguno puede ser perpetuo, en cuanto la tierra cría, y cerca el gran Netuno.	115	I aquí do el Betis, desigual, varía el curso, i buelve i trueca la creciente, un apartado puesto escogería.	
Sola Virtud, tú sola puedes tanto, qu' el gozo dar perpetuo, i bien seguro puedes, si en amor tuyo me levanto.	120	Do l' ambición de tanta errada gente, los deseos injustos, la esperança, dulce engaño del ánimo doliente;	160
Lugar puede hallarse tan oscuro, do s' asconda algún tiempo el error cierto, mas sale a fuerça al cabo al aire puro.		en este estado, libre de mudança, no podrían turbarme del sossiego, qu' en la discreta soledad s' alcanza.	165

Rompa los senos otro del mar ciego
con prestas alas de su osada nave,
do no s' aventuró Romano, o Griego;

llegue do el sacro Océano se trave
con el piélago Austral, i no cansado, 170
cerque el golfo qu' el ielo torna grave;

que bien puede alabarse confiado
d' aver visto, tratado i conocido,
i mil varios peligros allanado;

pero no avrá gozado ni entendido 175
los bienes qu' el silencio en el desierto
da a un corazón modesto i bien regido,
fuera de todo umano desconcierto.

1. Introducción

La penúltima elegía de *Algunas obras de Fernando de Herrera* representa el más serio intento de liberación amorosa por parte del poeta. La amada muestra una actitud esquiva que le hace persistir en su error, y de ahí que entone la palinodia sabedor de que el hombre se ha de plantear metas más elevadas, puras y diáfanas, aspirando a otro tipo de amor: *D'aquel error en que viví engañado / salgo a la pura luz*, comienza la composición¹. En efecto, las dos elegías precedentes marcaban sendos intentos de liberación amorosa que acabaron en un triste naufragar, pues al poeta en el fondo le pesa su destino (*cf.* el. IV, 259-260: *para morir en esta guerra / nació inclinado...*). Sin embargo en esta ocasión tampoco lo va a tener fácil, pues no es sencillo borrar definitivamente la imagen de la amada.

La composición se situaría por tanto cerca del hipotético final de la historia según el *continuum* de los cancioneros, si bien al final de la misma el recuerdo de la amada parece reavivar la pasión; es el único lugar de la pieza donde se la menciona, y ello representa su característica principal: es la elegía del corpus comentado donde la presencia de Leonor está más difusa. Resulta en cambio predominante la reflexión de corte platónico y estoico, que la acerca a la epístola filosófica más que a una elegía; como afirma Ramajo Caño, “la contemplación del firmamento se desarrolla en una vida de retiro y soledad, con el anhelo decidido de curar las pasiones, que, por anidar en el corazón humano, no son vencibles por medio de una huida consistente en un viaje externo²”, en referencia a la imposibilidad de huir de nuestros defectos del final de la composición. Por tanto, el denso tono filosófico y moralista ahoga lo amoroso hasta el punto de convertir la presente composición en la menos elegíaca del corpus comentado y aun de su cancionero³.

Por otro lado la pieza es de muy difícil datación, no existiendo referencias internas que permitan una aproximación, por lo que el *terminus post quem* ha de situarse necesariamente en 1582, año de publicación de ese pequeño cancionero editado en vida del poeta, *Algunas obras*. No obstante, el hondo tono reflexivo, filosófico y horaciano,

¹ A grandes rasgos la elegía posee la misma temática que el soneto XXXVIII de la misma antología, *Serena Luz, en quien presente espira / divino amor, qu'enciende i junto enfrena / el noble pecho qu'en mortal cadena / al alto Olimpo levantars'aspira [...]* / *Que yo en essa belleza que contemplo, / aunqu'a mi flaca vista ofende i cubre, / la immensa busco i voi siguiendo al cielo* (vv. 1-4, 12-14).

² *Op. cit.*, pp. 12-13.

³ “En el poeta sevillano parece latir una honda tradición estoica, en la que se contemplan las pasiones como desasosegadoras del ánimo” (Ramajo, p. 13).

con escasas referencias a los elegíacos clásicos, parece el de un poeta de edad avanzada, y sería más plausible una datación más tardía que temprana.

2. Resumen y estructura

La elegía consta de 178 versos, una de las más extensas de las siete contenidas en *Algunas obras*. Los cinco primeros tercetos (vv. 1-15) hacen de prólogo, resumiéndose en ellos toda la composición: el poeta entona la palinodia *D'aquel error en que viví engañado / salgo a la pura luz, i me levanto.../ ya vuelvo en mí* (vv. 1-2 y 6), pero al final se percata de la dura realidad, y es que el recuerdo de la amada, que no desaparece, le hace persistir en el engaño (esto es, en su extravío): *Más sé, qu', aunque m' esfuerço, apena / puedo abraçar la razón; porqu' el engaño / no se me aparta de la vista* (vv. 10-12), situación que se detalla a partir de los versos 145 ss., en la última parte de la elegía.

Tras ello se introduce la primera sección de tono reflexivo (vv. 16-42), en la que el poeta realiza consideraciones sobre la dificultad de mudar el estado (vv. 34-35), de salir del error y cómo los acontecimientos desbaratan las intenciones del hombre que decide hacerlo (*Mil buenos pensamientos desbarata / la ocasión a deleites ofrecida*, vv. 19-20). Ello no enturbia la virtud de la decisión que, caso de lograrse, resulta más gratificante por cuanto el premio es mayor (*Grande trabajo es, aunque no es vano, [...] / grande es, pero es el premio soberano*, vv. 34, 36).

La segunda parte (vv. 43-63) desarrolla una serie de reflexiones de un profundo tono horaciano, en la que el poeta detalla las ocupaciones con las que procura apartarse del error y del engaño en que se encontraba, en concreto filosóficas, tanto físicas (el *sol*, la *luna*, los *mares*, la *tierra*...vv. 46-51) como metafísicas (lo Bello, la felicidad y la virtud, vv. 52-57): todo ello ensalza el ánimo del hombre y le ayudará a ver la *claridad hermosa* (v. 60) y a alejarse de la *gruessa niebla* (v. 63).

Una tercera parte (vv. 64-108) ahonda en lo breve e inútil de la vida desperdiciada en la gloria y veleidades terrenas en sus diversas facetas (presentadas mediante priamel, vv. 85-93); todo ello no conlleva sino lisonjeros halagos, dulce pena y una esperanza nunca cumplida y siempre insaciable (vv. 94-96), pues esas facetas de la actividad humana son meros intentos de huir del error profano, un error que siempre llevaremos con nosotros (*Ningún monte o desierto, ningún llano, / a do pueda llegar gente atrevida, / nos tendrá libres del error profano [...] / que las llevamos siempre en la huída*, vv. 97-102). Sólo

quien no pone sus esperanzas en alguien que no sea él mismo alcanzará la más alta cima, la de la virtud (106-108).

Los versos 109-144, cuarta parte de la elegía, muestran en cambio una realidad diferente a la que se venía planteando: esas veleidades que el poeta recomendaba rehuír, esa Virtud que proponía perseguir, resulta que eran aquellas en las que estaba instalado (*Estos deleites, tras quien fui sin freno*, v. 109), y la Virtud no era sino un mero anhelo lejano. De todo ello el hombre no es enteramente responsable, pues él no es malo por naturaleza, sino que las impurezas del mundo lo tienen perdido, según el terceto clave en esta sección: *El delito i las culpas son ajenas / de nuestra condición, pero nacimos / con mil flaquezas de miseria llenas* (vv. 127-129); la culpa la tiene el desconocimiento de nuestra propia condición, que deforma la verdadera inclinación que nos es inherente, perdiéndonos sólo en su brillo externo (v. 132). El poeta lamenta mediante la fórmula del *ubi sunt* la pérdida del honor, de la verdadera gloria y de la inmunidad contra el vicio (vv. 133-135), algo ya sólo patrimonio de los verdaderos sabios, de los que siguen *la no usada senda* (v. 140).

La quinta y última sección corrobora la actitud declarada en la anterior y da la razón: *sin viva lumbre* (v. 145), sin una razón que aliente, sin su *Musa soberana* (v. 149) -en clara referencia a Leonor-, no existe modo de ver el camino que conduce a esa escarpada cima. Si su amada le correspondiese y le permitiese ocupar la vida en *admirar tu hermosura* (v. 156), *del ciego error y multitud profana, [...] / no seguiría la opinión liviana* (vv. 151, 153), en una clara alusión a la doctrina platónica de la escala de amor que mediante yoga eidético que parte de la hermosura física de la amada conduce al supremo ideal de lo Bello, que es, a su vez, ideal de Bien y Virtud. No obstante aquí el sevillano abandona el tono filosófico para acercarse por fin al elegíaco, ya que los vv. 157-174 se desarrollan en el ideal claramente tibuliano de disfrutar de la amada en compañía sólo de la naturaleza (*do el Betis, desigual, varía / el curso, i buelve i trueca la creciente, / un apartado puesto escogería*, vv. 157-159), dejando -mediante nueva priamel- las otras ocupaciones para aquellos que no sepan disfrutar, debido a su desconocimiento, de los bienes del amor y de la amada por un lado, pero también -y con ello se vuelve al sentido dominante de la pieza- de los bienes de *un corazón modesto y bien regido* (v. 177).

3. *Temas y fuentes*

El tema principal es la palinodia o cambio de actitud del poeta hacia su vida pasada, ya que ante la decepción e imposibilidad de conseguir el favor de su amada, considera inútil porfiar en un error que desvirtúa la auténtica condición del hombre de la que nunca se tenía que haber apartado. Sólo al final de la pieza, como se ha dicho, se introduce el tema elegíaco procedente de Tibulo del disfrute de la amada y la naturaleza alejado de cualquier preocupación mundana, tema sobre el que volverá en la elegía XI. Las fuentes del primer tema son principalmente tres: Platón, Cicerón y Horacio; el primero para el aspecto moral y ético, de impronta estoica; el segundo para la concepción del amor como conocimiento para alcanzar el supremo bien, que es a la vez la Belleza absoluta y la suprema Virtud, y el tercero el modelo lírico que encarna dichas concepciones de retiro y apartamiento propios del sabio. En el tema elegíaco mencionado, el modelo claro es el Tibulo de las primeras elegías.

La composición comienza con la consideración puramente elegíaca de remontarse a la juventud como momento del comienzo de los males –esto es, del enamoramiento- y, por tanto, de considerar dicho período como perdido (vv. 7-8):

*...cuán perdido
rendí el loçano coraçón sin miedo*

recuerdo del properciano *aetatis tempora dura queri*, del ‘lamentar los penosos días de mi juventud’, lugar muy común en todo el cancionero del sevillano⁴. Ello es sinónimo de haber vivido engañado, un engaño del que los vv. 10-14 dan cuenta de lo difícil que es escapar: las pasiones, cegando el alma, le arrebatan su tranquilidad y le apartan del auténtico conocimiento, de lo que deviene el engaño:

*Más sé, qu’, aunque m’ esfuerço, apena
puedo abraçar la razón; porqu’ el engaño
no se me aparta de la vista un dedo.*

*Y no me vale, aunqu’ en mi bien m’ engaño,
pensar quién soy, ni deduzir del cielo
la clara origen contra un dulce daño.*

¡Cuán mal se limpian del corpóreo velo

⁴ Prop. 1, 7, 8; Herrera, el. VIII, 22-23 (v. gr.).

*las manchas, i cuán tarde se desata
de su pasión quien anda en este suelo!*

*Mil buenos pensamientos desbarata
la ocasión a deleites ofrecida,
cuando menos el ombre se recata.*

*Mas éstos son peñascos de la vida,
do se rompe la nave en mar ondoso,
si no va con destreza bien regida.*

En efecto, el platonismo del pasaje remite al *Fedón*:

El alma muy en verdad propia de un filósofo se aparta, así, de los placeres y pasiones y pesares [y terrores] en todo lo que es capaz, reflexionando que, siempre que se regocija o se atemoriza [o se apena] o se apasiona a fondo, no ha sufrido ningún daño tan grande de las cosas que uno puede creer, como si sufriera una enfermedad o hiciera un gasto mediante sus apetencias, sino que sufre eso que es el más grande y el extremo de los males, y no lo toma en cuenta [...] Que el alma de cualquier humano se ve forzada, al tiempo que siente un fuerte placer o un gran dolor por algo, a considerar que aquello acerca de lo que precisamente experimenta tal cosa es lo más evidente y verdadero, cuando no es así. eso sucede, en general, con las cosas visibles...⁵

El pasaje es importante al descansar en él no sólo gran parte de la doctrina amorosa que maneja el ‘Divino’ en esta y otras secciones de la elegía, sino una de las partes esenciales de su cosmovisión sobre el amor en cuanto a su cualidad de sentimiento se refiere.

Tras una referencia a la figura mítica de Anteo (v. 33) y un uso analógico del mito de Atlas (vv. 37-39):

*Traxe en los ombros esta grave carga
sin reposar, como otro nuevo Atlante,
en quien del cielo el peso todo carga,*

⁵ Pl. *Phd.* 83b-c: ἀληθῶς φιλοσόφου ψυχὴ οὕτως ἀπέχεται τῶν ἡδονῶν τε καὶ ἐπιθυμιῶν καὶ λυπῶν [καὶ φόβων] καθ’ ὅσον δύναται, λογιζομένη ὅτι, ἐπειδάν τις σφόδρα ἡσθῆ ἢ φοβηθῆ [ἢ λυπηθῆ] ἢ ἐπιθυμήσῃ, οὐδὲν τοσοῦτον κακὸν ἔπαθεν ἀπ’ αὐτῶν ὧν ἂν τις οἰηθείη, οἷον ἢ νοσήσας ἢ τι ἀναλώσας διὰ τὰς ἐπιθυμίας, ἀλλ’ ὁ πάντων μέγιστόν τε κακῶν καὶ ἔσχατόν ἐστι, τοῦτο πάσχει καὶ οὐ λογίζεται αὐτό. [...] Ὅτι ψυχὴ παντὸς ἀνθρώπου ἀναγκάζεται ἅμα τε ἡσθῆναι σφόδρα ἢ λυπηθῆναι ἐπὶ τῷ καὶ ἡγεῖσθαι περὶ ὃ ἂν μάλιστα τοῦτο πάσχη, τοῦτο ἐναργέστατόν τε εἶναι καὶ ἀληθέστατον, οὐχ οὕτως ἔχον· ταῦτα δὲ μάλιστα τὰ ὀρατά. Trad. C. García Gual, texto griego cit. *supra* p. 81, n. 174..

procedimiento similar al de otras elegías⁶ heredado de Propertio y de Ovidio, introduce el poeta una sección en la que Horacio, y no los elegíacos, es el hipotexto principal (vv. 43-57):

*Aora voy por una llana vía
a la seguridad del bien, que sigo,
do no acertar será desdicha mía.*

*Considero apartado yo conmigo,
del roxo sol la inmensa ligereza,
y en cuanto infunde su calor amigo;*

*la tibia instable Luna, la grandeza
del ancho mar, su vario movimiento;
el sitio de la tierra y su firmeza.*

*luzgo, cuánto es el gusto i el contento
de gozar la belleza diferente,
qu' en sí contiene este terrestre asiento;*

*i cuán dulce es vivir alegremente
espacios largos d' una edad dichosa,
i contemplar tan alto bien presente...*

El paralelo es con el épodo segundo de Horacio, según Herrera Montero⁷, pero es más bien a nivel compositivo que de motivos, ya que ninguna de las ocupaciones señaladas aquí por el 'Divino' aparecen en la pieza del de Venusia, a pesar de que la concepción filosófica de apartamiento de la vida es la que rige los versos herrerianos. Estaría más cerca a este respecto de la pieza homónima de Fray Luis de León, donde ciertamente el apartamiento va ligado a la reflexión filosófica aquí propugnada por el hispalense para escapar del engaño en que se halla inmerso. Sin embargo también se perciben ecos de diversos pasajes de la primera elegía de Tibulo⁸, que estará presente al final de la composición junto al *Epodo I* de Horacio.

⁶ Cf. el. V, 111-117 ó 118-120, comparando las cabezas de la Hidra de Lerna con los pesares del poeta (*Del lago Argivo la serpiente fiera / no se multiplicó con tal espanto, / como en crecer mi daño persevera*). Sobre el mito de Atlas, cf. Ov. *Met.* 628-662.

⁷ "Las delicias del apartamiento aparecen a menudo expresadas en Herrera con recuerdos más o menos cercanos del Epodo II. Tomamos como ejemplo estos versos de la *El. VI de Algunas obras*", *op. cit.*, p. 80.

⁸ Tib. 1, 1, 5, 25-28: 'La escasez de medios me procure a mí una vida ociosa [...] Ahora, ahora podría vivir contento con poco y no estar siempre entregado a largos viajes, sino huir del ardiente despertar de la

A continuación Herrera introduce uno de los pocos pasajes petrarquistas de la composición, volviendo a recrear uno de sus motivos favoritos de la poesía del toscano

*do en esta vista i luz maravillosa
el ánimo encendido ensalce el buelo
a la profunda claridad hermosa,*

*i allí s' afine d' aquel torpe velo,
qu' en sí lo traxo opreso; i no le impida
la gruessa niebla i el error del suelo,*

metáfora de la mariposa como símbolo del enamorado que se acerca al fulgor de la llama que desprende la amada y que Petrarca desarrolla en el soneto CXLI del *Canzonere* (*Come malhora al caldo tempo sòle*)⁹; esta vez sin embargo el motivo está empleado en sentido contrario al de otros usos por parte del sevillano, pues esa claridad emanada de la amada con quien comparte la vida retirada ha de atraerlo como punto de partida para esa otra búsqueda de la belleza inmanente.

Por otro lado, Herrera utiliza en el v. 65 (*en la purpúrea flor de la edad pura*) el adjetivo *purpúreo*, de honda estirpe clásica y que mereció el comentario del propio Herrera:

*Comúnmente usan los poetas d' este vocablo purpúreo por hermoso, que es, como interpreta Filandro en el 7 de Vitrubio, que tenga natural hermosura i color sincero. Assí, dize Virgilio, en el 1 de la obra perfetíssima, purpúrea lumbre de juventud por la hermosura de la púrpura...*¹⁰

En efecto, así nombra Virgilio a la juventud¹¹, pero en elegía el adjetivo se aplicaba habitualmente a Venus y Amor, en referencia al carácter divino, radiante y joven del dios:

*¡Volved, niñas hermosas, vuestros rostros a mis versos,
estos que me inspira el purpúreo Amor!*¹²

canícula a la sombra de un árbol' (*Me mea paupertas vita traducat inerte [...] Iam modo iam possim contentus vivere parvo / nec semper longae deditus esse viae, / sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra / Arboris*).

⁹ Vid. *supra* comentario a el. I, vv. 22-24, y nn. 15 y 18. Herrera vuelve a emplear el tópico en el. XI, 61-66.

¹⁰ *As.* 429-430.

¹¹ Verg. *Aen.* 1, 590-591: *lumenque iuventae / purpuream*.

¹² Ov. *Am.* 2, 1, 38: *ad mea formosos vultus adhibete, puellae, / carmina, purpureus quae mihi dictat Amor!* Cf. *Ars.* 1, 232 (*Purpureus Bacchi cornua pressit Amor*), *Rem.* 701 (*Nec nos purpureas pueri resecaimus alas*); Catull. 45, 12; Apul. *Met.* 5, 22, 5. Herrera vuelve a utilizar el adjetivo en la el. X, 94: *I en la purpúrea red i rico velo*, en referencia al motivo de las *redes de amor*.

La tradicional asociación entre amor y juventud facilitaría la vinculación del adjetivo a uno y otro.

Tras una paráfrasis de motivo del *tempus fugit* de similares términos a la el. IV, 31-45, el 'Divino' introduce una sección articulada en priamel, precedida de un anhelo de felicidad exenta de miedo y dolor (vv. 79-81), para desglosar los diversos modos de alcanzarla de la gente (vv. 85-93):

*Cuál, d' ambición y d' avaricia ciego
sulca el piélago inmenso peregrino,
i vé del Sol más tarde el claro fuego.*

*Cuál, ardiendo en furor de Marte indino,
arma el osado pecho en duro hierro
contra el estrecho deudo i el vezino.*

*Cuál, de sí mesmo puesto en un destierro,
niega su voluntad por otra agena,
i sigue inferiör el mayor ierro.*

Una vez más encontramos el habitual problema del hipotexto base en un pasaje sobre el que Herrera suele practicar la *contaminatio* de diversas fuentes. Herrera Montero propone la célebre primera oda de Horacio, “tomando la imagen del marino y el guerrero, las más sobresalientes de los ejemplos horacianos, y completándola luego con otra estrofa general sobre el desatino de las humanas aspiraciones”:

*...hay quien gusta
de manchar su carro con el polvo olímpico
[...]
loa el mercader, con terror del Áfrico
que encrespa las olas icarias, el ocio,
su campo y ciudad, mas luego rehace
el roto navío para no ser pobre.
[...]
A muchos deleitan campamentos, tubas,
clarines y guerras que odian las matronas...*

Aunque es cierto que la horaciana es una de las manifestaciones canónicas de la fórmula clásica del priamel (*unos...otros...pero yo...*), ésta no le es ajena a la elegía, según

manifiesta Ovidio, quien además emplea los ejemplos del marino y del guerrero, si bien de modo irónico:

*Que el soldado recubra su pecho valiente de dardos
de frente y compre fama eterna con su sangre;
busque el avaro riquezas y el mar que fatigó surcándolo
bébalo náufrago con su boca perjura
A mí, en cambio, me toque en suerte languidecer con el meneo
de Venus y, cuando muera, expire en medio de la faena.*

Propercio lo emplea en el contexto programático de la *recusatio* y, como Horacio, dirigido a Mecenas:

*Hay quienes consiguen la palma corriendo en las cuádrigas de
Elea; hay quienes están destinados a la gloria debido a la velocidad de
sus piernas; éste nació para la paz, aquél es útil en la milicia:
cada cual sigue la semilla de su propia naturaleza*¹³.

Mediante dicho procedimiento, que le debía de ser familiar por varias vías, Herrera pretende contraponer la dedicación a la filosofía y a la búsqueda de la virtud, comparada favorablemente respecto a otras dedicaciones. Dicha contraposición es filosófica *per se*, pues ya Platón en la *República* afirmaba:

*¿No es por este motivo por lo que decimos que los tres principales géneros de hombre son el filósofo, el ambicioso y el amante del lucro? [...] Si preguntas por turno a estos tres hombres cuál de esos modos de vida es el más agradable, cada uno elogiará al máximo el suyo*¹⁴.

¹³ Hor. *Carm.* 1, 1, 3-4, 15-18, 23-24: *sunt quos curriculo puluerem Olympicum / collegisse iuuat [...] / Luctantem Icaris fluctibus Africum / mercator metuens otium et oppidi / laudat rura sui; mox reficit rates / quassas, indocilis pauperiem pati [...] / Multos castra iuuant et lituo tubae / permixtus sonitus bellaque matribus*; Ov. *Am.* 2, 10, 31-36: *Induat adversis contraria pectora telis / miles et aeternum sanguine nomen emat. / quaerat avarus opes et, quae lassarit arando, / aequora periuro naufragus ore bibat. / at mihi contingat Veneris languescere motu, / cum moriar, medium solvar et inter opus*; Prop. 3, 9, 17-20: *est quibus Eleae concurrat palma quadrigae, / est quibus in celeris gloria nata pedes; / hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis: / naturae sequitur semina quisque suae*. Ov. *Ars* 2, 735-738: ‘tan grande como era Podaliro entre los dánaos por su arte de la medicina, / el Eácida por su diestra, y Néstor por su sabiduría; / tan grande como era Calcante por su pericia en examinar las vísceras, el hijo de Telamón por sus hechos de armas, / y Automedonte por su carro, así yo por mis lecciones de amor’ (*Quantus apud Danaos Podalirius arte medendi, / Aeacides dextra, pectore Nestor erat, / Quantus erat Calchas extis, Telamonius armis, / Automedon curru, tantus amator ego*).

¹⁴ Pl. *R.* 581c: *Διὰ ταῦτα δὴ καὶ ἀνθρώπων λέγομεν τὰ πρῶτα τριττὰ γένη εἶναι, φιλόσοφον, φιλόνοικον, φιλοκερδές; [...] Οἷσθ’ οὖν, ἦν δ’ ἐγώ, ὅτι εἰ ἑτέλοις τρεῖς τοιοῦτους ἀνθρώπους ἐν μέρει ἕκαστον ἀνερωτᾶν τίς τούτων τῶν βίων ἥδιστος, τὸν ἑαυτοῦ ἕκαστος μάλιστα ἐγκωμιάσεται* (ed. de J. Burnet, *Opera vol. IV*, Oxford University Press, Oxford, 1963; trad. de C. Eggers Lan, *Diálogos IV. República*, Ed. Gredos, Madrid, 2000); Arist. *E. E.* 1095b 17 ss.

No obstante, el motivo de la contraposición de diferentes formas de vida es anterior, remontándose a la lírica griega arcaica, concretamente a Solón, como arcaico es el procedimiento del priamel, cuya primera aparición es en el ámbito de la poesía amorosa:

*Dicen unos que un ecuestre tropel, la infantería
otros, y éstos, que una flota de barcos resulta
lo más bello en la oscura tierra, pero yo digo
que es lo que uno ama*¹⁵.

Dejando atrás el procedimiento del priamel, que Herrera vuelve a emplear al final de la elegía (vv. 166-178), se deslizan otra serie de consideraciones de tipo filosófico inspiradas en el estoicismo del *Cato Mayor* de Cicerón¹⁶, que concluyen en una nueva referencia al amante peregrino o bien a la senda filosófica de que se viene tratando en toda la pieza (vv. 139-142):

*...es mucho mayor, ante los ojos
que miran bien, por la no usada senda
caminando entre peñas y entre abrojos,
sobrepujar en áspera contienda,*

donde sin embargo sí es clara la referencia al *secretum iter* horaciano:

*...qué mengua las cuitas, qué te reconcilia contigo mismo,
qué te calma del todo –los honores o el dulce capitalito,
o el apartado camino y el sendero de la vida retirada*¹⁷.

A pesar de su horacianismo el fragmento rápidamente enlaza con la sección más elegíaca de toda la composición (vv. 145 ss.), donde los ecos del bucolismo de Tibulo son patentes; ese tono elegíaco es remarcado por la primera apelación a la amada y por el modo en que se refiere a ella, *Musa*, algo que ya hacían los elegíacos y que será muy del gusto del ‘Divino’, pues se referirá a ella de ese modo en numerosas ocasiones. Propercio incluía a Cintia en el coro de las Musas:

Entonces, cuando ellas te coloquen al frente de los coros...

¹⁵ Sapph. fr. 16 L. P: οἱ μὲν ἱππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων / οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν / ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ / τω τις ἔραται; Pi. N. 8, 37 ss. El motivo de la contraposición de vidas se halla, además de en el elegíaco ateniense (Solo 1, 43 ss.), en Píndaro (fr. 221 Sn.-M.) y Baquilides (B. 10, 38 ss.).

¹⁶ Cf. vv. 100 ss. y Cic. *Cato*, 5, 16, 48; Ramajo Caño, p. 13.

¹⁷ Hor. *Epist.* 1, 18, 101-103: *quid minuta curas, quid te tibi reddat amicum, / quid pure tranquillet, honos an dulce lucellum / an secretum iter et fallentis semita vitae.*

*consentiré que te cuelguen de mi cabeza corimbos sagrados:
pues sin ti de nada sirve mi genio poético*¹⁸.

Por tanto, el llamar o considerar a una mujer *Musa* pertenece al motivo de la amada como inspiración del poeta, además de un “exquisito cumplido a la mujer” en palabras de G. Luck¹⁹, pues es algo tradicionalmente sólo reservado a Safo, según reza el siguiente epigrama de Antípatro de Tesalónica:

*Estas son las mujeres de voz divina que el Helicón
y la macedonia roca de Pieria criaron con himnos:
Práxila, Mero, los labios de Ánite, la femenina Homero,
Safo, esplendor de las lesbianas de hermosos bucles...*²⁰

¹⁸ Prop. 2, 30, 37, 39-40: *hic ubi me prima statuent in parte choreae, / [...] tum capiti sacros patiar pendere corymbos: / nam sine te nostrum non valet ingenium*. Cf. F. de Herrera, el. VII, 3, 102, 184; VIII, 69.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 135.

²⁰ *A. P.* 9, 26: Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας / ὕμνοις καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος, / Πρήξιλλαν, Μοιρώ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον, / Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον ἐυπλοκάμων; trad. de G. Galán Vioque, *Antología Palatina II. La Guirnalda de Filippo*, Ed. Gredos, Madrid, 2004.

ELEGÍA VII

Si el presente dolor de vuestra pena
sufre escuchar, de la pasión que siento,
esta mi Musa, de dulçura agena,

estad, Señor, un breve espacio atento
a las llorosas lástimas que canto
solo, puesto en olvido, i descontento;

que si yo puedo declarar bien cuánto
estrage hazer Amor en mis entrañas,
no será en vano mi quejoso llanto.

Mas, ¿cómo las cruizas i hazañas
del fiero usurpador de l' alma mía
dezir podré, i sus bueltas siempre estrañas?]

Seguro, alegre, en quiëtud vivía
con libertad i coraçón ufano,
mostrando contra Amor grande
osadía].

Pensava, mas al fin pensava en vano,
que contra la dureza de mi pecho
no pudiera el rigor deste tirano.

No me valió, que al cabo, a mi despecho,
rendí a su yugo el quebrantado cuello,
i fue mi orgullo sin valor deshecho.

Un sutil hilo pudo d' un cabello,
más bello que la luz del Sol dorado,
traerme preso sin jamás rompello;

i unos ojuelos de color mesclado,
que prometen mil bienes, sin dar uno,
tomaron el imperio en mi cuidado.

Vilos i me perdí, mas, ¡ô importuno
remedio!, que no viéndolos me pierdo
del mayor mal que tuvo amante alguno.

El seso pierdo cuando estoi más cuerdo;
pero Amor es furor; quien no está loco

dirá que hablo sin algún acuerdo.

Las cosas que d' amor apunto i toco
no alcança esa profana i ruda gente;
vos sí, que de su mal no sabéis poco.

Yo voy por un camino diferente
en los males que tengo, i nunca espero
sanar deste dolor que l' alma siente.

Al bien medroso, al mal osado i fiero,
i estoi de gloria i ufanía lleno
cuando en la fuerça del tormento muero.

Si puedo alguna vez hallarm' ageno
de mi pasión, ocupo la memoria
en cuán poco meresco lo que peno.

No cabe en mí pensar que tanta gloria
se deve a mi dolor, ni que s' estienda
de mis afanes la dichosa istoria.

No hallo ya razón que me defienda
de perdición, pues corro tras mi engaño,
i me despeño sin cobrar la rienda.

D' un día en otro voi al fin del año,
desvanecido i lleno d' esperança,
sin abraçar el claro desengaño.

Pienso i entiendo que hazer mudança
podrá valerme, mas la cruda vira
d' Amor, o cerca o lexos, todo alcança.

Mil vezes contra mí me pongo en ira,
i culpo mi temor i mi flaqueza,
que del onrado intento me retira.

Mas, ¿quién tiene tan grande fortaleza?;
¿quién ve, libre del mal, aquel semblante
i pura flor d' angélica belleza?

No soi peña ni duro diãmante;
tal furor tierno vive en estos ojos,

que de su luz s' enciende en un instante.		atónito de tanto esfuerço i arte,	
Pequeños son, no alcançan mis enojos a merecer la gloria del mal mío ni verse juntos entre sus despojos.		incita éste mi canto umilde i llano en su alabança, pero apenas puedo juntar las Musas al furor insano.	100
Nevosos invierno i abrasado estío destruyen mi esperança de tal suerte, que me mata el calor, i acaba el frío.	70	Otro que tenga espíritu i denuedo, podrá cantar, igual a tan gran hecho, que yo en dezir mis males estoi ledo.	105
Más qu' otro pudo ser, mi pecho es fuerte, pues no fallece en tal dolor, sufriendo los extremos efetos de la muerte.	75	El dolor que padece vuestro pecho permita, i la serena luz ardiente, i el oro qu' os enlaza en nudo estrecho,	
Cual suele Febo aparecer, trayendo la luz i los colores a las cosas, cuando del sacro mar sale luziendo,		que yo, ¡ô sublime gloria d' Occidente!, ose mostrar en este rudo canto lo qu' el desseo publicar consiente.	110
tales sus dos estrellas gloriösas dan a mi alma claridad divina, que m' enciende en mil llamas amorosas.	80	Que si, como pretendo, yo levanto la voz, el indo extremo, el lapón frío, i aquél qu' el alto Febo abrasa tanto,	
I cual se muestra el cielo, si declina la luz, i con la sombra tenebrosa el orror de la noche s' avezina,		i quien abita el Amazonio río, onrarán vuestro nombre generoso, admirados d' oír el canto mío.	115
tal yo, sin su beldad maravillosa, estoi confuso i lleno de recelo, desierto i triste en soledad penosa.	85	¿Cuándo será aquel día en qu' el hermoso rayo d' Amor i celestial Luzero hiera este campo i río venturoso?	120
Las ricas hebras del dorado velo vencen a las que cercan a Ariana en el eterno resplandor del cielo.	90	Betis, qu' al grande Océano ligero con curso ufano contrastar porñas sin espantarte su semblante fiero:	
¡Cuánto m' engaña esta esperança vana en contar de mi afán la triste istoria i el desdén de mi Estrella soberana!		Con creciente mayor que la qu' envías, rebosa, y salgan del ondoso seno tus Ninfas a ayudar las voces mías.	125
No sufre mi fortuna tanta gloria, qu' espere merecer alguna parte de mi dolor lugar en su memoria.	95	Descubra el cielo el resplandor sereno, i virtud nueva infunda a tu ribera, i al campo, de mil flores siempre lleno.	
El fiero estruendo del sangriento Marte, de que tiembla medroso el lusitano,		La luz de hermosura verdadera, por quien suspira el venturoso amante,	130

por quien en esperança desespera,		con la cercana luz de vuestros ojos.	165
con pura faz de rosas, semejante a la bella i divina caçadora, se te muestra, i ya casi está delante.	135	En medio deste abierto i fértil llano alçará de mis Ninfas todo el coro un templo a vuestro nombre soberano.	
Pinta, pues, variãdo; orna i colora de perlas i esmeraldas tus cristales, i tus arenas enriquece i dora;		I con guirnaldas en las hebras d' oro texerán bueltas, i trairán consigo las qu' en sus ondas cría el seno Moro.	170
i ciñe con mil ramos de corales la venerable frente, a cuya alteza son los más grandes ríos desiguales;	140	I todas juntas cantarán conmigo del sagrado Imeneo en alabança, de qu' el cielo a querido ser testigo.	
i ofrece umildemente a su belleza los nobles dones qu' abundante cría de tu fértil corriente la riqueza:		Venid, ¡ô gloria nuestra i esperanza!; deshaga vuestra vista el sentimiento de quien tanto s' ofende en la tardança.”	175
“Venid –diziendo- ya, Señora mía; meresca ya por vos aquesta tierra el bien que mereció essa tierra fría.	145	Mas, ¿dónde m' arrebatara el pensamiento? ¿Do en tan alta grandeza me levanto con vano i temerario atrevimiento?	180
En esta parte el largo cielo encierra -¡tanto puede alcançar la suerte umana!- cuanto aparta de otras i destierra.	150	Vos tenéis, gran Marqués, desto que canto la culpa, i me hezistes atrevido, que yo, de mí, no pienso ni oso tanto.	
Sola vuestra grandeza soberana le falta para ser siempre dichosa. Venid, pues, ¡ô claríssima Diana!		Mi ruda Musa sólo en mi gemido s' ocupa, i en memoria de los daños, qu' a tan mísero estado m' an traído.	185
Este prado i ribera venturosa, este bosque, esta selva i esta fuente os llama i os suspira desseösa.	155	Sabrosa perdición, dulces engaños, siempre temido mal, eterna pena que sufrí, triste, de mis tiernos años,	
Ceñid vuestra serena i limpia frente deste florido cerco, entrelazado de los ricos esmaltes d' Oriënte.		dieron la gloria, de desdichas llena, al simple canto, a cuya rustiqueza abrió el Amor una profunda vena.	190
Umilde don, mas deve ser preciado; que yo doi sólo a vos estos despojos, a pagar mayor censo condenado.	160	Mas para celebrar la gran belleza de la inmortal Diana i su luz pura, i del mucho amor vuestro la grandeza, ni puedo ni meresco tal ventura.	195
Ya son eternas flores los abrojos, i el frío invierno buelto va en verano			

1. Introducción

La séptima de *Algunas obras de Fernando de Herrera* está dedicada al Marqués de Tarifa (el *Señor* del v. 4), como anotan Coster y Cuevas en su edición de la obra del sevillano¹, y a su boda con D.^a Ana Girón, hecho al que se alude en los versos 172-174². Es por tanto una pieza dirigida a un destinatario real, como I, IV, VIII y XII.

Su datación, merced a la referencia de la boda mencionada, no puede ser anterior a 1581 ó 1582, fecha del acontecimiento. Ello la convierte en una de las elegías más tardías del *corpus*, y en uno de los últimos poemas de su obra en general.

En ella abundan elementos tanto elegíacos como petrarquistas, con prevalencia de los primeros sobre los segundos, resultando la pieza una de las más romanas de *Algunas obras*. No obstante, sobresale la importante *contaminatio* genérica con la égloga en la segunda parte de la misma, en una cierta mixtura inhabitual en las elegías del sevillano pero que culminará en la supuesta elegía IIX de [P], más cercana en su conjunto a lo eclológico que a lo élego³.

La pieza, “paradójica glorificación del amor” según A. Ramajo⁴, contiene algunos elementos habituales en otras elegías, singularmente los temas de la *recusatio* y del triunfo de Amor, aparecidos en la elegía IV⁵, y temas centrales de las elegías VIII y X, respectivamente; igualmente recurrentes son las descripciones de la amada en clave de *puella angelicata* (Leonor) y de *virgo bellatrix* (Ana Girón), o la alabanza final del destinatario, engarzado todo en una *dispositio* clara y muy ordenada, lo que la convierte en una de las elegías en las que más se nota la faceta de *poeta doctus* del sevillano, así como su incansable *labor limae*, muy acusada en las composiciones de su edición de 1582.

2. Resumen y estructura

La elegía abarca 196 versos, lo que la convierte en una de las más extensas del cancionero, sólo por detrás de la IV y la X. Se pueden detectar cuatro grandes bloques

¹ Coster, *op. cit.*, p. 118: “Or, comme j’ai essayé de le démontrer, cette élégie fut adressée au jeune marquis de Tarifa, don Fernando Enríquez de Ribera, à l’occasion de son mariage avec doña Ana Téllez Girón”; C. Cuevas, ed. cit., p. 459.

² Se trata de Fernando Enríquez de Ribera y Cortés, IV Marqués de Tarifa, nacido en 1565 y fallecido el 19 de julio de 1590, y de Ana Girón (1558-1625), la hija de Pedro Téllez Girón, I Duque de Osuna y de Leonor Ana de Guzmán, hija del VI Duque de Medina Sidonia. *Vid.* Coster, *op. cit.*, pp. 100-101 y 118.

³ *Supra*, p. 218 y n. 182; C. Cuevas, ed. cit. p. 581.

⁴ *Op. cit.*, p. 14.

⁵ *Cf.* vv. 109-11 y 130 ss.

enmarcados por un breve proemio y un epílogo considerablemente diferente a otros, extenso y en forma de *recusatio*. Toda la pieza se organiza, en cuanto al contenido y en función de esos cuatro bloques, en dos mitades protagonizada cada una por la situación del poeta y su amada por un lado y la situación del marqués, y su esposa, por otro.

El habitual prólogo (vv. 1-9) contiene la apelación al destinatario, un no mencionado Marqués de Tarifa oculto en el vocativo *Señor* del v. 4. De extensión igual al de otras piezas, tres tercetos, posee un fin y función paralelo al de la elegía XI o al de la apelación al Betis de la III: marcar el contraste (*Du-stil*) entre la situación del *exclusus amator* –el poeta- y el amante aceptado, el destinatario, cuyo himeneo (v. 173) adelanta la elegía.

Un terceto de transición (vv. 10-12) plantea, mediante pregunta retórica, el modo de relatar cómo Amor le ha llevado a la penosa situación en que se encuentra, respuesta que desarrollará en el primer gran bloque de la pieza (vv. 12-60): antes de su intervención, el poeta estaba libre de Amor, *alegre, en quietud, con libertad...ufano* (vv. 12-13), lo que en un acto de *hybris* le lleva a despreciar al dios (vv. 16-18) que, mediante los ojos de la futura amada, lo someterá haciéndole perder el seso. Es el tema de la victoria de Amor que el sevillano tratará por extenso en la elegía X, y ello le lleva a desarrollar motivos como la locura de amor o el viaje amoroso.

Un segundo bloque (vv. 61-90) detalla el motivo que le mantiene y le hace persistir en su desdichado estado: la belleza de la amada, descrita en clave de *puella angelicata* mediante una densa imagería petrarquista, estableciendo un paralelismo entre el sentimiento amoroso y las estaciones del año. Es la parte de la composición donde la deuda petrarquista es más acusada, aunque las alusiones a los ojos (vv. 65, 79) no dejan de tener raigambre elegíaca, por no citar el cierre de esta segunda parte con la alusión al mito de Ariadna (vv. 88-90).

La tercera sección (vv. 91-117) introduce el tema que vertebra toda la pieza, la *recusatio* poética al verse incitado a su *canto umilde i llano* (v. 100) frente al *fiero estruendo del sangriento Marte* (v. 97), reservado a aquél *otro que tenga espíritu i denuedo* (v. 103). Aunque no es la parte más extensa de la pieza, en ella se halla el tema principal, por cuanto a él recurre el poeta en otros lugares de la misma (v. 179 ss.), y a él supedita los motivos de la alabanza a su amada o el canto del río Betis al himeneo del Marqués, además de justificar con ello el motivo del triunfo de Amor de la segunda parte.

La cuarta sección, la más extensa del poema (vv. 118-177), se divide en dos partes de similar extensión. En la primera de ellas (vv. 118-144) el poeta introduce al río Betis,

protagonista junto con la futura esposa del Marqués de toda esta parte, y a quien pide que se vista de gala (vv. 136-144) ante la inminente aparición de la amada, doña Ana de Girón; la futura esposa llegaría de Castilla (la *tierra fría* del v. 147) a Sevilla para contraer el matrimonio cuyos preparativos y presentes a la dama cantará el propio Betis –en estilo directo- en la segunda parte de esta cuarta y última sección (vv. 145-177). En toda ella predomina el tono eclológico al describir bucólicamente la naturaleza (vv. 129, 136 ss., 154 ss.) y la corte de ninfas (v. 126) que rodean al río, así como por la continua comparación de la esposa del Marqués con Diana, *la bella i divina caçadora* (vv. 134 y 153).

Se cierra la elegía con una nueva *recusatio* a modo de epílogo (vv. 178-196), en la que el poeta se justifica a su amigo: no es él quién para cantar la *gran belleza* de su amada, *inmortal Diana* (vv. 193-94), pues su *ruda Musa* sólo ha cabida para cantar su dolor y sufrimiento. Cierra el poeta por tanto la elegía con la referencia a su Musa (vv. 3 y 184) y con el contraste de su situación sentimental frente a la del Marqués, procedimiento estructural habitual en Herrera, como se verá. La *dispositio* vista, por tanto, permite agrupar las cuatro secciones centrales del poema en dos grandes bloques, de los cuales el primero tiene como protagonista al poeta, su amada y la primera *recusatio* (vv. 10-117); y el segundo (vv. 118-196) se centra en el Marqués, su amada y la segunda *recusatio*.

3. Tema y fuentes.

El tema principal es doble: el triunfo de Amor y la *recusatio* –doble- consecuente, temas que por separado el sevillano volverá a abordar de modo detallado en sendas elegías, según se ha apuntado. Junto a ellos se da cabida a la descripción y alabanza de la *puella*, por partida doble, y a motivos y tópicos como el enamoramiento a través de los ojos, la locura de amor o el uso del mito.

Tras el comienzo apelativo al destinatario (v. 4), usual en elegías dirigidas a destinatarios reales, y procedimiento frecuente de la poesía elegíaca⁶, el poeta introduce directamente el primero de los temas principales: el triunfo de Amor. Tras la efímera victoria cantada en la elegía III y las decepciones consiguientes, el poeta rememora por primera vez en el cancionero preparado por él y editado en vida el momento en el que se convierte en víctima de Amor. Al igual que los elegíacos clásicos, la situación de

⁶ Vid. lugares al v. 3 de la elegía XII (*infra* p. 413, nn. *ad loc.*).

partida es la de no conocer ni a amada ni, por tanto, el amor, en una vida dedicada al cultivo de la alta poesía épica para alcanzar gloria y fama. Ese obviar al dios le hace sentirse ufano, lo que irrita a la divinidad que decide intervenir asaeteándole, quedándose prendado de los ojos de la amada. Ese mismo esquema, elegíacamente lógico, es el seguido por el sevillano en diversos pasajes de la presente elegía y, especialmente, de la mencionada X; a tal composición remitimos, por lo prolijo y detallado del tratamiento del tema, para el hallazgo de los hipotextos propercianos y ovidianos de los que se sirve Herrera para construir su discurso sobre el triunfo de Amor. Sin embargo, pequeños matices diferencian ambas elegías, especialmente en cuanto al momento del asaetamiento del poeta, eliminado en la presente elegía VII, para centrarse en el enamoramiento en tanto que tal por efecto de los ojos. Los versos en los que se alude a esa pasada vida libre de amor son (vv. 13-21):

*Seguro, alegre, en quiëtud vivía
con libertad i corazón ufano,
mostrando contra Amor grande osadía.*

*Pensava, mas al fin pensava en vano,
que contra la dureza de mi pecho
no pudiera el rigor deste tirano.*

*No me valió, que al cabo, a mi despecho,
rendí a su yugo el quebrantado cuello,
i fue mi orgullo sin valor deshecho*⁷.

La clave que desencadena la reacción del dios es la *dureza de mi pecho*, lo que provocaba en su fuero interno vivir *seguro, alegre, con libertad*, algo que la lógica elegíaca impide. En efecto, la ὕβρις *-mi orgullo* (v. 21)-, conlleva la inmediata intervención de Amor, que hace doblegar el *quebrantado cuello* sin posibilidad alguna de resistencia, *sin valor deshecho*⁸. En lugar de las saetas, el sevillano prefiere hacer intervenir aquí directamente los ojos de la amada, en un evidente guiño properciano (vv. 25-27):

⁷ Cf. el. X, vv. 25-20 y 85-90.

⁸ Para las referencias paralelas en los elegíacos augústeos, especialmente Ovidio (y Propertio), así como sobre la historia del motivo de la ὕβρις amorosa, que se remonta al menos a Eurípides, *vid.* las notas a los versos referidos de la elegía X. Sin embargo, frente a la mencionada elegía, en los versos 19-21 de la presente el. VII el sevillano casi traduce *littera per litteram* los vv. 3-4 de la primera elegía properciana ('entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi mirada / y sometió mi cabeza bajo sus plantas', *tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus*).

*I unos ojuelos de color mesclado...
tomaron el imperio en mi cuidado.*

Donde la referencia a los *ocellis* del primer verso del cancionero del de Asís es inequívoca:

*Cintia me cautivó, la primera, ¡ay de mí!, con sus ojuelos*⁹.

Con ello el poeta introduce el motivo de la locura de amor (vv. 28-33):

*Vilos i me perdí, mas, ¡ô importuno
remedio!, que no viéndolos me pierdo
del mayor mal que tuvo amante alguno.*

*El seso pierdo cuando estoi más cuerdo;
pero Amor es furor; quien no está loco
dirá que hablo sin algún acuerdo.*

El motivo es inherente a la poesía amorosa de todos los tiempos, y especialmente de la elegíaca; sin embargo, en la forma, en el primer terceto Herrera se fija en Virgilio, que en la octava égloga hace cantar a Damón acerca de su amada Nisa:

*Así que te vi, ¡cómo me perdí, cómo me arrebató fatal engaño!*¹⁰

En ambos, además, se encuentra implícita la doctrina del *dulce malum* o del bien como causa de la enfermedad, tema ya hesiódico¹¹, aunque Herrera pretende insistir de modo paradójico en la locura devenida del enamoramiento súbito y del efecto del mirar de la amada. El *furor amoris* es motivo de honda raigambre elegíaca; Propercio desea a Galo:

Que tengas suerte en esta locura que te llega por primera vez,

así como Ovidio, que hace a Amor advertir al nuevo enamorado:

serán tus acompañantes las Ternezas, el Desvarío y la Locura.

⁹ Prop. 1, 1, 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*. Nos apartamos aquí en la traducción de este primer verso de la versión habitualmente adoptada (de A. Ramírez de Verger en la ed. Gredos) para seguir la de F. Moya y A. Ruíz de Elvira en la ed. Cátedra (eds. cit. en bibliografía), al traducir el primero *ocellis* por *ojos*: 'Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos'. Para las fuentes meleagreas del motivo, *vid.* el comentario a el. XII, v. 10-11 y nn. 13-14, así como el p. 103 de *As*.

¹⁰ Verg. *Ecl.* 8, 41: *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!* El amor considerado como *error* es una consideración muy común en la elegía amorosa, *cf.* Ov. *Am.* 1, 2, 35: *blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque*; F. de Herrera, el. IV, 52 y 97, VI, 1: *D'aquel error en que viví engañado...*

¹¹ Sobre la larga tradición de este oxímoron, *vid.* lugares *supra*, el. II, v. 21 (*coraçón que dulcemente engañas...*), y el. XII, 52.

Sin embargo, la clave de todo ello parece tenerla Medea, que afirma en la tragedia euripídea:

*Mi pasión es más poderosa que mis reflexiones*¹²

Herrera no obstante adhiere al motivo otro: sólo conoce de asuntos de amor el que lo ha experimentado (vv. 34-36):

*Las cosas que d' amor apunto i toco
no alcança esa profana i ruda gente;
vos sí, que de su mal no sabéis poco.*

El motivo, de gran repercusión en la poesía medieval, es de estirpe elegíaca. Propercio le recuerda a su amigo Galo, recién caído en el yugo amoroso, que

*Esto lo sé no por malas lenguas, no por augurios:
lo he visto yo: ¿puedes, por favor, negar mi testimonio?*¹³

Dante describe a Beatriz del siguiente modo tras haberla visto paseando:

*Tan placentera a quien la ve se muestra,
que el corazón endulza por los ojos,
y aquel que no lo prueba no lo entiende*¹⁴.

Tras reconocer, en clave horaciana, que el amor no es patrimonio del vulgo que lo ignora (vv. 35, *cosas que... no alcança esa profana i ruda gente*)¹⁵, el sevillano pasa a exteriorizar su sentimiento mediante la metáfora del caminar, del ‘peregrino de amor’,

¹² Prop. 1, 13, 35: *qui tibi sit felix, quoniam novus incidit, error*; Ov. *loc. cit. supra*; E. Med. 1079, θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων. Otros lugares, Prop. 1, 4, 11-12; 5, 3; 17; 9, 33-34; 15, 41; 2, 12, 3-4; 14, 18; 34, 25; Ov. *Am.* 1, 7, 19; 12, 21; 2, 2, 13; 4, 4; *Met.* 7, 19-21: ‘una cosa me aconseja el deseo, otra la razón; veo lo mejor / y lo apruebo, pero sigo lo peor’ (*aliudque cupido, / mens aliud suadet: video meliora proboque, / deteriora sequor*); Sen. *Phaedr.* 177 ss. Herrera ya abordó el motivo en el. II, v. 16 (*No es amor, es furor jamás cansado...*)

¹³ Prop. 1, 13, 13-14: *haec non sum rumore malo, non augure doctus; / vidi ego: me quaeso teste negare potes?* Cf. Ov. *Am.* 1, 2, 5: ‘lo sabría, creo, si algún amor me tentara’ (*nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore*).

¹⁴ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, capítulo XXVI, vv. 9-11: *Mostrasi sì piacente a chi la mira, / che dà per li occhi una dolcezza al core / che 'ntender no la può chi no la prova* (*Vida Nueva*. Ed. bilingüe de Raffaele Pinto, Cátedra, Madrid, 2003). Sin embargo, Ramajo Caño (*op. cit.*, p. 14 y n. *ad. loc.*) apunta a los siguientes versos de Ausias March, de gran repercusión en el Renacimiento, como “eco probable”: *Qui non es trist, de mos dictats non cur, / o en algún temps que sia trist estat, cf.* la nota a *Obra poética completa*, edición, introducción, traducción de Rafael Ferreres, Fundación ‘Juan March’. Ed. Castalia, Madrid, 1979, vol. I, pp. 258-259.

¹⁵ El motivo calimáqueo (*Ep.* 28, 1-2) abre la primera oda del libro tercero de Horacio, pero también se utiliza en elegía en igual contexto al pasaje herreriano; así, Propercio reconoce: ‘a mí, que tuve que huir de la senda del inculto vulgo, / ahora me sabe dulce el agua que bebo de un estanque público’ (Prop. 2, 23, 1-2: *Cui fugienda fuit indocti semita vulgi, / ipsa petita lacu nunc mihi dulcis aqua est*).

del intentar huir por parajes inhóspitos y no poder evitar el mal que le persigue (vv. 37-39 / 55-57):

*Yo voy por un camino diferente
en los males que tengo, i nunca espero
sanar deste dolor que l' alma siente.*

[...]

*Pienso i entiendo que hazer mudança
podrá valerme, mas la cruda vira
d' Amor, o cerca o lexos, todo alcança.*

Tal caminar que, evidentemente, no conduce a ninguna liberación, confiere al pasaje tonalidad petrarquista, si bien es un motivo de tradición trovadoresca que el toscano tomaría de Dante¹⁶, si bien la idea es de origen puramente clásico. Ya Lucrecio advertía que los hombres no evitan sus males huyendo de ellos, sino conociendo la causa de los mismos; si así fuese,

*No llevarían una vida tal como ahora las más de las veces vemos
que no sabe cada cual qué hacer consigo mismo
y anda buscando cambiar constantemente de sitio a ver si puede echar a tierra su carga.*

[...]

*De esta manera cada cual huye de sí mismo y, de quien por lo visto, como sucede,
es imposible escapar, no se despega y lo aborrece a su pesar.*

Sin embargo es Horacio el que, también en clave epicúrea, confirma que los viajes para huir de las inquietudes no ayudan a nada:

*¿A qué buscar tierras que un nuevo
sol caliente? ¿Qué exilio de sí mismo
huir permite?*

[...]

*...Miedo y Amenaza
al amo siguen siempre y el siniestro
Cuidado del bajel broncíneo
nunca se apea ni del caballo¹⁷.*

¹⁶ Según anota J. I. BARRIO OLANO, “El peregrino de amor como figura literaria se remonta a *Il Filocolo* de Boccaccio y a los poetas del *dolce stil nuovo*”, en “¿Escribió Jerónimo de Contreras su propia *Divina Comedia*?”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad de Madrid (URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/jcont_es.html).

¹⁷ Lucr. 3, 1057-1059 / 1068-1069: *haut ita vitam agerent, ut nunc plerumque videmus / quid sibi quisque velit nescire et quaerere semper, / commutare locum, quasi onus deponere possit [...] hoc se quisque modo fugit, at quem scilicet, ut fit, / effugere haut potis est: ingratius haeret et odit*. Hor. *Carm.* 2, 16, 18-

La segunda parte¹⁸ se centra en la tónica descripción de la amada, esta vez en clave de *donna angelicata* (*¿quién ve, libre del mal, aquel semblante / i pura flor d' angélica belleza?*, vv. 62-63), y con ribetes neoplatónicos por tanto, donde se comparan los ojos con estrellas (v. 79, comentada en otro lugar)¹⁹, metáfora de origen clásico, como la comparación del corazón con la piedra o el diamante (v. 64), muy del gusto del sevillano²⁰; sin embargo, lo relevante en esta segunda parte es el cierre en clave mítica (vv. 88-90), donde el recuerdo de los elegíacos clásicos vuelve a retomarse. En este caso, el *exemplum* tiene función no ejemplificadora ni meramente comparativa, sino enaltecadora, al comparar a la amada con una heroína –Ariadna- ya catasterizada²¹:

*Las ricas hebras del dorado velo
vencen a las que cercan a Ariana
en el eterno resplandor del cielo.*

Un poco más adelante se utilizará de nuevo el mito, esta vez con función comparativa, al equiparar la aparición de Diana junto a sus ninfas con la llegada de Dña. Ana de Girón a Sevilla, a la ribera del Betis (vv. 125-153).

Es ya en la tercera parte donde el sevillano vuelve a establecer un diálogo profundo con los elegíacos clásicos al introducir el tema de la *recusatio*, al que dedicará por extenso la elegía VIII. En los versos 97-105, sin embargo, el poeta establecerá una modalidad en matices diferentes a la de la mencionada elegía:

*El fiero estruendo del sangriento Marte,
de que tiembla medroso el lusitano,
atónito de tanto esfuerço i arte,*

20 / 3, 1, 37-40: *Quid terras alio calentis / sole mutamus? Patriae quis exul / se quoque fugit? [...] sed Timor et Minae / scandunt eodem quo dominus, neque / decedit aerata triremi et / post equitem sedet atra Cura*. El tono horaciano de todo el pasaje, así como la doctrina, lo confirmaría el verso 35 de la elegía, comentado *supra*, n. 15. Sin embargo, aunque Propercio reniega muchas veces viajar por no incomodar a su amada, sí cree que el viajar ayuda a paliar las heridas de amor, como muestra al hablar de su viaje a Atenas, en 3, 21, en clara *variatio* del motivo: ‘si cambio de país, Amor se irá tan / lejos del corazón como Cintia de mis ojos’ (...*mutatis Cynthia terris / quantum oculis, animo tam procul ibit amor*).

¹⁸ Antes de pasar a la descripción tónica de la amada, el sevillano apunta al motivo de contar su *dichosa istoria* como paliativo de sus males (vv. 43-48), obedeciendo al principio del ‘mucho alivia en el amor contar por quien mueres’ properciano (1, 9, 34; Hor. *Carm.* 1, 27, 10-12). A su dichosa historia se refiere también el sevillano en el. III, 19-20 (*Breve será la venturosa istoria / de mi favor, que breve es la alegría...*), *vid. n. ad loc.*

¹⁹ IV, 214-219 y comentario pp. 288-289.

²⁰ El tópico del corazón de hierro (variantes de piedra o diamante) son habituales en los elegíacos: Ov. *Am.* 1, 11, 9; 3, 6, 59-60, 7, 57-58; *Met.* 7, 32-33, 8, 120-121, 9, 614, 13, 801, 14, 711-713; *Epist.* 2, 137, 7, 37-38, 10, 107-110 y 131-132, aunque la idea se remonta a Homero, *Il.* 16, 33-35.

²¹ Cf. Arat. 70 ss., Eratosth. *Cat.* 5, Hyg. *Astr.* 2, 5, Catull. 66, 60 ss., Ov. *Met.* 8, 155-182, *Fast.* 3, 459-516; F. de Herrera, *As.* 625.

*incita éste mi canto umilde i llano
en su alabança, pero apena puedo
juntar las Musas al furor insano.*

*Otro que tenga espíritu i denuedo,
podrá cantar, igual a tan gran hecho,
que yo en dezir mis males estoi ledo.*

En efecto, si en las elegías VIII y X²² el poeta sigue un modelo elegíaco, aquí empero se prefiere el molde horaciano, aunque con alguna *contaminatio* properciana. Así, en la oda 1, 6, Horacio propone a Agripa a Vario Rufo como cantor de sus gestas, debido a la dedicación amorosa del poeta, del mismo modo que Herrera propone que sea *otro* (v. 103) quien cante la batalla de Alcazarquivir²³; es el esquema *alius / nos*:

*Valiente y azote de tus enemigos
te llamará Vario con cantos meonios
sea ecuestre o naval el triunfo que el fiero
milito logre a tus órdenes.*

*Yo, débil en temas grandes, no oso, Agripa,
cantar ni eso ni las iras tremendas
del tenaz Pelida ni el viaje de Ulises
el astuto por los mares*

*ni la casa cruel de Pélope: Vétanme
Pudor y la Musa dueña de mi mansa
lira marchitar por torpeza el loor
tuyo y del egregio César²⁴.*

El *canto humilde i llano* del v. 100 herreriano imita a la *Musa dueña de mi mansa lira* horaciana, con la que ambos poetas declaran el tipo de poesía al que están consagrados,

²² Vid. el. VIII (intr.) y X, 100-129 y notas a *ad loc.* para la diacronía del tema desde la lírica griega arcaica, pasando por su consagración en tópico por Calímaco y su uso por los elegíacos clásicos. Su utilización por Herrera es estudiada por J. G. MONTES CALA, “Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón* 75 (1999) 5-28, donde se analiza su empleo en diversos sonetos, canciones y elegías del cancionero del sevillano.

²³ El *tiembla medroso lusitano* (v. 98) alude a la batalla que tuvo lugar el 4 de agosto de 1578, que enfrentó a las fuerzas portuguesas y a las de los pretendientes al trono de Marruecos, y las derrotas bajo el mando del Prior de Crato ante las tropas del Duque de Alba (1580).

²⁴ Hor. *Carm.* 1, 6, 1-12: *Scriberis Vario fortis et hostium / uictor, Maeonii carminis alite, / quam rem cumque ferox nauibus aut equis / miles te duce gesserit. / Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem / Pelidae stomachum cedere nescii, / nec cursus duplicis per mare Vlizei / nec saeuam Pelopis domum / conamur, tenues grandia, dum pudor / inbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni.*

opuesta diametralmente al alto épos más apto para poetas libres de ataduras amorosas y de más altos vuelos; dicha contraposición entre ambos tonos poéticos se acentúa en la antítesis *tenues grandia* del v. 9 horaciano. Sin embargo, como decimos, Herrera parece tener en cuenta en algo a Propercio: el venusino cita explícitamente al épico Vario como reemplazo ante Agripa para cantar sus gestas; Herrera no lo hace, sino que oculta en el *otros* citado a su posible sustituto poético. La elegía properciana 3, 1, programática, utiliza igualmente un *multi* (v. 15) para contrastar su quehacer poético con el del resto de poetas romanos:

*Muchos, Roma, añadirán alabanzas a tus anales,
los que canten que Bactria será el límite del imperio:
pero mi pluma ha traído esta obra, para leerla en tiempo de paz,
desde el monte de las Musas por un camino no hollado*²⁵.

No obstante, el esquema recusativo *alius / nos* también se puede encontrar en ámbito elegíaco, pues es utilizado por el poeta del *Panegírico a Mesala*, aunque al igual que Horacio mencione expresamente al poeta (*yo...tú*) que le puede sustituir en la ‘incapacidad’ de componer el elogio del cónsul:

*No me basto yo para pregonar tu inmensa gloria,
ni aunque Febo en persona me dictara los versos.
Tú tienes quien puede afrontar esos grandes hechos, Valgio:
ningún otro más cercano del eterno Homero*²⁶.

Resulta irónico en cuanto al procedimiento, pero efectivo en cuanto al fin, el uso que volverá a hacer el sevillano de la *recusatio* al final de la pieza (vv. 178-196), por cuanto, tras alabar encendidamente –de modo personal (vv. 130-144) y por boca del Betis (vv. 163 ss.)- a la esposa del Marqués, se declarará al fin incompetente e indigno para realizar tal encomio. En efecto, el ‘Divino’ se sorprende:

*Mas, ¿dónde m' arrebatara el pensamiento?
¿Do en tan alta grandeza me levanto
con vano i temerario atrevimiento?*

²⁵ Prop. 3, 1, 15-18: *Multi, Roma, tuas laudes annalibus addent, / qui finem imperii Bactra futura canent. / sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum / detulit intacta pagina nostra via.*

²⁶ Tib. 3, 7, 177-180: *Non ego sum satis ad tantae praeconia laudis, / ipse mihi non si praescribat carmina Phoebus. / Est tibi, qui possit magnis se accingere rebus, / Valgius: aeterno propior non alter Homero.* Curiosamente G. Valgio Rufo, cónsul en 12 a. C., fue autor de elegías además de autor épico, y amigo del propio Horacio (cf. *Carm.* 1, 9 y *Sat.* 1, 10, 82). Herrera repite esta fórmula de *recusatio* en otras piezas fuera del género elegíaco, como la Canción II (vv. 17-24) de *Algunas obras...* y el primer soneto (vv. 1-8) del tercer libro de la edición de Pacheco (pp. 391 y 754 de la ed. de C. Cuevas).

Si, como se verá, Herrera prefiere manejar los paradigmas propercianos en los diversos pasajes en los que se vale del motivo, en este caso se percibe según Herrera Montero como claro hipotexto a Horacio. Así, en el libro tercero canta el venusino:

*Pero esto a la lira frívola no cuadra.
¿Dónde vas, Musa? deje tu osadía
los divinos dichos y a humildes
ritmos lo grande no me reduzcas*²⁷.

Resulta sorprendente, por tanto, el tratamiento a que conduce este motivo el sevillano en la elegía en cuestión, pues no es sólo uno de los motivos clásicos más utilizados por él (cf. el. VIII, X, v. *gr.*)²⁸, sino de los que más somete a *variatio* no en las diferentes piezas en las que se vale de él, sino, como en la presente, en el seno de una misma composición; dicho motivo resulta, sin duda, uno de los mejores marcadores para certificar el uso de los elegíacos augústeos y su influjo en la obra original del ‘Divino’, pues los sigue no sólo en los aspectos más supuestamente inherentes al género, como el tema amoroso y los tópicos a él ligados, sino que le condicionan a nivel compositivo y de concepción poética, como se pondrá de relieve más adelante.

Por último cabe destacar, volviendo al decurso de la elegía, el marco en el que se sucede la cuarta parte de la pieza, la llegada de Dña. Ana a Sevilla contemplada por el río Betis (vv. 121-144) y el parlamento de éste a aquella sobre los preparativos para su himeneo (vv. 145-177). Como ya se dijo, el pasaje es de indudable filiación eclológica, donde Virgilio y aun Garcilaso serían los referentes fundamentales. Sin embargo, es posible vislumbrar en los elegíacos clásicos no sólo pasajes en los que los ríos son protagonistas o diálogos en los que éstos intervienen, sino hasta composiciones completas que se desarrollan en un marco donde un río es el protagonista²⁹. Así, la elegía 3, 6 de los *Amores* constituye un precedente para el sevillano, pues en toda ella Ovidio genera una fantasía literaria en la que un río le obstaculiza para ver a su amada desplegando un catálogo de ríos que conocieron el amor. El referente es a nivel de macroestructura: el

²⁷ Herrera Montero, *op. cit.*, p. 106; Hor. *Carm.* 3, 3, 69-72: *Non hoc iocosae conueniet lyrae; / quo, Musa, tendis? Desine peruicax / referre sermones deorum et / magna modis tenuare paruis.*

²⁸ Después de Herrera, el poeta renacentista que hace un uso más significativo del motivo es Garcilaso, que construye una de sus composiciones más importantes, la *Ode ad florem Gnidi*, sobre la *recusatio* de Propercio 2, 1, 17-26. El sevillano lo recrea, dentro de *corpus* elegíaco comentado, en la el. IV, 130-138; VIII, 46-69 y X, 100-132.

²⁹ No son inhabituales las elegías augústeas que intercalan pasajes de otros géneros más o menos ligados con lo elegíaco; Propercio gusta entreverar de elementos bucólicos sus composiciones, como en 1, 18, 19-22 ó 3, 13, 2 ss.

sulmonés comienza dirigiéndose directamente al río (vv. 1-24), introduce una digresión mítica con la leyenda de Ilia y el río Aniene (vv. 45-82), con el parlamento de éste, y una interpelación directa al río al final de la pieza en forma de *execratio*. Igualmente, el sevillano comienza dirigiéndose al Betis (vv. 121 ss.), introduce figuras míticas como Diana (vv. 133 ss.), el propio parlamento del río (vv. 145 ss.) y una interpelación final de éste a la inminente esposa. Naturalmente, a nivel de microestructura Herrera opera con la soltura del creador original, adaptando al contexto de su composición el marco clásico. Sin embargo, también a nivel textual algunas referencias traslucen el diálogo del poeta renacentista con el augústeo; los vv. 124-126:

*Con creciente mayor que la qu' envías,
rebosa, y salgan del ondos seno
tus Ninfas a ayudar las voces mías.*

aluden a la abultada corriente, superior a la habitual, con la que rebosa el río, igual que en la elegía ovidiana:

*...creció más espacioso en sus anchas ondas
sin que el profundo cauce pueda acoger las aguas que le
llegan*³⁰.

Del mismo modo la referencia a las ninfas³¹, aunque prototípica en diversos géneros, parece tener presente el texto ovidiano:

*Tú tendrás el dominio sobre cien o más ninfas,
pues cien o más ninfas son las que habitan en mis corrientes*³².

Por tanto, aunque la tradición literaria a disposición de los poetas renacentistas es rica, en el marco de sus elegías el sevillano suele atenerse –aunque no descarte otras fuentes– al contexto del género elegíaco clásico y a los usos que los poetas augústeos hacen a su vez de tradiciones, temas y tópicos procedentes de otros géneros.

Algo similar sucede con los vv. 166-168, en los que el río confiesa a la recién llegada dama que su coro de ninfas le levantará un templo cabe a la glera:

³⁰ Ov. *Am.* 3, 6, 85-86: *increvit latis spatiosior undis, / nec capit admissas alveus altus aquas; cf. ibidem*, vv. 19-20: *Tu potius, ripis effuse capacibus amnis — / sic aeternus eas — labere fine tuo!*, ‘¡Mejor tú, río desbordado de tus espaciosas orillas / -ojalá fluyas por siempre-, corre por tu propio cauce!’.

³¹ A la que se suma la del v. 167, *alçará de mis Ninfas todo el coro*.

³² Ov. *Am.* 3, 6, 63-64: *tu centum aut plures inter dominabere nymphas; / nam centum aut plures flumina nostra tenent*. Tales escenas con ninfas tanto marinas como fluviales se remontan a Homero, *Il.* 18, 35-50; cf. Verg. *Georg.* 4, 333-344; Ov. *Met.* 1, 575-576. Para otros pasajes herrerianos en los que el Betis es tratado teniendo en cuenta la elegía ovidiana, cf. el. III, 4-21.

*En medio deste abierto i fértil llano
alcará de mis Ninfas todo el coro
un templo a vuestro nombre soberano.*

El motivo del *exvoto*, de procedencia horaciana según R. Herrera Montero, es habitual en el sevillano³³ y tiene pasajes paralelos en los elegíacos augústeos:

*...En el sacro
muro una tablilla votiva dice que mis ropas
húmedas se ofrendaron
al potente dios del mar*³⁴.

Último cuarteto de la oda horaciana mencionada por Herrera Montero, será recordado por Garcilaso como se dijo arriba³⁵ y por el sevillano en sus *Anotaciones*, alegando además en ellas paralelos virgilianos, quizá para distinguirse del Brocense; sin embargo no se pronuncia sobre la utilización de ninguna fuente concreta en su pasaje³⁶, que podría estar cercano a otros utilizados por los elegíacos clásicos en los que el *exvoto* está dedicado a la diosa del amor:

*No tardaré yo en coronar de laurel las tablillas vencedoras
ni en colocarlas en medio del templo de Venus*³⁷.

En cualquier caso, y merced al concepto de *imitatio* del ‘Divino’ y a su modo de operar propio de creador original, lo normal es que adapte las diversas fuentes a sus necesidades reconstruyendo el motivo sin salirse del marco estructural del mismo, más que atenerse a un modelo concreto.

³³ Cf. el. I, 52-54, IV, 142-147, IX, vv. 25-33 (quizá su recreación más sobresaliente). R. Herrera Montero, *op. cit.* (*supra* el. IV, n. 4), p. 63-64: “Otro motivo horaciano de los que aparecen en las An. es el del *exvoto* inspirado en la Oda I, 5, 13-16 de Horacio, del que habla el com. 53 [...]. Comparemos otros tres pasajes herrerianos con este motivo”, siendo uno de los referidos el presente de los vv. 166-168 (los otros dos son el mencionado de IV, 142 y el soneto XCIIX del primer libro de los editados por Pacheco).

³⁴ Hor. *Carm.* 1, 5, 13-16: *Me tabula sacer / uotiva paries indicat uuida / suspendisse potenti / uestimenta maris deo.*

³⁵ Cf. el. IV, n. 31 a los vv. 139-147.

³⁶ *As.* pp. 328-330; Verg. *Aen.* 12, 766-769: ‘Había allí, por suerte, un olivo silvestre de amargas hojas consagrado a Fauno, / venerado en otro tiempo de los hombres del mar, que acostumbraban, / siempre que se veían a salvo de las olas, a prender en él sus dones / a aquél dios laurente y colgar de sus ramas los vestidos que habían prometido’, *Forte sacer Fauno foliis oleaster amaris / hic steterat, nautis olim uenerabile lignum, / seruat ex undis ubi figere dona solebant / Laurenti diuo et uotas suspendere uestis.*

³⁷ Ov. *Am.* 1, 11, 25-26: *non ego victrices lauro redimire tabellas / nec Veneris media ponere in aede morer;* 2, 13, 23-26. Los pasajes en elegíacos pueden multiplicarse: Tib. 1, 9, 83-84; Prop. 2, 14, 27-28, 28, 44; 4, 3, 72; Ov. *Ars* 2, 744 y 3, 812; *Met.* 9, 794; *Epist.* 15, 183-184; cf. Verg. *Aen.* 3, 288. *Vid* comentario a el. IX, 22-23.

Finalmente cabe destacar en esta parte una idea recurrente en la pieza (vv. 70-72 y 163-165), y es el paralelismo entre las estaciones del año y su situación amorosa, en la que primavera o verano coincidirían con cierta bonanza y el invierno con el clímax de su desdicha:

*Nevosos invierno i abrasado estío
destruyen mi esperança de tal suerte,
que me mata el calor, i acaba el frío.*

[...]

*Ya son eternas flores los abrojos,
i el frío invierno buelto va en verano
con la cercana luz de vuestros ojos.*

Ello está en correlación con algunas nomenclaturas que recibe la amada en su cancionero, especialmente *Lumbre*, *Luz* o *Sol*; como afirma Ramajo Caño³⁸, “si la amada es Luz o Sol, el poeta puede afirmar que la llegada del invierno supone para él una etapa de extraordinaria oscuridad espiritual”. No parece ser una idea estrictamente elegíaca, aunque sí con precedentes catulianos y horacianos; la célebre oda 4, 7 (*Diffugere nives...*) reflexiona sobre el paisaje y sobre el paso del tiempo con una tímida exhortación al *carpe diem*, afirmando en los vv. 9-12:

*Expulsan el frío los Zéfiro; la primavera al verano
cede, que, por su parte,
morirá al traer su fruto el pomífero otoño, y al punto la inerte
bruma vendrá.*

Pero tales versos parecen guardar, a su vez, cierto eco de Catulo, que esta vez sí en contexto amoroso hace una contraposición de soles, susceptibles de *occidere* y *redire*, con *nos*:

*...los soles pueden morir y renacer;
nosotros, cuando haya muerto de una vez para siempre la breve luz de la vida,
debemos dormir una sola noche eterna*³⁹.

³⁸ *Op. cit.* p. 9.

³⁹ Hor. *Carm.* 4, 7, 9-12: *Frigora mitescunt Zephyris, uer proterit aestas, / interitura simul / pomifer autumnus fruges effuderit, et mox / bruma recurrit iners.* Catull. 5, 4-6: *...soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit breuis lux, / nox est perpetua una dormienda.*

Por tanto, los versos elegíacos del sevillano tratarán de adaptar la tradición elegíaca clásica a su concepción amorosa, buscando en otros autores y códigos líricos los precedentes en los que asentar su peculiar visión del amor, entreverada de platonismo y petrarquismo, vestida y traducida a ropajes elegíacos las más de las veces y sustentada en otras en los diversos géneros que su condición de nuevo *poeta doctus* le permite manejar con soltura.

ELEGÍA VIII

En tanto que, Malara, el fiero Marte
i el no vencido pecho d'el Tebano
ensalças por do el sol su luz reparte,

yo, siguiendo el error d'Amor tirano,
vivo en vsadas quexas i lamento, 5
i cresco en mi dolor, temiendo en vano.

Doi culpa a la ocasión de mi tormento,
que no pueda ablandar de su dureza
la fuerça i el rigor d'el mal que siento.

No encaresco d'el daño la grandeza, 10
que no soi en mi llanto ambicioso,
ni procuro alabanza en mi tristeza.

Sirvo más al dolor impetuoso
i a la infelice suerte de mi estado,
qu'al desseo de nombre ingeniöso. 15

Esto es último fin de mi cuidado,
en esto espero merecer la gloria,
igualmente penoso i engañado.

Sólo es el bien que busco i la vitoria
agradar a mi Luz, i que mi canto 20
haga de mis trabajos la memoria.

Entre suspiros dieron i entre llanto
la edad florida; el pensamiento incierto
leí a los versos míseros que canto.

Rendida juventud mi estrago cierto 25
dudando lea, i quien en lazo eterno,
cual yo, espera acabar de bien desierto.

Qu'alguno que tuviere pecho tierno
celebrará en mis penas la firmeza,
i culpará el furor d'el mal interno. 30

En mi Luz admirando la belleza,
el rico cerco d'oro i dulces ojos,
no alabará el desdén i su tibieza.

Hallará d'amor triste los despojos,
oscura piedad, poca alegría, 35
claro el dolor i muchos los enojos.

I alguna, a quien la indina suerte mía
i su no cierta fe inclinar apena
puede, dirá llorosa en su alegría:

“Si Amor, qu'a sus cruezas me condena, 40
tanto bien me hiziera, qu'estrechara
a mi i a ti en su yugo una cadena,

ni yo de amante ingrato que quexara,
ni tú de mi dureza, qu'antes diera
devido i justo premio a fe tan rara.” 45

Mas tú, si este cruel con diestra fiera
te hiere'l pecho, dinamente airado,
qu'altivo de su imperio salgas fuera,

a Alcides dexarás desamparado,
i será aquel sobervio i alto canto 50
en cuitoso i humilde trasformado;

cubrirá de'l olvido el negro manto
sus hechos, i tendrán fiel membrança
tus cuidadosos afanes i tu llanto.

Otra más grave lástima i mudanza 55
t'ofrecerá el dolor terrible, cuando
faltare a tus fatigas la esperança.

Codiciarás en vano el verso blando
que mitigue suave aquella saña
que t'aflige, ya mísero llorando. 60

Verás entonces bien qu'Amor s'estraña
d'administrar el canto piadoso
qu'en deleitoso ardor al alma engaña.

Estimarás entonces congoxoso
la lira que cantar mis males usa, 65
i el verso antes caído i lagrimoso.

I, al duro son d'el hierro i voz confusa
d'el Marcial estruendo, preferida
será por ti mi tierna i simple Musa.

I no podrás callar en tu crecida 70
desdicha i ansia; tu amoroso pecho
ardió siempre'n su llama esclarecida.

No te pese que tenga Amor deshecho
tu preso coraçón en dulce fuego,
i qu'esté de tu agravio satisfecho. 75

Si te da de su gloria parte luego,
si consagra tu canto, si vencido
d'él yaze'l vencedor olvido ciego,

por ti será su cetro conocido,
de los purpúreos fines d'Oriente, 80
hasta el lecho de Zéfiro ascondido,

i, de la fría cinta'l cerco ardiente,
irá perpetuo el nombre glorioso,
mientras encendiere'n Ida el Sol la frente.

El verso dulcemente generoso 85
tendrá sublime onor i soberano
d'el terso i culto Lasso i amoroso.

Tal a su bella Laura el gran Toscano
cantó con alta, insine i noble lira,
guiando el niño rei su diestra mano. 90

I de su Delia, tal, gemir la ira
se vio el romano amante'n voz quexosa,
i por l'ausente Némesis suspira.

Será eterna la llama milagrosa
d'aquel que ciñe Febo el verde Lauro, 95
i enciende Amor con fuerça poderosa;

que, do en Xenil se mescla el breve Dauro,
ardiendo osadamente'n furia pía,
suenan en el seno Arabio i ponto Mauro.

Vivirá de Vandalio la porfía, 100
l'aquexada pasión i el puro canto
que, murmurando, Betis hondo oía.

I tú también harás con tierno llanto
de tu afanada pena onrosa historia,
que te dará este premio el furor santo. 105

Yo, qu'esperé mendigo un tiempo gloria,
loando de mi Luz la hermosura,
temo que no meresco esta vitoria;

porqu'ausente'l rigor de mi ventura
de toda mi esperança i bien me tiene, 110
i siempre aguardo nueva desventura
al dolor que penando me sostiene.

1. Introducción

La elegía está dedicada al poeta Juan de Mal Lara¹, al que, mediante los esquemas del tema de la *recusatio*, intentará convencer de que abandone su faceta de poeta épico para dedicarse a temas y metros más humildes (*tiernos, suaves*), cuales son los de la poesía que cultiva Herrera, en su faceta de poeta elegíaco, de corte amoroso. Efectivamente, poco antes de componer la elegía Mal Lara había dado a publicar su *Hércules animoso*² (al que alude el v. 2), dedicado al príncipe D. Carlos que muere en 1568 (si bien comienza el poema el 1 de enero de 1549, en Salamanca), fecha que ha de considerarse el *terminus post quem* para la datación de la elegía, por lo que Herrera tendría unos 34 años al escribirla. El sevillano, siguiendo muy de cerca a Propertio y su elegía I 7, dedicada a Póntico, pide a Mal Lara que abandone el *fiero Marte* (v. 1) por Amor, el *soberbio y alto canto* (v. 50) por la *tierna y simple Musa* (v. 69)³, o lo que es lo mismo, la poesía épica por la elegíaca, tema recurrente de la misma desde Calímaco, en cuyo

¹ Pertenece por tanto al mismo grupo que las elegías I, IV, VII y XII, dirigidas a interlocutores reales. Sobre la vida y obra del gran humanista sevillano, *vid.* la *introducción* al comentario de la elegía XIII, epicedio a su muerte (pp. 428-429).

² *Vid.* F. J. ESCOBAR BORREGO, “Erotodidaxis y meloterapia en el Hércules animoso, de Juan de Mal Lara, Voz y Letra. Revista de Literatura”, 14. 1 (2003) 19-33; “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el Hércules animoso, de Juan de Mal Lara”, Epos. Revista de Filología, 16 (2000) 133-155; *La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)*, en <http://www.studianaurea.com/articulo.php?id=74>. Perdido y descubierto recientemente (apareció el texto autógrafo en la Biblioteca de Ajuda, Lisboa, ms. n.º 50-I-38), el *Hércules animoso* fue muy alabado por sus contemporáneos. Contiene detalles sobre el grupo sevillano y la lírica cancioneril que merecen un estudio detenido. Está escrito en octavas reales y dividido en doce libros, cada uno con cuatro cantos; lleva dedicatoria al príncipe don Carlos y su intención es glorificar doce hazañas guerreras de su abuelo, aludidas alegóricamente bajo el propósito principal del poema, cantar la hazaña mitológica de los doce trabajos de Hércules. Así, el león de Nemea simboliza la rebelión comunera, el jabalí de Erimanto es Francisco I de Francia, etc. El poema termina con la visión de Felipe II como Teseo y como nuevo Hércules para que descanse Atlas.

³ El tema y su tratamiento lo repite Herrera en el soneto 33 (sección *Poesía en metros italianos de Poemas varios*, en la edición de C. Cuevas, p. 243), que se transcribe a continuación por las considerables concomitancias en varios niveles con la elegía aquí analizada:

*Mientras, Mallara, a Alcides valeroso
hazes eterno con sagrada lira,
y el mesmo Febo en vos su aliento inspira
y divino furor ingenioso,
Amor, a mis entrañas, temeroso,
las flechas de oro crudamente tira,
y pensando aplacar su cruel yra,
dexo el canto de Marte sonroso.
Las blandas musas sigo con cuydado,
y amor solo en mis números resuena
y aqu[e]lla Lumbre de immortal belleza.
No puedo defenderme en tal estado,
que a eterno y duro yugo me condena:
ved cuánto pudo Amor en mi aspereza.*

En cualquier caso el tema es recurrente en la poesía del sevillano y especialmente en sus elegías, pues ya apareció, codificado bajo modalidades diferentes, en las el. IV, 130 ss., VII, 91-105 / 178 ss. y volverá a hacerlo en X, 100-132.

prólogo a los Telquines de sus *Αἴτια*⁴ zahiere el poeta a aquellos partidarios del ἄεισμα διηνεκές o *carmen perpetuum* (el ‘alto canto’, v. 50), de la poesía épica de corte homérico, extensa y ampulosa, en contra de la cantada bajo los auspicios de la Μοῦσα λεπταλέα o *Musa levis* (la *tierna Musa* herreriana, v. 69), basada en la ὀλιγοστιχίη y la λεπτότης, la concisión y la sutileza, dogmas de la poesía helenística en general y elegíaca en particular⁵.

Se trata, pues, de una elegía donde el espíritu petrarquesco no solapa en absoluto las fuentes elegíacas, las cuales son más evidentes que en otros textos y son utilizadas en una mayor profusión que en otras composiciones del *corpus*, no sólo en cuanto a los tópicos amorosos habituales, sino en lo que a técnica y carácter programático del género elegíaco se refiere.

2. Estructura

La elegía consta de 112 versos, que se pueden dividir en tres partes: dos partes divididas por una pequeña transición, más una coda final, con una breve introducción y un epílogo que cierra la elegía anularmente. Es por tanto una estructura compleja, muy cuidada y estudiada.

Los versos 1-6, a modo de prólogo, contraponen y resumen el tipo de poesía que por el momento cultivan Mal Lara (primer terceto), de corte épico, y Herrera (segundo terceto), elegíaco. Ambas estrofas comienzan de modo distributivo, marcando dicho contraste (*En tanto que, Malara...v. 1 / yo, siguiendo...v. 4*). Dicho esquema se repite al comienzo de cada una de las dos partes centrales y en las estrofas finales, formando una *ring composition*.

Las dos siguientes partes, separadas por una pequeña transición, desarrollan de modo más detallado la situación personal de cada poeta y el tipo de poesía que por esas circunstancias se ven abocados a escribir. Ello ocupa el cuerpo central de la elegía y el meollo de la doctrina literaria que como trasfondo desliza el sevillano; los versos 7-36

⁴ Call. fr. 1 Pf.; Ov. *Met.* 1, 4. *Vid. supra*, pp. 49-50 ss. y nn. *ad. loc.*

⁵ *Vid.* nuestro “Μοῦσα λεπταλέα / *Musa levis* / Blanda *Musa*: concisión y sutileza como presupuesto poético elegíaco desde Calímaco al Renacimiento”, *Florentia Iliberritana* 20 (2009) 39-70; por otro lado, para el motivo de la *recusatio* véase A. FONTÁN, “*Tenuis...Musa?* La teoría de los χαρακτῆρες en la poesía augústea”; *Emerita* 32 (1964) 193-208; G. HINOJO, “*Recusationes...?*”, *Nova Tellus* 3 (1985) 75-89; el muy importante de J. G. MONTES CALA, “Del tópicus grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón* 75 (1999) 5-27; P. L. Smith, “Poetic tension in the Horatian *Recusatio*”, *American Journal of Philology* 89 (1968) 58-65.

inician la segunda parte (*Doy culpa...*) de la composición, en la que Herrera lamenta haber pasado su juventud bajo el yugo de Amor, siempre infeliz y despechado por su amada, si bien con el consuelo de que su experiencia sirva a otros (tema de la ἐρωτοδίδαξις / *magister amoris*, vv. 25-30) para no caer en su error y sufrimiento.

Una breve transición (vv. 37-45) introduce, en estilo directo, las supuestas, compasivas y anheladas palabras de su Luz (en *reticente alusión*, según Cuevas⁶) ante los restos del poeta, estragos provocados por Amor.

Tras dicha transición, la brusca apelación adversativa (*Más tú...*) cambia el sujeto introduciendo la tercera parte de la elegía (vv. 46-75), centrada en Mal Lara y el tipo de poesía que cultiva, el género mayor de la épica, representada por su *Hércules animoso* (*Alcides* en el v. 49), que Herrera considera un error al estar descuidando el culto a Amor, por lo que pronto -continúa el motivo del *magister Amoris*- se arrepentirá de haber despreciado *la lira que cantar mis males usa* (v. 65), cuando se vea azotado por Amor y codicie, al fin, el tipo de poesía que calme esos males, la elegíaca. Es una sección de alto corte programático donde el sevillano caracteriza su estilo dentro del género, uniéndose a la larga tradición del *estilo sutil*.

Una tercera y última parte (vv. 76-102) introduce la loa a su amigo; es en realidad una coda final acerca del poder immortalizador de la poesía elegíaca, mediante la cual Amor concede la gloria al poeta que lo cante a él y a su amada, como ya ocurrió con célebres cultivadores del *verso dulce* (v. 85), antiguos y modernos, como Tibulo, Petrarca, Garcilaso o Barahona (vv. 85-102), a los que Herrera desea que se incorpore su amigo Mal Lara.

El epílogo (103-112) se abre con el contraste inicial de la elegía (*tú...yo*) cerrando en anillo la composición con una fuerte ironía, ya que el sevillano, tras los consejos a su amigo y cultivar él mismo el tipo de poesía que pregonaba como remedio a los pesares amorosos, ni cesa en su dolor ni cree merecer incorporarse a esa nómina de poetas amorosos dignos de ser recordados.

3. *Temas y fuentes*

La presente composición es una de las más elegíacas en el sentido augústeo, donde menos contaminación con motivos petrarquescos presentan los motivos elegíacos clásicos, y donde además de desplegar tópicos como el del *magister amoris* o el del

⁶ C. Cuevas, p. 563, n. 37.

poder consolador de la poesía para los males de amor, lleva a cabo un posicionamiento genérico de la elegía respecto a la épica, de modo que establece un cierto programa poético elegíaco a nivel teórico, en el marco de la propia composición, como hicieran Calímaco o Propercio, no en el contexto del tratado técnico como pudiera ser el discurso que introduce en las *Anotaciones*. Es por tanto una elegía única en el *corpus* herreriano, a pesar de que el tema principal –la *recusatio*– aparece no sólo en otras elegías (IV, 130 ss., VII, 91-105 / 178 ss. y X, 100-132), sino en otros textos como la canción I ([P] III) o el citado soneto XLIX. En ella el poeta conjuga simultáneamente teoría poética y práctica, siguiendo a sus modelos no sólo en la forma sino en espíritu, como se ve en el irónico final del texto, muy del gusto de la poesía helenística, de la que la elegía romana es su más fiel imitadora.

Aunque se pueden distinguir algunos tópicos sueltos a lo largo de esta pieza, como los ya citados, el tema principal es la *recusatio* o justificación del poeta de escribir un tipo y no otro de poesía, que en la Antigüedad Clásica, desde Íbico de Regio a Estratón pasando por los elegíacos⁷ se refiere sobre todo a la dicotomía épica/lírica, especialmente poesía elegíaca. En este caso además Herrera no utiliza el tema de modo aislado, sino que sigue cercanamente el modelo de la *recusatio* que Propercio dirige a Póntico en su elegía séptima del primer libro, por lo que ésta constituye prácticamente el hipotexto de aquélla.

Por partes, los temas y tópicos, así como los pasajes que sigue Herrera son los siguientes.

En la primer parte (vv. 1-6), pequeña introducción que presenta la contraposición y los temas en que ésta se basa, Herrera contrapone su poesía a la de Mal Lara en función de sus sentimientos: el amor y, por tanto, la poesía morosa (vv. 1-3):

*En tanto que, Malara, el fiero Marte
i el no vencido pecho d'el Tebano
ensalças por do el sol su luz reparte,*

Tras la consabida interpelación⁸, Herrera comienza caracterizando los gustos literarios a los que se entrega su amigo en estos momentos de bonanza y tranquilidad, ausentes de las penurias con que Amor azota al sevillano, igual que Propercio abre su elegía

⁷ Ibyc. fr. 3 D, vv. 10 ss. (*Oda a Polícrates*); Bio, fr. 9, 8-11; Ov. *Am.* 1, 1 (v. gr.); *A. P.* 12, 2 (v. gr.). *Supra* p. 92-94.

⁸ Estos vocativos con que el poeta dirige la palabra a su destinatario, son típicos de la poesía erótica (helenística y romana), como ya se estudiará en la última elegía comentada (XII, 3 y nn. *ad loc.*).

contrastando su actividad poética con la de su amigo, Póntico⁹, también interpelado en el primer verso:

*Mientras tú, Póntico, cantas las luchas fatales de la Tebas
de Cadmo y la guerra fratricida y -¡ojalá me sintiera feliz así!-
rivalizas con Homero, príncipe de los poetas...¹⁰*

A Mal Lara, poeta épico, se opone Herrera con su poesía amorosa (vv. 4-6),

*yo, siguiendo el error d'Amor tirano,
vivo en vsadas queexas i lamento,
i cresco en mi dolor, temiendo en vano*

como Propercio, poeta elegíaco, se opone a Póntico, poeta épico:

*yo, como acostumbro, me dedico a mi poesía de amor
y busco algo con que doblegar a mi altiva dueña¹¹,*

Herrera, desde el comienzo, se muestra fiel a Propercio, respetando el vocativo y el contraste de sujetos en el mismo esquema (*En tanto que, Malara,...* / *yo, siguiendo...*), así como la polaridad en el tipo de poesía, épica/amorosa (= elegíaca).

Ya en la segunda parte, Herrera comienza caracterizando al poeta amoroso: no es ambicioso ni anhela la gloria a la que aspira el vate épico inspirado, que espera, mediante su canto elevado, el renombre con que adornar su ingenio (vv. 11-15):

*...no soi en mi llanto ambicioso,
ni procuro alabanza en mi tristeza.
Sirvo más al dolor impetuoso
i a la infelice suerte de mi estado,
qu'al desseo de nombre ingeniöso*

⁹ Póntico, a quien Propercio dedica también la elegía novena de su *Monobiblos* en confirmación a las advertencias que ya en esta elegía séptima le insinúa, es autor de una *Tebaida* (cf. 1, 9, 9-10) o poema épico que narra la lucha fratricida de los hijos de Edipo a su muerte, Etéocles y Polinices. A dicha épica cíclica cultivada por Póntico opone Propercio sus elegías, único tipo de poesía apto para mitigar los sufrimientos de amor.

¹⁰ Prop. 1, 7, 1-3: *Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae / armaque fraternae tristia militiae, / atque, ita sim felix, primo contendis Homero. Vid. A. Ramajo Caño, "Una fórmula immortalizadora: 'dum' ... 'mientras' ('en tanto que')...", Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 19 (2001) 293-302, a propósito de esta estructura sintáctica: "con la fórmula se pretende resaltar enfáticamente la inmortalidad de una persona o del trabajo poético, sobre todo", p. 293. Excepcionalmente resaltamos en esta elegía en negrita aquellos pasajes en los que el hispalense sigue, si no traduce, a Propercio.*

¹¹ Prop. 1, 7, 5-6: *nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, / atque aliquid duram quaerimus in dominam. Idéntica estructura En tanto que...yo vuelve a ser imitada por el 'Divino' en el. XI, 1-31 ss. y XII, 6-10.*

El contraste dolor/ingenio es otra diferencia que marca el contraste entre poesía-poeta épico/elegíaco: el poeta amoroso no pone su canto al servicio de su talento, sino de su dolor, como también Propercio le reconoce a Póntico:

*...y se me obliga a ser esclavo no tanto de mi inspiración como de
mi dolor y a lamentar los días penosos de mi juventud*¹².

De esa misma juventud dolorida y colmada de sufrimiento que parece ligada al poeta amoroso desde que conoce a su amada y cuyo despecho sólo puede paliar con sus versos, como luego se verá, también se queja el sevillano (vv. 22-23):

*Entre suspiros dieron i entre llanto
la edad florida*¹³.

La gloria a la que aspira el poeta elegíaco con sus versos es diferente a la del poeta épico: no es coronar su ingenio, sino la gloria de la amada, su elevación, y que sea su nombre, y no sólo el del poeta, el que alcance la eternidad, y ello tanto en Herrera (vv. 19-21):

*Sólo es el bien que busco i la vitoria
agradar a mi Luz, i que mi canto
haga de mis trabajos la memoria,*

como en su modelo, Propercio, que confiesa a Póntico que

*Así transcurre mi manera de vivir, así es mi renombre,
de esa forma deseo que extienda la fama de mis versos.
Que de mí alaben tan sólo haber agradado a mi culta amada,
Póntico, y haber soportado a menudo injustas amenazas*¹⁴.

Junto a ello, el poeta pretende advertir mediante su magisterio, erigiéndose en *magister amoris*, uno de los tópicos más frecuente en la elegía latina, especialmente en Ovidio, pero inusual en Herrera, cuya poesía amorosa suele contaminar el sentimiento elegíaco con el petrarquista; en cambio su modelo en esta elegía le impele a seguir la lógica elegíaca ligada al sufrimiento desde la juventud del poeta amoroso, que le permite

¹² Prop. 1, 7, 7-8: *nec tantum ingenio quantum servire dolori / cogor et aetatis tempora dura queri.*

¹³ El motivo elegíaco lo emplea Herrera en uno de sus sonetos más célebres, el primero de sus *Algunas obras* (*Osé i temí, mas pudo la osadía*), vv. 5-6: *Gasté en error la edad florida mía, / ahora veo el daño, pero tarde.*

¹⁴ Prop. 1, 7, 9-12: *hic mihi coneritur vitae modus, haec mea famast, / hinc cupio nomen carminis ire mei. / me laudent doctae solum placuisse puellae, / Pontice, et iniustas saepe tulisse minas.*

aportar sus ‘conocimientos’ bien para paliar el sufrimiento (la vida como *exemplum* a no seguir), como ocurre en Propercio o Tibulo, bien para aprender a seducir, como sucede en Ovidio, cuyo *Ars amandi* sigue el tópico sometido a *variatio*¹⁵. Así Herrera expone (vv. 25-27) su vida llena de tormento para que

*Rendida juventud mi estrago cierto
dudando lea, i quien en lazo eterno,
cual yo, espera acabar de bien desierto,*

igual que Propercio se erige en *praeceptor amoris* para

*que después me lea asiduamente el amante desdeñado
y séale útil el conocimiento de mis desgracias*¹⁶.

Acabada la segunda parte, Herrera inserta unos versos de transición antes de iniciar la tercera, introduciendo el tema de las quejas del amante debidas a un sufrimiento que ya le está dejando síntomas físicos (*signa amoris*), rompiendo el ritmo de la *recusatio* y los tópicos en torno a él. Sin embargo el modelo sigue siendo Propercio: Herrera se queja de la frialdad (*llorosa en su alegría*, v. 39) con que su amada reconoce la tibieza que siente ante su devota fidelidad (vv. 40-45), cuya no reciprocidad ella hace depender de Amor:

*“Si Amor, qu’a sus cruezas me condena,
tanto bien me hiziera, qu’estrechara
a mi i a ti en su yugo una cadena,
ni yo de amante ingrato que quexara,
ni tú de mi dureza, qu’antes diera
devido i justo premio a fe tan rara.”*

¹⁵ *Ars* 2, 497: *lasciui praeceptor amoris*. Vid. pp. 91-93 y 115 sobre el origen del motivo.

¹⁶ Prop. 1, 7, 13-14: *me legat assidue post haec neglectus amator, / et prosint illi cognita nostra mala*. Aunque en este caso el esquema del tópico del ἐρωτοδιδάσκαλος tomado por Herrera lógicamente proceda de esta elegía properciana, lo cierto es que son muy numerosos los pasajes de los elegíacos clásicos en los que Herrera se podía haber fijado; en Propercio, aparte de la presente elegía, el tópico del *praeceptor amoris* aparece en: 1, 9, 5; 10, 21-30, 15, 41; 20, 1-2, 51; 3, 8, 17; 9, 45-46; 11, 8; 15, 6; 4, 5, 21-62. Será Ovidio el que lleve a su apogeo la ἐρωτοδιδάξις con sus obras elegíacas: *Amores*, *Ars amatoria* y *Remedia Amoris* prevalentemente. Los poetas augústeos heredaron este programa poético, según el cual la poesía erótica puede conquistar el corazón de sus amadas, las *doctae puellae*, de la poesía helenística; en este sentido, Calímaco y Filetas eran considerados los maestros de la elegía erótica helenística, los *principes elegiae*, unos διδάσκαλοι en el amor. En Ovidio, sólo en las elegías de *Amores* aparece en: 1, 4, 11-60; 8, 21-108; 2, 18, 19-20; 19, 34, 49; 5, 61-62; 3, 1, 49-52. Es Tibulo el elegíaco augústeo donde el tópico aparece con menor insistencia, como en 1, 4, 75-78, 6, 16 y, probablemente, 1, 2, 15-16.

Propercio también atribuye lágrimas a Cintia cuando se dé cuenta, tarde o temprano, de la fidelidad del poeta:

*Aunque esto sea así, no cambiaré de dueña: llorará
entonces, cuando se de cuenta de la fidelidad que le guardo*¹⁷.

La prosopopeya mediante la cual el poeta imagina el parlamento de la amada, estando él ausente (sobre todo estando muerto), en estilo directo, es muy frecuente en los elegíacos y especialmente en Propercio¹⁸, que suele imaginar a Cintia piadosa en su tumba.

La tercera parte de la elegía (vv. 46-75) reintroduce el contexto de la *recusatio* en que se encuadra la elegía, llevando a cabo toda una caracterización del género de cariz programático en el que elegía y épica quedan contrapuestas genéricamente, partiendo esencialmente de la cualidad del estilo y del verso propios de cada género. Es el pasaje más complejo de la elegía ya que Herrera entremezcla la *recusatio* con poesía programática al modo del Propercio de 1, 7 y 9; 2, 1, 10 y 34; 3 1-5 ó 4, 1, en tradición que se remonta, en los términos en que lo hace Herrera, principalmente a Calímaco¹⁹.

En efecto, Herrera comienza apelando de nuevo a su amigo para advertirle de que si es golpeado por el dios Amor (vv. 46-47) dejará a *Alcides desamparado* (v. 49), donde metonímicamente Hércules (= *Alcida*) es la poesía épica, poesía que no sirve al fin que persigue el poeta herido de amor, preocupado no por el *ingenio* (vv. 13-15 / Prop. 1, 7, 7-8) sino por su *dolor* (vv. 46-49):

*Mas tú, si este cruel con diestra fiera
te hierie'l pecho, dinamente airado,
qu'altivo de su imperio salgas fuera,
a Alcides dexarás desamparado,*

¹⁷ Prop. 2, 17, 17-18: *quod quamvis ita sit, dominam mutare cavebo: / tum flebit, cum in me senserit esse fidem.*

¹⁸ V. gr. 2, 24b, 34-38. Los versos 34-36 de la elegía herreriana presentan el tópico de los *signa amoris*, aunque sin las patéticas descripciones que suelen ofrecer los elegíacos latinos. El sentimiento no correspondido comienza a tener el cariz de una enfermedad, y en concreto como un penetrante dolor, un tormento, que provoca el sufrimiento físico y espiritual del amante, preso de un *πάθος ἐρωτικόν*. El amor es *enfermedad* (νόσος) y *sufrimiento* (πάθος, *supra* p. 80); por tanto el tópico distingue –aunque suelen ir unidos– las *penas* de amor de los *signos* físicos que aquéllos conllevan. En este caso Herrera manifiesta las penas de amor propias del amante que aún no ha cejado en la lucha por su amada, como en Prop. 1, 6, 23-24; 7, 7; 9, 7; 10, 13; 13, 1-2, 9-10; 14, 21; 16, 35; 18, 3, 13; 20, 15-16; 2, 25; 3, 6, 39; 8, 23-24.

¹⁹ Call. *Ap.* 105 y ss., *Epigr.* 28, fr. 1 Pf., si bien algunos conceptos como el de la brevedad, la concisión, la sutileza o la *variatio* ya aparecen aisladamente enunciados por Aristóteles y aun antes, *vid. supra* pp. 25 ss.

Propercio avisa de idéntico modo a Póntico de que

*Si a ti también este niño te hiriera con su arco certero
(y espero que nuestros dioses, ay, no lo deseen),
llorarás desgraciado cuando, lejos de los campamentos, lejos
los siete ejércitos, sean sordos a tu llamada en eterno olvido*²⁰.

Sin embargo, a pesar de admitir que para esos males de amor el único remedio es la poesía (en contexto amatorio esta es siempre la amatoria, esto es, la elegíaca), como aseveraba Calímaco²¹, para Herrera ya es tarde porque el mal está hecho y le ha sorprendido desprevenido, ocupado en otros quehaceres poéticos (vv. 58-60):

*Codiciarás en vano el verso blando
que mitigue suave aquella saña
que t'aflige, ya misero llorando,*

convirtiéndose en un poeta erótico frustrado, como Póntico:

*y en vano desearás componer versos enternecedores*²²,

por lo que a Mal Lara ya no le parecerá inconveniente el *verso blando* de Herrera (vv. 61-69):

*Verás entonces bien qu'Amor s'extraña
d'administrar el canto piadoso
qu'en deleitoso ardor al alma engaña.
Estimarás entonces congoxoso
la lira que cantar mis males usa,
i el verso antes caído i lagrimoso.
I, al duro son d'el hierro i voz confusa
d'el Marcial estruendo, preferida
será por ti mi tierna i simple Musa.*

²⁰ Prop. 1, 7, 15-18: *te quoque si certo puer hic concusserit arcu— / quo nollem nostros me violasse deos!— / longe castra tibi, longe miser agmina septem / flebis in aeterno surda iacere situ.*

²¹ Cf. Call. Ep. 46, 4, *contra todos los males Poesía es el fármaco apropiado* (ἡ πανακὲς πάντων φάρμακον ἂ σοφία); Theoc. 11, 1, *Ninguna otra medicina, Nicias, hay en mi opinión para el amor, ni en pomadas ni en polvos, a no ser las Piérides* (Οὐδὲν ποττὸν Ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο, Νικία, οὐτ' ἔγχριστον). Ya antes Filóxeno (s. IV a. C.), en un ditrambo (frs. 2-11 P), hace a Polifemo consolarse con la música de su fracaso ante Galatea. Sin embargo es curioso que Meleagro (A. P. 7, 196, 7) propone el sueño, y no la poesía, como cura de los males de amor, y Propercio sigue al de Gádara, y no a Calímaco, a la hora de proponer el sueño como cura de los tormentos de amor, como en 1, 3, 45, donde Cintia se queda dormida *iucundis alis* de sopor.

²² Prop. 1, 7, 19: *et frustra cupies mollem componere versum.*

Tampoco a Póntico, aprendida la lección, le parecerá nimio el *humilis genus*:

...ni Amor, ya tardío, te inspirará poemas.
Entonces ya no me verás más como un poeta de estilo ligero,
entonces me antepondrás a los romanos dotados de vena poética²³.

Es un pasaje importante por cuanto el ‘Divino’, aun siguiendo de cerca a Propercio, se pronuncia sobre su estilo en las elegías de un modo que no tiene parangón en el resto de géneros que cultiva, incardinándose en el modo de escribir que ya los alejandrinos denominaron λεπταὶ ῥήσεις o ‘estilo sutil’ -*humilem* en Propercio-, en la senda iniciada por Calímaco y que el de Asís adapta a la elegía latina.²⁴

En ese momento Herrera rompe el correlato con su hipotexto para encadenar a la *recusatio* una coda final (vv. 76-112)²⁵ que sirve de loa a su amigo, procedimiento del agrado de Herrera que ya repitió en la elegía dedicada a Camoens (el. I²⁶); en estos elogios procede como ya lo hacían los elegíacos latinos, equiparando su nombre a los de un catálogo o *hall of fame* de otros cantores ilustres que le precedieron en su género y a cuya enumeración suma la suya propia o la de su amigo²⁷. Del mismo modo que Herrera enumera como predecesores de poetas con amores atormentados a Garcilaso, Petrarca, Tibulo, Barahona de Soto y a G. de Cetina (al que añade el de Mal Lara, v. 103), Propercio añadió su nombre al de otros poetas eróticos que le precedieron, como en 2, 34b, 85-94:

²³ Prop. 1, 7, 20-22: *nec tibi subiciet carmina serus Amor. / Tum me non humilem mirabere saepe poetam, / tunc ego Romanis praeferar ingeniis.*

²⁴ Una de las razones por las que Herrera encuentra tan atractiva la lírica horaciana es precisamente por esta afinidad estilística, ya que el venusio se pronuncia al respecto de un modo casi idéntico en sus *Odas* al aludir al *spiritum tenuem Camenae*, ‘el delicado aliento de la Camena’ (Hor. *Carm.* 2, 16, 38). Véanse al respecto las consideraciones sobre dicha *doctrina de lo sutil* en las pp. 23-27, 45-48, 89-91 y 110-111, a cuya luz se ha de leer la presente elegía herreriana y estos pasajes en concreto.

²⁵ Como tratadista también, Herrera declara su sujeción a las normas de la poética, ateniéndose al precepto de uno de sus modelos, el *Ars* horaciano, que en el verso 99 dictamina que *non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu* (‘no basta que sean bellos los poemas: sean atrayentes’); el sevillano introduce la loa a su amigo Mal Lara uniéndolo a poetas que para él responden al precepto horaciano, asegurándole que *el verso dulcemente generoso / tendrá sublime honor i soberano / d’el terso i culto Lasso...* (vv. 85 ss.).

²⁶ Vv. 88-135, especialmente vv. 124-138.

²⁷ Merced a este pasaje, B. López Bueno (*op. cit.*, p. 164-5) concluye que “desde su condición esencial de poeta amoroso, Herrera convertirá a la elegía en el centro de gravedad de su discurso poético, legitimándola para ello con una noble y rancia tradición en la que se enhebran antiguos y modernos en unitaria línea a la que él se honra en pertenecer para gloria del Amor y la Poesía (que vienen a ser, en definitiva, lo mismo) [...] Por mor de esa línea unitaria entre antiguos y modernos, la elegía herreriana es el resultado de una simbiosis como receptáculo de dos tradiciones: la romana (que determina el género) y la petrarquista (que determina los *topoi*)...de ello deriva una expresión genuina de la voz del yo”. Sobre la expresión de P. Green, *supra* el. I, p. 250, n. 41.

*Estas canciones también componía Varrón, terminado su Jasón,
Varrón, pura pasión por su Leucadia;
estas canciones cantaron también los escritos del lascivo Catulo,
que hicieron a Lesbia más famosa que la misma Helena;
estas canciones proclamaron también las páginas del docto Calvo,
cuando cantaba la muerte de la desgraciada Quintilla;
y ¡cuántas heridas a causa de la hermosa Licóride Galo, ha poco
fallecido, lavó en las aguas del Infierno!
Cintia con mayor razón será alabada por el verso de Propercio,
si la Fama tiene a bien colocarme entre estos poetas ²⁸.*

Es de resaltar el final sutilmente irónico. Aunque Herrera suele cerrar sus composiciones de manera pesimista respecto a la reciprocidad de su amada, después de aconsejar a su amigo sobre el tipo de poesía apto para sanar males de amor, y teorizar él mismo sobre su propio magisterio, su exclusión de la lista de poetas que alcanzaron la gloria por cantar a sus amadas no deja de tener un efecto de sorpresa muy propio de la poesía amorosa de corte helenístico, ironía que se efectúa mediante *inversio*, otro tipo de *variatio*, dogma de la literatura helenística.

Sin embargo, donde resalta el fuerte carácter clásico de la elegía herreriana no es en el modelo estrictamente elegíaco que sigue (la elegía 1, 7 de Propercio) o en el uso más o menos abundante de tópicos que se repiten en toda la elegía augústea, sino en la caracterización que del género esboza Herrera dentro de su elegía, en una suerte de juego metapoético en el que el sevillano sigue muy de cerca diversos pasajes propercianos y, a través de estos, las tesis calimaqueas sobre la poesía.

²⁸ Prop. 2, 34b, 85-94: *Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro, / Varro Leucadiae maxima flamma suae; / haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli, / Lesbia quis ipsa notior est Helena; / haec etiam docti confessa est pagina Calvi, / cum caneret miserae funera Quintiliae. / et modo formosa quam multa Lycoride Gallus / mortuus inferna vulnera lavit aqua! / Cynthia quin etiam versu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama volet.* Otras listas de este tipo, tan catalógicas como de autoalabanza indirecta, en Ov. *Trist.* 2, 445 ss, ó 4, 10, 51-54; *Am.* 1, 15, 8-30.

ELEGÍA IX

Si este inmortal dolor i sentimiento,
que me fuerça a penar sin esperança,
no puedo desatar d`el pensamiento;

si esta fortuna súbita i mudanza
a una prolixa ausencia me condena, 5
¿por qué tengo en mi daño confiança?

Quien vio mi día, i vio mi Luz serena,
podrá juzgar a cuánto mal m`ofresco
en noche de tiniebla i d`horror llena.

Tormento nuevo en viejo mal padesco, 10
que quiere este impío rei que sólo sienta
lo qu`esperó ninguno, i no meresco.

Lidio en mi soledad, que me presenta
siempre`l passado bien i la ventura,
i la perdida gloria m`atormenta. 15

Rayos d` Amor, inmensa hermosura
que suspiro i deseo i busco ausente,
bolved la claridad ecelsa i pura.

Que si veo los cercos i oro ardiente
que vos ciñe i corona en rico velo, 20
descansaré d`el llanto i voz doliente.

I en el ervoso, fresco i fértil suelo
que el padre i sacro Betis deleitoso
baña agradable al alto i claro cielo,

alçaré a vuestro nombre generoso, 25
cual fue`n Pafos a Dione consagrado,
un templo insinamente suntuoso,

do, quien el peligroso mar sulcado
uviere d`el Amor, ya salvo en puerto,
a las aras atento i umillado, 30

los votos, qu`en el ancho golfo incierto
prometió, pagará, dexando escrita
la causa d`el peligro i temor cierto.

Mas voi por do no sufre la infinita
fuerça de mi passión i suerte indina 35
qu`alguna muestra d`esperança admita.

I antes que pueda ver la luz divina
vuestra, aquél rigor último a la vida
vendrá d`el mar en que mi ardor m`inclina.

I en breve espacio fincará perdida 40
la esperança desierta i el desseo,
triunfando de mi muerte aborrecida.

Nunca temí el dolor d`el mal que veo,
qu`entró al descuido Amor blando i sereno,
para adquirir de mí el mayor trofeo. 45

En tal sazón ya sin remedio peno,
que lo que menos duele es el tormento;
¡tanto de mí m`aparto i enajeno!

Quien abrir d`el mar ciego el alto asiento
en mi ligera nave verme pudo 50
con alegre bonança y manso viento,

i viesse`l cielo oscurecer desnudo
de luzes, borrascoso el ponto, el fiero
noto con negro orror soplar sañudo,

aunque su pecho armasse duro azero 55
en tan cruel mudança i suerte mía,
donde sólo i sin fuerças desespero,

d`umana compassión se vencería,
si puede un grave caso sucedido
turbar de mortal pecho l`alegría. 60

Ya qu`estoi a mis lástimas rendido,
de mis hermosos ojos, ¡triste!, ausente,
en soledad i en confusión perdido,

a do torciere`l passo, irá presente
el florido esplendor de la belleza 65
que me tiene abrasado en fuego ardiente.

Por dificiles riscos i aspereza,
en la nocturna sombra, celebrada
será d`el canto mío su grandeza.

Adonde no se halle alguna entrada 70
de ombre o fiera, mostrará el desierto
su figura en los árboles labrada.

Allí mi error i engaño i desconcierto
escrito, i en mi llanto lamentado,
será de mi dolor testigo cierto. 75

Aquel tierno semblante venerado,
la bella luz do el cielo gracias llueve,
la rica falda d`oro ensortijado,

i el suäve color de rosa i nieve,
las perlas, por do Amor alegre envía 80
la voz al corazón i el daño aleve,

presentes en mi triste compañía, para temor de l'alma, a la memoria renovarán la ufana suerte mía;		Devía no huir mi desengaño; mas consiento la pena, i no rehúso, si abracé la ocasión, sufrir el daño.	115
i d'el perdido bien de la victoria darán las ocasiones, que huyeron en el progresso luengo de m'istoria.	85	Pero l'ausencia assí me descompuso de toda la paciencia, que no hallo en mí el lugar que la razón dispuso.	120
No sé por dó los hados induzieron esta mi soledad en el extremo qu'en el principio nunca prometieron.	90	Sufriendo, peno i muero, i siempre callo, pues me conosco, al fin, d'Amor tirano umilde i pobre i sin valor vasallo.	
Vos, ojos, de quien cuido sólo i temo morir penoso ausente, cuando fuere de mi dolor el término supremo,		Yo sé qu'un tierno pecho i soberano d'el mesquino s'acuita i condolece, i procura su bien con larga mano.	125
úmidos en mi muerte a quien os viere vos descubrid, i vuestra faz llorosa muestra cómo mi mal os duele i hiere,	95	Mas a quien la ventura desfallece i no vale esperança, es bien la muerte, pues en la vida mísera el mal crece.	
porque sea mi suerte más dichosa qu'en vida, en muerte, i el tormento mío vença a la vuestra condición sañosa.		Ya no más buscaré, si el dolor fuerte desmaya, porqu'estoi determinado en seguimiento siempre de mi suerte.	130
¿Por qu'én ausencia por el bien porfio, si en presencia me niegan el derecho, i m'engaño en tan alto desvarío?	100	I, d'esta soledad acompañado, con un deseo en otro convertido, de mis glorias iré desamparado.	135
Destinado nací para este hecho, i sugeto a belleza ingrata i dura, siempre afligido i triste, i roto el pecho.	105	I cuando no pudiere aver olvido, que difícil será, no es ya tan largo el tiempo en los trabajos consumido,	
L'Aurora pareció con veste oscura, presaga de mi afán, i el nuevo día mudó el semblante ledo i luz segura.		que no me halle luego el trance amargo, i al cuerpo suelta l'alma, en buelo presto, cansada dexará el pesado cargo,	140
Iamás gocé algun ora d'alegría que no fuese teñida de tristeza, si merecí tal bien en mi osadía.	110	i en sombra yacerán i oscuro puesto mis dolores conmigo sepultados, i cessarán del vago error molesto, qu'aora no reposan, mis cuidados.	145
No culpo yo el rigor i la dureza de mi luciente Estrella en tanto engaño; mi ostinación sí culpo i mi firmeza.			

1. *Introducción*

Fernando de Herrera no sólo contempló la elegía de forma teórica en sus *Anotaciones* ofreciendo un verdadero capítulo de teoría general sobre dicha composición, sino que la cultivó él mismo con numerosos ejemplos y gran acierto en todos sus aspectos inherentes. Según P. Correa puede ser la más perfecta de sus elegías, y como tal parece estar compuesta en la cima de su actividad creativa, si bien no hay datos extrínsecos que permitan confirmarlo y los datos intrínsecos sólo serían verificables mediante un detenido análisis estilístico. Por otro lado, sorprende al respecto que la pieza no fuera seleccionada por el poeta para editarla en la antología que él mismo prepara para su publicación en 1582.

La elegía confirma que es un género que el ‘Divino’ maneja con soltura y dominio y que le sirve de vehículo idóneo para la expresión de la vertiente negativa de su relación con su protectora la Condesa de Gelves, doña Leonor de Milán. Es un ejemplo modélico al respecto en el que aparecen la mayoría de los temas de la elegía clásica que enumerara J. C. Escalígero¹, así como el subjetivismo, la estructura, retórica y perfecta adaptación del terceto encadenado o *terza rima* como unidad métrica equivalente al dístico elegíaco. En ella Herrera no sólo aplica las condiciones que toda elegía debe cumplir expuestas en sus *Anotaciones*, sino que la herencia de sus modelos augústeos es recogida no sólo para ser imitada, sino para lograr un nuevo tipo elegíaco merced a la perfecta simbiosis de amor petrarquista y ropaje elegíaco.

2. *Resumen y estructura*

La elegía consta de 145 versos distribuidos en una estructura compleja, difusa y menos canónica que en las otras elegías comentadas, no pudiendo decir con nitidez que se pueda detectar una estructura firme o unívoca.

Toda la elegía es un intento de respuesta a los dos primeros tercetos que funcionan como proemio (vv. 1-6) marcando, con sus preguntas retóricas, el tema de la elegía: cómo ha llegado el poeta al estado de desesperación en el que está y, paradójicamente, por qué se siente impulsado a permanecer en él, tema que suele aparecer en todo su cancionero y especialmente en la penúltima composición comentada. La tipología cuadra por tanto con el modelo ya comentado de ‘etopeya patética’, con algunos matices

¹ *Supra*, pp. 187-188.

de piezas dedicadas al dios Amor. En función de ello relata su caso en tres momentos temporales.

En una primera parte (vv. 7-42), marcada por el momento presente, analiza su estado de soledad y desesperanza: sólo ve reposo momentáneo en la ilusión de volver a ver los ojos de la amada, en cuyo caso sería capaz de erigirle un solemne templo (motivo del *exvoto*) cabe al río Betis semejante al consagrado a Dione, madre de Afrodita, en Pafos, combinando diversos tópicos elegíacos (Amor como *rey*, v. 11, *soledad* del amante, v. 13); no obstante, vuelve a caer en la desesperanza momentánea, vislumbrando sólo una solución: la muerte (*I en breve espacio fincará perdida...triunfando de mi muerte aborrecida*, vv. 40-42), anticipando el final de la elegía.

En un segundo bloque (vv. 43-99) Herrera retrocede al pasado para acabar de nuevo vislumbrando el mismo final con que acaba la primera sección de la elegía. El poeta intentando responder las preguntas iniciales se retrotrae a otros tiempos apuntando un indicio, *nunca temí el dolor que veo* (v. 43): nunca conoció –ni temió– los lazos de la pasión (motivo del *irrisor amoris*) y ante ello Amor nunca permanece impasible, declarándose de este modo amante elegíaco; los poetas augústeos comienzan sus cancioneros declarándose previos desconocedores e indiferentes ante Amor omnipotente, y el poeta reconocerá esta falta en el v. 115 (*debía no huir mi desengaño*). El poeta por tanto describe su estado previo y el actual con hábil y clásico símil: el mar (*navigium amoris*, vv. 49-54) en bonanza al que le sobreviene una repentina tempestad. En este punto sólo le queda (introduciendo tres secciones dentro de esta segunda parte) primero (vv. 61-75) inmortalizar el nombre de su amada allá donde vaya por inhóspito que sea el lugar (soledad y peregrino de amor); segundo (vv. 76-90) recordar su faz divina, mediante el recurso de la *laudatio puellae*; y tercero (vv. 91-99), cerrando el segundo bloque, imaginando que al menos en su lecho de muerte la amada mostrará recíprocos sentimientos a los del poeta, invocando el tema del amor y muerte como destino con el que se cierra cada sección de la elegía y aun esta misma.

La tercera y última sección (vv. 100-145) se abre como la anterior: recordando las preguntas iniciales e intentando atisbar una respuesta: los *hados* (v. 88), el *destino* (v. 103), *la cruel estrella* de la el. XI, 127, tenían trazados la peregrinación amorosa y sufrida que el poeta habría de sobrellevar de por vida. Se declara definitivamente vasallo de Amor (vv. 122-123), respondiendo con ello a sus sospechas en la primera parte, y ante ese cúmulo de factores, y a pesar de preferir ya esa vida a ninguna otra, el poeta sólo entrevé una salida, pues *a quien la ventura desfallece / y no vale esperanza*,

es bien la muerte (v. 127-128), pagando, de ese modo, el precio por su inicial desprecio a Amor y logrando el reposo ansiado; con la muerte, *cesarán del vago error molesto, / que ahora no reposan, mis cuidados* (vv. 144-145).

3. *Temas y fuentes*

Ya al comienzo de la elegía (v. 7) el poeta se dirige a *Luz. Conditio sine qua non* de la poesía elegíaca es que el poeta se dirija a su amada, a quien ama sin ninguna reserva². Aparte –evidentemente– de las connotaciones petrarquistas en la nomenclatura herreriana, y antes que Petrarca o los trovadores del amor cortés, P. Grimal³ sostuvo que ya los poetas elegíacos latinos elaboraron una verdadera mística de la mujer amada, y en ese sentido se expresaba ya Catulo cuando, sufriendo, convierte a su amada en ser superior, soberano, en la *domina* que hace al poeta víctima de sus veleidades. El poeta canta sólo a una persona, a su amada, la cual alcanzará gran celebridad gracias a los pregoneros que son los poetas elegíacos, que consagrando la actividad poética a cantar el amor de su amada, le proporcionará el renombre eterno en sus versos, ya que *carmina morte carent*, los versos carecen de muerte, según Ovidio⁴, de modo que para Herrera *a do torciere`l passo, irá presente / el florido esplendor de la belleza / que me tiene abrasado en fuego ardiente*, porque incluso *en la nocturna sombra, celebrada / será del canto mío su grandeza* (vv. 64-69), merced a esa vertiente metapoética de toda auténtica poesía⁵. Pero esa virtud también inmortaliza la frialdad y el dolor, la indiferencia y equidistancia con que la amada obsequia no pocas veces a su amante y cantor, el cual prefiere eso a nada, pues, además, Amor se lo impediría:

*Encontraré, a pesar de todo, de entre muchas falaces a una,
que quiera llegar a ser famosa por mis versos,
y no me pisotee con tan duras costumbres,*

² La musa de los poetas elegíacos no es ni Calíope ni Apolo, sino la amada: ‘No me los dicta Calíope, no me los dicta Apolo: / mi amada es la inspiración de mi talento’, *Non haec Calliope; non haec mihi cantat Apollo, / ingenium nobis ipsa puella facit*, dirá Propercio (2, 1, 3-4). El poeta canta sólo a una persona, a su amada. Recuérdese que así sucede en toda la tradición elegíaca clásica: Catulo canta a Lesbia, Galo a Lícoris, Tibulo a Delia, Némesis y Glicería; Lígdamo a Neera, Sulpicia a Cerinto, Propercio a Cintia y Ovidio a Corina. Pero es que los griegos son igualmente amantes y cantores de una sola mujer: Mimnermo a Nannó, Antímaco de Colofón a Lide y Meleagro a Miisco, Heliodoro y Zenófila, y, en código homoerótico, Hermesianacte a Leoncio, o Filetas de Cos a Bitis; dicha tradición se conservará en la Edad Media.

³ *L`amour à Rome*, Les Belles Letres, París, 1988, pp. 154-201.

⁴ *Am.* 1, 15, 32.

⁵ Ovidio también pide a la amada (*Am.* 1, 3, 19) que consienta en ser *materiem felicem in carmina*: ‘¡ofréctete tú a mí como materia fértil de mis versos!’.

le dice Propertio a Cintia⁶, achacándole los continuos desdenes a que le somete y quejándose de su inconstancia, sufrimiento al que es sometido también el cantor de Luz cuyo canto *será de mi dolor testigo cierto* (v. 75), aunque no obstante *no culpo yo el rigor y la dureza / de mi luciente Estrella en tanto engaño; / mi obstinación sí culpo y mi firmeza* (vv. 112-114), motivo de la obstinación que causa la ira y la distancia de la amada⁷.

Pero en Herrera, merced a su codependencia petrarquista y a las concepciones neoplatónicas del momento, llama a su *domina* en la elegía *Luz, Aurora y luciente Estrella* de forma directa (vv. 7, 106 y 113), y otras veces aludiendo a ella de forma perifrástica, nomenclaturas todas pertenecientes a la convención del canto de amor a la *donna angelicata*, fundiendo con ello la tradición clásica (*puella divina*), el petrarquismo y la sublimación propia del amor cortés de la mujer⁸. En esa multinominación o polinomía, en la que la dama se surgiere como obra maestra de Dios, cada nombre constituye una breve definición de sus principales cualidades, contribuyendo todas –y todos los posibles nombres- a conformar un ser ideal, imagen y nuncio del resplandor de la belleza etérea e increada. No es por tanto doña Leonor la mujer a la que Herrera se refiere en última instancia en esta elegía, sino la que, merced a su militancia petrarquista, ha forjado conforme a un yoga eidético-estético⁹, tras leer a Platón, los neoplatónicos, los escritores italianos o el propio Garcilaso. La amada es para Herrera lo que es para Petrarca, la presencia de lo divino en el mundo, lo que da idea de la Idea de lo Bello, vehículo y nexos con ese principio de la belleza universal e increado. Por ello, *Luz, luziente Estrella, Aurora*, etc., no son meras y estériles metáforas surgidas del arsenal que le proporcionaba la retórica, sino la lógica

⁶ Prop. 2, 5, 5-7: *Inveniam tamen e multis fallacibus unam, / qua fieri nostro carmine nota velit, / nec mihi tam duris insultet moribus.*

⁷ Sobre la lógica elegíaca que encierra el motivo del amor como impulso, *vid.* el extenso comentario a el. XII, 7-12.

⁸ El amante cortés y el elegíaco tienen muchos puntos en común. El cortés, para ser digno de su dama, ha de aceptar al igual que el elegíaco un largo camino lleno de barreras y sembrado de obstáculos, sin, por supuesto, esperanza alguna de retribución, condenado a suplicar y a suspirar de lejos; la amada es casi siempre cruel, lejana y distante, y su exaltación por el amante cortés llegó a términos parecidos a los de los elegíacos, aunque el componente de obediencia –en términos de vasallaje- al que está ligado el amante cortés a la amada está ausente en la elegía. En cualquier caso, tanto uno como otro es normal que tengan similitudes: “Amor es un dios al que todos quieren llegar y por ello tiene sus cauces y sus formas producidas a lo largo de los siglos, constituyendo el código valioso y seguro de las relaciones entre el amante y la amada” (A. CAPELLÁN, *Libro del Amor Cortés*, ed. de P. Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, Madrid, 2006, pp. 15 y ss.).

⁹ Conformando un retrato que, eso sí, dedicará a su protectora la Condesa de Gelves. Sobre la calidad del sentimiento que le unía a ella, *vid.* cap. III, 2, *Leonor* (pp. 159-161).

conclusión de toda una concepción del mundo en el que las diversas representaciones de la hermosura terrenal se contemplan en relación con el Demiurgo de la belleza misma. Pero hay algo más que une a Herrera con la elegía clásica en relación con su amada y que ayuda al distanciamiento de la misma y por tanto a su sufrimiento. Fuera de la concepción filosófica de la sublimación, Herrera elige como musa y objeto de su canto (a ella iban dedicadas las composiciones de Herrera) a la condesa de Gelves, doña Leonor, protectora del poeta¹⁰, persona a todas luces de condición social superior a la de Herrera, es decir, perteneciente a un plano diferente y que por tanto marca una barrera física y social que en el plano vital y literario impiden el encuentro. Y esto es importante porque el poeta elegíaco augústeo se enamora siempre de una mujer cuyo estatus social es diferente. De ahí que, por circunstancias diversas¹¹, el poeta se sienta impulsado a ser desgraciado y a cantar el amor de la *bella puella* y a la vez *domina* de la que está enamorado.

Tras una mención a Amor como *impío rey* (v. 11), haciendo referencia a su poder omnímodo sobre todos los seres, justificándose por tanto ese calificativo de larga tradición¹², pero también por hacer referencia al motivo clásico del *regnum amoris*:

*Tus reinos, niño, son grandes y demasiado poderosos*¹³.

Herrera prosigue las consideraciones sobre su amada en el plano de la *puella divina*, prometiendo, en caso de corresponder su amor, levantarle un templo (vv. 25-27)

¹⁰ De hecho, don Álvaro pedía a Herrera que dedicara nuevos poemas a su mujer. A partir de 1559 es cuando Herrera se relaciona más asiduamente con sus protectores visitándolos frecuentemente en la quinta que éstos tenían en Sevilla. En 1581, cuando Herrera tiene 47 años, los dos condes mueren – probablemente de peste- casi al mismo tiempo.

¹¹ El amor por Lesbia llena el poemario de Catulo; Lesbia estaba casada, y recuerda el poeta en el *carmen* 83 cómo ella no tenía reparo alguno en injuriarle delante de su marido. Tibulo canta en su primer libro a Delia, mujer casada, con la que jamás llegó a unirse y con la que tan sólo pudo gozar algunos instantes con el miedo además a ser descubierto. Lígdamo está enamorado de una mujer llamada Neera, que pertenecía a una casa distinguida, abandonando al poeta por otro amante (Tib. 3, 4, 57-58: *Carminibus celebrata tuis Formosa Neaera / alterius mavult esse puella viri*, ‘la hermosa Neera, celebrada en tus versos, / prefiere ser la amante de otro hombre). Sulpicia, poetisa y sobrina de Mesala, dedica sus elegías a Cerinto, hombre de condición inferior, que, además, siente inclinación por otra doncella; y, para no extendernos, Ovidio canta a Corina, que según la crítica merced a una cita de Sidonio Apolinario (*Carm.* 23, 157 ss., si bien en la época del propio Ovidio era ya un secreto a voces), era ni más ni menos que la hija de Augusto, siendo uno de los motivos de su destierro de Roma.

¹² Para los antiguos, especialmente los griegos, Eros poseía un poder cósmico, hasta el punto de ser temido por todos los dioses; cf. Hes. *Th.* 120-122; Soph. *An.* 781; Pl. *Smp.* 178b. Verg. *Ecl.* 10. *Vid. infra* el. XII, n. 16.

¹³ Ov. *Am.* 1, 1, 13: *sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna*; cf. v. 26: *uror, et in vacuo pectore regnat Amor*, ‘fuego soy y en mi pecho vacío reina el Amor’.

semejante al consagrado en Pafos a Dione, cabe a la ribera del río Betis¹⁴. El motivo clásico del *exvoto* presupone la comparación de la amada con una divinidad, pues se parangona a la *puella* con heroínas o diosas, algo frecuente en la elegía amorosa¹⁵, y mediante él el amante deja escrita su historia y los votos de fidelidad prometidos (*foedum amoris*) en medio de esa tempestad simbólica que es el amor (vv. 28-33):

*donde, quien el peligroso mar surcado
hubiere del Amor, ya salvo en puerto,
a las aras atento y humillado,*

*los votos, que en el ancho golfo incierto
prometió, pagará, dejando escrita
la causa del peligro y temor cierto,*

Igual que Propertio:

*Grandes ofrendas colgaré yo, Citerea, en tu columna,
y con mi nombre habrá semejante epigrama:
Estas prendas te coloco a ti, diosa, ante tu templo,
yo, Propertio, amante admitido una noche entera.*

El amante elegíaco ante los favores de la amada habrá de hacer una ofrenda de agradecimiento a la diosa del amor y, según la costumbre de hacer la ofrenda a los dioses protectores, dejará constancia del hecho con una solemne inscripción votiva¹⁶, de ahí que Herrera hable de *peligroso mar surcado* (v. 28) y *ancho golfo incierto* (v.31), en referencia a los peligros del *navigium amoris*: el mar tempestuoso simboliza el amor

¹⁴ Pafos junto con Citerea son las islas consagradas a Afrodita, que en Homero tiene por madre a Dione en una tradición poética diferente sobre su nacimiento (Hom. *Il.* 5, 369-70), y cuyo nombre acabará convirtiéndose en otro apelativo de la propia Afrodita (Ov. *Am.* 1, 14, 33; *Ars.* 2, 594 y 3, 769). Tácito describe así el templo en el segundo libro de las *Historias*, capítulos 2-4: “*La vieja memoria testimonia que el fundador del templo fue el rey Aerias; algunos, que éste es el nombre de la propia diosa. La fama más reciente nos transmite que el templo fue consagrado por Cíniras y que la misma diosa, tras haber sido concebida en el mar, fue empujada hasta aquí [...] Está prohibido esparcir sangre sobre el ara; los altares se santifican con plegarias y fuego puro, y no se empapan con lluvia, aun a cielo abierto. La imagen de la diosa, no de efigie humana: un bloque de una pieza con la base más ancha, cuyo perímetro se va estrechando hacia arriba, a modo de cono; y la explicación, en la oscuridad*”, Tácito, *Historias*. Trad. de José María Requejo Prieto, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997. El río *Betis* es en Herrera un río literario, “*por contraposición al nunca presente Guadalquivir, río real*” (Cuevas, ed. cit. p. 34). Sobre la importancia y valor simbólico así como de la significación que la mención del río adquiere en las elegías, *vid.* el comentario a el. XI, 3 (*cuanto de Betis parte el hondo río*) y nn. *ad. loc.* (*infra* p. 391-392).

¹⁵ Cf. Ov. *Am.* 1, 5, 11-12, 1, 7, 13-18 y 32, 1, 14, 31-34, 2, 4, 33 y 41-44, 2, 5, 28, 3, 2, 29-32 y 60.

¹⁶ Prop. 2, 14, 27-28 (*Magna ego dona tua figam, Cytherea, columna, / Taleque sub nostro nomine carmen erit: / Has pono ante tvas tibi, diva, Propertius aedis / exhibas, tota nocte receptvs amans; 2, 28, 44; 4, 3, 72*). Para el posible origen horaciano del motivo, *vid.* comentario a el. VII, 166-168.

apasionado y atribulado, y la barca que llega felizmente a puerto (de ahí el *a las aras atento y humillado*, v. 30) indica el fin de ese tormentoso amor¹⁷.

Pero cabe resaltar además cómo entre los tópicos reseñados del *navigium* y del templo dedicado a la *puella divina* el sevillano intercala otro, el de los pactos o votos de fidelidad; si bien es cierto que se refiere a los votos o promesas que en medio de la tempestad amorosa se hacen a la divinidad caso de llegar a buen puerto (v. 31-32), está inserto en hábil *contaminatio* el valor de la fidelidad a la amada por la que se atraviesa ese mar tempestuoso de penalidades que la misma le impone duramente; el juramento de amor eterno a la amada, el pacto de amor, el *foedus o sacramentum amoris*, sin valor por lo general cuando lo establece la amada, y perpetuo a pesar del desdén a que le somete la amada cuando lo pronuncia el amante¹⁸.

A continuación, y tras un adelanto del tema (vv. 37-42) que dominará la segunda parte de la elegía –la muerte-, debido a la poca esperanza que alberga en poder cumplir la promesa citada anteriormente, Herrera introduce el tema del amante que no conocía a Amor previamente y por tanto no es consciente de los pesares que ello causa, pero comparando hábilmente ese victoria que Amor consigue con él con el tema del *navigium amoris* y de la *tempestas* en el mar, como sinónimo de la zozobra que produce el súbito enamoramiento. Así, afirma el poeta (vv. 43-45) que

*Nunca temí el dolor del mal que veo,
que entró al descuido Amor blando y sereno,
para aquistar de mí el mayor trofeo.*

Lo mismo que le ocurrió a Propercio:

*Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos,
pobre de mí, no tocado antes por pasión alguna.
Entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi mirada...*

Y a Ovidio:

*¡Pobre de mí! Certeras saetas fueron las de aquel niño:
fuego soy y en mi pecho vacío reina el Amor¹⁹.*

¹⁷ Uno de los tópicos elegíacos más utilizados por el ‘Divino’, comentado a raíz de la elegía XII (vv. 46-48); cf. Ov. Am. 3, 11, 29-30; Hor. Carm. 1, 5; Prop. 3, 24, 15-16.

¹⁸ Catull. 87; 72, 1-3. Prop. 1, 7, 11, 1, 10, 29, 1, 12, 19-20: ‘yo no puedo ni amar a otra ni dejar de amar a ésta’, *mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est*; Ov. Am. 2, 7, 27, 16, 43-46. Vid. cap. II, apartado temas y tópicos de la elegía latina (p. 105).

¹⁹ Prop. 1, 1, 1-3: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / Contactum nullis ante cupidinibus. / Tvm mihi constantes deiecit lumnia fastus*; Ov. Am. 1, 1, 25-26: *Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas*:

Ninguno de los tres temía el dolor porque no albergaban a Amor en su pecho previamente, de donde los numerosos pasajes en los que se relaciona a Amor con el conocimiento:

Pues lo sabría, creo, si algún amor me tentara...

desconocimiento que convierte a la *multitud* en *profana*:

*ambición de tanta errada gente [...]
del ciego error i multitud profana...*²⁰

De ahí el poder mostrarse ufano (tópico del *irrisor amoris*, v. 43), algo que Eros/Amor no tolera obligando a su corazón renuente a un enamoramiento inmediato, motivo del *triumfo de Amor* (cf. *infra*, el X); con ello por un lado se justifica el poder omnipotente del *rey Amor*, pero a la vez el poeta subraya indirectamente que la amada –sea Luz o Cintia o Corina o la que fuere- ha sido la primera en conquistar su corazón de pleno, el *mayor trofeo* que Amor se pueda llevar, como si de una nueva presa se tratara²¹.

Ese proceso amoroso lo compara Herrera a una navegación apacible previa al conocimiento amoroso y al enamoramiento con la tormenta consiguiente (vv. 49-54):

*Quien abrir del mar ciego el alto asiento
en mi ligera nave verme pudo
con alegre bonanza y manso viento,*

*y viese el cielo oscurecer desnudo
de luces, borrascoso el ponto, el fiero
Noto con negro horror soplar sañudo*²².

/ uror, et invacuo pectore regnat Amor. Recordemos que es tema helenístico y que Meleagro desarrolla una situación paralela de desconocimiento previo de Amor en *A. P.* 12, 101 (Mel): τόν με Πίοθις ἄτρωτον ὑπὸ στέρνοισι Μυῖσκοις / ὄμμασι τοξεύσας τοῦτ' ἐβόησεν ἔπος... (*A mí, que a Pasión era immune, Miisco, hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras...*). Herrera insiste en el enamoramiento a través de los ojos en las el. XI, 43-44 y XII, 15.

²⁰ *Ov. Am.* 1, 2, 5, *nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore*; *Prop.* 1, 9, 8 ('¡Ojalá, libre de amor, se me pudiera tildar de ignorante!', *atque utinam posito dicar amore rudis!*); cf. Herrera, el. VI, 160 y 151.

²¹ Algo que confirma Ovidio en *Am* 1, 2, 19-20. Otros pasajes ovidianos sobre el triunfo de Amor: 1, 2; 1, 5, 14, 1, 7, 35-40; 2, 5, 11-12, 9, 15-16, 12, 1-6, 16; 2, 19, 18.

²² Los vientos simbolizan los fuertes sentimientos en el amor; los vientos encontrados serían los dos amores, como en Aristéneto (2, 11) u Ovidio, *Met.*, 8, 470-474. Por otro lado, la ira y la fiereza del Noto son proverbiales; viento del sur o del mediodía y que trae siempre las nubes, también llamado *Austro* (nombre habitual en Herrera, IV, 68; V, 97), en la tradición elegíaca está casi siempre asociado a metáforas marinas y por ello a veces asociado a la ira de la amada o a la pasión del amante. Esta es una de las pocas referencias mitológicas de la elegía, junto con la referencia al templo de Dione en Pafos.

El poeta recrea en el tópico de la tempestad como símil de la zozobra del alma enamorada, con la descripción hórrida del ponto tempestuoso, sinónimo de la adversidad amorosa, acentuada por el contraste de una primera etapa de bonanza/inactividad amor: el poeta pinta la tormenta devastadora por donde él atraviesa cual doliente peregrino de amor. Se une al valor clásico –la fiereza del Noto- el viejo simbolismo de la sequedad y angustia del espíritu, tratado por Dante, Tasso, los cancioneros o ya antes –alegóricamente- el *Éxodo* o los *Salmos*, si bien todo aunado y sintetizado por Petrarca y los petrarquistas.

Seguidamente y tras aludir (v. 66) al lugar común de toda poesía amorosa de denominar fuego a la pasión (*flamma amoris* elegíaca²³), introduce Herrera otro tópico relacionado con el loor a la dama y su canto mediante la poesía, en un gesto casi costumbrista compartido por la bucólica: grabar el nombre de la dama en los árboles, tradición atestiguada ya en Calímaco. Así, en los versos 70-73, el poeta, *Adonde no se halle alguna entrada / de hombre o fiera, mostrará el desierto / su figura en los árboles labrada*, grabando con ello *allí mi error y engaño y desconcierto / escrito, y en mi llanto lamentado*, siendo así *de mi dolor testigo cierto*. La tradición elegíaca augústea se valió de dicho topos de origen bucólico, y Propercio exclamará:

*¡Ah, cuantas veces resuenan bajo blandas sombras las palabras mías
y se inscribe “Cintia” en vuestras cortezas!*²⁴

Inmediatamente el poeta introduce la *laudatio puellae*, mediante la prosopopeya de su dama grabada en ese tronco, en la clásica descripción-estereotipo del canon de belleza renacentista, con cabello rubio, tez rosada y nívea, así como dientes blancos (vv. 76-80):

*Aquel tierno semblante venerado,
la bella luz por donde el cielo gracias llueve,
la rica falda de oro ensortijado,*

*y el suave color de rosa y nieve,
las perlas, por donde Amor alegre envía
la voz al corazón y el daño aleve,*

²³ Para los orígenes helenísticos y el tratamiento de este lugar por los elegíacos y otros autores latinos *vid.* comentario a la elegía XII, 109 (p. 428-429 y nn. *ad loc.*).

²⁴ Prop. 1, 18, 21-22: *A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et vestris “Cynthia” corticibus!* Para los numerosos lugares en la poesía amorosa desde época helenística, *vid.* el. V, 58-60.

descripción que tanto recuerda a algunas garcilasianas y petrarquistas en general, en las que se presenta normalmente un orden de enumeración descendiente: cabellos, frente, ojos, mejillas, boca o dientes, cuello, etc., frente al orden ascendente preferido por la tradición musulmana. Como en este caso, a menudo la descripción-alabanza se limita a ciertos elementos de la composición, e incluso se concentra en una sola imagen poseedora de una gran carga emocional.

El recuerdo de esa belleza canónica no hace sino acentuarle los sufrimientos de amor, pues sujeto incoerciblemente a ella –*destinado nací para este hecho, / y sujeto a belleza ingrata y dura* (v. 103-104)- no tiene más remedio que traducir la misma en sufrimiento físico y psíquico, aun cuando el sevillano no muestre en la elegía una de las clásicas patografías eróticas tan constantes en las elegías augústeas (palidez, delgadez, suspiros o incapacidad de pronunciar palabra)²⁵, siendo sus *sintoma amoris* prevalentemente espirituales y de estado anímico, *siempre afligido y triste, y roto el pecho* (v. 105), *sufriendo, peno y muero y siempre callo* (v. 121).

Inmediatamente el poeta esboza el cuadro puramente elegíaco de la amada llorando sobre la tumba del enamorado, variante del tema de la muerte en la elegía (vv. 91-99):

*Vos, ojos, de quien cuido sólo y temo
morir penoso ausente, cuando fuere
de mi dolor el término supremo,*

*húmedos en mi muerte a quien os viere
vos descubrid, y vuestra faz llorosa
muestre cómo mi mal os duele y hiere,*

*porque sea mi suerte más dichosa
que en vida, en muerte, y el tormento mío
venza a la vuestra condición sañosa.*

Cuadro también idealizado en Tibulo:

*¡Ojalá te pueda mirar, cuando me llegue la hora suprema,
y te toque al morir con mi lánguida mano!
Llorarás y puesto yo, Delia mía, en fúnebre lecho
con tristes lágrimas besos mezclados darás.
Llorarás: no están tus entrañas con hierro acerado*

²⁵ Pero ya existentes desde Safo (fr. 31 L. P.), Teócrito (2, 102-110) o Catulo (51), con unos *signa* que pueden aparecer no sólo referidos al amor, como en Lucrecio, 3, 152-160.

*sujetas ni hay en tu tierno corazón pedernal*²⁶.

Y en Propercio:

*¿acaso podrás con ojos secos sepultar mi sombra
y no tener en tu regazo ningún hueso mío?*²⁷

Herrera acepta de muy buen grado el gusto elegíaco por mezclar amor y muerte, donde a veces se da una detallada y morbosa descripción de ésta y de sus rituales²⁸.

En ese martirio amoroso tiene buena parte de culpa la dureza y crueldad de la amada, reiterada en numerosas ocasiones por Herrera, respondiendo así a un lugar común en la poesía elegíaca (vv. 112-114):

*No culpo yo el rigor i la dureza
de mi luziente Estrella en tanto engaño;
mi ostinación sí culpo i mi firmeza.*

Numerosísimos son los pasajes de los elegíacos latinos donde se retrata la crueldad (*saevitia*) de la amada, ya referidos en otros pasajes de las elegías herrerianas tratadas²⁹. Tras una mención (v. 111) a la *osadía* del poeta (palabra cuya importancia semántica en Herrera se valorará en el. XII), Herrera llama a la amada *luziente Estrella* (v. 113). Si bien es cierto que la comparación de los ojos de la amada con estrellas es un motivo netamente petrarquista, la mención no a los ojos sino a la misma amada como astro, pudiera tener su origen en una fuente no elegíaca pero de gran fortuna en el género y larga tradición: la comparación del ser amado con las estrellas, en diversas combinaciones³⁰, fue largamente imitada desde su aparición en epigramas helenísticos, y a través de traducciones e imitaciones latinas gozó de gran fama en el Renacimiento, como ya se trató a propósito de su recreación en la el. IV.

²⁶ Tib. 1, 1, 59-64.

²⁷ Prop. 1, 17, 11-12: *An potreéis siccis mea fata reposeeré ocellis, / ossaque nulla tuo nostra tenere simi?* cf. 1, 19 y 2, 24; Ov. *Am.* 1, 3, 18.

²⁸ Para otras referencias y tratamientos de la muerte en las elegías comentadas, cf. el. XI, 37-39 y XII, 37-42.

²⁹ Propercio (1, 3, 18) no se atreve a molestar a Cintia *temiendo los ataques de su bien conocida crueldad*; sobre la *saevitia* de la amada, *vid.* comentario a el. XII, 103-105 (*infra* p. 426-427 y nn. *ad loc.*).

³⁰ La sensación de los antiguos de sentirse observados, la sensación de que *el cielo nos está mirando*, dio lugar a diversas composiciones en época helenística donde a la idea más o menos típica de llamar “estrella” al amado, aparece la metáfora de considerar las estrellas como ‘ojos del cielo’, idea que a la inversa subyace en conceptos como el *lucero* o los *lumina* latinos; cf. el extenso comentario a los vv. 214-216 de la el. IV (*supra* pp. 290-291) y el artículo citado de Herrera Monetero, pp. 142 ss.

Por último es destacable la fuerte presencia de la concepción del amor como destino ya estudiada en la el. II³¹, pero aquí de nuevo expresada con considerable reafirmación (vv. 88-90 / 103-104):

*No sé por dó los hados induzieron
esta mi soledad en el extremo
qu`en el principio nunca prometieron.
[...]
Destinado nací para este hecho,
i sugeto a belleza ingrata i dura.*

Según se afirmó a propósito de la elegía arriba citada, el motivo es uno de los que más ha anclado la cosmovisión amorosa del sevillano a la de Petrarca, aunque tal y como planteó Ramajo Caño³² es muy probable que tal concepción se halle ya en la poesía elegíaca de época augústea, y muy especialmente en Propercio, según se trató de mostrar en el comentario al lugar correspondiente. Otra cuestión es el grado de vehiculación que haya podido ejercer el toscano en la transmisión del motivo, cuestión ésta de las más espinosas, como se ha reiterado.

Se cierra la elegía con unos tercetos (vv. 121-145) donde la presencia de la muerte es dominante –como a lo largo de toda la pieza-, en un tono lúgubre paralelo al que domina la famosa elegía séptima del cuarto libro de Propercio, convirtiendo la presente composición en una de las más paradigmáticas en tratar uno de los motivos más sustantivamente elegíacos y que más caracteriza igualmente a su poesía; no se trata en este caso de un mero ropaje retórico con que recubrir un planteamiento ajeno o no estrictamente elegíaco, como puede ser una concepción mística o platónica sobre el amor, sino de una asentada visión del mismo con la que el ‘Divino’ más comparte de los poetas clásicos, especialmente Propercio. Con ello se establece un eslabón más que incardina de un modo u otro su visión y tratamiento del género con la más pura poesía elegíaca de época augústea.

³¹ Vv. 28-33.

³² *Op. cit.*, p. 6, n. 3. *Vid. supra* pp. 256-258 para los lugares propercianos en los que ya se muestra tal concepción.

ELEGÍA X

Esta amorosa Luz serena i bella,
 qu'en el usado curso a l'alma mía
 es eterno esplendor i al cielo estrella,

ésta, qu'en sombra oscura, en claro día,
 con el inmenso ardor m'abrasa el pecho, 5
 quedando toda en sí nevada i fría,

de mi dolor, d'el grande agravio hecho,
 con su valor me paga, i aunque muero,
 me hallo en mi tormento satisfecho.

Amor me traxo el mal, i en él espero 10
 bolver al bien perdido, i, si esto niega,
 el sentido acabó el dolor primero.

Sulco el áspero mar en noche ciega,
 siguiendo porfioso mi desseo,
 que sin pavor al piélagos se entrega; 15

yo, qu'al fin naufragar al triste veo
 entre las altas ondas, ¿qu'ésperança
 buscar podré al temor con que peleo?

No procuro a mi daño segurança 20
 en la fortuna mía, ni pretendo
 mis cuitas mejorar en la mudança.

Ni ya huyo, ni oso, ni defiendo
 mi alma d'el peligro, ni m'escuso
 d'el mal qu'en mi cercana muerte entiendo.

Todo para mi pena se despuso, 25
 i lo devo, pues di ocasión para ello,
 su flecha cuando Amor al pecho puso.

Mi osado orgullo i mi loçano cuello,
 la razón i el gallardo pensamiento
 quedaron enredados d'un cabello. 30

No siente'n el yusano, oscuro assiento,
 los cien brazos i cuerpo relajado,
 Egeón con sus nudos más tormento.

Las trenças d'oro crespo, ensortijado,
 que, cual cometa ardiente, resplandecen, 35
 esparzidas con arte, o sin cuidado.

de quien las tersas hebras s'enriquecen
 d'el radiante hijo de Latona,
 i en color i belleza s'engrandecen,

iuntas en cercos ricos i en corona, 40
 entre luzientes piedras anudadas,
 do m'impio rei alegre se corona,

en sus hermosas bueltas i sagradas
 el corazón llevaron, i, herido,
 halló el error i muerte'n sus lazadas; 45

d'allí quedé sugeto i sin sentido
 sino para dolor, i d'alegría,
 en cuanto amando viva, despedido.

Comigo este mi afán i suerte mía 50
 temprano acabará con pena indina,
 que no dura en dolor luenga porfia.

Pues consiente mi ecelsa Luz divina
 que celebre la gloria de su nombre,
 i al cuerpo umano el fuego suyo afina,

hazer sublime espero su renombre, 55
 i qu'en sus fines últimos l'Aurora
 i el negro Melo i frío mar lo nombre.

Ensalce al verde Lauro en voz canora
 el tierno, dulce i amador Toscano,
 la belleza i el bien qu'umilde onora; 60

que yo canto, aunqu'el duro Amor tirano
 en mis entrañas fiero el odio incita,
 el valor de mi Lumbre soberano.

I si en mi pena i lástima infinita
 se me concede espacio de reposo, 65
 su memoria en el tiempo será escrita.

En tanto, a do alça Betis deleitoso
 las verdes cañas i la ovosa frente
 d'el puro vaso de cristal hermoso,

i con llena, espumosa, alta corriente 70
 entra donde Netuno l'ancha i honda
 ribera ocupa i ciñe d'Ocidente,

en la rica, dorada i fértil onda
 haré los sacros juego en su gloria,
 i qu'el coro de Náyades responda; 75

i al árbol generoso de vitoria
 rendirá el tierno mirto, aunque mi canto
 por sí no espera onrars'en tal memoria.

¡Cuántas vezes reí d'el blando llanto
 de Lasso, cuyo igual no sufre España, 80
 ni tiene a quien venere i precie tanto!

Cualquier dolor d'amor, cualquier hazaña, me pareció, i aquel temor, fingido, qu'aora siento bien su fuerça estraña.		Basta el dolor en que muriendo peno, si cabe esta memoria en el mal mío, i de mi gloria ausente'l tiempo bueno.	125
Amor, que no comporta un atrevido i libertado pecho, el arco fiero torció, i al desarmar dio un gran sonido.	85	Mas yo temo que yaze'n horror frío -qu'el ánimo es presago de su daño- d'el olvido, en que triste desconfío.	
Passóm'el coraçón, i con severo imperio m'usurpó el dichoso estado en qu'ufano cuidé vivir primero.	90	Fue siempre a mi desseo Amor estraño, induzió mi congoxa i sentimiento, i m'encubrió la sombra de mi engaño.	130
quedé siempre cativo i sojuzgado de tales dos estrellas, qu'en el cielo a todas la beldad an despojado.		Mas, pues que desconorto el pensamiento, o siga olvido, o el desdén me hiera, ya estoi hecho a cansar el sufrimiento.	135
I en la purpúrea red i rico velo de la hermosa frente vi mi vida presa, sin esperar algún consuelo.	95	Por do me lleva injusta suerte fiera, irán conmigo solos mis enojos, hasta el fin miserable que m'espera.	
Mas, tal bien i tal onra vi ofrecida a los trabajos míos, que, contento, justamente la di por bien perdida.		I siempre bolveré los mustios ojos donde quedó, i do yo quedar desseo, mi gloria, mi fortuna i mis despojos.	140
D'allí el sobervio i animoso intento oscuro de mi canto quedar pudo, que sólo dio lugar a mi tormento;	100	Si d'ellos levantare algún trofeo mi Luz, espero ver que, por ventura, tierna se muestre i mansa a mi desseo.	
i aquel rayo de Iúpiter sañado, i los fieros Gigantes derribados, principio de mis versos grande i rudo,	105	No es de roca engendrada alpestre i dura; es blanda i cortésmente piadosa, i causa mi pasión mi desventura.	145
i el valor d'españoles, olvidados fincaron, que pudieron en mi pena más mis nuevos dolores i cuidados.		En color, de suäve i pura rosa, dulces ojos i angélica armonía, i noble trato i gracia deleitosa.	150
Entre armas i entre hierro mal resuena, cansado, el noble espíritu amoroso, d'el mal que su sossiego desordena.	110	No reina crueldad, ni ser podría qu'en celestial belleza se hallasse desseo de la pena i muerte mía.	
Dichoso quien en verso generoso celebra las hazañas inmortales, i el vigor i el esfuerço valeroso;		Si a los hondos estrechos me llevasse Amor d'el Indo océano, o perdido en l'africana arena m'abrasasse,	155
o quien en las regiones celestiales termina el buelo, i, de su cumbre, mira la vanidad i cosa de mortales.	115	firme siempre estaría, no rendido, qu'en pecho, más que fino diamante, está fixo el cuidado i esculpido.	
Quien d'una bella Luz arde i suspira, quien se ve condenado al mal presente que de su pensamiento no retira,	120	Si puede ser qu'Iperión levante primera luz d'España, i qu'el corriente Ganges no entre'n el golfo resonante,	160
no puede contemplar al sol luziente ni admirar la virtud i el nombre ageno, qu'Amor tanto reposo no consiente.		esperar se podrá qu'al pecho ardiente oprime el frío intenso de la nieve, o mitigue su fuego vehemente.	165

La lluvia, qu'en mi faz contino llueve,
regalar puede bien el duro ielo,
aunqu'apretar su fuerça Aquilón prueve.

Gracias umilde hago al alto cielo,
que, ya que me perdí en mi daño cierto, 170
mostró en mi tiempo esta mi Estrella'l suelo.

Amor: Cuando el pesado cuerpo muerto
mi espíritu dexare, a mi Luz bella
presenta mi peligro descubierto.

Qu'una lágrima puede, sola, d'ella 175
renovarme la gloria de la vida;
¡dichosa, si tal bien hallasse'n ella!

En tanto que mi suerte aborrecida
m'aquexa, cantaré desamparado 180
mi presente fortuna i la perdida,
de todas esperanças apartado.

1. Introducción

La elegía, titulada *Rendimiento enamorado* ya por Marchena¹, desarrolla el mismo tema de las dos primeras composiciones de los *Amores* de Ovidio, el triunfo de Amor, y que ya tratara, aunque de modo más somero, al comienzo de la elegía VII. El poeta se da por definitivamente postrado y vencido ante los dardos de Eros, castigado por su *hybris* (vv. 28 y 79) al negarse a profesar sus dictámenes tanto vitales como literarios, pues el poeta, al no conocer pasión alguna, se disponía a cantar los solemnes temas del épos como la batalla de los gigantes en Flegra. Herrera, sometido al esquema compositivo de la elegía ovidiana, se retrotrae así a los comienzos de su historia amorosa, merced a la cual también se ve obligado (*recusatio*) a dejar el plectro de la épica (*Gestas de los españoles, Gigantomachia*) por el sutil canto amoroso (vv. 61-63 y 109-123). Sin embargo, el sevillano, como suele ser habitual, abandona al final a su modelo sulmonés y se atiene a los cánones de su maestro Petrarca, para desarrollar el célebre motivo *Ponmi ove'l sole*, que no obstante es de raigambre elegíaca, como se verá; ello hace de esta pieza una de las más modélicas en la forma de conjugar clasicismo y petrarquismo, pero sin que éste logre solapar la honda filiación elegíaca de la composición, una de las más *romanas* de todo su cancionero².

Cronológicamente es difícil de datar, ya que no hay ninguna referencia que permita aventurar una fecha concreta. El tema de la elegía, el triunfo de Amor que somete al poeta definitivamente a sus redes, dentro de la historia amorosa que narran los cancioneros, llevaría a pensar en que se trata de una de las primeras composiciones en el supuestamente posible ordenamiento lineal de las piezas (la elegía ovidiana es la n. 2 del primer libro); sin embargo, como se apuntó³, el procedimiento ya renacentista de utilizar la obra amatoria como trasunto de una biografía poético-sentimental real conlleva más riesgos que aciertos⁴. De hecho, la composición revela un avanzado estadio estilístico en el operar elegíaco del sevillano, con una sabia disposición de temas y motivos en una estructura muy cuidada, y con un profuso empleo de motivos propios de la elegía augústea (*navigium amoris, retia amoris, recusatio, irrisor amoris*),

¹ A. DE CASTRO, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, BAE, Madrid, 1872, I, p. 301b, n. 11.

² En efecto, el motivo citado, así como el tópico del poeta que, enamorado, se ve imposibilitado para cantar nada que no sea su amor y su amada, son utilizados por Petrarca (*infra*); sin embargo Herrera, directa e indirectamente, maneja esta vez los elegíacos augústeos como hipotexto principal, según se irá comprobando.

³ *Supra*, pp. 157-159 y nn. 8 y 17, así como el artículo de A. Ramajo Caño ya citado varias veces (p. 5).

⁴ Cf. F. RICO, *Vida u obra de Petrarca. I: Lectura del "Secretum"*, Editrice Antenore, Padua, 1974. Ya los griegos gustaban extraer datos biográficos de las lecturas que hacían de las obras, especialmente poéticas, cuando la ausencia de datos impedía reconstruir la personalidad del autor.

características del período de madurez del poeta, lo que llevaría a pensar en una fecha más tardía que pronta.

2. Estructura.

Consta la elegía de 181 versos, que se pueden dividir en cuatro partes enmarcadas por un pequeño proemio y una apelación final a Amor. Las cuatro partes están trabadas en paralelo, de modo que la primera y la tercera así como la segunda y la cuarta guardan estricta correlación temática entre sí. En efecto, en la primera el sevillano trata su estado emocional y la causa, adelantando la consecuencia que ello le ha supuesto: la intervención de amor, algo que desarrolla por extenso en la tercera parte; en la segunda, afirma que su único consuelo es cantar a su amada como hizo Petrarca con Laura, de modo que sea célebre en todo el orbe: en la cuarta, el sevillano lleva a cabo su alabanza reafirmando su amor esté donde esté, valiéndose del motivo petrarquista de origen elegíaco-horaciano *Ponmi ove'l sole*.

Los tres primeros tercetos (vv. 1-9) introducen la composición, con el reconocimiento de su sumisión a Luz y con la aceptación del desdén a que ésta le somete por su mero atrevimiento de amarla, desdén que le basta, empero, para mantenerse vivo.

Seguidamente se introduce la siguiente sección, primera parte de la pieza (vv. 10-51), en la que el poeta aborda de forma directa la causa de todo lo apuntado en el proemio: Amor, con sus dardos, le ha doblegado. Amor es el culpable de su estado, el culpable de su *naufregar triste* (v. 16), el culpable de que su antaño *osado orgullo* (vv. 26 y 28), que le impedía reconocer la potestad de Amor, ya no le permita ni huir, ni osar, ni defenderse del mal que le ha tendido con sus dardos. La *hybris* del poeta provoca que su *impío rey* se corone alegre por su victoria, mientras él, *herido, sujeto y sin sentido* (vv. 44-46) se ve encadenado a la belleza de su amada, simbolizada en su resplandeciente cabello (vv. 34-41).

La segunda parte (vv. 49-78) la copa el habitual laudo de la amada. En efecto, bajo el motivo del canto como único paliativo posible para el poeta enamorado, y con el permiso de su *excelsa Luz divina* (v. 52), el sevillano, siguiendo la senda de su maestro el cantor de Laura (58-60), celebrará el nombre de su amada hasta hacerlo conocido por todo el orbe (*la Aurora y el negro Melo*, v. 56-57). Con ello logrará ser coronado, si no del laurel propio del cantor épico (tarea a la que estaba consagrado cuando despreciaba

a Amor, vv. 100-105), al menos de la rama que simboliza la poesía amorosa, el mirto (v. 77).

En la tercera sección (vv. 79-132) el poeta ahonda en el motivo de la situación a la que ha llegado: la 'justicia amorosa' a la que la lógica elegíaca somete al *hybristés* que repudia y se burla de Amor (*¡cuántas veces reí...v. 79*). Herrera describe el momento en el que Amor se decide a sojuzgar tal falta, sacando de su aljaba la terrible medicina que le curará de tal atrevimiento (vv. 85-90), quedando al punto cautivo y sojuzgado (v. 91) de los ojos de su amada, en unos versos que siguen muy cercanamente a Ovidio y Propertio. El sevillano insiste hasta en tres ocasiones en esta parte tercera en el motivo de su *hybris* reticente a Amor, para autoconvencerse del terrible estado en que se encuentra (v. 79, 100 y 130). Ello le ha llevado aparejado *recusar* la labor poética ejercida hasta el momento, la gran gesta mitológica e histórica (vv. 104 y 106), para, mediante priamel, justificar el nuevo tipo de poesía al que por coherencia sentimental se puede dedicar, la amorosa (*i. e.*, elegíaca, vv. 112-123).

Por último, una cuarta parte (vv. 133-171), de claro corte petrarquista (léxico, motivos), incide en la descripción espiritual de la amada (vv. 145-153), sublimación –ya insinuada en la 2ª parte- que le ayuda a declararle amor incondicional estuviese donde estuviese, le llevase donde le llevase Amor, a quien apostrofa en epílogo (vv. 172-181) para que le permita, una vez muerto, que su amada lo redima mediante sus lágrimas. Mientras llega ese momento, se conforma con el consuelo que le ofrece la dedicación poética a su amada (vv. 178-181).

3. *Temas y fuentes.*

El tema, como se apuntó en la introducción, es el triunfo de Amor sobre el poeta, tema frecuente en la poesía amatoria, como se observa en el *Trionfo d'Amore* de Petrarca, el *Triumphete de Amor* del Marqués de Santillana, o en Cristóbal de Castillejo y sus *Obras de Amores*⁵. A él, se subordinan numerosos motivos secundarios pero dependientes todos del tema principal, y ello ya desde la elegía clásica, lo que demuestra la clara filiación augústea de la presente elegía. En efecto, el texto es rico en motivos y tópicos clásicos, que afloran ausentes de *contaminatio* petrarquista, y si bien el sevillano no renuncia a la presencia del toscano en la pieza, esta se circunscribe al final de la misma

⁵ El tema del triunfo es muy común en época augústea, tanto en su vertiente amatoria como militar, de la cual adopta el léxico y las situaciones para generar tópicos como la *militia* o el *servitium amoris*. Cf. *Ov. Ars*, 1, 213-228, *Trist.* 4, 2 (triunfo de Tiberio en Germania), *Pont.* 2, 1, 2, 2; *Verg. Aen.* 8, 714-728; *Tib.* 1, 7; *Prop.* 2, 14, 3, 4, 3, 1, 9-12, 3, 11, 3, 17 (triunfo de Baco sobre la India); *Hor. Carm.* 4, 2.

y de modo claramente puntual y evidente, sin lograr arrebatarse el carácter netamente *romano* de la composición.

Dado el tema principal, el hipotexto más utilizado por el sevillano lo constituyen las elegías iniciales de los cancioneros de Propertio y Ovidio, especialmente éste último (I, 1 y 2), en los que se describe el momento inicial de los tormentos amorosos de ambos poetas, sobre los que triunfan implacables los dardos de Cupido. Ambos, como luego Herrera, ni conocían previamente a Amor –de hecho lo despreciaban-, y se dedicaban a los menesteres de la alta poesía épica que nada sabe de temas nimios ni de estilos suaves y humildes. Dicha ὕβρις conlleva la irrupción redentora de Amor, que les hará encadenarse a los ojos de la amada (hecho en el que incide Herrera) así como *recusar* su épica actividad poética, orientándola al consuelo de su amor y a la alabanza de la amada (e, indirectamente, de Amor). Este esquema es seguido fielmente por el sevillano, quien vertebra la pieza en tres pilares: el triunfo de amor, la *recusatio* poética y el laudo a la amada, los dos primeros siguiendo códigos puramente elegíacos y el tercero, petrarquistas (en apariencia).

Tras un comienzo con las habituales alusiones a la amada, tratada al modo de la Laura del toscano (*Luz, esplendor, estrella*, vv. 1-3), y con alusión al tópico de la llama de amor (*el inmenso ardor m'abrasa el pecho*, v. 5)⁶, Herrera introduce de inmediato el tema que luego desarrollará conforme a sus fuentes: *Amor me traxo el mal* (v. 10), adelantando el triunfo de Amor; sin embargo, antes explica ese *mal*. Para ello se vale de uno de los motivos elegíacos más utilizados por él⁷, la metáfora del *navigium Amoris* (vv. 13-18):

*Sulco el áspero mar en noche ciega,
siguiendo porfioso mi desseo,
que sin pavor al piélago se entrega;*

*yo, qu'al fin naufragar al triste veo
entre las altas ondas, ¿qu'esperança
buscar podré al temor con que peleo?*

⁶ Vid. también v. 54. El tópico de la *flamma amoris* es habitual en los elegíacos, naturalmente, aunque trasciende a la épica, la bucólica o el drama, y ello ya desde los griegos, consagrándolo el petrarquismo para la lírica posterior. Algunos lugares en los elegíacos: Tib. 1, 8, 7; 2, 4, 6. Prop. 2, 24, 8; 3, 9, 45. Ov. *Am.* 1, 1, 8, 26; 2, 6, 9, 43, 46; 8, 70; 9, 33; 15, 27; 16, 11-12; 17, 3; 19, 3, 10, 15; 3, 1, 20; 2, 33, 40; 3, 6, 26, 83; 9, 56; 10, 27. En el resto de la poesía clásica, Verg. *Ecl.* 2, 68; *Aen.* 4, 68; Hor. *Ep.* 14, 13; *Carm.* 1, 6, 19; 1, 19, 5.

⁷ V. gr. el. IV, 142-147; V, 16, 21, 247-258; VI, 22-24; IX, 28-32, 49-54.

Tal motivo, de prosapia elegíaca⁸, sirve al poeta para expresar por un lado su dolor (primer terceto), un dolor que, según la paradoja que es el amor elegíaco⁹, le *impulsa* a seguir luchando, *porfiar*, no a desesperar; paradoja porque, en el segundo terceto, la metáfora sirve para ilustrar casos previos al suyo que han acabado en tragedia (*naufragar*), y que le hacen concluir: *¿qu'esperança / buscar podré?* Es por ello que el poeta, reconocida la enajenación sentimental a la que le ha sometido el dios, se declare totalmente paralizado ante esos efectos (vv. 22-23):

*Ni ya huyo, ni oso, ni defiendo
mi alma d'el peligro, ni m'escuso.*

En efecto, el poeta queda sin juicio, el *nullo vivere consilio* properciano (*infra*): ese reconocimiento implícito a la omnipotencia de Amor, que se hará manifiesta a continuación, lleva al poeta a no mantener la actitud soberbia que tenía antes de ignorar a Amor, por lo que, probada la medicina correspondiente, no quiere *osar*, verbo muy importante en el léxico amatorio herreriano¹⁰. En efecto, para él 'osar' es 'atreverse a emprender la aventura de amor', 'aceptar su reto', algo que siempre va aparejado inherentemente al *temor* que le pueda causar el castigo por la *hybris* que trasluce toda osadía: en ese conflicto, a pesar de ser consciente del riesgo, la osadía siempre mantiene al poeta vivo, a pesar del rechazo de la amada, que le lleva a profiar hasta su muerte¹¹. Sin embargo, en este pasaje, ante la omnipotencia de Amor, que le acaba de sojuzgar, el poeta no tiene la opción de osar o no: sólo le queda aceptarlo y asumir el fin que ello trae aparejado: *el mal qu'en mi cercana muerte entiendo* (v. 24), algo en lo que se reafirma al final de la pieza (vv. 172-3).

⁸ Tib. 1, 5, 75-76; Prop. 2, 12, 7; Ov. *Am.* 2, 4, 7-8, 2, 9, 31-33, 2, 10, 9-10, 3, 2, 39; 5, 36; Plaut. *Cist.* 221-224. La primera aparición de la metáfora náutica en tema amoroso es el epigrama de *A. P.* 5, 161, de Asclepiades (*supra*, p. 85, y el. XII, v. 46-48, n. 30).

⁹ Cf. la primera elegía del *Monobiblos* properciano (v. 8), así como los comentarios a este verso a la luz de la elegía XII (v. 12) comentada del sevillano (*infra*, pp. 415-416 y nn. *ad loc.*). Los verbos herrerianos *porfiar*, *impulsar*, *obligar*, son trasuntos del *cogor* properciano (1, 1, 8) que manifiesta ese no querer y verse forzado simultáneamente.

¹⁰ Hasta el punto de que abre la antología seleccionada y editada por el propio autor, única publicación de su obra poética en vida, y preparada tras la muerte de la condesa de Gelves, en 1582. En efecto, *Algunas obras* (*supra*, p. 172) se inicia con uno de los sonetos más célebres de su autor, *Osé i temí, mas pudo la osadía*, verso que bebe del conflicto elegíaco señalado, y que sirve para resumir la visión amorosa de todo su cancionero; cf. *supra* el. II, 15 (*ni aun huir de mis pasiones oso*).

¹¹ Como anota C. Cuevas (ed. cit., p. 30), la raíz del conflicto es medieval, más que de época clásica, citando la *Consolación de la Filosofía* de Boecio como lugar ('Metrum' VII, 10-4). Sin embargo, cf. Ov. *Am.* 1, 2, 9-10: '¿Cedemos o resistiendo avivamos este fuego repentino? / Cedamos: ligera es la carga que bien se lleva' (*Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem? / cedamus! leve fit, quod bene fertur, onus*). Una vez sometido el yugo del poeta sólo le queda, enajenado, rendirse y porfiar por la amada.

Los versos 25-30 y 85-90 introducen el meollo de la cuestión:

*Todo para mi pena se despuso,
i lo devo, pues di ocasión para ello,
su flecha cuando Amor al pecho puso.*

*Mi osado orgullo i mi loçano cuello,
la razón i el gallardo pensamiento
quedaron enredados d'un cabello.*

[...]

*Amor, que no comporta un atrevido
i libertado pecho, el arco fiero
torció, i al desarmar dio un gran sonido.*

*Passóm'el corazón, i con severo
imperio m'usurpó el dichoso estado
en qu'ufano cuidé vivir primero.*

Al *osado orgullo* Amor responde con la flecha que *al pecho puso*. En efecto, en la *aetas prima*, la juventud (*loçano cuello*), todos los elegíacos repudian a Amor, pues no lo conocían, como Propercio:

*Entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi mirada
y sometió mi cabeza bajo sus plantas,
hasta que, cruel, me indujo a odiar a las castas doncellas
y a llevar una vida sin ningún sentido*¹²,

y como Ovidio, modelos de Herrera en los pasajes citados:

*...aquél, de pronto, eligió
de su aljaba suelta saetas hechas para mi perdición;
sobre la rodilla dobló enérgico el arco combado
y me dijo: “¡Recibe, poeta, un tema para cantar!”.
¡Pobre de mí! Certeras saetas fueron las de aquel niño:
fuego soy y en mi pecho vacío reina el Amor.*

[...]

¹² Prop. 1, 1, 2-6: *tum mihi constantis deiecit lumina Festus / et caput impositis pressit Amor pedibus, / donec me docuit castas odisse puellas / improbus, et nullo vivere consilio*. El tema es prehelenístico, y como muchos motivos amorosos aparece en Eurípides, *Hipp.* 5-6: *Tengo [sc. Afrodita] en consideración a los que reverencian mi poder / y derribo a cuantos se ensoberbecen contra mí* (τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη, / σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα); cf. Jenof. *Cyr.* 5, 1, 2-18.

*...se clavaron en el corazón finas saetas
y el fiero Amor agita mi pecho poseído*¹³.

Herrera, como se observa, toma de ambos los tres motivos/momentos principales: 1) el momento del asaetamiento:

*Amor, que no comporta un atrevido
i libertado pecho, el arco fiero
torció, i al desarmar dio un gran sonido.*
(vv. 85-87)

*...de pronto, eligió
de su aljaba suelta saetas hechas para mi perdición;
sobre la rodilla dobló enérgico el arco combado.*
(Ov. Am. 1, 1, 21-23)

2) el sometimiento de la arrogancia,

*Mi osado orgullo i mi loçano cuello,
la razón i el gallardo pensamiento
quedaron enredados.*
(vv. 28-30)

*Entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi
mirada]
y sometió mi cabeza bajo sus plantas.*
(Prop. 1, 1, 2-3)

3) y la enajenación de su persona:

*Passóm'el coraçón, i con severo
imperio m'usurpó el dichoso estado
en qu'ufano cuidé vivir primero.*
(vv. 88-90)

*se clavaron en el corazón finas saetas
y el fiero Amor agita mi pecho poseído.*
(Ov. Am. 1, 2, 7-8)

Según los pasajes, Herrera sigue muy de cerca a los elegíacos augústeos, hasta en detalles como el gesto de doblar el arco por parte de Amor.

Siguiendo un uso muy del género, Herrera ilustra el hondo dolor de su nueva situación mediante *exemplum* mitológico, el de Egeón, uno de los hecatonquiros (vv. 31-33):

*No siente'n el yusano, oscuro asiento,
los cien brazos i cuerpo relajado,
Egeón con sus nudos más tormento.*

¹³ Ov. Am. 1, 1, 21-26: *Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta meum, / lunavitque genu sinuosum fortiter arcum, / 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!' / Me miserum! certas habuit puer ille sagittas; 1, 2, 7-8: haeserunt tenues in corde sagittae, / et possessa ferus pectora versat Amor.*

Su sufrimiento, por tanto, sería comparable al del Hecatonquiro Egeón, que con sus compañeros ayudó a Zeus a vencer a los Gigantes, quien los relega luego al fondo del Tártaro, encadenados. El ejemplo resulta oportuno por cuanto entra en relación directa con uno de los temas de la tercera parte de la elegía, en la que el poeta recusa su pasada producción literaria de la que su *Gigantomaquia* es el ejemplo más relevante. Las fuentes del mito pueden ser múltiples, aunque debido a la predilección que sentía Herrera por Claudiano, según se dijo¹⁴, hace pensar que manejara los fragmentos que de su *Gigantomaquia* se han conservado. Un nuevo uso del mito, esta vez para comparar el brillo del cabello de Leonor con el de Apolo, se encuentra en el v. 38.

Tras la habitual descripción de la amada, caracterizada como *puella divina* (*consiente mi ecelsa Luz divina*, v. 52 y 34-39), el poeta insiste en su herida (vv. 44-45):

*el corazón llevaron, i, herido,
halló el error i muerte' n sus lazadas*

la herida del poeta enamorado es recogida por la tópica elegíaca bajo el código de *vulnus amoris*, tópico que siempre aparece ligado en la elegía clásica a la victoria de Amor, lograda mediante su arco y su certera saeta. Herrera sigue a sus modelos en esta elegía, como Ovidio:

*Yo mismo, reciente, tendré la herida ha poco abierta*¹⁵,

respetando así tal coherencia elegíaca.

Tras adelantar el tema que dominará en la cuarta parte, la alabanza de la amada, así como el modelo que seguirá, el de Petrarca (vv. 58-59; ciertamente dicha alabanza se ejecutará según su soneto 145), el sevillano lanza los consabidos insultos retóricos a Amor:

*aunqu'el duro Amor tirano
en mis entrañas fiero el odio incita*

¹⁴ *Supra*, pp. 169-170, y n. 54 sobre la posibilidad de que Herrera compusiera un poema de estas características. Claudiano compuso dos versiones sobre el poema, una en latín, de la que restan 128 versos, y otra en griego, de la que sólo quedan 77. No obstante, la lucha de los Gigantes, en la que se enmarca la acción de los hecatonquiros, aparece mencionado ya en Homero, que en la *Iliada* llama Egeón a Briaréo (*Il.* 1, 404), Hesíodo (*Th.* 507-9), así como Píndaro (*Nem.* 1, 67-69 y *Pyth.* 8, 12-17) o Apolodoro (1, 6).

¹⁵ *Am.* 1, 2, 29: *ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habeo*; otros pasajes de los *Amores*: 1, 2, 44; 2, 1, 7; 9, 3-4. El motivo amatorio del *vulnus amoris* se halla también en Propercio: 2, 12, 11-12; 13, 1-2; Herrera, el. II, 22.

Duro, tirano, fiero, así como el *impío* del v. 42, constituyen el clásico *locus de indignatione in Cupidinem*, algo habitual desde los poetas helenísticos. En la primera elegía de los *Amores*, Ovidio lo califica de *cruel, intrigante*, y de *fiero* en la segunda, y Propertio y Tibulo le lanzan duros reproches igualmente¹⁶. Acto seguido, Herrera introduce otro lugar clásico, ligado a la victoria o triunfo de amor (vv. 76-77):

*i al árbol generoso de vitoria
rendirá el tierno mirto ...,*

tierno porque su cabeza no está hecha para la espinosa corona del poeta épico¹⁷; con ello se culmina simbólicamente el triunfo, adelantando la siguiente parte en la que el sevillano tratará su obra poética: en efecto, ya no podrá coronarse con la gloria de la corona de laurel (el *árbol de vitoria*) propia de los vates de altos vuelos¹⁸, sino que, como Ovidio, habrá de ceñirse la propia de los poetas amorosos, la corona de mirto:

*¡Adiós crueles guerras con vuestros metros!
¡Ciñe tus amarillentas sienes de mirto ribereño...!*¹⁹

Pues el mirto es la planta consagrada a Venus, como narra Virgilio de Eneas:

*Diciendo esto se cubre la frente con el mirto de su madre*²⁰.

Es de notar, por tanto, que los motivos que va introduciendo Herrera no son simplemente de filiación elegíaca, sino que todos están incardinados al orden que rige el esquema del tema tratado, el triunfo de Amor, no pudiendo, en este caso, tratarse por separado.

La tercera parte de la elegía, rica en motivos elegíacos, se abre, en correlación con la primera, con el tema de la *ὑβρις* del poeta, para desarrollar más por extenso lo expuesto

¹⁶ Ov. *Am.* 1, 1, 5, 14 y 1, 2, 8; Prop. 2, 12, 13-18, Tib. 1, 6, 1-4. Vid. Igualmente Ov. *Met.*, 1, 454-456; Verg. *Ecl.* 8, 47-50; Theoc. 3, 15-17.

¹⁷ Cf. Prop. 3, 1, 19 s., 4, 1, 61: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona*.

¹⁸ *Cuanto es mayor el lauro qu' el enebro, / tanto es al mirto inferior el lauro*, cantan los vv. 7-8 del soneto LV del primer libro de *Versos...* (p. 547 ed. C. Cuevas), inspirado en el CXLVIII de Petrarca. El sevillano trata a nivel teórico el motivo en las *Anotaciones* (p. 411): *Coronávanse de laurel los poetas eroicos, como se puede ver en Oracio i Estacio, i de mirto los eróticos, que son los que escriven cosas de Amor*, a raíz del v. 35 de la primera égloga de Garcilaso.

¹⁹ Ov. *Am.* 1, 1, 28-29: *ferrea cum vestris bella valete modis! / cingere litorea flaventia tempora myrto*; también 1, 2, 23: '¡Ciñe de mirto tu cabello, unce las palomas de tu madre!' (*necte comam myrto, maternas iunge columbas*); 1, 15, 37-38; *Ars* 3, 53.

²⁰ *Aen.* 5, 75: *sic fatus, velat materna tempora myrto*; *Ecl.* 6, 61. Según Artemidoro (1, 77), no sólo el mirto, sino la rosa y el manzano están consagrados a Afrodita, pero también a Deméter.

en la primera parte, e incidir en la impiedad causante del castigo de enamoramiento (vv. 79-84):

*¡Cuántas vezes reí d'el blando llanto
de Lasso, cuyo igual no sufre España,
ni tiene a quien venere i precie tanto!*

*Cualquier dolor d'amor, cualquier hazaña,
me pareció, i aquel temor, fingido,
qu'aora siento bien su fuerça estraña.*

En esta aparte Herrera se aparta de Ovidio para seguir a Propercio. En un primer momento, para desarrollar el tópico –ligado a la justicia amorosa- del *irrisor amoris*: no sólo ignorar o desconocer a Amor, sino despreciarlo y burlarse –Herrera- de quien poseído por él, sufre –Garcilaso-, constituyen el clímax de la ὕβρις elegíaca, ante lo cual Amor tiene que intervenir irremediamente (por eso el sevillano intercala de nuevo el acto del asaetamiento, vv. 85-90). En efecto, en Tibulo:

*Este Márato, un día, se burlaba de sus desdichados amantes,
sin saber que un dios vengador se alzaba detrás de su cabeza.
Dicen, incluso, que muchas veces se rió de las lágrimas del doliente
y que con falsos pretextos detuvo su ansiedad.
Ahora odia todo orgullo; ahora le desagrada toda puerta
que se le oponga inexorablemente cerrada.
Pero te aguarda el castigo, si no dejas de ser altiva.*

Propercio abre la elegía novena del primer libro con las burlas al amigo enamorado:

*Yo te decía, burlón, que te llegaría el amor
y ya nunca serías libres para hablar:
hete aquí que estás abatido, te sometes suplicante...²¹*

La indiferencia mostrada ante Amor, que llega a la burla en caso de los elegíacos, es un momento interesante para observar cómo Herrera selecciona, en función del tipo de elegía practicada –petrarquista, romana-, una fuente u otra para tratar el motivo. En efecto, el toscano también manifiesta no haberse preocupado de Amor antes de su

²¹ Tib. 1, 8, 71-77: *Hic Marathus quondam miseris ludebat amantes, / Nescius ultorem post caput esse deum; / Saepe etiam lacrimas fertur risisse dolentis / Et cupidum ficta detinuisse mora: / Nunc omnes odit fastus, nunc displicet illi / Quaecumque obposita est ianua dura sera. At te poena manet, ni desinis esse superba; Prop. 1, 9, 1-3: Dicebam tibi venturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera verba fore: / ecce iaces supplexque venis...Cf. supra el. IX, 43 (nunca temí...).*

enamoramiento, pero su código amoroso le impide un tratamiento como el de los elegíacos; sin embargo, el lugar es paralelo:

*Por vengarse con gracia y ligereza,
castigando en un día mil ofensas,
tomó Amor el arco ocultamente...*

[...]

*No creí fuera tiempo de reparos
contra golpes de Amor, por ello andaba
seguro y sin sospecha; así mis penas
en el dolor común se originaron*²²,

donde las *mil ofensas* ocultarían los desprecios del poeta a Amor antes de conocerlo. Ofensa o irrisión, el castigo llevará aparejado, ineludiblemente, un *servitium* del ya enamorado a su dama. Herrera, por tanto, se mantiene fiel a una ininterrumpida tradición que arranca en época helenística²³, algo que sucede también con el modo de tratar su enamoramiento súbito por vía de los ojos, si bien por medio de sus modelos (vv. 91-93):

*quedé siempre cativo i sojuzgado
de tales dos estrellas, qu'en el cielo
a todas la beldad an despojado.*

En efecto, Herrera comparte a Propercio y a Petrarca, sin fundirlos; en la primera mitad del terceto está presente el *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* properciano, a su vez motivo meleagreo²⁴, contaminado en la segunda mitad con imaginaria petrarquista; no obstante, el soneto LXXV del toscano sigue el lugar properciano citado:

*Los ojos que me hirieron de tal modo
que ellos mismos la llaga curarían...*²⁵

²² *Canzonere*, II, 1-3: *Per fare una leggiadra sua vendetta / et punire in un di ben mille offese, / celatamente Amor l'arco represe*; III, 5-8: *Tempo non mi pareo da far reparo / contra colpi d'Amor: però m'andai / secur, senza sospetto; onde i miei guai / nel commune dolor s'incominciaro.*

²³ El tópico del *irrisor amoris* aparece en Meleagro, *apud A. P.* 12, 23, 1-2: *Me cazaron, a mí que con tanta frecuencia reía / antaño en los cortejos de mis pobres amigos* (Ἡγρεύθην ὁ πρόσθεν ἐγὼ ποτε τοῖς δυσέρωσι / κώμοις ἠιθέων πολλάκις ἐγγελάσας); 12, 132, 140, 141 y *supra* pp. 86 y 114 para lugares clásicos.

²⁴ Prop. 1, 1, 1, 'Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos', *cf.* Mel. *apud A. P.* 12, 101: *A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Miisco, / hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras...* (Τόν με Πόθοις ἄτρωτον ὑπὸ στέρνοισι Μυῖσκοσ / ὄμμασι τοξεύσας τοῦτ' ἐβόησεν ἔπος).

²⁵ *Canzonere*, LXXV 1-2: *I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa / ch'e' medesmi porian saldar la piaga.* La comparación de los ojos con las estrellas, aunque no es extraña en Petrarca, Herrera la toma del

Este tono elegíaco y petrarquista simultáneo, pero perfectamente distinguido, se mantiene en el siguiente terceto, donde Herrera declara su *servitium* mediante las metáforas de las *retia amoris* –elegíaca- y de la amada velada –petrarquista²⁶-, ambas, como decimos, singularmente delimitadas (vv. 94-96):

*I en la purpúrea red i rico velo
de la hermosa frente vi mi vida
presa, sin esperar algún consuelo.*

La metáfora de las redes de amor es de prosapia properciana; así, el de Asís se queja a su amada:

¡Mas a ti, que has tendido las redes en nuestro lecho...

Aunque también Ovidio hace decir a la alcahueta Dipsas:

*cobra menos, mientras tiendes las redes, para que no huyan...*²⁷.

Es un tópico que se remonta a la lírica griega arcaica, a Íbico de Regio:

*Eros, de nuevo, bajo sus párpados azuloscuro,
me examina con ojos de lánguido mirar,
y con toda clase de hechizos
a las inmensas redes de Cipris me lanza*²⁸.

Si su soberbia lleva aparejado caer irremediabilmente en las redes que le tiende Amor a través de los ojos de la amada, ello conlleva adaptar el estilo literario a la nueva situación sentimental (vv. 100-111):

*D'allí el sobervio i animoso intento
oscuro de mi canto quedar pudo,
que sólo dio lugar a mi tormento;*

epigrama 7, 669 de la *Antología Palatina*, en su versión latina *O utinam coelum fierem cum sidera cernis*, sobre el que Herrera construye la elegía IV, 214-216 (*supra* pp. 292-294).

²⁶ Sobre el motivo de la amada velada, *vid.* el. I y comentario a los vv. 23, 37 y 46.

²⁷ Prop. 3, 8, 37, *at tibi, qui nostro nexisti retia lecto*; 2, 32, 20. *Am.* 1, 8, 69, *Parcius exigit pretium, dum retia tendis*. El tópico tiene variantes, como la de la caza amorosa (*Am.* 2, 4, 13-12, 2, 9, 9, 2, 19, 36), que se remonta a Calímaco (*Ep.* 31; *Mel.*, *supra* n. 23). *Ov. Rem.* 502. Aunque de ámbito amoroso, la metáfora traspasa a géneros como la comedia, *cf.* *Plaut. Asin.* 215-226. Un estudio del tópico es el de P. MURGATROYD, "Amatory hunting, fishing and fowling", *Latomus* 43 (1984) 362-368. Sobre el adjetivo *purpúrea* que acompaña a *red*, *vid.* comentario a el. VI, 65 (*supra*, p. 319).

²⁸ *Ibyc. fr.* 7D, 1-4: Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δεσκόμενος / κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει / ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει.

*i aquel rayo de Iúpiter sañudo,
i los fieros Gigantes derribados,
principio de mis versos grande i rudo,*

*i el valor d'españoles, olvidados
fincaron, que pudieron en mi pena
más mis nuevos dolores i cuidados.*

*Entre armas i entre hierro mal resuena,
cansado, el noble espíritu amoroso,
d'el mal que su sossiego desordena.*

Eje de esta tercera parte, e inserto en la estructura del tema principal, la victoria del dios implica no sólo el cambio de actitud del ahora amante con respecto a su domeñador, sino que se amplía a otras esferas de su vida anterior como la práctica literaria. En efecto, la gloria de todo poeta es coronarse de laurel y para ello la vía común era el cultivo de la alta poesía épica, de temas magnos (guerras, batallas) y estilo ampuloso. Todo ello es diametralmente opuesto al reino de Amor, lo que lleva al poeta a manifestar, merced a esa lógica elegíaca, su nuevo programa literario. La vía para ello en el género es el esquema de la *recusatio*, de origen arcaico pero lugar común desde Calímaco²⁹ para el nuevo tipo de poesía en dísticos. Prácticamente todos los poetas amorosos se valen del recurso para justificar, más o menos en serio, el tipo de poesía cultivada; ello conlleva presuponer una anterior práctica épica que ha llevado a postular que en efecto los poetas contaban, entre sus obras perdidas, tal o cual poema. El caso de Herrera no es diferente, y todos sus biógrafos se han planteado tal cuestión, como ya se observó en Ovidio³⁰. Sin entrar en ese problema, lo cierto es que los poetas hacen literatura de ello y, a modo de tópico, justifican su quehacer elegíaco. Ya se vio cómo Herrera dedica toda la elegía VIII a ese motivo, siguiendo a Propercio 1, 7³¹. Ahora sigue a Ovidio y la primera elegía de los *Amores*, que en su primer verso ya anticipa que:

*Me disponía a hacer sonar armas y violentas guerras
en solemne ritmo adaptando el tema al metro...³²*

²⁹ Call. fr. 1 Pf., *supra* pp. 92-94 y 113 en elegía latina. El motivo ya ha sido recreado por el 'Divino' en las el. IV, 130-138; VII, 97-105, 178-196, y utilizado como tema principal en la el. VIII.

³⁰ *Supra* p. 143 y nn. 157 y 158; p. 169-70 y n. 54 para el caso de Herrera.

³¹ *Vid.* el. VIII, *introducción*.

³² *Am.* 1, 1, 1-2, *Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere, materia conveniente modis*.

donde la equivalencia tema-tono-metro supone una lógica interna, algo que habrá que extrapolar si cambia la orientación. El motivo, aunque Calímaco lo tipifica como tópico elegíaco (de cualquier poesía que no sea épica, en realidad), se remonta no obstante también a Íbico:

*Pero no es ahora mi deseo el celebrar a Paris,
traidor a su huésped, ni a Cassandra,
la de gráciles tobillos [...]
Tampoco voy a cantar
el muy soberbio coraje de los héroes,
a los que cóncavas naves de muchos clavos condujeron [...]
También esto las Musas muy doctas del Helicón
podrían abordarlo con holgura de palabra;
pero un hombre mortal no es ágil...³³*

recusatio que sigue un esquema de priamel, técnica poética muy adecuada para tratar estos temas³⁴ y que Herrera utilizará en los versos inmediatamente posteriores. El tópico recorre toda la literatura clásica, como se ha dicho, aunque ‘el Divino’, como en el resto de la elegía, parece seguir el *locus classicus* de Ovidio una vez más. En efecto, en el libro segundo afirma:

*Me había atrevido, recuerdo, a cantar guerras entre dioses
y al centímano Giges (y desde luego tenía aliento suficiente),
cuando la Tierra se vengó cruelmente y el Osa escarpado
sobre el Olimpo amontonado soportó al Pelión en su caída.
En mis manos tenía las nubes y junto con Júpiter el rayo,
el que él mismo lanzaría con tino en defensa de su cielo.
Cerró mi amiga sus puertas: yo solté con Júpiter el rayo,
Júpiter mismo se cayó de mi mente.
¡Perdóname, Júpiter! De nada me servían tus dardos:
una puerta cerrada supone un rayo mayor que el tuyo.
Retomé las ternezas y las ligeras elegías, mis dardos:*

³³ Ibyc. fr. 3D, vv. 10-13, 17-19, 24-26: νῦν δέ μοι οὔτε ξειναπάταν Πάριον / ἐπιθύμιον οὔτε τανίσφυρον / ὕμνην Κασσάνδραν [...] οὐδεπ[/ ἦρ]ῶων ἀρετὰν / ὑπεράφανον οὓς τε κοίλα[ι / ν]ᾶες πολυγόμοι ἐλεύσα[ν / [...] καὶ τὰ μὲ[ν ἄ]ν Μοῖσαι σεσοφ[ισμ]ῆναι / εὖ Ἑλικωνιδ[ε]ς ἐμβαίειν λογ[/ θνατὸς δ' οὐκ ἐ]ν ἀνήρ. Tras la codificación de Calímaco (fr. 1, 21-24), el epigrama griego se hará eco del motivo, cf. Estratón de Sardes (s. II a. C.), *apud A. P.* 12, 2. *Vid. supra*, p. 92-94.

³⁴ Cf. Sapph. fr. 16 L-P; Pi. N, 8, 37 ss. e *infra*, comentario a vv. 112 ss.

El tratamiento que Herrera hace del pasaje ovidiano ciertamente puede hacer pensar sobre la sinceridad de lo relatado; sin embargo, Herrera se aparta de su modelo al introducir no una, sino dos obras de corte épico, aludiendo también a su malogrado poema sobre las gestas de españoles célebres. En este sentido se acerca a otros pasajes programáticos donde la *recusatio* distingue temáticamente las dos esferas tradicionales de la poesía épica, esto es, mítica e histórica. En efecto, la elegía properciana 3, 9 se articula según una *recusatio* que contempla tal distinción: no está hecho el umbro para surcar el *henchido mar*, pues segura es su estancia en *pequeño río* (vv. 35-36), aunque si le insistiera Mecenas

...cantaré incluso las armas de Júpiter, a Ceo
que amenaza al cielo y a Eurimedonte en las cimas de Flegra;
y empezaré a cantar el elevado Palatino donde pacían los toros
romanos y las murallas fundadas con la muerte de Remo,
a los reyes gemelos alimentados por una ubre salvaje [...]
el campamento de Pelusio destruido por el hierro romano,
y las manos de Antonio despiadadas en su destino³⁶.

Lo relevante es el contexto literario, en el que Herrera sigue una vez más a sus modelos para construir su *recusatio* (de diferente tipología a la que siguió en VIII), a pesar de que es un motivo que también Petrarca introduce alguna vez en su *Canzoniere*:

¿Qué dirá aquel que por su amor suspira,

³⁵ *Am.* 2, 1, 11-20, *Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen—et satis oris erat— / cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olimpo / ardua devexum Pelion Ossa tulit. / in manibus nimbo et cum Iove fulmen habebam, / quod bene pro caelo mitteret ille suo— / Clausit amica fores! ego cum Iove fulmen omisi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo. / Iuppiter, ignoscas! nil me tua tela iuvabant; / clausa tuo maius ianua fulmen habet. / blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi; / mollierunt duras lenia verba fores.* Cf. igualmente Verg. *Buc.* 6, 3-5, Prop. 3, 3, 1-26 u Hor. *Carm.* 4, 15, 1-4. Todavía, al final de su vida, recuerda Ovidio (*Pont.* 3, 3, 29) cómo fue Amor quien le inspiró sus poemas de juventud, en referencia a sus *Amores*: ‘Tú fuiste el primero en dictarme poemas juveniles’ (*Tu mihi dictasti iuvenalia carmina primus*).

³⁶ Prop. 3, 9, 47-51 / 55-56: *vel Iovis arma canam caeloque minantem / Coeum et Phlegraeis Eurymedonta iugis; / eductosque pares silvestri ex ubere reges, / ordiar et caeso moenia firma Remo, / celsaque Romanis decerpta palatia taurus [...] claustraque Pelusi Romano subruta ferro, / Antonique gravis in sua fata manus;* Ov. *Pont.* 3, 3, 31-32: ‘No has consentido en que me alzara con un poema Meonio, ni que cantara las hazañas de los grandes generales’ (*Nec me Maeonio consurgere carmine nec me / dicere magnorum passus es acta ducum*); cf. Hor. *Carm.* 2, 12, 1-7. La inconveniencia de cantar la batalla de los gigantes en momentos concretos se remonta a la lírica griega arcaica, donde Jenófanes de Colofón (fr. 1D, vv. 21-24) aconseja en los simposios *alabar a aquel que ha bebido y bien muestra / que su memoria y su afán la virtud de continuo persiguen, / y no se ocupa en contar las batallas de Titanes, Gigantes / ni de Centauros tampoco* (ἀνδρῶν δ’ αἰνεῖν τοῦτον ὅς ἐσθλὰ πῖν ἄναφαινεῖ, / ὡς ἦι μνημοσύνη καὶ τόνοσ ἀμφ’ ἀρετῆς, / οὐ τι μάχας διέπειν Τιτηνῶν οὐδὲ Γιγάντων / οὐδὲ Κενταύρων).

*si otra esperanza mis primeras rimas
le hubiesen dado, que por ésta pierde?* ³⁷,

donde el toscano reconoce la fuerza de Amor como factor que le impide tratar en su obra otro tema que no sea su pasión. Herrera, aunque no sigue textualmente al cantor de Laura, siente al igual que él la imposibilidad de tener su pensamiento en un lugar que no sea la amada (vv. 112-123):

*Dichoso quien en verso generoso
celebra las hazañas inmortales,
i el vigor i el esfuerço valeroso;*

*o quien en las regiones celestiales
termina el buelo, i, de su cumbre, mira
la vanidad i cosa de mortales.*

*Quien d'una bella Luz arde i suspira,
quien se ve condenado al mal presente
que de su pensamiento no retira,*

*no puede contemplar al sol luziente
ni admirar la virtud i el nombre ageno,
qu'Amor tanto reposo no consiente.*

Mediante el procedimiento clásico del priamel, introducido por la fórmula también clásica del μακαρισμός o alabanza del hombre afortunado en algo, Herrera contrapone la situación de aquéllos a los que Amor consiente otros ‘reposos’ (v. 123), para intensificar su nueva situación de enamorado, que le impide centrar su atención en nada que no sea Leonor. Relevante es, como decimos, que ‘el divino’ se haga eco de la fórmula clásica del priamel (*unos...otros...pero yo...*) para concretar su nueva situación, como Propertio (también en el contexto programático de la *recusatio*):

*Hay quienes consiguen la palma corriendo en las cuadrigas de
Elea; hay quienes están destinados a la gloria debido a la velocidad de
sus piernas; éste nació para la paz, aquél es útil en la milicia:
cada cual sigue la semilla de su propia naturaleza* ³⁸.

³⁷ *Canzonere*, s. LX, vv. 9-11: *Che porà dir chi per amor sospira, / s'altra speranza le mie rime nove / gli avessir data, et per costei la perde?*

³⁸ Prop. 3, 9, 17-20: *est quibus Eleae concurrat palma quadrigae, / est quibus in celeris gloria nata pedes; / hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis: / naturae sequitur semina quisque suae*. Para un uso

Mediante dicho procedimiento, Herrera (vv. 118-123) alude también al concepto de ‘lo oportuno’, del τὸ πρέπον, como pretexto para no dedicarse al género sublime y componer en el estilo apropiado, algo que Horacio prescribe en su *Ars*:

*Vosotros, escritores, escoged materia a la altura de
vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden
vuestros hombros. A que elija un asunto a su medida,
ni la facundia le abandonará ni un orden brillante.*

y algo que acusa también Propercio, quien le dice a Mecenas:

*Es vergonzoso confiar a tu cabeza un peso con el que no puedes
para después, agobiado, ofrecer la espalda con la rodilla doblada.
No todo se adapta a todos de la misma forma ni
se alcanza ninguna palma desde la misma cumbre*³⁹.

El sevillano cierra esta parte con un nuevo recuerdo a la causa de toda esta situación (la tercera vez que insiste en ello), *fue siempre a mi deseo Amor extraño*, v. 130, para introducir a continuación, en una última parte de corte petrarquista, el laudo de la amada en clave de *puella divina*. Seguidamente, los vv. 154-159 vuelven a condensar el soneto CXLV del *Canzonere*, para reproducir el complejo tema *Ponmi ove'l sole*:

*Si a los hondos estrechos me llevasse
Amor d'el Indo océano, o perdido
en l'africana arena m'abrasasse,

firme siempre estaría, no rendido,
qu'en pecho, más que fino diamante,
está fixo el cuidado i esculpido.*

más estricto del motivo por Herrera y los hipotextos principales, *supra* pp. 320-322 (el. VI, 85-93). La fórmula del μακαρισμός se remonta a Homero (*Od.* 5, 306-307) y se utilizará en la elegía latina, *cf.* *Ov. Am.* 2, 5, 9: ‘Dichoso el que se atreve a defender con valentía lo que ama...’ (*felix, qui quod amat defendere fortiter audet...*); Herrera, el. XIII, 89.

³⁹ *Ars*, 38-41: *Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus et uersate diu quid ferre recusent, / quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo; Prop.* 3, 9, 5-8: *turpest, quod nequeas, capiti committere pondus / et pressum inflexo mox dare terga genu. / omnia non pariter rerum sunt omnibus apta, / palma nec ex aequo ducitur ulla iugo.* En la *Canción* III del libro tercero de la edición de Pacheco, Herrera vuelve sobre la oportunidad como excusa para cantar un tema u otro (33-38): ... *¿Quién a Mavorte crudo, / d'adamantina túnica cubierto, / cuando en l'áspera Tracia'l campo abierto / mueve, teñido en sangre, el duro escudo, / podrá escrevir, si al fin le falta el buelo, / i se despeña dend'el alto cielo?*

Motivo muy del gusto del sevillano, pues ya lo introdujo en los vv. 31-35 de la elegía I⁴⁰; en este caso, al igual que los versos referidos y frente al soneto que le dedica el sevillano en *Algunas obras*, la fuente no es directamente Petrarca sino las estrofas horacianas (*Pone me pigris...*). En efecto, se vuelve a desarrollar el motivo en el primer terceto, actuando el siguiente de conclusión, y aunque el calor vuelve a ser término obligado de contraste, hay un detalle textual que apoya el hipotexto horaciano, el v. 154,

Si a los hondos estrechos me llevasse

que no se encuentra en el terceto de la elegía I (vv. 31-33), pero que trasladan un sintagma horaciano anterior a las dos estrofas finales, de la misma oda I, 22:

*bien vaya a caminar por las ardientes Sirtes...*⁴¹

pues esos *hondos estrechos* poseen idéntica función a la de la imagen de las Sirtes. Además, el sevillano acompaña el motivo en esta ocasión con un pasaje de clara estirpe properciana, vv. 160-165:

*Si puede ser qu'Iperión levante
primera luz d'España, i qu'el corriente
Ganges no entre'n el golfo resonante,*

*esperar se podrá qu'al pecho ardiente
oprima el frío intenso de la nieve,
o mitigue su fuego vehemente,*

serie de *adynata* o *imposibilia* habituales con los que el poeta refuerza la idea de la imposibilidad de cambio de parecer, ejemplos que parecen extraídos del de Asís:

*Antes la tierra decepcionará a los campesinos con frutos engañosos,
más rápido conducirá el Sol negros caballos,
los ríos comenzarán a llevar las aguas a su nacimiento,
y los peces sin agua vivirán en secas corrientes,
antes que yo pueda trasladar mis penas de amor a otro sitio*⁴²,

⁴⁰ *Supra*, pp. 240-243 y nn. 21-26 para la historia textual del motivo.

⁴¹ Hor. *Carm.* 1, 22, 5: *sive per Syrtis iter aestuosas*.

⁴² Prop. 2, 15, 31-35: *terra prius falso partu deludet arantis, / et citius nigros Sol agitabit equos, / fluminaque ad caput incipient revocare liquores, / aridus et sicco gurgite piscis erit, / quam possim nostros alio transferre dolores*; 1, 15, 29-30, 2, 3, 5-6, 19, 32, 49-50, 3, 19, 5-8. Cf. Verg. *Ecl.* 1, 61-63: '...antes, tras haber recorrido desterrados unos de otros los confines / beberá el parto en el Arar o la Germania en el Tigris, / antes de que la imagen de aquel dios desaparezca de mi pecho' (*ante pererratis*

y con los que Herrera puede solapar en parte la filiación de sus modelos, para aportar su propio tratamiento y recreaciones. Por tanto, nuevamente Herrera emplea un lugar sustantivamente elegíaco que bajo tratamiento horaciano es recreado por Petrarca, ilustrando el modo de trabajar del 'Divino', consciente de una tradición y conjugando, en función de sus intereses, unas fuentes con otras en verdaderos alardes de erudición alusiva; y, simultáneamente, recreando en su obra poética aquello que ha tratado teóricamente en sus *Anotaciones*⁴³, constatándose una vez más la compleja doble dimensión a modo de *poeta doctus* del sevillano.

amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus).

⁴³ *As.* pp. 371-372; *supra*, p. 242-243, nn. 23 y 26.

ELEGÍA XI

En tanto qu'el furor d'el seco estío 1
 arde, y dexa ya de sombra ya desierto
 cuanto de Betis parte'l hondo río,
 vos en sosiego i en seguro puerto 5
 vivís, luz de Cabrera, descansado
 de los peligros d'este mar incierto.
 N'os turba el corazón grave cuidado,
 ni la molesta i desigual tristeza,
 ni un trabajo con otro encadenado.
 De l'ambición el fasto i la grandeza 10
 n'os cansa, que sabéis cuán poco dura
 en cosas tan caducas la firmeza.
 Lo qu'el vulgo, confuso, ama i procura, huís,
 i en las tinieblas veis la lumbre 15
 que la virtud descubre'n su faz pura.
 Subiendo su alta i su difícil cumbre,
 miráis abaxo tanto error i engaño
 de la inorante i ciega muchedumbre.
 I, apartando d'el cierto bien el daño,
 mostráis no aver gastado vanamente 20
 el tiempo causador d'el desengaño.
 I, cuando el ocio algún lugar consiente,
 con vuestra bella esposa recogido,
 vuestro pasado amor hacéis presente.
 I, en su dulce memoria entretenido, 25
 referís con señales d'alegría
 cuando por ella os visteis más perdido.
 I, satisfecho, bendezís el día
 que possessor vos hizo en ledó estado
 d'el bien qu', en esperança, os ofendía. 30
 Mas yo, mísero amante, enajenado
 de mí, siempre rendido i temeroso,
 en frágil tabla corto el mar turbado.
 Sólo, sin esperança, sospechoso,
 seguido d'un perpetuo descontento, 35
 nunca de mi mal admito algún reposo.
 Cuando quise perderm'en mi tormento,
 fuera acabar la vida mejor suerte
 qu'abraçar un eterno sentimiento.

Mas mi hado no quiere que yo acierte 40
 a huir los peligros, i m'obliga
 a padecer, viviendo, inmortal muerte.
 Yo vi –no sé si será bien que diga,
 o si calle mi mal- yo vi, mesquino,
 mi dulce i hermosíssima enemiga. 45
 Ya otras vezes la vi, i perdí contino,
 temiendo mi dolor, aquella gloria
 devida sólo a espíritu divino.
 Mas esta vez que començó la istoria
 prolixa i no acabada de mi pena, 50
 su imagen pintó Amor en mi memoria.
 Aunque la mortal suerte no es tan llena
 de bien qu'alcance'l nombre soberano
 d'esta mi pura i celestial Sirena,
 mi pecho, que sufrió d'Amor tirano 55
 los más bravos assaltos i dureza,
 i mereció más onra qu'ombre umano,
 cuando, atento, notó la gran belleza,
 las luzes dond'Amor sólo respira,
 i d'el color suave la pureza, 60
 cual mariposa qu'a perders'aspira
 en la llama, corriendo con engaño
 al dulce fucilar qu'en ella mira,
 tal s'arrojó, mas cierto de mi daño,
 a consumirm'en este sacro fuego; 65
 i, aunque veo mi mal, en él m'engaño.
 Mas, ¡ô desseo mío vano i ciego!,
 ¿por qué me hazes renovar memorias
 que no me sufren consentir sossiego?
 Amor, en tus despojos i vitorias 70
 cuenta esta mía, i cuenta juntamente
 esta gloria mayor entre tus glorias.
 Si yo pensava descansar, ausente
 i libre de mis males acabados,
 el breve curso d'esta edad presente, 75
 ya estoí, con nuevas penas i cuidados,
 sugeto, derribado, i tan rendido,
 que soi sólo entre amantes desdichados.
 Pero, ¿cuánto es mejor ser yo perdido,
 i lamentar por ella, que, contento, 80
 ser d'alguna jamás favorecido?

Amor, inspira en mí el divino aliento para dexar perpetuo en letras d'oro su valor, mi firmeza i mi tormento;	85	su buelo no turbéis con aspereza.	105
qu'en quanto baña i cerca el seno moro, i el Indo riega, i el Danubio frío, el nombre eterno irá que siempre honoro;		Sed, pues tan bella sois, sed piadosa, porque bien deve ser favorecido quien en tan alta empresa espera i osa.	
i el caudaloso y rico Betis mío, de verde sauz la frente coronado, umillará a su voz el grande río.	90	I en onra de mis males busco i pido sólo una corta muestra d'esperança de ser perpetuamente más perdido.	110
I cuando, por ventura, mi cuidado pudiere relaxar de tanta pena que me fatiga el coraçón cansado,		Qu'en mi fortuna injusta la bonança no procuro ni atiengo, i sólo quiero que mi pasión no alivie la mudança.	
diré: -"Dulce i bellísima Sirena, cuya suäve voz i tierno canto con celeste armonía espira i suena:	95	Otras cosas diría, mas el fiero dolor m'aquexa tanto, que, cuitado, de todo mi remedio desespero.	115
Si puede mi tormento valer tanto que satisfaga en parte mi osadía, yo a padecer m'obligo siempre'n llanto.		Vos, que sabéis cuán mal este cuidado puede arrancarse d'un vencido pecho con inmortales nudos enlazado,	120
Pero sufrid que piense l'alma mía, por avers'ofrecido a vuestra alteza, que merece perders'en su porfía.	100	vivid de vuestro estado satisfecho, con la bella Isabela dulcemente, en yugo onesto con blandura estrecho.	
No condenéis, ingrata, su firmeza en sombra d'el olvido, i, desdeñosa,		Yo, pues mi dura suerte no consiente que pueda descansar de mi querella, sólo, sin esperança, firme, ausente, seguiré siempre mi cruel estrella".	127

1. Introducción

La última elegía contenida en la edición póstuma preparada por P. Pacheco está dedicada a don Pedro de Cabrera¹, amigo de Herrera y de Juan de la Cueva², entendido en temas ortográficos³ y felizmente casado con una dama sevillana llamada Isabel (cf. vv. 23 y 122). Son pocos los datos que se tienen de él. C. Cuevas⁴ se pregunta si tal vez era familia de Pedro de Cabrera criado del Marqués del Algaba, relacionado con la obra pía de Pedro de Yébenes; aparece citado en la epístola de Cristóbal de Mesa a Barahona de Soto como perteneciente al grupo de poetas del cenáculo de Pacheco, y se ha discutido a raíz del verso catorce si estaba ciego (*i en las tinieblas veis la lumbre*).

Pedro de Cabrera muere en 1580 y a ese suceso el sevillano dedica una de sus tres composiciones *in morte*, la n.º VI del libro II de la citada edición de Pacheco (1619). Por tanto la presente elegía presentaría dicho año de 1580 como *terminus post quem*, redactándola poco antes a los 45 ó 46 años de edad. Se trata por tanto de una de sus últimas composiciones extensas, ya que no hay que olvidar que Herrera decidió en 1582 dejar de cultivar la poesía⁵.

La elegía presenta una ambientación que recuerda a Tibulo y a la primera parte de la cuarta elegía comentada del sevillano, con un fuerte tono moralizante inserto en el bucolismo de la dichosa situación en que Cabrera, *inclusus amator* –el *puerto seguro* del v. 4-, se halla junto a su amada Isabela. Frente a esa idílica situación se encuentra su amigo Herrera, amante rechazado –*mas yo, mísero amante*, v. 31-, que marcará los contrastes volviendo a recurrir al procedimiento sintáctico de la elegía properciana 1, 7 (*a Póntico*) de que ya se valiera en la elegía VIII (*En tanto que vos...mas yo....*), y articulando en torno a ella sus habituales puntos de vista sobre el amor como conocimiento (vv. 16-18) o destino (v. 40), y recreándose en la victoria de Amor –uno de sus temas preferidos- para dar colorido elegíaco a su composición.

¹ Coster, *op. cit.* p. 60: “C’est sans doute à ce Cabrera que Herrera dédiait l’Élégie V du livre III de l’édition de 1619: *En tanto que el furor del seco estio...*”.

² Sobre Juan de la Cueva, autor del *Exemplar poético*, *vid.* pp. 215-218.

³ En la mencionada página Coster cita los siguientes versos: *Usaréis de los terminos y modos / de la nueva Ortografía, viendo en ella / a Cabrera metido hasta los codos*, sin citar su autor.

⁴ Ed. cit. pg. 685 y n. *ad loc.*

⁵ Mucho se ha escrito sobre el verdadero motivo de su alejamiento de la creación poética. Herrera sentía verdadera aversión a que le llamaran *poeta* en sentido despectivo, y a los 48 años se le hizo evidente que, pese a todos sus esfuerzos, así seguía ocurriendo. No fue porque la Condesa de Gelves hubiese muerto para entonces: un anhelo de gloria más profundo le lleva a buscarla por medios más seguros, mediante el cultivo del género histórico, la biografía ejemplar y seguramente la teorización poética, como ya se dijo. Por supuesto, de telón de fondo seguía y perseguía la perfección de sus propias creaciones, sometiendo sus versos a una permanente lima, en una incansable e insistente labor de corrección.

2. Resumen y estructura

La elegía consta de 127 versos –extensión media en el *corpus* elegíaco del sevillano– distinguiéndose tres grandes secciones enmarcadas por un prólogo y pequeño epílogo a modo dedicatoria inicial y final a su amigo. El número de versos está repartido en función de la importancia de la sección: 30 en la primera, 60 en la segunda (la parte más compleja, con una estructura tripartita en sí) y 33 en la tercera, pues el cuarteto final constituye un cierto cierre a la producción elegíaca del autor y forman un corolario aparte, al salirse de la admonición a Cabrera.

La primera parte (vv. 1-30) encuadra el ambiente en que se va a desenvolver la elegía, desarrollando los ideales (encarnados en la figura del destinatario de la composición) elegíacos de la vida inserta en el *otium* y en la *iners* con la amada alejado de cualquier preocupación mundana (*en sosiego y en seguro puerto*, v. 4), pero también sin preocuparse (*la ambición el fasto y la grandeza / no os cansa...vv. 10-11*) por una vida activa en grandes lujos (ideal de la *paupertas*) que sólo turban el corazón del necio *vulgo*, que *confuso, ama i procura* (v. 13); en esas tinieblas falaces en las que vive ese vulgo Cabrera, sabiamente, ve la lumbre *que la virtud descubre en su faz pura* (v. 15). Cuatro estrofas cierran esta primera sección que en anáfora van introducidas por la conjunción copulativa “y”, en las que Herrera ensalza ahora no su vida sabiamente llevada a cabo, sino la dicha que además le proporciona su amable y alegre estatus con su esposa Isabela, con quien ocupa los ratos de ocio recordando los dulces y dichosos momentos pasados de su historia, como luego hará en responsión el *Divino*.

El *mas yo* adversativo (v. 31) marca bruscamente y en giro muy contrastado y elegíaco el inicio de la segunda parte de la composición (vv. 31-90), la más extensa y la única que tiene la historia de Herrera y Leonor como protagonista, y que constituye una pequeña elegía inserta dentro de otra elegía, con su microestructura propia y sumamente cuidada, reflejo de la estructura general de la elegía que nos ocupa, pues esta segunda parte se puede dividir perfectamente en tres secciones, con un número de versos que responde en proporción a la disposición otorgada por la estructura original: primera sección (vv. 31-42) con doce versos, segunda sección (vv. 43-78) treinta y cinco versos y, la tercera (vv. 79-90), con doce de nuevo. La primera de estas secciones ofrece, desde la situación amorosa del ‘Divino’, el contrapunto negativo de todo lo manifestado de Cabrera en la primera parte, subrayando las condiciones de *inclusus amator* y *exclusus amator* de uno y otro: al *ledo estado* (v. 29) de Cabrera, se opone inmediatamente el *yo*,

miserio amante (v. 31) de Herrera; al *con vuestra bella esposa recogido* (v. 23) el sevillano responde con su *sólo, sin esperanza, sospechoso* (v. 34); y al *descansado / de los peligros de este mar incierto* (v. 5) de su amigo, el cantor de Luz sufre que *rendido i temeroso / en frágil tabla corto el mar turbado* (v. 32-33).

La segunda sección (v. 43-78) de esta segunda parte ofrece, a modo de clímax y ocupando el centro de toda la elegía, el recuerdo del primer encuentro y enamoramiento inmediato del poeta por Luz, hasta que declarándose vencido por Amor, declara preferir seguir en ese estado a ser de cualquier otra aceptado, declarando así su amor irrenunciable a su amada. Por ello, en la tercera sección -que cierra esta segunda parte de la elegía-, toma a la amada como numen inspirador para cantar su nombre y fama allá por donde se extienda el orbe.

Cierra la elegía una tercera parte (vv. 91-127) constituida por sendas admoniciones a su amada primero, en forma de súplica en apóstrofe (vv. 94-114), y a Cabrera después (vv. 118-123), amabas separadas a modo de gozne por un terceto (v. 115-117) que introduce el tópico del dolor que imposibilita continuar el relato. Los vv. 118-127 cierran la pieza en *ring composition* al volver a referirse a Cabrera (*vos que sabéis...v. 118*), afianzando su credo de seguir persiguiendo su amor según le dictamina su *cruel estrella*, perfecto resumen del anhelo que recorre toda su producción.

3. *Temas y fuentes*

La primera estrofa sitúa en coordenadas cronotópicas precisas la elegía: en verano (*seco estío*) y en la ribera del Betis, en su Sevilla natal. Es interesante esta obsesión de Herrera por situar la acción elegíaca (y la de su obra en general) casi siempre mediante alusiones al río Betis, una zona que en la poesía castellana del momento está caracterizada con ribetes marginales y de escasa aparición. Ello podría deberse a diversas causas, sociales pero también culturales y literarias; sociales y económicas, debido a la emergencia de una sensibilidad y de una conciencia propiamente andaluzas –en contraste a la mentalidad y entorno castellanos- durante el siglo XVI, como resultado del auge que experimenta la zona occidental de la península Bética tras el descubrimiento de América, pasando a ocupar una posición estratégica tanto para el desarrollo económico de la patria como para su expansión territorial. Herrera refleja, pues, la centralidad que adquiere la Península a través de la contextualización de la tradición clásica y petrarquista del río principal que la cruza, trasladando la tradición poética italiana al

entorno del que es originario el poeta⁶. Herrera tendría siempre presente a la hora de mentar su admirado río las alusiones de los distintos poetas a los ríos que cruzan sus respectivos lugares de origen, siguiendo por tanto la tradición y poniendo a igual nivel el río andaluz con el Tebro (Tíber) properciano, símbolo de Roma y de los amores a Cintia; con el Arno, al que tanto alude Dante, amante de Beatriz; el Sorga de Petrarca⁷, sinécdoque de la región toscana y de la creación lírica italiana; o el Metauro, río que cruza Venecia, lugar natal de Pietro Bembo, amante de Madonna. De este modo Herrera no solamente equipara su poesía con la de éstos, sino que también establece un paralelismo entre su amor por Leonor y las emociones de los poetas italianos por sus respectivas damas, especialmente la de Petrarca por Laura.

Esta referencia pronta al Betis sirve a Herrera para enmarcar su elegía en un clima bucólico que va a imperar en todo el texto, desarrollando el motivo de la *recusatio* de las riquezas y el elogio de la sencillez, negando la posesión de bienes materiales y afirmando la de los espirituales, y donde las referencias a la poesía tibuliana van a ser una constante en esta parte introductoria (vv. 4-12):

*vos en sosiego i en seguro puerto
vivís, luz de Cabrera, descansado
de los peligros d`este mar incierto.*

*N`os turba el corazón grave cuidado,
ni la molesta i desigual tristeza,
ni un trabajo con otro encadenado.*

De l`ambición el fasto i la grandeza

⁶ En efecto, si en un principio Al-áandalus constituía el margen sur del Reino de España, este espacio limítrofe y periférico pasa a ser reemplazado por los nuevos territorios de ultramar, dejando de ocupar un lugar tangencial para ocupar una posición central en la nueva configuración del imperio, activándose el desarrollo económico tanto de la región andaluza como de la propia Sevilla, ya que ésta pasa a formar parte de una red comercial mundial. Y ello implica la emergencia de una conciencia cultural propia asociada a este enclave: así Herrera va a reflejar, como otros escritores de la zona, el auge que experimenta esta región asociando la superioridad cultural y económica de la España de Carlos V a este espacio geográfico, convirtiéndose este paisaje en una señal de identidad, enmarcando tanto su obra patriótica como amorosa en un contexto andaluz reconocible –la ribera del Betis–, evocando así la asociación entre el río Tajo y la poesía de Garcilaso de la Vega, pero estableciendo también la superioridad de la lírica andaluza sobre la castellana (como se puede observar en el su soneto LV). La referencia a su río, pues, constituye una forma espacial de ἐνἀργεια, esto es, un referente deíctico que sirve para identificar un espacio topográfico determinado que el poeta asocia a su creación lírica. Pero este énfasis responde también a la corriente neoplatónica en boga entre los teóricos italianos, quienes hacen de lo pictórico-gráfico una necesidad.

⁷ Herrera relaciona explícitamente al Betis y al Sorga en su soneto CXIX, presentando así su obra lírica amorosa como continuación directa de la poesía petrarquista.

*n`os cansa, que sabéis cuán poco dura
en cosas tan caducas la firmeza.*

Paupertas. Tal es el ideal elegíaco en el que se desarrolla la tranquila y sabia vida elegida por Cabrera, viviendo en *sosiego* (*iners*) y disfrutando por tanto del *mansuetus amor*, ideal elegíaco que comporta dos actitudes: el deseo de vivir una vida tranquila, en el *otium* (vv. 4-9) y el deseo (vv. 10-15) de huir de las riquezas (las propias del *dives amator*) y cargos (*negotium*); la primera de ellas, el deseo de *otium*, la proclamaba ya Tibulo:

*Que a mí la pobreza me permita una vida tranquila,
mientras luzca con fuego incesante mi hogar*⁸.

Y la renuencia a las riquezas y a la vida de honores y cargos que comporta, Propercio:

*Amor es dios de paz, los amantes veneramos la paz:
sólo con mi dueña sostengo duros combates.
Y sin embargo del oro tedioso no se prenda mi pecho,
ni bebe de joya preciosa mi sed,
ni con mil yugos se me ara la fértil Campania
ni pobre consigo dinero, Corinto, a tu costa*⁹.

La conclusión de todo ello es que su amigo encarna los ideales de conocimiento del *poeta doctus* (vv. 14-15), pues

*Lo qu'el vulgo, confuso, ama i procura,
huís, i en las tinieblas veis la lumbre
que la virtud descubre'n su faz pura*¹⁰.

⁸ Tib. 1, 1, 5-6: *Me mea paupertas vita traducat inerte / dum meus adsiduo luceat igne focus*. Desde el comienzo mismo de la elegía primera de Tibulo, y a lo largo de la misma, se desarrollan estos ideales, sirviendo por tanto como pequeña declaración de intenciones y motivos que prevalecerán a lo largo de todo su cancionero. *Vid.* p. 111-113 sobre este motivo cuyo uso en elegía es de origen latino.

⁹ Prop. 3, 5, 1-6: *Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes: / sat mihi cum domina proelia dura mea. / nec mihi mille iugis Campania pinguis aratur, / nec bibit e gemma divite nostra sitis, / nec tamen invisio pectus mihi carpitur auro, / nec mixta aera paro clade, Corinthe, tua*. Son numerosos los pasajes en los que Propercio alaba tal ideal; *cf.* 3, 2, 11-14: 'Mi casa por columnas de Ténaro no está sostenida, / ni hay un techo de marfil entre vigas doradas, / ni mis frutales igualan los bosques feacios, / no riega el agua Marcia laboriosas cavernas', *quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis, / nec camera auratas inter eburna trabes, / nec mea Phaeacas aequant pomaria silvas, / non operosa rigat Marcius antra liquor*; 2, 34, 55-56: '¡Mírame a mí, que me queda de mi casa parva fortuna / y triunfo ninguno de un abuelo en Marte remoto', *aspice me, cui parva domi fortuna relicta est / nullus et antiquo Marte triumphus avi*. *Cf.* Ov. *Am.* 1, 3, 5-14.

¹⁰ Plantea Cuevas (*supra*, n. 4), en función del verso 14, si Cabrera era ciego como interpretan algunos críticos, concluyendo que "también podría pensarse en unas "tinieblas" intelectuales y morales que afectarían al vulgo (*vid.* v. 18), en medio de las cuales (ese sería aquí el sentido de "en") Cabrera se muestra capaz de ver la luz de la virtud". Todo ello dota al pasaje de un fuerte tono moral dentro del

En una nueva paráfrasis del aserto horaciano tan del gusto de Herrera, según se puntó, y cuyo anhelo Herrera comparte con su amigo Cabrera, que lo cumple:

¡Fuera el profano vulgo que me estorba!

Concepción que nace en el ámbito de la elegía helenística –Calímaco- y que la elegía latina comparte desde su esencia, aunando la vida con la amada y la ausencia del fasto y la grandeza que comparten Propercio y Cabrera::

*...adiós a los indiscriminados charloteos
del vulgo: pues con el juicio de mi amada estaré a salvo*¹¹.

En ese ideal bucólico de *paupertas* y ἀταραξία ante los bienes apegados a la tierra se desarrollan la vida de Cabrera y el ideal bucólico que Herrera maneja anhelante en esta elegía, pero todo ello dotándolo a la vez de unas connotaciones morales y filosóficas que suelen estar exentas en los lugares originales de estos tópicos cuando son desarrollados por los poetas latinos, como se ve en el cierre de esta parte introductoria, continuación de lo expuesto hasta ahora (vv. 14-21):

*...i en las tinieblas veis la lumbre
que la virtud descubre'n su faz pura.*

*Subiendo su alta i su difícil cumbre,
miráis abaxo tanto error i engaño
de la inorante i ciega muchedumbre.*

*I, apartando d'el cierto bien el daño,
mostráis no aver gastado vanamente
el tiempo, causador d'el desengaño.*

Pasaje dotado de un fuerte platonismo y estoicismo, Herrera loa la permanente búsqueda de la virtud que Cabrera ha perseguido, soslayando como un Hércules todas

marco elegíaco, en un contexto que le es propicio, el de su ideal de *paupertas*, *inertia e infamia*; todo ello alcanza con asombroso paralelismo a su contemporáneo Fray Luís de León, en su *Oda a la vida retirada*.

¹¹ *Vid. supra*, el. I, n. 45. Hor. *Carm.* 3, 1, 1: *Odi profanum vulgus et arceo*, Prop. 2, 13, 13-14: *populi confusa valeto / fabula: nam domina iudice tutus ero*. cf. Call. *apud A. P.* 12, 43, e igualmente fr. 1, 25-30 (Pf), Catull. 95, 7-8; Hor. *Sat.* 1, 4, 71-74, 1, 10, 73-75; *Carm.* 1, 1, 29-32, 2, 16, 39-40; *Epist.* 1, 19, 37-40, 1, 20, 4-5, 2, 1, 64-65; *Ars* 263-264; Ov. *Am.* 1, 15, 35 (*vilia miretur vulgus*, 'admire el vulgo lo vil'); Mart. 2, 86, 11-12. Uno de los ideales de Herrera fue, por medio del cultivo y refinamiento poético, huir de la garrulería vulgar; *vid.* el. VI, 99, 151, 160.

las dificultades que el mundo sensorial interpone situando a la misma virtud en lo alto de una escarpada cima, como ya la situara Hesíodo¹², y optando, en la encrucijada (*poeta in bivio*) entre *lo que el vulgo, confuso, ama y procura* (v. 13) y la virtud, la senda de ésta, según el símil de Jenofonte; Cabrera, pues, no ha perdido el tiempo en lo efímero, sino que demuestra haberlo empleado sabiamente: el estudio y la virtud para los estoicos son bienes más duraderos y eficaces que cualesquiera de los materiales; por ello para Herrera Cabrera es feliz no por sus riquezas, sino por su *mediocritas*; le basta con su inspiración, dedicación y virtud al modo horaciano y no del todo ajeno al ideal elegíaco, que también sabe cual es la senda que ha de seguir, pues

*No es ancho el camino que conduce hacia las Musas*¹³.

En efecto, el camino que lleva a las Musas y a la virtud es difícil y escarpado y sólo accesible a algunos elegidos. Ese afortunado ideal que contrasta con las penalidades que ha de sufrir el amante no correspondido (*exclusus amator*) es el que evoca Herrera al principio para enmarcar su elegía y enfocar su tormentosa relación desde este nuevo prisma en el que el poeta elegíaco lo único a que aspira es a la conquista del *otium* con que disfrutar de su amada exclusivamente (vv. 22-24):

*I, cuando el ocio algún lugar consiente,
con vuestra bella esposa recogido,
vuestro pasado amor hazéis presente.*

El poeta no quiere sólo apartarse del *insano foro* properciano¹⁴, sino que anhela la vida llena de *iners*, ociosa, dedicado al recuerdo de la felicidad pasada y por venir con la amada¹⁵.

¹² Hes. *Op.* 288 y ss. Tal pensamiento, que es una de las grandes aportaciones de Hesíodo a la poesía de Parménides y Empédocles y a la prosa de Heráclito, encuentra paralelo en Jenofonte y Aristófanes (X. *Mem.* 2, 1, 21; cf. Ar. *Au.* 986-1020, parece que tomado de *Las Horas*, de Pródico de Ceos), y llega hasta Séneca.

¹³ Prop. 1, 3, 14: *non datur ad Musas currere lata via*; Hor. *Carm.* 2, 18, 1-13: ‘Ni el marfil resplandece / ni áureos artesones en mi casa; / columnas africanas / arquitrabes himetios no sostienen / ni Átalo de sus salas / me ha hecho heredero por que en ellas viva/ ni en púrpura lacónica / tejen nobles clientas para mí. / Pero tengo lealtad / y un ingenio profundo y, siendo pobre / me llaman el rico y nada / pido a los dioses ni a mi poderoso amigo...’ (*Non ebur neque aurem / mea renidet in domo lacunar, / non trabes Hymettiae / premunt columnas ultima recisas / Africa, neque Attali / ignotus heres regiam occupavi, / nec Laconicas mihi / trahunt honestae purpuras clientae: / at fides et ingeni / benigna vena est, pauperemque dives / me petit, nihil supra / deos lacesso nec potentem amicum*).

¹⁴ Prop. 4, 1, 134: *Tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo / et vetat insano verba tonare Foro*, ‘entonces Apolo te dicta algo de su arte / y te prohíbe tronar palabras en el foro delirante’.

¹⁵ Se encuentra en el citado fragmento herreriano una velada alusión y una exaltación apacible del motivo de la *puella docta*, modelo supremo de mujer, muy similar a la de Prop. 2, 13, 11-12: *me iuvat in gremio*

El giro distributivo tomado de Propercio (1, 7) antes citado, *Mas yo* (v. 31)¹⁶, tan del gusto de Herrera y de la elegía en general –para enfatizar el sufrir y el sentir agobiado del poeta- indica que la realidad del ‘Divino’ es muy diferente (vv. 31-36):

*Mas yo, mísero amante, enagenado
de mí, siempre rendido i temeroso,
en frágil tabla corto el mar turbado.*

*Solo, sin esperançã, sospechoso,
seguido d’un perpetuo descontento,
nunca en mi mal admito algùn reposo*

El poeta introduce con estas estrofas una nueva sección antitética a la interior: del Cabrera *satisfecho* (v. 29) Herrera pasa al *yo, mísero amante*; *miser* no es un adjetivo cualquiera, sino probablemente de los aplicables al poeta amoroso el más sustantivamente elegíaco de la tradición: debido a todos los padecimientos que producen el amor y la amada, el amante siempre se sentirá desgraciado, δυσδάκρυτος o βαρύμοχθος ya en la poesía helenística, como afirma Meleagro:

*Infeliz corazón, ¿por qué vuelves a abrir en tu entraña
las heridas de eros que ya iban a cerrarse?*

En proverbial se ha convertido el catuliano *Miser Catulle...*

*Desdichado Catulo, déjate de insensateces
y da por perdido lo que ves se acabó.*

Son numerosos los ejemplos en el resto de elegíacos:

Cintia fue, pobre de mí, la primera que me cautivó con sus ojos

adjetivo que consta ya en el primer verso del corpus properciano, como en Ovidio:

*¡Pobre de mí! Certeras saetas fueron las de aquel niño:
fuego soy y en mi pecho vacío reina el amor*¹⁷.

doctae legisse puellae, / auribus et puris scripta probasse mea, ‘me agrada leer en el regazo de una docta muchacha / y someter a su aprobación mis escritos en sus finos oídos’.

¹⁶ Prop. 1, 7, 1, 5: *Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice... nos, ut consuemus...Vid.* comentario a el. VIII en p. 348 (y nn. 10 y 11). Tal estructura compositiva se repite en la siguiente elegía, vv. 6 y 10.

¹⁷ *A. P.* 12, 80; 12, 132. Catull. 8, 1-2: *Miser Catulle, desinas ineptire, / et quod uides perisse perditum ducas*; Prop. 1, 1, 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*; Ov. *Am.* 1, 1, 25: *Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas: / uror, et in vacuo pectore regnat Amor*; cf. igualmente Ov. *Epist.* 20, 135. El

Al t3pico subordina Herrera uno de sus motivos favotritos que justifica el adjetivo *m3sero*, el *navigium amoris*, ya insinuado en el v. 6¹⁸, siempre con connotaciones de queja y lamento amorosos. Ello va ligado a las necesarias penalidades que simbolizan ese navegar adverso (vv. 33-35):

*en fr3gil tabla corto el mar turbado.
S3lo, sin esperan3a, sospechoso,
seguido d'un perpetuo descontento.*

El poeta en su soledad est3 dispuesto a sufrir penosos trabajos y sufrimientos sin esperanza por su amada, en el contexto del amor como una *militia* (*rendido, temeroso*, v. 32) que no admite descansos y que expone al poeta a todo tipo de pruebas¹⁹, lo que lleva en ocasiones en una cierta inercia eleg3aca al deseo de acabar la vida, en un puro enlace de amor y muerte (vv. 38-39):

*fuera acabar la vida mejor suerte
qu'abra3ar un eterno sentimiento.*

Sentimiento muy cercano al enfoque amoroso de Propercio²⁰, Herrera lo asimila gustosamente llegando a ofrecer tratamientos muy personales con manifestaciones que a veces parecen ir m3s all3 de lo meramente literario, como se ver3 en la eleg3a XII²¹, pero que nunca llegan a verse ejecutados del todo por la fuerza et3rea del destino que lo obliga y empuja a persistir en su empe3o a pesar de su atrevimiento y de las nulas esperanzas a que le condena la amada (vv. 40-42):

*Mas mi hado no quiere que yo acierte
a huir los peligros, i m'obliga
a padecer, viviendo, immortal muerte*

motivo de que el poeta es *miser* a causa de su amor es t3pico de la escuela de Meleagro. Y ello, porque el amor es una herida, ελκος, *A. P.* 12, 72; Theocr. 11, 15, ελκος, 3λγος, *A. R.* 3, 644) y un fuego (πυρ, *Mel.*, *A. P.* 12, 80; Theocr. 2, 40). En un fragmento eleg3aco de Cal3maco perteneciente a su *Aconcio* y *C3dipe*, el primero sufre los rigores del amor y se confiesa λιρ3ς εγ3ω (fr. 74 Pf.).

¹⁸ Cf. Tib. 1, 5, 75-76; Prop. 2, 12, 7; Ov. *Am.* 2, 4, 7-8; 2, 9, 31-33. Herrera, el. IX, 49-50 (*Quien abrir del mar ciego el alto asiento / en mi ligera nave verme pudo...*).

¹⁹ Cf. Prop. 2, 23, 8; 24, 25-26.

²⁰ Prop. 1, 17 y 2, 1 y 26, 2, 13b, v. gr; Tib. 1, 1, 59; 1, 10.

²¹ Vid. comentario a los vv. 37-42 y n. *ad loc.*, as3 como la el. IX.

Si en numerosas ocasiones es el incoercible poder del dios Amor, que empuja a los amantes a persistir en su empeño a pesar de su renuencia y de los continuos fracasos, como en la el. XII (vv. 11-12):

*...mayor daño siempre espero,
que Amor me obliga a todos sus antojos,*

doctrina con la que el sevillano ancla su elegía con la de época augústea, en otros momentos como el comentado opta por atenerse a la concepción de la vida por amor establecida según su Destino. Con ello Herrera establecería comunión con la concepción amorosa de Petrarca, aunque como se vio el origen de tal concepción pudiera arrancar en Propercio²², funcionando el toscano –como en numerosas ocasiones- de vehículo transmisor de doctrinas y motivos elegíacos propercianos.

En ese momento Herrera inicia una nueva sección en la que relata su proceso de enamoramiento (vv. 43-48 ss.):

*Yo vi –no sé si será bien que diga,
o si calle mi mal-, yo vi, mesquino,
mi dulce i hermosísima enemiga.*

*Ya otras vezes la vi, i perdí contino,
temiendo mi dolor, aquella gloria
devida sólo a espíritu divino*

Por medio de una serie de procedimientos (epanadiplosis, reiteración o epónimo y un oxímoron puramente elegíaco) acentúa la turbación causada por el simple hecho de haber visto de repente a la amada por vez primera, insistiendo en el tópico del amor a primera vista (*amor pueri visi*) por medio de los ojos, estudiado en la siguiente elegía²³ y recuerdo claro del primer verso del cancionero properciano. No obstante resalta en todo ello cómo unido siempre a los primeros momentos del amor del poeta, o unido al acto del enamoramiento repentino o a la primera visión que de la amada tiene el poeta²⁴,

²² *Vid.* lo dicho sobre tal concepción a tenor de la el. II, vv. 28-33.

²³ Comentario a los vv. 43-44; y antes en v. 15, 22 y 24 y nn. *ad loc.* Es destacable el sincretismo entre el motivo que abre el *Monobiblos* properciano con el petrarquismo del motivo del amor escondido en los ojos de la amada que en última instancia deriva de aquél (*infra*).

²⁴ En los vv. 58-59 (*atento, notó la gran belleza, / las luces donde Amor sólo respira*) Herrera contextualiza y compenetra el enamoramiento elegíaco en un marco puramente petrarquista, pues la luz como destello, como *fulcilar* (v. 63) del mirar de la amada es el causante del enamoramiento. En la estética y filosofía platónico-petrarquista las luces siempre tienen un significado no sólo estético, sino sobre todo moral y sentimental, pues atraen al poeta por su belleza, al mismo tiempo que declaran la virtud de la amada y prometen esperanza de felicidad. No obstante, la imagen más popular es la de las

está siempre la concepción de la misma como *puella divina* (v. 48) o amada comparada a una diosa, frente a otros estadios en los que recibe otros calificativos. La consideración de la amada como diosa se testimonia ya en Homero, y será recurrente en toda la literatura griega y latina, si bien la elegía será terreno propicio para ello:

*con el permiso de Venus lo diré: tú serás una diosa mayor*²⁵.

La doctrina petrarquista sobre el amor era campo abonado para tal concepción tal y como se observa en toda la lírica de Herrera, condicionando el cariz religioso que envuelve a la amada cuando la tilda de *puella divina*²⁶.

Tras una curiosa y excepcional mención a Luz como *Sirena* (v. 34)²⁷ se introduce un lugar muy común en los poetas elegíacos, el lanzar improperios y quejas a Amor, echándole en cara su tiranía y su victoria sobre el poeta (vv. 55-56/70-71):

*mi pecho, que sufrió de Amor tirano
los más bravos asaltos i dureza [...]
Amor, en tus despojos y victorias
cuenta esta mía...*

El *locus de indignatione in Cupidinem* o quejas retóricas de indignación contra Amor ocupa buena parte de los tópicos que contra él se lanzan a la hora de mentar la despiadada victoria que sobre la rebeldía del poeta a la hora de enamorarse obtiene con su arco o la dureza con que la dama, por su culpa, lo trata²⁸:

estrellas, como se vio, que representan las mismas cualidades y tienen según contexto connotaciones más celestiales.

²⁵ Hom. *Od.* 6, 149-185. Ov. *Am.* 1, 6, 32 y 3, 2, 60 ('Con el permiso de Venus lo diré: tú serás una diosa mayor', *pace loquar Veneris, tu dea maior eris*). Catull. 68B, 70; Tib. 1, 10, 59-60; Prop. 1, 5, 32, 1, 11, 23-24, 1, 18, 11-12; 2, 2, 5-14, 2, 3, 25-32. Otros pasajes ovidianos sobre la *puella divina*: 1, 5, 1-12, 1, 7, 32, 2, 1, 20, 2, 7, 23, 2, 11, 44, 2, 18, 17, 3, 3, 12.

²⁶ Sólo en las elegías comentadas puede constatarse en el. I, 69; II, 61; IV, 152; VII, 63, 133-134, 151-153; IX, 37-38, 76; X, 52, 150-152; XI, 54, si bien los ejemplos pueden multiplicarse fácilmente.

²⁷ Tal mención la explica el propio poeta más adelante, en el v. 94: *dulce i bellissima Sirena, / cuya suave voz i tierno canto / con celeste armonía espera i suena*, lo cual se completa con el esolío que en las *Anotaciones* (p. 359 s.) les dedica Herrera y que justifican la asignación de tal calificativo a su amada: "Éstas, si se sigue la opinión que trae Suidas, fueron mugeres de suavíssima voz, que regalavan a los que navegaban por allí con la dulçura de su canto de suerte que los detenían hasta el fin de su vida [...] Platón atribuye el nombre de Sirena a aquel concento que procede del bolver que haze cualquier cielo. Llamóse Sirena de *σειράς*, que es cadena o vínculo". El contexto fluvial que precede el verso 94, con la mención del río Betis, el Indo y el Danubio, coadyuva a tal designación.

²⁸ Eros es un dios tan poderoso que ha vencido incluso a Zeus. Por ello Ovidio confiesa, como Herrera, *en ego, confiteor: tua sum nova praeda...* (*Am.* 1, 2, 19). Pero ya antes los poetas alejandrinos lo habían hecho, siendo todo un lugar común. Meleagro escarmentado dice *δεινός Ἔρως*, *δεινός* (*A. P.* 5, 176); en *A. P.* 5, 177 le llama *ἄγριος* y *σχέτλι* Ἔρως Apolonio de Rodas (4, 445), igual que Meleagro en *A. P.* 5, 57, *Ἔρως σχέτλι...*; *puer saevus* Ovidio (*Am.* 1, 1, 5; *cede fatigato pectore, turpis amor!*, 3, 2, 2).

*Siempre, para engañarme, me muestras dulces semblantes,
mas luego eres, con el desdichado, triste y áspero, Amor.
¿Por qué te ensañas conmigo? ¿Acaso es motivo de gloria
que tienda al hombre engaños un dios?*

Le reprocha Tibulo, en un tono similar al de Propercio:

*En mí están los dardos aún y está su imagen pueril [...]
pues ¡ay! nunca volando de mi pecho se marcha
y de continuo en mi sangre libra combates.
¿Por qué te agrada habitar en mis secas médulas?
¡Si tienes pudor, manda a otro tus dardos!*

Y en el de Ovidio:

*Oh Cupido, nunca bastante airado en mi favor,
oh niño en mi corazón entretenido,
¿por qué me dañas a mí que de soldado nunca abandoné
tus enseñanzas y yo mismo soy herido en mis propios cuarteles?
¿Por qué tu antorcha abrasa y traspasa tu arco amigo?
Mayor gloria sería vencer a quienes se resisten²⁹.*

Herrera respeta en espíritu y forma dicho tópico, bien calificándolo de cruel, tirano y de ensañarse, bien dirigiéndose a él directamente en segunda persona como se ve en los vv. 70-71, donde se incluye además el motivo de la victoria de Amor sobre la voluntad del poeta.

Seguidamente hace referencia una vez más al tópico de la *flamma amoris* (v. 65, *a consumirme en este sacro fuego*)³⁰ en el contexto de una comparación, en la que equipara (vv. 61-66) el arrojamiento de su corazón al contemplar la luz que de los ojos de su amada emanaba con la mariposa que queda deslumbrada con la luz del verano, atraída por el brillo de la lumbre:

*cual mariposa qu`a perders`aspira
en la llama, corriendo con engaño
al dulce fucilar qu`en ella mira,*

²⁹ Tib. 1, 6, 1-4; Prop. 2, 12, 13-18: *In me tela manent, manet et puerilis imago [...] evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella gerit. / Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? / si pudor est, alio traice tela tua!*; 1, 1, 6, donde le llama *improbis* (como Virgilio, *improbe amor*, *Aen.* 4, 412, siguiendo a Apolonio de Rodas). *Am.* 2, 9, 1-6; 1, 1, 5-20; *Met.* 1, 454-456; Verg, *Ecl.* 8, 47-50; Theoc. 3, 15-17.

³⁰ Cf. el. XII, 109 y n. *ad. loc.*

*tal s'arrojó, mas cierto de mi daño,
a consumirm`en este sacro fuego;
i, aunque veo mi mal, en él m`engaño.*

Se trata de una comparación muy del gusto de Herrera, aparecida ya en la el. I³¹ y en sintonía con el tono petrarquista que domina en esta sección central de la elegía y que, tras una nueva mención de las penalidades que el *servitium amoris* comporta, da paso a la sección final en tono elegíaco más clásico (vv. 79-81):

*Pero, ¿cuánto es mejor ser yo perdido,
i lamentar por ella, que, contento,
ser d`alguna jamás favorecido?*

Herrera prefiere ir en pos de Luz permanentemente y ser rechazado por ella mil veces y sufrir esa indiferencia a la anuencia más consentida de cualquier otra mujer que no sea ella: el poeta elegíaco es amante y hombre de una sola mujer, no es un volatinero en el amor, no es un *desultor amoris*: las elegías de Herrera son un *corpus* dedicado por entero a Luz, como el de Propercio a Cintia, pues Propercio le fue siempre fiel, como declarara explícitamente:

Cintia fue la primera, Cintia será la última ³².

Si bien es cierto que Ovidio o Tibulo manifiestan el cambio o el deseo de cambio en algún momento, habría que contextualizar el amor elegíaco desde el punto de vista helenístico para comprobar con en él se desarrollan tácitamente *dos escuelas eróticas de ideario opuesto*, como afirma Giangrande; así Calímaco, Asclepiades y Posidipo representan una vertiente amorosa irónica e inconsistente, de amores volubles declarados explícitamente, frente a Meleagro que representaría la otra vertiente, sufriendo doloridamente la pasión y el amor correspondientes, ya que para él es algo completamente serio que hace sufrir al poeta. De este modo Propercio, como ya manifiesta desde su primera elegía, deja clara la calidad de su sentimiento al estilo

³¹ Versos 22-24: *mas veo mi serena Luz hermosa / cubrirse, porqu`en ella aver espero / sepulcro, como simple mariposa. Vid. comentario a esos vv. de la el. I y n. 15 (supra p. 239).*

³² Prop. 1, 12, 20: *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*. La idea de una colección de composiciones todas inspiradas por una mujer, cuyo nombre constituye el título de la colección (la primera palabra del cancionero de Propercio es *Cynthia*) es de origen helenístico, como ya se vio: Hermesianacte la dedicó a *Leontion*, Mimnermo ya a *Nanno* y Filetas a *Bittis*. Vid. cap. I, pp. 32-33.

meleágrico³³, adhiriéndose a su escuela incluso más que el propio Meleagro, siguiendo la escuela opuesta que luego Ovidio representará, pues si bien en las primeras elegías de sus *Amores* su posición es la misma que la de Propercio³⁴, en el segundo libro sostendrá que es posible amar a más de una mujer, postura que se aleja de la adoptada por Herrera y Propercio:

*tú a mí, tú sin duda, lo recuerdo, Grecino, me decías
que nadie podía querer a dos al mismo tiempo.
Por ti estoy yo engañado, por ti sin armas sorprendido:
heme aquí para mi vergüenza que quiero a dos al mismo tiempo*³⁵.

Ovidio, por tanto, sigue la postura de Calímaco y Posidipo, la cual es totalmente desechada por Herrera, que por su afinidad al petrarquismo y al tipo de sentimiento que prefiere cantar está más cerca, en el amor elegíaco, de Propercio que de Ovidio.

Una vez más al final de la elegía Herrera invoca el poder de la poesía y la fuerza inspiradora del amor para immortalizar el nombre de la dama allá donde éste sea proclamado (vv. 82-90):

*Amor, inspira en mí el divino aliento
para dexar perpetuo en letras d'oro
su valor, mi firmeza i mi tormento;*

*qu`en cuanto baña i cerca el seno moro,
i el Indo riega, i el Danubio frío,
el nombre eterno irá que siempre honoro;*

*i el caudaloso y rico Betis mío,
de verde sauz la frente coronado,
umillará a su voz el grande río.*

³³ Adhiriéndose a su 'escuela' incluso más que el propio Meleagro, pues mientras éste olvidó a Míisco, su primer amor, enamorándose luego de Zenófila, Fanión y Heliodora, Propercio permaneció fiel siempre a Cintia, como se vio en 1, 12, 20 ó 1, 15, 32, *sis quodcumque voles, non aliena tamen*.

³⁴ *V. gr.* 1, 3, 15-16: *Non mihi mille placent, non sum desultor amoris: / tu mihi, siqua fides, cura perennis eris*, 'No me gustan las mujeres a miles, no soy volatinero en el amor: / ¡tú, si existe la fidelidad, serás mi constante preocupación!'

³⁵ Prop. 2, 10, 1-4: *Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas / uno posse aliquem tempore amare duas. / Per te ego decipior, per te deprensus inermes, / ecce, duas uno tempore turpis anno*. Este credo lo reitera en el famoso 2, 4, 47-48: *...quas tota quisquam probet urbe puellas / noster in has ovis ambitiosus amor*, 'En fin, a las jóvenes que cualquiera aprueba por toda Roma, / de todas ellas mi amor es candidato'.

Es esta una idea repetida hasta la saciedad por los elegíacos y por el propio Herrera³⁶, pero la nueva mención al río Betis le confiere un estatus a esa dimensión local por un lado, pero también sobredimensionada por otra, al ser el río sevillano comparado con dos ríos de longitud proverbial, el Indo y el Danubio, y haciendo referencia con ello al orbe entero, pues el Danubio al norte así como el Indo en el oriente y el Betis en occidente enmarcan las posibilidades de la fama de su amada en una dimensión geográfica que alcanza a todo el orbe. Este río para Herrera es la representación pictórica de lo que el poeta está o quiere transmitir en el contexto lírico inmerso: dolor, alabanza, fama, etc., transformándose en el equivalente gráfico del mismo, en este caso, de la fama de su amada a través de un orbe cuyos márgenes son los ríos elegido metonímicamente para tal fin. En las elegías, frente al resto de la poesía herreriana, el Betis se convierte en una extensión visual de las emociones del poeta, enfatizando sus sentimientos mediante la hipérbole³⁷.

La elegía se cierra con dos interpelaciones a la amada primero (vv. 94-114) y a Cabrera después (vv. 118-127), sirviendo como tránsito y como gozne entre ambas un terceto que encierra el tópico del dolor que imposibilita proseguir el discurso (vv. 115-117):

*Otras cosas diría, mas el fiero
dolor m`aquexa tanto, que, cuitado,
de todo mi remedio desespere,*

tópico que aparece con “intrigante coincidencia incluso formal”, según C. Cuevas³⁸, en los versos 100-102 de la oda XXI de Fray Luís de León, *A nuestra Señora*:

*Virgen, el dolor fiero
añuda ya la lengua, y no consiente
que publique la voz cuanto desea.*

Para la primera interpelación, dirigida a una Luz ausente, Herrera utiliza la apóstrofe, una figura muy de su gusto y de la que trata en las *Anotaciones* (*cuando revocamos*

³⁶ Vid. comentario a el. XII, 64-81 y nn. *ad. loc.*

³⁷ Es interesante resaltar cómo en la elegía a la muerte de don Pedro de Cabrera ([P] II, VI), en el dolor ante su pérdida el río constituye una representación visual de tal sentimiento, trasladándolo a través de sus aguas hacia la inmensidad del océano (vv. 87-92): *Turbó sus ondas Betis con gemido, / y sus ninfas lloraron a su amante, / y del León sonó el feroz rugido. / Jamás dolor a este semejante / sintieron las riberas caudalosas / que toda el hondo prólogo de Atlante.* Como se ve, el poeta no expresa el dolor por la pérdida de su amigo en primera persona, sino que atribuye tal sentimiento a las aguas del Betis, estableciendo una distancia entre la voz poética y el sentimiento de duelo.

³⁸ Ed. cit., p. 797.

nuestra habla al ausente)³⁹, y en forma de súplica, recurso también utilizado por los elegíacos:

*Te temo a ti, demasiado inflexible, a ti únicamente halago:
tú tienes el rayo con el que podrías arruinarme*⁴⁰,

le interpela Ovidio a Corina, en segunda persona, y estando ausente la amada: en la elegía, la insistencia en la segunda persona, el “Du-Stil”, es propia del lenguaje de las súplicas. En la de Herrera, una súplica sometida a *amplificatio*, se insiste en la *saevitia* de la amada y resalta el empleo de términos de la familia léxica de ‘osar’ (vv. 106-108):

*Sed, pues tan bella sois, sed piadosa,
porque bien deve ser favorecido
quien en tan alta empresa espera i osa.*

El verbo *osar* en Herrera (v. 108) así como el sustantivo *osadía* (v. 98), tienen una importancia suma, pues al redactar su poesía amorosa desde una pasión no correspondida ni superada aún, estos textos son expresión de un espíritu desgarrado por el conflicto interno de dos pasiones antológicamente contrarias, la *audacia* y el *temor*⁴¹; así la palabra *osar* viene a significar “atreverse a emprender la aventura de amor”, “aceptar su reto”, pues sólo así el amante puede mantener un leve atisbo de esperanza. Se cierra la elegía con el apóstrofe a Cabrera (*vos, que sabéis...v. 118*) de forma anular y reintroduciendo la fórmula sintáctica distributiva con que se inició la pieza y que ha condicionado el desarrollo de la misma, concluyendo con la reafirmación del poeta (*yo, pues mi dura suerte...v. 124*) de insistir en el duro camino que, por decisión del destino, no le cabe en suerte rechazar:

*...sólo, sin esperança, firme, ausente,
seguiré siempre mi cruel estrella*⁴².

³⁹ *As.* p. 92 (*Apóstrofe, que los latinos llaman aversión i nosotros apartamiento...*).

⁴⁰ *Am.* 1, 6, 15-16: *te nimium lentum timeo, tibi blandior uni; / tu, me quo possis perdere, fulmen habes.*

⁴¹ Sobre la importancia de este verbo en la cosmovisión amorosa del sevillano, *vid.* pp. 238-239 y n. 13.

⁴² Anota C. Cuevas *ad loc* (p. 797) que es “un modo de hablar poético; ya desde el concilio de Braga (561), celebrado bajo la autoridad de Juan II, la Iglesia había definido explícitamente: “Si alguien creyese que las almas y los cuerpos de los hombres se hallan encadenados por estrellas fatales, como afirmaban los paganos y Prisciliano, sea anatema” [...] Era un principio general en nuestros escritores del Siglo de Oro: las estrellas inclinan al hombre, pero no pueden forzar su albedrío”.

ELEGÍA XII

<p>Si puede dar lugar a mi tormento, llena de Çintia bella, tu memoria, Moxquera, cantaré el dolor que siento.</p> <p>Y en tu dichosa y bien tratada istoria tendrá vida el amor de mi cuydado, que vn tiempo fue que mereçió más gloria.</p> <p>Tú, avnque del frío Tormes apartado, gozas de tu trofeo los despojos, y vas altivo dellos y adornado.</p> <p>Mas yo, por mis crueles bellos ojos, padesco, y mayor daño siempre espero, que Amor me obliga a todos sus antojos.</p> <p>Dolor terrible, dolor crudo y fiero, que sólo en mí se prueue la crudeza de quien mi vista le agradó primero.</p> <p>Çintia, con piedad y con terneza, llena de amor, regálase contigo, y muestra en larga avsençia gran firmeza.</p> <p>Mas yo, que de mi mal solo testigo puedo ser, diré bien, en tal estado, que me trata mi Luz como a enemigo.</p> <p>Y de sus dulçes ojos desviado, estoy, como en ausençia, allí presente, pues vn tierno mirar aun me`s negado.</p> <p>Estiende el roxo sol su nueua frente, a todos agradable, y las estrellas tiemblan con claridad resplandeçiente;</p> <p>pero mi bien sus puras luzes bellas a mi sólo da graves y enojosas, y me abrasa el ardor de sus çentellas.</p> <p>Çintia te escriue las antiguas cosas, memoria leda del amor dichoso, que agora en referir son deleytosas:</p> <p>aquel temor confuso y piadoso, el reçelo, esperançã confundida, y al fin, con quietud vuestro reposo;</p> <p>pero yo, en mi fortuna aborreçida, veo eterno dolor y grave suerte, y la esperançã rota y abatida:</p>	<p>1</p> <p>5</p> <p></p> <p>10</p> <p>15</p> <p></p> <p>20</p> <p></p> <p>25</p> <p></p> <p>30</p> <p></p> <p>35</p> <p></p>	<p>assaltos crudos de terrible muerte; que muero en el temor de su braveza, y no tengo valor al rigor fuerte.</p> <p>Ynfausta fue a mi vista su belleza, que a mi vida y mi alma fue tan cara, quanto, triste, lo nuestro en mi flaqueza.</p> <p>Si por alguna vía yo esperara tanto mal, según dél con daño entiendo, el mar de Amor inçierto no sulcara.</p> <p>Mas, ¡ay!, que con mis males más me ofendo, y la razón que hallo en mi fatiga descubro a mi dolor quando me ençiendo.</p> <p>Esta mi cruda y dulçe mi enemiga sugeto a su desseo me condena, y a más que padeçer mi mal me obliga.</p> <p>Çintia sufre contigo igual la pena, que la gloria es de Amor más verdadera quando el amante, con quien ama, pena.</p> <p>Si Amor sólo este bien me conçediera, yo fuera entre amadores venturoso, y en su loor mis años consumiera.</p> <p>¿Qué templo viera insine y suntuoso a Júpiter sagrado o a Diana igual al nombre suyo glorioso?</p> <p>Siempre la onra ilustre y soberana de mi fulgente Luz le diera parte con verso y armonía más que umana.</p> <p>Çintia es la muestra de tu ingenio y arte, y esclareçida con tu noble canto, su fama buela en vna y otra parte.</p> <p>¿A quién su bella luz, el rico manto del enlazado resplandor del oro, no pone de ti enuidia y causa espanto?</p> <p>Dichoso amante, a quien el alto coro de Febo y sus bellísimas doncellas da su riqueza y su mayor tesoro.</p> <p>Çintia más clara es ya que las estrellas, y tú gozas por Çintia de la gloria quando con amor tierno te querellas.</p> <p>Ella terná la onra y la victoria entre quantas exalta la edad nuestra, sin que ofenda el oluido su memoria.</p>	<p>40</p> <p>45</p> <p></p> <p>50</p> <p></p> <p>55</p> <p></p> <p>60</p> <p></p> <p>65</p> <p></p> <p>70</p> <p></p> <p>75</p> <p></p> <p>80</p>
---	---	---	---

Hieres la dulce lira con la diestra,
y Amor, que cantas, en su honor se mueve
alegre al canto, y la voz tuya adiestra.

Entonces de los bellos ojos llueve 85
de Çintia lluvia mansa y amorosa,
y Amor de ellos contigo el amor bebe,

cual aue puesta en fértil y olorosa
planta, que coxe con la boca abierta
el rosío en su rama delectosa. 90

Varios efectos del dolor conçierta
piadoso el Amor, y dulçemente
la ocasión os presenta llana y çierta.

Yo, con mísero canto y boz doliente,
çelebro de mi Luz la hermosura, 95
la crespas y sutil trença de oro ardiente.

Para tan gran sugeto y tal ventura
coro ingenio, más dino de tal canto
por el amor, por mi firmeza pura.

Pero si su memoria no leuanto 100
al purpúreo Oriente desde Atlante,
y si mi verso siempre suena en llanto,

es por su pecho, en mi dolor constante,
que me trae rendido a su crueza,
más dura quel perpetuo diamante. 105

Porque el valor de su inmortal belleza
mi espíritu en sus onras enriqueçe,
y de Elicón yguala con la alteza.

Que con el fuego que en mi alma creçe
me mueve vn generoso y alto brío 110
para la gloria que en su nombre ofreçe.

Mas avnquel furor noble al canto mío
inçita, por mi mal ella pretende
que muera de su elado, estéril frío; 114
y assí el bien que mi Luz me da me ofende.

1. Introducción

Según la clasificación establecida, la primera elegía que hallamos en la selección de *Poesías varias* de la ed. de C. Cuevas pertenece al grupo de las referidas a un interlocutor real, junto a I, IV, VII y VIII. Está datada hacia 1568, por lo que Herrera contaba con unos 34 años cuando la compuso, y va dedicada a su gran amigo el sevillano Cristóbal Mosquera de Figueroa (Écija, 1547-1610), poeta (discípulo de Juan de Mal Lara), jurisconsulto¹ y tratadista militar; tuvo amigos muy conocidos, como el poeta Alonso de Ercilla, cuya tercera parte de la *Araucana* prologó, Miguel de Cervantes, a quien le proporcionó trabajo como recaudador de la armada invencible, y como don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, que le protegió. Participó en la expedición a las Azores, de la que fue cronista, y a la isla Terceira.

En cuanto a su obra, fue autor de la *Prefación a la Relación de la Guerra de Cipre, y suceso dela batalla naval de Lepanto* de Herrera, que le cita elogiosamente numerosas veces, incluyendo abundantes traducciones suyas de textos latinos en las *Anotaciones*. Es autor de la elegía *A la muerte de Garcilaso de la Vega* que figura al comienzo de las mismas, en el conjunto de textos de poetas contemporáneos que componen un elogio al vate toledano, además de un cierto *Eliocriso enamorado* del que no se tienen apenas noticias y del que Herrera cita algunos versos en las *Anotaciones*².

Según Cuevas, Mosquera sale graduado de Salamanca (*Tú, aunque del frío Tormes apartado...*, v. 7) el 24 de abril de 1567, por lo que la elegía herreriana debió componerse en torno a esa fecha, y sería según el propio Cuevas la contestación a la égloga que inmediatamente la precede en su edición³ y que no sería pues de Herrera, sino del propio Mosquera, el Meliseo de la égloga: la misma la escribiría su autor desde Sevilla, habiendo dejado a su amada 'Cintia' en Salamanca, añorando por tanto en las riberas del Betis las vegas del Tormes, donde había recibido los favores de la amada que

¹ Mosquera, de condición hidalga, fue corregidor sucesivamente de Utrera, del Puerto de Santa María y de Écija, y alcalde mayor del adelantamiento de Burgos.

² Además escribió *El Conde Trivulcio* (1586), publicación no autorizada por el autor y de la cual renegó, reescribiéndolo y publicándolo en 1596 con otro título. Como poeta fue un hábil recreador de los motivos de la poesía del momento, pero no un creador en tanto que tal. Se observa que ha leído a Garcilaso, al propio Herrera (sus dos grandes modelos) y a Fray Luís de León. Su poesía sagrada se orienta ya hacia el conceptismo y la amorosa se centra en un amor imposible según los cánones del petrarquismo, con dos destinatarias: Criselia y Cintia. Tampoco falta la poesía moral que invita al abandono del mundo y al alejamiento de la vida urbana. Su obra poética está editada en Mosquera de Figueroa, C., *Obras I. poesías inéditas*, ed. y pról. de G. Díaz-Plaja, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, serie II, vol. XIX, Madrid, 1955.

³ N° 31 de la antedicha sección [V] (p. 233, citándola como [de Cristóbal Mosquera de Figueroa]), y escrita hacia 1567 (cf. las alusiones en pasado al Tormes, cuyas tierras abandona Mosquera en abril de ese año), un año antes que la elegía herreriana.

servirán a Herrera para contraponer su favorable situación a los desdenes que por el contrario le infringe su Luz.

2. *Resumen y Estructura*

La elegía consta de 115 versos y posee una estructura sencilla y clara. Tras un pequeño preámbulo (vv. 1-15) en el que presenta a Mosquera y a Cintia, Herrera plantea la tónica general que va a dominar la elegía: utilizar el dichoso estatus de que ha gozado su amigo siempre con su amada para presentar por contraste la perenne situación de desesperanza a que le somete Luz.

La parte central englobaría dos bloques: en un primer cuerpo (vv. 16-66), Herrera despliega tres comparaciones (vv.16-30, 31-54 y 55-66) de su situación en función de cada uno de los tres aspectos que resalta de Cintia, cuya virtud ensalza en algún matiz al principio de cada una de esas tres comparaciones: la piedad y ternura de su fidelidad (vv. 16-18), lo apacible y fuera de tormentos de su historia de amor (vv. 31-33), y la reciprocidad de su amor con Mosquera a la hora de compartir el sufrimiento (vv. 55-57); a cada uno de estos aspectos, Herrera contrapone consecutivamente el suyo, que resulta todo lo contrario.

El segundo cuerpo de esta segunda parte lo constituyen sendas apologías a Cintia primero, fanal de donde brota la inspiración de su cantor (vv. 67-81), y cuya virtud quedará immortalizada gracias a la vertiente metapoética del canto de su amigo –y del propio Herrera-, y a Mosquera después (vv. 82-93), en quien ensalza la dulzura de su canto, que es en realidad el artífice de su éxito amoroso.

Es entonces cuando encontramos el cuerpo final de la elegía o epílogo (vv. 94-115), donde Herrera concluye que a pesar de su canto su empresa no ha llegado a buen puerto, pero aún así, a pesar del dolor que le infringe, de su crueldad y su enconada oposición al canto de su amante, el valor de la inmortal belleza de Luz lo mueve a ello, constituyendo el fuego amoroso que sienta el pedestal de la gloria de su amada.

3. *Temas y fuentes*

Desde el comienzo (v. 2) llama la atención el nombre de la amada de Mosquera, *Cintia*, donde la reminiscencia properciiana es inmediata; no es que Herrera la llame así: ya en la mentada égloga que precede a la elegía y que parece escrita por el propio Mosquera aparece el famoso pseudónimo (*celebrauas, bella Çyntia mia, nuestros amores tiernos*

suspirando... v. 32; también vv. 97, 104, 118, 123, etc.). No se sabe quién se esconde bajo ese nombre ni por qué motivo Mosquera elige el de la amada de Propercio; según C. Cuevas⁴, Cintia, dama salmantina, no puede identificarse con la sevillana D^a. María de Azevedo, con la que Mosquera tuvo relaciones tempestuosas. En cualquier caso lo importante es que estamos ante un procedimiento puramente elegíaco, como es el de esconder el nombre real de la amada bajo un pseudónimo como ya hicieran Catulo y sus sucesores y según un famoso pasaje de Apuleyo⁵. Dejando aparte el si la amada de Propercio pudiera ser una descendiente del poeta épico Hostio (s. II a.C.), que celebró en verso la batalla de Istria (129 a. C.), procedencia que armoniza con las dotes intelectuales que Propercio tan frecuentemente ensalza en ella, es interesante la elección de un nombre así para una *puella docta* por cuanto el nombre de *Cynthia* es epíteto de Apolo, nacido en Delos al pie del monte Cinto⁶, con lo que se asocia de modo especial a la amada con la poesía, en consonancia como decimos con su condición de *docta puella*. Con ello Herrera, al seguir mencionando a la amada de su amigo con el mismo nombre, no sólo sigue la línea adoptada por Mosquera en la égloga sino que se muestra en acuerdo con su condición de *docta puella*, para inmediatamente pasar a mencionar a su amigo con un procedimiento muy del gusto elegíaco, por medio del vocativo:

*Si puede dar lugar a mi tormento,
llena de Çintia bella, tu memoria,
Moxquera, cantaré el dolor que siento.*

Vocativos de este tipo, con que el poeta dirige la palabra a un amigo, son típicos de la poesía erótica, helenística y romana; así, inserta Propercio en su primera elegía a Tulo:

*Milanión sin rehuir ningún peligro, Tulo,
doblegó la crueldad...⁷*

⁴ Ed. cit., p. 239. Con todo, sea su autor Herrera o Mosquera de Figueroa, el nombre de la amada que reiteradamente se cita en la mentada égloga así como en la presente elegía es, como el de la *puella* de Propercio, Cintia, y ha sido escogido como homenaje a su predecesor en el género.

⁵ *Apol.* 10. Recordemos que ya C. Galo llamó *Licóride* a Volumnia Citéride, liberta del caballero P. Volumnio Eutrapelo; y Catulo *Lesbia* a Clodia, casada con Q. Metelo Céler y hermana de P. Clodio Pulcer; *Delia* era en realidad una mujer llamada Plania (indicándose que el griego δῆλος es, en latín, *planus*), y Cintia según Apuleyo, Hostia. Nada se sabe en cambio de la Metela llamada *Perila* del poeta Tícidas. Cf. M. MAYER, “De Catulo a Apuleyo. Consideraciones sobre la transmisión de los nombres de las amadas de los líricos latinos”, *Emerita* 43 (1975) 257-264.

⁶ El epíteto que deriva de este monte (cf. Call. *Del.* 10, que también se aplica a Ártemis), no está documentado en latín antes de la poesía augústea, por lo que Propercio para designar a su amada creó un nuevo nombre sobre el *Cynthius* de las bucólicas virgilianas (*Ecl.* 6, 3).

⁷ Prop. 1, 1, 9-10: *Milanión nullos fugiendo, Tulle, labores / saevitiam durae contudit Iasidos; cf. Theoc.* 11, 1-3: *Ninguna otra medicina, Nicias, hay en mi opinión para el amor, / ni en pomadas ni en polvos, a*

O en 1, 4, 12:

*Hay en ella cosas más grandes, Baso, por las que me gustaría morir*⁸.

La elegía renacentista en romance se hace eco de este proceder y Herrera hará uso de ello igualmente como heredero de la misma tradición.

Inmediatamente Herrera introduce la forma en la que se va a desarrollar la elegía, mediante la comparación entre su situación amorosa y la que caracteriza la vida de Mosquera: Herrera, amante excluido (*exclusus amator*), manifestará sus desgracias contrastándolas con los favores y dichas que recibe su amigo, amante aceptado (*inclusus amator*), que disfruta de su amada; esa alternancia entre una y otra articula y estructurará de nuevo la elegía, en el fondo en una contraposición violenta entre la *dura domina* y la *bona puella*⁹, anhelo constante y frustrado de los poetas elegíacos (vv. 7-12):

*Tú, avnque del frío Tormes apartado,
gozas de tu trofeo los despojos,
y vas altivo dellos y adornado.*

*Mas yo, por mis crueles bellos ojos,
padesco, y mayor daño siempre espero,
que Amor me obliga a todos sus antojos.*

En efecto, el 'Divino' se vuelve a valer de la fórmula sintáctica de contraste distributivo que empleara Propercio en su elegía 1, 7 (*Dum tibi...nos, ut consuemus...*vv. 1, 5), modelo de toda su elegía VIII y esquema sintáctico que repitió en la elegía anterior, como ya se vio. Ello marca el modelo compositivo a seguir, unido al vocativo inicial.

En los versos 10-12 se introducen dos temas elegíacos de impronta helenística: el del amor que posee al poeta por los ojos de la amada y la tiranía de amor que obliga al poeta a persistir en el intento. El primero, en el que los ojos son el origen de la pasión del amor, aparte las connotaciones platónicas y petrarquistas, es muy del gusto de los elegíacos romanos: los ojos de la amada esclavizan al poeta, y es a través de sus ojos

no ser las Piérides (Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο, / Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐτ' ἐπιπαστον, / ἢ ταῖ Πιερίδες); en el *Idilio* 6, 2, dirige la palabra a su amigo Arato y pasa a debatir un conocido tópico erótico. Calimaco utiliza el vocativo Φίλιππε en el mismo contexto y con la misma función (*A. P.* 12, 150, 3).

⁸ Prop. 1, 4, 12: *Sunt maiora, quibus, Basse, perire iuvat*; pero también el primer verso de la misma elegía: *Quid mihi tam multas laudando, Basse, Puellas. Cf. Ov. Am. 2, 10, 1: Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas...*

⁹ Aunque es un proceder que muestran tanto Propercio como Ovidio, uno de los contrastes esbozados de forma más extensa al respecto es el mostrado por Tibulo en 2, 4, 29-50.

por donde penetra el bacilo amoroso. Propercio alude a ello al comienzo de la primera elegía del *Monobiblos*: *Cynthia me cepit ocellis*; no sólo eso, sino que mientras dure la relación los ojos de la amada van a tener siempre un protagonismo en todo, pues *oculi sunt in amore duces*¹⁰, ‘en el amor los ojos son los guías’, personificando pues sus ojos a la amada entera. Por ello Herrera los llama además de bellos *crueles*, en consonancia con la *saevitia* (*que sólo en mí se pruebe la crudeza*, v. 14) de la amada, con su crueldad, como luego se verá. Herrera parece seguir en este sentido muy de cerca el comienzo la primera elegía de Propercio, pues tres versos más adelante se refiere de este modo a Leonor:

de quien mi vista le agradó primero,

en referencia al dolor cruel que le causan esos ojos, los ojos de Luz (v. 21), igual que a Propercio:

*Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos,
pobre de mí, no tocado antes por pasión alguna*¹¹,

ellas son su primera experiencia amorosa, y como tal origen de su producción poética, dando énfasis al hecho de que antes de ella el poeta no había sentido los dardos de Amor, hasta que sus amadas a través de sus ojos infligieron por primera vez los tormentos a los que ya de por vida se verían abocados.

Herrera se siente obligado a las veleidades de Amor, se siente víctima de su tiranía y se ve forzado a sufrir el dolor que él le infringe a través de a su amada, en definitiva, se siente su víctima (v. 12):

Amor me obliga a todos sus antojos.

Este motivo, que incluye por un lado el tópico del triunfo del amor sobre el poeta humillado¹², incluye el dominio de Eros sobre todas las cosas: Amor obliga porque es

¹⁰ Prop. 2, 15, 12. Ya Meleagro de Gádara acusa a los ojos de la amada como el venero de su tormento *A. P.* 12, 101: *A mí, que a pasión en mi pecho era immune, Miisco, / hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras...* El propio Herrera en sus *Anotaciones* (p. 103) comentando el pasaje properciano citado dice que ello es así “porque el amor entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado por todos los sentidos, o sea aquella potencia de l’ánima que los platónicos llaman viso”.

¹¹ Prop. 1, 1, 1-2: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis / contactum nullis ante Cupidinibus*, tópico que ya introdujo el epigrama de Meleagro (πρόθοις ἄτροωτον, *vid. supra* n. 10) y que recuerda igualmente al *Cynthia prima fuit* de 1, 12, 22. Ovidio, igualmente en la primera elegía de sus *Amores*, hace referencia a la ausencia de Amor previa a su tarea de poeta elegiaco, hasta que por su rechazo Amor acaba triunfando sobre él (*Am.* 1, 1, 24): *Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas: / uror, et in vacuo pectore regnat Amor.*

omnipotente, y ante ello no cabe resistir¹³, y, no obstante, se obstina en sufrir, porque un dios (Amor) le constriñe a soportar los tormentos (vv. 11-12):

*y mayor daño siempre espero,
que Amor me obliga a todos sus antojos.*

Herrera funde la imposibilidad de oponerse a un dios como Amor con la pena que éste le infringe y que no obstante se ve obligado a esperar, igual que Propercio:

*mientras se me obliga a tener a los dioses contra mí*¹⁴,

se ve obligado a pesar de todo (*tamen*) a sufrir, porque un dios le fuerza (*cogor*) a sufrir por ello sus antojos. Herrera ha unido elegantemente también el motivo de la constricción, es decir, de la pena de amor que el poeta se ve condenado a buscar. Herrera sabe muy bien que amor le va a proporcionar *asaltos crudos de terrible muerte* (v. 40), que le va a obligar *a más que padecer mi mal* (v. 54), y que encima su amada es *más dura que el perpetuo diamante* (v. 105), pero su voluntad y su razón no son suficientes al poeta para impedirle buscar las penas,

*porque estoy determinado
en seguimiento siempre de mi suerte,*

se decía Herrera en la Elegía IX (v. 131-132), pues le invadía igual constricción (vv. 100-102):

*¿Por qué en ausencia por el bien porfío,
si en presencia me niegan el derecho,
y me engaño en tan alto desvarío?*

¹² Cf. el. X. Amor obliga a Propercio (1,1, 3-5), poniendo su cabeza bajo sus pies, a amar a las *castas puellas* (motivo que invierte Ovidio en *Am. 3, 11, 5, pedibus calcamus Amorem*; igual tópico pero sometido a la *variatio* tan del gusto de Ovidio, por puro juego), tópico que Herrera trasforma conforme a los cánones de la *variatio* renacentista a su propio programa elegíaco: Amor le va a obligar a cualquier veleidad que se le ocurra, casi siempre enfocado al puro sufrir, por eso es *rey* (el. IX, 11).

¹³ Es tema prehelenístico: Sófocles dice que Eros es ἀνίκατος μάχαν (*Antig. 781*) y Anacreonte ha escrito que es insensato combatir contra Eros. Herrera mismo dice (*As. 103*) que “Museo le llama ‘πανδαμάτωρ’, que todo lo doma, i assí dixo Virgilio en la Égloga 10: Omnia vincit Amor...”.

¹⁴ Prop. 1, 1, 8, *cum tamen adversos cogor habere deos*. Los poetas helenísticos se aplicaron a sí mismos este principio para justificar su propia conducta. Asclepiades justificaba su amor diciendo a Zeus (*A. P. 5, 64*): ἔλκει γὰρ μὲν ὁ κρατῶν καὶ σοῦ θεός (*Pues me arrastra aquél dios que incluso a ti [Zeus] te obligara*). La conducta del poeta (με) es dominada por el dios (θεός) Eros/Amor. Meleagro, en *A. P. 12, 101*, justifica su vida sin λογισμός y sin σοφία (el *nulla vivere consilio* de Propercio) diciendo que Amor, que le domina, es un dios que ha vencido incluso a Zeus. Amor es un dios que tenía un poder cósmico, hasta el punto de ser temido por todos los dioses; cf. Hes. *Th. 120-122*; Pl. *Smp. 178b*.

El poeta se ve obligado, contra su razón¹⁵, a buscar los tormentos amorosos, y la situación es la misma para Herrera y Propercio: los dos poetas saben que Amor es locura (*furor*), Eros es δεινός, que causa *Dolor terrible, dolor crudo y fiero* (v. 13), pero, en lugar de huir de las penas de amor, las buscan¹⁶. El poeta elegíaco debe buscar y detestar al mismo tiempo las penas de amor porque éste (o en su variante la amada que lo provoca) es un *trauma* (τραῦμα y en cuanto tal doloroso), pero que al mismo tiempo es *dulce*, de modo y manera que el poeta busca y teme este *trauma*, este *dolor crudo y fiero*, y por ello Herrera califica a la amada (v. 52) con esos adjetivos que en la lógica elegíaca van juntos:

*Esta mi cruda y dulce mi enemiga
sujeto a su deseo me condena,*

cruda y dulce, es la amada *agridulce* de los elegíacos, el *dulce malum* ovidiano; el amor y la *puella* son ambos deseados y repudiados por su naturaleza intrínseca¹⁷. Y aceptarlo conlleva por tanto caer en la enfermedad del amor; el tópico del amor como enfermedad es muy del gusto elegíaco y está perfectamente trabado en la lógica conceptual que envuelve a la *puella* y al amor, y por ello Herrera se duele y se queja de su pasión (v. 13) como de una enfermedad que le causa un punzante:

Dolor terrible, dolor crudo y fiero,

Igual que Propercio ruega a sus amigos que atajen médicamente su enfermedad:

buscad para un pecho lastimado remedios.

¹⁵ Ovidio expresa claramente esta contradicción del poeta enamorado en *Am.* 1, 6, 35: *Hunc (scil. Amorem) ego, si cupiam, nusquam dimittire possum / ante vel a membris divider ipse meis*, ‘A este [Amor] yo, aunque lo deseara, no puedo echarlo a ningún sitio: / antes llegaría yo a separarme incluso de mis propios miembros’; cf. el. I, 10-15 y notas *ad loc.*

¹⁶ Meleagro tampoco puede dejar de buscar la tortura de amor (*A. P.* 5, 24 ó 176); el *Eros torturador* es un motivo que se halla también en Posidipo (*A. P.* 12, 45 y 120) y fue largamente utilizado por los elegíacos latinos.

¹⁷ Es éste un tópico que los elegíacos latinos entresacan del epigrama erótico helenístico; Meleagro (*A. P.* 5, 163; también 7, 419) se pregunta: ¿por decir que también ella sabe clavar en el alma / el agujón de Eros siempre dulce y amargo? Es el Ἔρωσ καὶ γλυκὸ καὶ πικρὸν, o sea, γλυκύπικρος, conceptos claves de la poética de estos epigramatistas que derivan en última instancia de Hesíodo (*Theog.* 585), Safo (*fr.* 238 L. P.) y Eurípides (*Hipp.* 348, ἦδιστον, ᾧ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ’ ἄμα). Posidipo también (*A. P.* 5, 134) pide que sólo nos preocupe Eros *agridulce* (ὁ γλυκύπικρος Ἔρωσ), y así lo califica también un epigrama anónimo (*A. P.* 12, 99). Por ello Ovidio (*Am.* 2, 9, 26-27) se ve obligado a confesar que la *puella* es un *dulce malum*: *Si algún dios me dijera “vive y deja a un lado el amor”, le / suplicaría que no: ¡hasta tal punto la mujer es un dulce mal! (‘Vive’ deus ‘posito’ siquis mihi dicat ‘amore!’ / deprecet—usque adeo dulce puella malum est);* cf. también *Ov. Rem.* 138; *Sen. Ag.* 589, *Phaedr.* 134. Herrera recurrirá al consabido oxímoron en numerosas ocasiones (II, 21, 36; III, 28; IV, 185, 248; V, 181; VII, 28-29, 187; XI, 45).

[...]
*Este dolor, os aconsejo, evitad...*¹⁸

Pues a medida que el amor arraiga más en el alma del poeta se manifiesta cada vez más claramente como un *dolor*, como un tormento, una enfermedad que incluye la del juicio no sano, es decir, la locura, la *insania*, la ἐρωμανία.

Después de haber introducido en estos versos que poseen la función de prólogo donde Herrera esboza una pequeña declaración de principios elegíacos mediante la inserción de un gran número de tópicos perfectamente trabados, el ‘Divino’ expone la razón de la felicidad de su amigo en contraste con la infelicidad que le azota a él (vv. 4-5, 16-18 y 37-39):

*Y en tu dichosa y bien tratada istoria
tendrá vida el amor de mi cuydado
[...]
Çintia, con piedad y con terneza,
llena de amor, regálase contigo,
y muestra en larga avsençia gran firmeza
[...]
pero yo, en mi fortuna aborreçida,
veo eterno dolor y grave suerte,
y la esperança rota y abatida.*

La historia de Mosquera es dichosa porque su amor es recíproco, mas Herrera no puede decir lo mismo porque la *puella* no corresponde a sus sentimientos: es el tópico de la necesidad de la ἀντιφιλεῖν, gracias al cual los amantes son felices porque se aman recíprocamente: si un amante no es correspondido, como Herrera o Propercio (1, 1, 17-18), sufre en lugar de ser feliz. El amor ideal debe ser correspondido, como afirma Propercio:

*ojala gocéis siempre de un amor estable y parejo*¹⁹.

¹⁸ Prop. 1, 1, 26 y 35: *Aut vos, qui sero lapsum revocatis, amici, [...] quaerite non sani pectoris auxilia*. Era un tópico abundante en toda la poesía helenística el que el amor se presente como una enfermedad (νόσος), y prueba es que tales poetas creían que era enfermedad que no tenía remedio, como ya se dijo a propósito del *Idilio XI* de Teócrito, que tiene forma de una receta médica contra la enfermedad del amor. Cf. también Theoc. 2, 82-85; Calímaco también se sirvió de este tema (*A. P.* 12, 150).

¹⁹ Prop. 1, 1, 32: *Sitis et in tuto semper amore pares*. Sintagmas del tipo *esse pares, aequales*, implican un amor mutuo e igual. Por ello el poeta se queja unos versos más adelante (v. 34) de que *en ningún momento deja de estar conmigo un amor que no es mutuo (et nullo vacuus tempore defit Amor)*.

Por eso le puede decir a Mosquera luego (vv. 55-58) que

*Çintia sufre contigo igual la pena,
que la gloria es de Amor más verdadera
quando el amante, con quien ama, pena.*

La felicidad de esa reciprocidad reposa en gran parte en ese pacto entre los amantes que de algún modo garantiza la fidelidad en caso de riesgos tanto en lo que a posibles rivales se refiere como en el caso de ausencias más o menos prolongadas, como ocurre en la distancia que fuerza a Mosquera y su Cintia (vv. 16-18):

*Çintia, con piedad y con terneza,
llena de amor, regálase contigo,
y muestra en larga avsençia gran firmeza.*

Esa fidelidad pactada (motivo del *foedum amoris*) con la rúbrica del amor es la que asegura la tranquilidad y la paz feliz de los amantes, una tranquilidad que no tiene Propercio cuando se entera que Cintia se marcha a Bayas²⁰, lugar donde la vida regalada y placentera está garantizada de forma proverbial. Ovidio se declara diciendo:

*Acepta a quien sabe amar con leal fidelidad*²¹.

La fidelidad de la Cintia de Mosquera está incluso dotada de ribetes de la Penélope odiseica. Y el contraste que establece Herrera con su Luz es brusco y muy del gusto elegíaco: de la máxima aspiración, la fidelidad (que parte de un amor recíproco), a que la amada le trate como a enemigo, antípoda del deseo del poeta: los males y penalidades que le infringe la amada son tales que el calificativo no puede ser otro, calificativo bajo el cual se esconde una cierta forma de entender el amor, que lo entiende como una milicia por los embates a sufrir, y de cuyo campo semántico proviene ese tildar a la amada de enemiga; no obstante Herrera no se detiene detalladamente en las penalidades a que le somete su Luz, como se vio que gustaban de hacer los elegíacos latinos²². El *Divino* simplemente juega con el lector culto que posee el código literario que le permita codificar sin necesidad de detenerse el tópico referido: sólo indica que todas esas

²⁰ Prop. 1, 11: *¿Acaso, Cintia, mientras descansas en medio de Bayas [...] / la preocupación te embarga, ay, de pasar las noches recordándome? / ¿Es que me resta algún sitio en tu corazón?*

²¹ Ov. *Am.* 1, 3, 6.

²² *V. gr.* Prop. 2, 23, 8; 24b, 25-26.

penalidades le son causadas a través de los ojos de la amada, cuyo mirar le es negado, y de ahí proviene su mal (vv. 22-24):

*Y de sus dulçes ojos desviado,
estoy, como en ausençia, allí presente,
pues vn tierno mirar aun me `s negado*

Seguidamente Herrera establece por comparación algunos detalles sobre ese mirar: frente al titilar de las estrellas al amanecer, hermoso a todos, el brillo de esas otras estrellas para el poeta que son los ojos de su Luz no es sino severo y abrasador (vv. 25-30).

Tras volver al idílico reposo de Mosquera con un marcado *Du-stil* (vv. 31-36) Herrera introduce un tema muy de su gusto y del quehacer elegíaco, la muerte en su relación con el amor (vv. 37-42):

*pero yo, en mi fortuna aborreçida,
veo eterno dolor y grave suerte,
y la esperançã rota y abatida:*

*assaltos crudos de terrible muerte;
que muero en el temor de su braveza,
y no tengo valor al rigor fuerte.*

Si bien la elegía IX es en este sentido más paradigmática, es un tema que se encuentra aun al menos mencionado en casi todo su *corpus* elegíaco y con el que se encuentra cómodo, manejándolo con soltura y dominio. Amor y muerte se funden en la poesía de Herrera y enriquecen mutuamente sus significados respectivos, de modo que no se puede entender del todo la forma de sentir del amor de Herrera sin la presencia de la muerte se concibe la muerte si no es en el amor o a causa de él. Casi siempre adquiere forma de liberación a su tormento causado por su *dulce enemiga*, o como justificación a su falta de pretender (*i. e.*, ‘osar’) e insistir en su amor, o como castigo pedido a su osadía, y aun así, la muerte retratada en estas elegías se muestra sublimadora, y más que un obstáculo para la plenitud amorosa, se hace testimonio de una fidelidad inquebrantable: es mayor la fuerza de su sentimiento que el temor a ella o la tentación de abandonar su designio (el. XI, vv. 37-39):

*Cuando quise perderm’ en mi tormento,
fuera acabar la vida mejor suerte
qu’abraçar un eterno sentimiento.*

Ya se dijo cómo es Propercio quien más acusa la relación amor/muerte que en sí es muy elegíaca, pero que en el poeta umbro adquiere tintes más dramáticos y trascendentales, donde la sombra de la muerte amenaza con más nitidez, de modo que pareciera que no se concibe su amor hacia Cintia y el espacio vital que él crea con su mundo elegíaco sin la limitación que adquiere con la muerte²³. Esa muerte que Propercio imagina y que imita Herrera acorta distancias con la amada, de modo que casi representaría la unión de los dos amantes que no ha sido posible en vida, convirtiéndose así en la forma de superar una relación dolorosa e infeliz para el poeta; nunca olvidará Propercio el amor de Cintia, y sus cenizas mantendrán viva la pasión:

*Allí, sea lo que fuere, siempre seré llamado tu espectro:
un amor grande cruza inclusive las riberas del hado*²⁴.

Es tanta la fuerza de su sentimiento que una sola llamada de la amada le haría regresar del más allá, en una cierta inversión de la historia de Orfeo y Eurídice:

*Si lo llamara de nuevo el aliento de un grito de su amada,
desandaré él el camino no otorgado por ninguna ley*²⁵.

Amor y muerte se cruzan pues en ambos cancioneros, pues es en aquella donde el amor, paradójicamente, alberga más esperanza de verse culminado:

*porque sea mi suerte más dichosa
qu'en vida, en muerte, i el tormento mío
vença a la vuestra condición sañosa*²⁶.

A continuación vuelve a insistir Herrera en la visión de la belleza de la amada y los perjuicios que ello acarrea definitivamente al amado (vv. 43-44; y antes en vv. 15, 22 y 24):

*Infausta fue a mi vista su belleza,
que a mi vida y mi alma fue tan cara.*

Ya se ha dicho cómo los ojos desempeñan un papel preponderante en el enamoramiento:

²³ De ahí sus apremiantes y continuas exhortaciones al *carpe diem* a su amada, cf. Prop. 1, 19, 25-26: *quare, dum liceo, inter nos laetemur amantes: non satis est ullo tempore longus amor.*

²⁴ Prop. 1, 19, 11-12: *illic quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor.*

²⁵ Prop. 2, 27, 13-16: *si modo clamantis revocaverit aura puellae, / concessum nulla lege redibit iter.*

²⁶ Elegía IX, 97-99.

Tú, que ha poco arrebataste mis ojos,

dice Ovidio en 2, 19, 19, y en 3, 11, 48:

y por tus ojos que cautivaron a los míos,

algo que también sucede a Propertio como se vio en 1,1,1. Pero además Herrera confiesa lo súbito de su enamoramiento (*Infausta fue a mi vista su belleza*), nada más ver a la amada; en el amor elegíaco el acto de enamorarse no era un proceso paulatino y progresivo, sino algo instantáneo: es el tópico del *amor pueri visi* o flechazo, que remonta a Homero, por lo que Ovidio podrá decir:

*Lo vio y, en cuanto el fuego llegó a su tierno corazón,
fue víctima tanto del pudor como del amor*²⁷.

Y ello es posible porque amor es siempre *velox*, ὠκύς, porque tiene alas, es volador, πτερόεις, y el enamorado es rápidamente alcanzado por la flecha de Eros; de ahí que la instantaneidad del enamoramiento sea un aspecto fundamental en el género²⁸.

Es la excusa de Herrera para introducir otro motivo que es recurrente en sus elegías, como se ha ido señalando: el amor como peligrosa navegación²⁹ (vv. 46-48):

*Si por alguna vía yo esperara
tanto mal, según dél con daño entiendo,
el mar de Amor inçierto no sulcara.*

El amor es como un mar tempestuoso (el mar tempestuoso de las pasiones amorosas) donde se debate la barca que simboliza al enamorado. El *navigium amoris* o el amor entendido como un navegar proceloso con todas las dificultades y acechos propios de sus posibles tempestades se utilizó con profusión por los elegíacos latinos, si bien ya el Alcesimarco de Plauto se queja porque

Como un mar embravecido se desencadena contra mí,

²⁷ *Am. 3, 10, 27-28: vidit, et ut tenerae flammam rapuere medullae, / hinc pudor, ex illa parte trahebat amor.* Hom. *Il. 14, 294: Y, nada más verla, el amor le envolvió las sagaces mientes* (ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἕρωσ πικινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν).

²⁸ Anota Giangrande (1974, p. 10) como ejemplo curioso el que Propertio invierte –conforme a uno de los prismas con que estos tópicos pasan a la elegía latina, el de la *inversio*– el motivo helenístico de la rapidez de Eros llamándole *tardus* (1, 1, 17), más apropiado al contexto de esa primera elegía. Aun así es un proceder que se repite en no pocas veces: v. gr. Tibulo (1, 4, 81) exclama: ‘¡ay, ay, con lento amor me atormenta Marato!’ (*Heu heu quam Marathus lento me torquet amore!*).

²⁹ Cf. el. IV, 142-147; V, 16, 21, 247-258; IX, 28-32, 49-54; X, 13-17; XI, 5-6, 33.

destrozando mi corazón.

Tibulo interpela:

*Ignoro qué trama amor furtivo; sírvete de él
mientras puedas: tu barca navega en aguas que fluyen.*

Propercio se queja de que

*Somos arrojados al vaivén de las olas
y en ningún lugar permanece nuestra la brisa*³⁰.

Ese mar tempestuoso y volatinero marea al amante igual que las veleidades de la amada de las que tanto se queja su amado. Herrera no podía evitar el consabido tópico (v. 52-53):

*Esta mi cruda y dulce mi enemiga
sujeto a su deseo me condena.*

Seguidamente, el sevillano introduce el motivo del *exvoto de amor* (vv. 58-63):

*Si Amor sólo este bien me concediera,
yo fuera entre amadores venturoso,
y en su loor mis años consumiera.*

*¿Qué templo viera insine y suntuoso
a Júpiter sagrado o a Diana
igual al nombre suyo glorioso?*

Motivo muy querido de Herrera que como se advirtió puede tener origen horaciano³¹ pero sin ser ajeno a la elegía, siempre en contextos de ruego o imploración o inserto en la metáfora del *navigium amoris*. En este caso el 'Divino' suplica nuevamente a Amor

³⁰ Plaut. *Cist.* 221-224: *maritumis moribus mecum experitur / ita meum frangit amantem animum* (texto latino por A. Ernout, *Plaute, tome III*, Ed. Les Belles Lettres, París 1947; trad. de J. Román Bavo, *Plauto. Comedias I*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994); Tib. 1, 5, 75-76: *Nescio quid furtivus amor parat. utere quaeso / dum licet: in liquida nat tibi linter aqua*; Prop. 2, 12, 7-8: *scilicet alterna quoniam iactamur in unda / nostrarque non ullis permanet aura locis*; Ov. *Am.* 2, 4, 7-8: *Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum; / auferor ut rapida concita puppis aqua*, 'No tengo, en efecto, fuerzas ni ley para regirme a mí mismo: / soy llevado como popa arrastrada por rauda corriente'; 2, 9, 31-33. La primera aparición de la metáfora náutica en tema amoroso es el epigrama de A. P. 5, 161, de Asclepiades, según Fernández Galiano (*supra*, p. 85-86, n. 187): *Eufro con Taide y con Bedion, las viejas capaces / de navegar con veinte marineros cual hijas / de Diomedes, a Antágoras, Agis, Cleofonte desnudos / como tristes naufragos lanzaron a la plaza. / Huyan, pues, vuestras naves de tales corsarias de Cipris, / porque son más funestas que las sirenas mismas* (Εὐφρῶ καὶ Θαῖς καὶ Βοίδιον, αἱ Διομήδους, / Γραῖαι, ναυκλήρων ὀλκάδες εἰκόσοροι, / Ἄγιν καὶ Κλεοφῶντα καὶ Ἀνταγόρην, ἔν' ἑκάστη, / γυμνοῦς, ναυηγῶν ἥσσονας, ἐξέβαλον. / ἀλλὰ σὺν αὐταῖς νηυσὶ τὰ ληστρικὰ τῆς Ἀφροδίτης / φεύγετε· Σειρήνων αἶδε γὰρ ἐχθρότεροι).

³¹ Cf. al respecto el. VII, 166-168 (p. 338 s. y n. *ad loc.*).

prometiéndole venerarle y loarle de por vida incluso erigiéndole un santuario sin nada que envidiar al de Júpiter o al de Diana, si le concediese ese preciado bien elegíaco del que disfruta su amigo Mosquera, la ἀντιφιλεῖν.

Introduce Herrera a continuación una extensa y bellísima sección en la que partiendo de la inspiración que proporciona la amada desarrolla un lugar muy común, el de la *laudatio puellae* por vía del canto de su vate amante y la gloria que revierte en el poeta gracias al favor de Apolo y las musas, esas *sus bellísimas doncellas* (vv. 67-69 / 73-84):

*Çintia es la muestra de tu ingenio y arte,
y esclarecida con tu noble canto,
su fama buela en vna y otra parte.*

[...]

*Dichoso amante, a quien el alto coro
de Febo y sus bellísimas doncellas
da su riqueza y su mayor tesoro.*

*Çintia más clara es ya que las estrellas,
y tú gozas por Çintia de la gloria
quando con amor tierno te querellas.*

*Ella terná la onra y la victoria
entre quantas exalta la edad nuestra,
sin que ofenda el oluido su memoria.*

*Hieres la dulce lira con la diestra,
y Amor, que cantas, en su onor se mueue
alegre al canto, y la voz tuya adiestra.*

Este pasaje, imbuído de una gran melancolía y expresividad poética, es una alabanza a la capacidad de la amada para inspirar así como a las virtudes del canto y a sus propiedades metapoéticas; los mismos esquemas se aplican a la situación penosa que sufre Herrera frente a Mosquera, manejando los tópicos elegíacos correspondientes hábilmente en función de una situación u otra. En cuanto a las fuentes, la idea de que la amada es el venero inspirador del poeta es muy frecuente en la poesía latina; se encuentra en Propercio, quien quizá lo exprese de forma paradigmática:

La amada misma me infunde talento.

Antes que en Propertio, Tibulo ya proclamaba que

*Canto a Némesis sin cesar, porque sin ella verso ninguno
puede encontrar palabras ni metros precisos.*

Pero también alcanza a Ovidio en su famosa elegía doce del tercer libro:

*Corina fue la única que provocaba mi inspiración*³².

Esta pose lleva aparejada la inmortalidad y la fama de la amada (*esclarecida con tu noble canto, / su fama vuela en una y otra parte*, vv. 68-69), tópico repetido hasta la saciedad por los elegíacos: todos confían en el poder de su poesía y en los efectos que sobre su amada tendrá ese canto. Tibulo exclama orgulloso que

*A quien canten las Musas, vivirá, en tanto robles la tierra
y estrellas el cielo tengan, y agua los ríos.*

Y Propertio augura de la belleza de Cintia que

*Esa hermosura será por mis libros las más conocida,
Calvo, con tu venia, con tu permiso, Catulo.*

Tópico al que Ovidio no puede permanecer impasible:

*También yo seré cantado igualmente por el mundo entero
y siempre mi nombre estará unido al tuyo*³³.

Y la confianza del poeta en ese poder teúrgico de su poesía está en el parentesco de la misma con la divinidad, con las Musas, con Apolo (vv. 73-75); es interesante resaltar la perífrasis con que Herrera las designa, *bellísimas doncellas*, concibiéndolas por tanto

³² Prop. 2, 1, 4: *ingenium nobis ipsa puella facit*. Esta idea aparece en el de Asís en numerosas ocasiones, v. gr. 2, 30b, 40: 'Sin ti carece mi talento de fuerzas' (*nam sine te nostrum non valet ingenium*) ó 1, 9, 14: 'Canta lo que tu amada, quien sea, quiere saber' (*et cane quod quaevis nosse puella velit!*). Tib. 2, 5, 111-112: *usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / uerba potest iustos aut reperire pedes*. Ov. Am. 3, 12, 16: *ingenium movit sola Corinna meum*; no menos célebre es su 'Tú eres la única que darás inspiración a mi talento' (2, 17, 34: *ingenio causas tu dabis una meo*) o la declaración de 1, 3, 19-20: '¡Ofrécete tú a mí como materia fértil de mis versos: / saldrán versos dignos de tu causa!' (*te mihi materiem felicem in carmina pruebe / provenient causa carmina digna sua*); Trist. 4, 10, 59-60.

³³ Tib. 1, 4, 65-66: *Quem referent Musae, vivet, dum robora tellus, / dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas*. Prop. 2, 25, 3-4: *ista meis fiet notissima forma libellis, / Calve, tua venia, pace, Catulle, tua*; igual de rotundo y confiado se muestra en 3, 2, 17-18: '¡Afortunada quien seas en mi librito cantada! / Mis poemas otros tantos recuerdos de tu belleza serán' (*fortunata, meo si qua's celebrata libello! / carmina erunt formae tot monumenta tuae*). Ov. Am. 1, 3, 25-26: *nos quoque per totum pariter cantabimur orbem, / iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*; 1, 10, 60, 1, 15, 29-30.

como diosas vírgenes de perpetua juventud, y que le merecieron un breve pero exhaustivo comentario a modo de excursión en las *Anotaciones*, donde despliega su erudición sobre todos los aspectos que las envuelven y que justifican esa forma de referirse a ellas³⁴, insistiendo en el poder de otorgar el conocimiento en las diversas áreas que a estos autores y a un humanista como Herrera interesaban especialmente (esa erudición y saber que a ciencia cierta se esconden en ese *su riqueza y su mayor tesoro*, v. 75).

Resulta interesante contrastar cómo Herrera en hábil quiebro, también muy del gusto de los poetas elegíacos, contrasta esa situación y canto bonancibles de Mosquera, con el suyo (vv. 94-95):

*Yo, con mísero canto y boz doliente,
celebro de mi Luz la hermosura.*

El canto alegre de Mosquera se torna en Herrera *mísero*, cual es el canto puramente elegíaco, pues *Varios efectos del dolor concierta / piadoso el Amor* (vv. 91-92), un Amor que al canto de Mosquera *en su honor se mueve / alegre al canto* (vv. 83-84) y al poeta divino, empero, sólo le suscita la *voz doliente* neta y sustantivamente elegíaca, por lo cual *mi verso siempre suena en llanto* (v. 102)³⁵. Es así a pesar de su canto por culpa de Amor, causante de sus desdichas (vv. 103-105):

*...es por su pecho, en mi dolor constante,
que me trae rendido a su crueza,
más dura quel perpetuo diamante,*

terceto en el que el poeta introduce dos motivos propios del género: por un lado, el dolor constante o la duración del tormento que causa el amor, tópico de difusión dilatada desde

³⁴ Recordemos que las Musas, como hijas de Zeus y Mnemósine, se engloban en dos grupos principales: las de Pieria (o Piéridas, vecinas del monte Olimpo), y las heliconiadas o de Beocia, que habitaban en el monte Helicón (*cf.* v. 108 de la presente elegía), bebían en la fuente Hipocrene y cantaban bajo las órdenes de Apolo. Los elegíacos clásicos encuentran no pocas veces refugio en ellas, sufriendo su azote inspirador permanentemente a pesar de que pretendan que la amada, a veces, las sustituya; *cf.* Prop. 1, 8, 41; 2, 1, 35; 12, 22; 13, 3; 30, 27, 33; 3, 2, 15; 3, 29; 5, 20; Tib. 1, 4, 65; 2, 4, 15, 20; Ov. *Am.* 1, 1, 30; 3, 11; 3, 1, 6, 27; 3, 8, 23; 12, 17; 15, 19. Herrera en los pp. 300-301 incluye un verdadero ejemplo del proceder compilador del erudito comentarista renacentista en la entrada que les dedica, que sirve como excepcional botón de muestra para constatar su doble faceta de tratadista del género pero también de original maestro en obras de creación literaria, compaginando ambas tareas.

³⁵ Como anota *ad hoc* L. SCHWARTZ ("*Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea*", en el citado volumen de P. A. S. O., p. 11), "la elegía [...] desarrolla [...] un tono sentimental que traduce perfectamente la convención de que los versos élegos describen la conmiseración de los amantes [...]. Esta historia de amor contrasta con la del amigo, el poeta sevillano Cristóbal Mosquera de Figueroa".

la poesía helenística; los poetas alejandrinos se lamentan continuamente de que su dolor ha durado demasiado tiempo, igual que Tibulo:

Y a mí sobre todo: yazgo herido desde hace un año.

La situación es la misma que la de Propercio:

En mí permanecen sus dardos, permanece también su imagen [...] pues ¡ay! no vuela desde mi pecho a otra parte, y continuamente hace la guerra en mi sangre ³⁶,

un dolor que al poeta le *trae rendido a su crudeza* (v. 104): la *saevitia* de la amada le obliga una vez más, como si de un sumiso esclavo se tratara, a padecer: la amada es *saeva* y el poeta padece por ello el *servitium amoris*: Herrera enlaza aquí dos *topoi* elegíacos en perfecto engranaje. La crueldad de la amada³⁷ es algo proverbial y es la causante de todos los pesares del amante, que en numerosas ocasiones se traduce en *iurgia* o reproches por parte de la amada que no impiden, sin embargo, que la llama del poeta incluso vaya en aumento (v. 109):

Que con el fuego que en mi alma crece.

Algo que en la poesía helenística y su derivada es algo común, como expresa Terencio³⁸. Es interesante resaltar cómo esa *crueldad* el poeta la califica de *más dura que el perpetuo diamante* (v. 105), pues si bien en la poesía renacentista –el recuerdo de Garcilaso viene al instante– dicha comparación es de difusión petrarquista, donde las piedras lapidarias, sobre todo el mármol y el diamante, se usan para representar la dureza y el desdén de la dama ante la solicitud del amante (aunque a menudo también –como en este caso– pueden aludir a su inquebrantable inflexibilidad o a lo irrenunciable de su casta virtud), la idea tópica del “corazón de hierro o de piedra” es harto común en la

³⁶ Tib. 2, 5, 109: *et mihi praecipue, iaceo cum saucius anno*; Prop. 2, 13, 15-16: *in me tela manent, manet et puerilis imago / [...] evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam / assiduusque meo sanguine bella gerit*. Cf. *idem* 1, 1, 7: ‘y esta locura no me abandona tras un año completo’ *et mihi iam toto furor hic non deficit anno*. Meleagro (*A. P.* 12, 48) dice que ya se encuentra totalmente reducido a ceniza (τέφρη): *Más ya no me incendiarás, / pues ya todo es ceniza*; y en *A. P.* 5, 198 advierte que la tortura de Eros es tal sobre él que le da la sensación de que todas las flechas que tiene el dios están clavadas en él, cf. *el.* IV, 193-195 ó V, 166-167, y nn. ad loc. *Vid.* *A. P.* 5, 189, 3.

³⁷ Es la segunda vez en la elegía que Herrera hace referencia a esta *saevitia*, cf. v. 14; *el.* IX, 109 y 112 y *el.* XI, 103. En los poetas latinos aparece en numerosas ocasiones, v. *gr.* Prop. 1, 1, 10; 2, 24, 1 ss; Ov. *Am.* 1, 3.

³⁸ *Andr.* 555: *Amantium irae amoris integratior*. La *Antología Latina* también lo recuerda: *iurgia conflata amor* (*A. L.* 76).

elegía clásica, como se ha ido constatando³⁹. De todos modos en no pocas ocasiones la amada es también de diamante por su presencia inamovible en la memoria del poeta.

Del mismo modo que en el caso de mencionada comparación, los poetas renacentistas toman la imagen del fuego como trasunto del amor y la pasión amorosa dentro de un contexto de origen petrarquista, de donde también las del hielo y la nieve con respecto al rigor y el desdén de la amada que paradójicamente son acicate que aviva todavía más su propio fuego⁴⁰; no obstante la dicotomía amor/fuego es tan antigua como la poesía misma. Dice Herrera:

*Que con el fuego que en mi alma crece*⁴¹.

El amor se convierte en un fuego, en un estado febril que prende de tal manera en el enamorado que este sucumbe irremediabilmente, es el ἔρωϝ θαλικρός de los poetas helenísticos⁴², el *uror*, la *flamma amoris* de de los latinos:

*¡Pobre de mí! Certeras saetas fueron las de aquél niño:
fuego soy y en mi pecho vacío reina el Amor.*

Así se concibe en la poesía latina desde Virgilio y así lo concebían naturalmente los poetas elegíacos, que ofrecían campo abonado para el cultivo de tal concepción. Por ello Tibulo advierte:

*Deja de fingir: el dios abrasa con demasiada crueldad,
a los que ve que se humillan ante él sin desearlo*⁴³.

En el contexto del motivo de la *flamma amoris* finaliza la elegía (vv. 113-115):

*...por mi mal ella pretende
que muera de su elado, estéril frío;
y así el bien que mi Luz me da me ofende,*

³⁹ En realidad así se representa desde Homero la falta de sentimientos (*Il.* 16, 33-35), pero la metáfora es muy usada por Ovidio; cf. *Am.* 3, 6, 59-60: *Tiene piedras y hierro candente aquel / que impasible contempla lágrimas en un tierno rostro*; 3, 7, 57-58; *Epist.* 2, 137 (*Filis a Demofonte*), 7, 37-38 (*Dido a Eneas*), 10, 107-110 (*Ariadna a Teseo*) y 131-132; *Met.* 7, 32-33, 8, 120-121, 9, 613-615, 13, 801, 14, 711-713.

⁴⁰ Cf. el final de la presente elegía, vv. 113-115.

⁴¹ V. 109; en la elegía XI, vv. 64-65: *tal se arrojó...a consumirme en este sacro fuego.*

⁴² Theocr. 2, 40; *A. P.* 12, 80 (Mel.); Verg. *Ecl.* 2, 68, *Aen.* 4, 68.

⁴³ Ov. *Am.* 1, 1, 25-26: *Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas: / uror, et in vacuo pectore regnat Amor.* Cf. 1, 1, 18; 2, 6, 9, 43, 46; 8, 70; 9, 33; 15, 27; 2, 1, 8; 4, 12, 23-24; 8, 11; 9, 5, 27; 16, 27; 16, 11-12; 17, 3; 19, 3, 10, 15; 3, 1, 20; 2, 33, 40; 3, 6, 26, 83; 9, 56; 10, 27. Tib. 1, 8, 7-8: *Desine dissimulare: deus crudelius urit, / Quos videt invitos subcubuisse sibi.* Prop. 2, 24, 8; 3, 9, 45.

en una paradoja que recuerda muy de cerca a la de Ovidio⁴⁴, en la que a pesar de estar lejano su fuego, su llama –Corina- (*meus ignis abest*) siente no obstante muy de cerca (*ardor adest*) la ardiente pasión que le provoca:

*Pero mi fuego está ausente -¡me equivoqué en una palabra!-:
la que inflama mis calores está lejos: el calor está aquí.*

Puede observarse una vez más cómo Herrera es capaz de construir merced a su noción de imitación una elegía completamente nueva aparentemente sobre una sucesión de motivos y tópicos elegíacos, no necesariamente extraídos de un único modelo compositivo como ocurre en la elegía VIII o en las que varias piezas completas sirven de hipotexto al nuevo producto herreriano, como la el. X. Dentro de los márgenes genéricos el hispalense se siente con total libertad compositiva, pues es consciente de abrir paso en la literatura en castellano a un género del que no posee más precedentes nobles que los elegíacos augústeos y su revisión petrarquista, por lo que no se puede limitar a una imitación servil de sus modelos, si no que ha de reelaborar y redefinir la tradición existente sin perder el horizonte de su labor creadora original.

⁴⁴ *Am.* 2, 16, 11-12.

ELEGÍA XIII

No se entristeçe tanto quando pierde,
desnudo, el ramo fértil y florido, ya sin
vigor cortado, el árbol verde,

quanto yo viendo suelto y diuidido
de l'alma el lazo estrecho, con la muerte
que velo no podrá cubrir de olvido.

¡O duro corazón que en mal tan fuerte
no rompes!, ¿quándo esperas ablandarte
después desta terrible y grave suerte?

De mi alma murió la mayor parte,
y el çielo, que en mi llanto es buen testigo,
ve que nunca el dolor de mí se parte.

¡O ejemplo de virtud!, ¡o caro amigo!,
que en mis entrañas vivas juntamente,
lo mismo que ya fuiste, eres conmigo;

que la fe de mi amor jamás consiente
que la muerte consuma con tu vida
la llama que mi pecho ardiendo siente.

Cortóse el passo a la amistad creçida,
que nuestro dulce trato es acabado,
y el corazón de amarte no se oluida.

Pensaua yo que el cuerpo desatado
de los nudos del alma antes viuiera,
que yo sin ti esperar solo, apartado.

Al fin pasé esta suerte lastimera,
y la sufrí. ¿Qué aguardo? ¿Por qué al çielo
no te muestras mi guía verdadera?

Cansado ya, procuro alçar el buelo
al lugar glorioso y soberano,
que al ánimo es pequeño asiento el suelo.

Amor terreno y vn desseo vano,
cuidado, y engañosa la esperança,
no me dexan vn punto de la mano.

¿Quándo pondré en mi estado tal mudança
que sólo amor celeste en mí respire,
con segura firmeza y confiança?

Divino zelo al corazón inspire,
y le dé tal virtud que sólo sienta
el alto bien que a mortal pecho admire.

No me dexé caer en esta afrenta
donde me ueo en confusión perdido,
donde el mal que conosco me atormenta.

Tú, qu`en el çielo estás esclareçido,
ruega por mí al Señor de çielo y tierra,
porque no muera en sombra de su oluido.

Valga la peligrosa y larga guerra
que en mi alma se traua noche y día,
con quien el passo a bien obrar me çierra.

Después que lleuó muerte oscura y fría
de tu mortal cuydado los despojos,
huyó de mí el contento y alegría.

Lágrimas abundaron en mis ojos,
y por tu arrebatado apartamiento
en mí se renouaron los enojos.

El inmortal y claro ayuntamiento
celebró los trofeos de tu gloria,
y gimió Betis lleno de lamento.

Sonó una voz llorosa en tu memoria:
“El ingenio y bondad junto acabaron
quando el hado gozó de tu victoria.”

El valle y alto monte suspiraron,
y a Híspalis vestida en negro manto
pluuias y ciegas nuues ocuparon.

Contigo pereçió el alegre canto,
y en reliquias del daño doloroso
quedó graue y quexoso y triste llanto.

Betis, que al sacro Océano espumoso
lleuaua el son de tu dorada lira,
altiuo y con grandeza glorioso,

mudo en su vazo frío se retira,
y en el profundo asiento, con gemido,
las tardas ondas discurriendo mira.

De tu canto quedaua suspendido
el español osado y el romano,
y el francés orgulloso y atrevido.

Por ti, el ilustre príncipe tebano
es más famoso, y viue su memoria,
que por vençer al bárbaro africano;

aunque se estime con eterna gloria
por la fiera de Arcadia embrauecida,
más valor le dará tu noble historia.

Era trueno tu voz, pero tu vida
claro rayo que puro resplandece,
con llama presurosa y encendida;

que tu virtud y nombre reflorece
con perpetua memoria, y sube al cielo
la fama, que con honra tuya crece.

Aunque tú me dexaste en este suelo,
quedaba con Dios, ¡o alma venturosa!,
cubierta de purpúreo y rico velo;

que si mi pena graue y dolorosa
me da lugar en la pasión que siento,
yo cantaré tu gloria generosa.

En tanto, lo que sufre mi lamento,
permite este lloroso verso mío,
triste muestra de duro sentimiento:

“Aquí yaze sin vida el cuerpo frío
de Malara que, roto el mortal nudo
donde a Vandalia riega el grande río,
boló al cielo su espíritu desnudo”.

1. Introducción

Se trata de una de las pocas elegías funerales del *corpus* herreriano¹, y está dedicada al poeta sevillano Juan de Mal Lara, amigo personal del Herrera y gran poeta él mismo, y a quien dirige también la elegía VIII. Fue probablemente el mayor humanista de la Sevilla de la segunda mitad del s. XVI: gramático, retórico, traductor y seguidor de Erasmo en sus postulados sobre la traducción². Estudió en el colegio de San Miguel de Sevilla gramática latina y griega. Su maestro fue Pedro Fernández de Castilleja, y Mal Lara enseñó a su vez humanidades a Mateo Alemán. Después estuvo diez años fuera de la capital hispalense estudiando en Salamanca, donde fue alumno de Hernán Núñez y condiscípulo de Francisco Sánchez de las Brozas, el “Brocense”. A continuación pasó a Valencia y a Barcelona, donde perfeccionó sus estudios con Francisco Escobar, para volver otra vez a Salamanca. En 1548 regresó a Sevilla para cursar Artes y hacia 1550 abrió un estudio de gramática y humanidades para enseñar letras humanas a jóvenes estudiantes. Desde 1565, año en el que se estableció el Conde de Gelves en Sevilla, su ‘huerta Merlina’ situada en los campos de Tablada fue punto de tertulia habitual del grupo formado por él mismo, Baltasar del Alcázar, Francisco Pacheco, Juan de la Cueva, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Cristóbal de Mesa, Francisco de Medina y, por supuesto, Fernando de Herrera, grupo que se ha venido a llamar ‘Escuela poética sevillana’. Mantuvo un altercado con la Inquisición en 1561, pero fue bien aclarado en 1566, año en que marchó a Madrid, donde reinaba entonces Felipe II; allí compuso unos versos latinos a ciertos cuadros de Tiziano y le fue encargado el adorno alegórico de la nave capitana de don Juan de Austria, comisión que cumplió además escribiendo una *Descripción de la popa de la galera real del serenísimo señor don Juan de Austria, capitán general del mar*. Estuvo casado con doña María de Ojeda y dejó dos hijas, Gila y Silvestra. Trató además a eruditos e historiadores importantes como Gonzalo Argote de Molina. Se le atribuye, aunque esto es muy discutido, la invención de la estructura de la décima *abbaaccddc*, estrofa que luego popularizó Vicente Espinel. Muere en 1571, fecha del epicedio herreriano.

Se conserva una biografía inédita sobre Mal Lara escrita por un coterráneo suyo dieciochesco, Juan Nepomuceno González de León, en el Archivo Municipal de Sevilla.

¹ Junto a [P] II, 6 (*A la muerte de don Pedro de Cúñiga*) y [P] III, 1.

² Cf. As, 80: *Juan de Malara, en cuya muerte perdieron las buenas letras mucha parte de su valor i nobleza*. Vid. introducción a el. VIII *supra*, pp. 344-345, para más detalles sobre su obra.

En cuanto a su obra, en su época fue sobre todo conocido por dos títulos: *Philosophía vulgar, primera parte*, que contiene mil refranes glosados (Sevilla, 1568), en cuyo discurso preliminar ensalza la sabiduría popular de los refranes sobre la libresca y le atribuye una enorme antigüedad. Sin embargo para su redacción recurrió algunas veces a los *Apotegmata* de Erasmo³.

La otra obra importante de Mal Lara fue *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a la C. R. M. del Rey D. Phelipe* (Sevilla, Alonso Escribano, 1570), donde cuenta el recibimiento que los sevillanos dispensaron a Felipe II en 1570. Mal Lara describe también la decoración de las murallas de Sevilla con figuras y versos alegóricos que representaban los lugares de la jurisdicción hispalense. El libro se editó tras la victoria del monarca sobre los moriscos sublevados en las Alpujarras.

Posee una menor importancia la *Psyche*, un poema mitológico en endecasílabos blancos inspirado en la novelita Psique y Cupido incluida en *El asno de oro* de Apuleyo. Escribió además las églogas representables *Narciso* y *Láurea*, *Anotaciones* a la sintaxis de Erasmo, *Peregrinaciones de la vida, disertación filosófica*; *Principios de Gramática*, *Notas* a los emblemas de Alciato, *Escolios de Retórica* sobre las introducciones de Aftonio, *Crónica de los santos Apóstoles*, el poema en octavas *La muerte de Orfeo* y el poema latino *El martirio de las Santas Justa y Rufina*, patronas de Sevilla.

Se tiene noticia, además, de algunas comedias suyas, como la tragedia *Absalón* y la comedia *Locusta*, representada en la Universidad de Salamanca en 1548 en latín y en castellano; prosiguió esta actividad dramática en Sevilla, donde compuso la *Comedia en elogio de Nuestra Señora de la Consolación*, representada por sus alumnos en Utrera en 1561. Una probable *Tragedia de San Hermenegildo* se ha perdido. Juan de la Cueva, en su *Exemplar poético*, le coloca entre los dramaturgos clasicistas que siguen las reglas aristotélicas, aunque inicia alguna tendencia reformista⁴.

³ Las poesías de Mal Lara se editaron el tomo XLII de la BAE; sus *Obras completas* en tres tomos por Manuel Bernal Rodríguez en 1996, dentro de la Biblioteca Castro; F. Sánchez y Escribano, *Juan de Mal Lara: su vida y sus obras*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1941. Juan de Mal Lara, *Obras completas*. Edición y prólogo de Manuel Bernal Rodríguez. Turner, Madrid, 1996 (Biblioteca Castro), tres vols. de los que van publicados dos. *Vid.* igualmente M. BERNAL RODRÍGUEZ, “La biblioteca de Juan de Mal Lara”, *Philología Hispalense* 4, 1 (1996) 391-405; M.^a I. OSUNA RODRÍGUEZ, *Las traducciones poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1994. P. RUIZ PÉREZ, “Observaciones sobre libros y lectores en círculos (a propósito de Mal Lara y el humorismo sevillano)”, *Bulletin Hispanique* 100.1 (1998) 53-68.

⁴ Se ha redescubierto un poema erudito: el *Hércules animoso*, que se creía perdido y fue muy alabado por sus contemporáneos. Contiene detalles sobre el grupo sevillano y la lírica cancioneril que merecen un estudio detenido. Se creía perdido y ha aparecido el texto autógrafo en la Biblioteca de Ajuda (Portugal). Está escrito en octavas reales y dividido en doce libros, cada uno con cuatro cantos; lleva dedicatoria al príncipe don Carlos y su intención es glorificar doce hazañas guerreras de su abuelo, aludidas

2. Resumen y Estructura

La elegía consta de cien versos, y forma parte del subgénero del *epicedio*, por lo que la composición se adapta a las partes y contenidos canónicos del mismo, tales como un exordio en el que se apostrofa al doliente, una *lamentatio* que intercala ribetes de *laudatio*, así como una ἔκφρασις τοποῦ del lugar de la muerte de su amigo, Sevilla, para concluir con una *consolatio* y el clásico epitafio. Por su sincero patetismo y estructura la elegía herreriana puede parangonarse a otros epicedios clásicos, especialmente el de Catulo (101), Horacio (*Odas*, 1, 24 y 2, 17) y, en ámbito elegíaco, Propercio (3, 18 y 4, 11) y la célebre *A la muerte de Tibulo* de Ovidio (*Amores*, 3, 9), si bien es un subgénero que ya cultivaban los griegos al menos desde época helenística, como el *Epitafio de Adonis* de Bión o el anónimo *Epitafio de Bión*, incluidos en el *Corpus Bucolicum* griego⁵.

Aun faltando algunos elementos aparecidos en otras elegías de despedida como la *descriptio mortis* o tópicos recurrentes en este tipo de poesía como el *quid profuit* o *quid iuvat* ('de qué sirvió'), la elegía herreriana respeta fielmente la estructura canónica, pudiéndose dividir en cuatro partes o bloques de equilibrado número de versos, en torno a 25: un exordio o *prooemion* (vv. 1-24) en el que se entremezcla la *laudatio* fúnebre con la *amplificatio* del motivo *dimidium animae meae* o del alma (enamorada) dolorida que se siente reducida a su mitad; una segunda parte (vv. 25-54) formada por una *narratio* donde Herrera lamenta la irreparable pérdida sufrida y planteando su existencia sin el amigo, rogando que éste se convierta en su guía celestial. Un tercer bloque (vv.

alegóricamente bajo el propósito principal del poema, cantar la hazaña mitológica de los doce trabajos de Hércules. Así, el león de Nemea simboliza la rebelión comunera, el jabalí de Erimanto es Francisco I de Francia, etc. El poema termina con la visión de Felipe II como Teseo y como nuevo Hércules para que descansa Atlas. Mal Lara debió empezar su obra en 1549, pero le sorprendió la muerte sin poder entregar el manuscrito a la imprenta. Vid. J. CEBRIÁN, "En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el Hércules animoso de Juan de Mal Lara", *Bulletin Hispanique* 91 (1989) 365-393; "Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera", *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992) 263-268; y "Sobre Herrera y Mal Lara con un Hércules de por medio", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. I, Salamanca, 1993, pp. 233-244.

⁵ El subgénero del epicedio –mosaico de motivos epigramáticos funerarios–, es ciertamente cultivado por todos los géneros de poesía, no sólo la de naturaleza elegíaca aunque en origen la elegía tenía como tema principal lo fúnebre. Además de los ejemplos citados, la enumeración puede ampliarse a composiciones –también en la esfera elegíaca– jocosas y puramente literarias que aplican el esquema del epicedio a la muerte de animales, como el famoso al papagayo de Corina de Ovidio (*Am.* 2, 6), o parte del célebre poema tercero de Catulo, por no hablar de los numerosos ejemplos de epicedios a animales contenidos en el séptimo libro de la *Antología Palatina* (7. 189, 190, 202, 207, 208, 215, etc.), cultivándose luego por Marcial (1, 109, a la perrita Isa, y 11, 69, a la perra Lidia) y especialmente por Estacio (*Silv.* 2, 1, a Glaucias; 2, 4, al papagayo de Atedio; 2, 5, a un león; 2, 6, a Filetas; 3, 3, al padre de Claudio Etrusco; 5, 1, a Priscila; 5, 3, a su propio padre). otros ejemplos aparte de los citados: Verg. *Aen.* 6, 868-886 (a Marcelo), Prop, 3, 7 (a Peto); el *Epicedio a Druso* (*Consolatio ad Liviam*) o Ausonio, *Epicedio a su padre*.

55-72) introduce la ἔκφρασις τοποῦ, aludiendo al luto y al duelo en el que se ha sumido toda su Sevilla natal (*Hispalis vestida en negro manto*, v. 62), donde incluso el Betis ha quedado mudo ante el suceso. Por último, una cuarta y última parte (vv. 73-100) introduce una segunda *laudatio* de Mal Lara, que por la naturaleza divina de los poetas pasa a habitar con Dios, cerrándose la elegía con el consabido epitafio o epigrama sepulcral elaborado por el amigo.

3. Temas y fuentes

La elegía se abre con un motivo muy común en los epicedios, el de la *mors inmatura* o muerte prematura, según el cual la muerte antes de tiempo resulta especialmente dolorosa (vv. 1-3):

*No se entristeçe tanto quando pierde,
desnudo, el ramo fértil y florido,
ya sin vigor cortado, el árbol verde.*

El *verde* de la rama, símbolo de la juventud con que Herrera preconizaba un *carpe diem* ‘a lo divino’ en la elegía IV, 58-59⁶, le permite comparar ese dolor que produce algo tan *contra natura* con el dolor que siente por la pérdida de su amigo, y que le sirve para introducir el tema principal de la primera parte, la *amplificatio* del motivo muy común de la ‘mitad del alma’ dolida tras la muerte del ser querido, todo ello entremezclado con matices de *laudatio funebris* (vv. 4 ss.):

*quanto yo viendo suelto y diuidido
de l'alma el lazo estrecho, con la muerte
que velo no podrá cubrir de olvido.
[...]
De mi alma murió la mayor parte,
y el çielo, que en mi llanto es buen testigo,
ve que nunca el dolor de mí se parte.*

Es un lugar que aunque puede aparecer ligado en contextos de amistad, resaltando especialmente el momento en que Horacio se lo aplica tras la muerte de Virgilio (*infra*), es un tópico que nace en contexto elegíaco (aparece en Calímaco), y aun hunde sus

⁶ *En tanto qu'está verde esta corteza... Vid. supra comentario a el. IV, y n. 14 (p. 281). El motivo de la mors inmatura es característico de los epicedios propercianos, cf. 3, 7, 2 (a Peto): 'por ti emprendemos el camino de una muerte antes de tiempo', per te immaturum mortis adimus iter; 4, 11, 17.*

raíces en el discurso erótico; por ello, se verá utilizado recurrentemente tanto en ámbito amoroso como en elegías donde la amistad es el eje principal. El poeta, bien por la pérdida del ser querido, bien por infidelidad, bien por la falta de correspondencia, se siente vacío por la ausencia de la otra mitad de su alma:

*Una mitad de mi alma aún respira; llevóse
Eros la otra o Hades, el caso es que me falta,*

se lamenta Calímaco, en un tono similar al de Teócrito:

*Lo sé, pues de mi vida es mía la mitad gracias
a tu belleza, y el resto pereció.*

El tópico, que luego se traspasará al ámbito de la amistad, tiene en ámbito erótico su origen, como decimos, con fundamento en Platón:

El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y otro, de lo masculino y de lo femenino [...] tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: “Me parece que tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres [...] Ahora mismo, dijo, los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles [...]”. Así, pues, una vez que fue seccionada en dos la forma original, añorando cada uno su propia mitad se juntaba con ella y rodeándose con las manos y entrelazándose unos con otros, deseosos de unirse en una sola naturaleza, morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros.

Y, por su naturaleza, se consagra pronto en la literatura amorosa, como atestigua Meleagro (aunque en tono pederástico):

*El Noto propicio a los nautas, ¡oh, tristes amantes!,
se me ha llevado a Andrágato, la mitad de mi alma.*

Y en ese sentido amoroso pasa a la elegía latina, como manifiesta Ovidio:

*Pero ahora, aunque yo muera, como ella está a salvo,
sobreviviré al menos en la otra mitad.*

Aunque, como se ha dicho, traspase el ámbito amoroso para manifestar amistad superlativa, como célebremente cantó Horacio de Virgilio:

*Nave que a Virgilio debes
pues te lo confiamos, devuélvelo incólume,
por favor, de tierras áticas*

y a la otra mitad de mi alma preserva.

En cualquier caso, se consagra como motivo esencialmente elegíaco, y así lo reutiliza la elegía neolatina, como pone de manifiesto Garcilaso en su primera elegía:

*el caro hermano buscas, que sólo era
la mitad de tu alma, el cual muriendo,
no quedará ya tu alma entera ⁷.*

El tópico, además de por los ilustres antecedentes y por lo adecuado del contexto, era de especial agrado para Herrera, ya que lo trata también (al igual que el Brocense) en las *Anotaciones* (304-305), donde el poeta hace referencia explícita a la Oda 17 del segundo libro de Horacio, citando los versos 5-8:

*¡Ah! Si arrastra una fuerza prematura
a la mitad de mi alma, ¿qué hace el resto
aquí, menos valioso y trunco?
Tal día de ambos será la ruina ⁸.*

Ciertamente, el tono, el sentido y la intención, así como por los diversos paralelismos, la elegía herreriana está más cerca de la oda horaciana que de otros epicedios, y dentro de los *Carmina* de Horacio sigue más a 2, 17 que a 1, 24, si bien la primera no es estrictamente un epicedio ya que Mecenas aún no ha muerto, no pudiendo sostenerse por tanto que la citada oda sea en exclusiva el hipotexto principal utilizado por Herrera para el total de la elegía, pero sí para esta primera parte. De hecho, el propio Herrera se

⁷ Call. *Epigr.* 41, 1-2: "Ἡμισύ μευ ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ' / εἴτ' Ἔρος εἴτ' Ἀΐδης ἤρπασε, πλὴν ἀφανές; Theoc. 29, 5: γινώσκω τὸ γὰρ αἴμισυ τὰς ζοΐας ἔχω / ζὰ τὰν σὰν ἰδέαν, τὸ δὲ λοιπὸν ἀπώλετο; Pl. *Smp.* 189c-193d: ἀνδρόγυνον γὰρ ἔν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος [...] μόγις δὴ ὁ Ζεὺς ἐννοήσας λέγει ὅτι "Δοκῶ μοι", ἔφη, "ἔχειν μηχανήν, ὡς ἂν εἶέν τε ἄνθρωποι [...] νῦν μὲν γὰρ αὐτοῦς, ἔφη, διατεμῶ δίχα ἕκαστον, [...] ἐπειδὴ οὖν ἡ φύσις δίχα ἐτμήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὐτοῦ συνήει, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ συμπλεκόμενοι ἀλλήλοις, ἐπιθυμοῦντες συμφῦναι, ἀπέθνησκον ὑπὸ λιμοῦ καὶ τῆς ἄλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν ἐθέλειν χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν. καὶ ἅμα μὲν ἀσθενέστεροι ἔσσονται; Mel., *apud A. P.* 12, 52, 1-2: Οὐριος ἐμπνεύσας ναύταις Νότος, ὦ δυσέρωτες, / ἥμισύ μευ ψυχᾶς ἄρπασεν Ἀνδράγαθον; Ov. *Trist.* 1, 2, 44-45: *at nunc ut peream, quoniam caret illa periclo, / dimidia certe parte superstes ero*; Hor. *Carm.* 1, 3, 5-8: *nauis, quae tibi creditum / debes Vergilium; finibus Atticis / reddas incolumem precor / et serues animae dimidium meae*; Garcilaso de la Vega, *Elegía I*, 40-42. El concepto es frecuentemente repetido en los autores clásicos y en el Siglo de Oro.

⁸ Hor. *Carm.* 2, 17, 5-9: *A! te meae si partem animae rapit / maturior uis, quid moror altera, / nec carus aequae nec superstes / integer? Ille dies utramque / ducet ruinam.* Ante la inminencia de la muerte de Mecenas, Horacio hace confesión de su amistad hacia él, tan estrecha que confiesa no poder soportar la temida ausencia del amigo.

pregunta retóricamente, igual que Horacio, por el sentido de su existencia una vez desaparecida esa otra mitad (vv. 22-26):

*Pensaua yo que el cuerpo desatado
de los nudos del alma antes viuiera,
que yo sin ti esperar solo, apartado.
Al fin pasé esta suerte lastimera,
y la sufrí. ¿Qué aguardo?*

Inmediatamente Herrera, situando a su amigo en un cielo, cercano a Dios, y solicitándole su guía desde lo alto, introduce con ello el tópico de la naturaleza divina del poeta (vv. 26-27 y 43-44), del que los elegíacos hacen uso en numerosas ocasiones:

*¿Por qué al çielo
no te muestras mi guía verdadera? [...]
Tú, qu`en el çielo estás esclareçido,
ruega por mí al Señor de çielo y tierra.*

Así, vemos a Ovidio exclamar, en su epicedio a Tibulo, que

*...a los poetas se nos llama divinos y tutela de
los dioses: incluso hay quienes creen que tenemos divinidad.*

De forma más rotunda aún en sus elegías amorosas:

...hay un dios entre nosotros y tenemos trato con el cielo.

Y en contextos elegíacos de despedida, como el de sus composiciones de los *Tristia*:

*En todos los hombres inspirados que tenía delante yo
creía ver dioses*⁹.

En la tercera parte¹⁰, el sevillano procede a la descripción del luto que vive la ciudad de su amigo, que es a la vez la del propio Herrera. Toda Sevilla se halla sumida en un

⁹ Ov. *Am.* 3, 9, 17-18: *at sacri vates et divum cura vocamur; / sunt etiam qui nos numen habere putent; Ars* 3, 549: *Est deus in nobis, et sunt commercia caeli; Trist.* 4, 10, 42: *quotque aderant vates, rebar adesse deos; Fast.* 6, 4.

¹⁰ Aún en esta segunda parte parece Herrera manejar, aunque difusamente, otro tópico elegíaco más estudiado luego, el de la *mors immatura* o ‘muerte antes de tiempo’, en los vv. 19-20: *Cortóse el passo a la amistad creçida / que nuestro dulce trato es acabado*. Para el poeta elegíaco un amor nunca es demasiado largo (Prop. 1, 19, 26), y es por ello un tópico aplicable en elegías amorosas y de amistad (cf. Prop. 3, 7, 2), si bien es *topos* de origen funerario, por lo que no le es ajeno a la elegía; cf. B. LIER, “Topica carminum sepulchrarium latinorum”, *Philologus* 62 (1903) 445-447.

profundo luto, donde el antaño alegre canto se ha vuelto ténebre escenario donde el principal protagonista de esta tercera parte, el río Betis, personifica todo el duelo y luto así como el estado anímico de la ciudad y, a través de ellos, el del propio poeta (vv. 61-66):

*El valle y alto monte suspiraron,
y a Hispalis¹¹ vestida en negro manto
pluuias y ciegas nuues ocuparon.*

*Contigo pereció el alegre canto,
y en reliquias del daño doloroso
quedó graue y quexoso y triste llanto.*

Es un lugar común de los epicedios la descripción del lugar o ἔκφορασις τοποῦ donde muere el poeta y acentuar a través de él el duelo vivido por toda la comunidad, como se observa por ejemplo en el *Epicedio a Marcelo* de Propertio (3, 18, 1-6), que Herrera sigue en numerosas ocasiones; sin embargo, lo relevante de esta sección es el mencionado protagonismo del Betis (vv. 67-72), que Herrera va a utilizar según el contexto como *alter ego* de su propio estado anímico en los diversos códigos elegíacos en los que se mueva, y ello en todo el *corpus*. Con ello continúa una tradición elegíaca y aun petrarquista, según la cual la amada, pero también el río que metonímicamente se refiere a la ciudad natal del vate en cuestión, se convierten en sus atributos más sustantivos¹²:

¹¹ Anota Cuevas (ed. cit. p. 253) a este lugar que Hispalis: “Sevilla”, “La fundó Híspalo –dice Marieta-, noveno rey de España, año de mil y setecientos y diez y seys antes del nacimiento de Christo; llamároslos sus fundadores *Hípalis*, a semejanza de su apellido”; *Fvnd*, f. 39r b; *vid.* también Méndez Silva, según la cual “San Isidoro quiere [que ese nombre] resultó de auerse plantado en lugares paludosos”; *Pobl*, f. 85v b –véase, en efecto, *Etym*, 15, 1, 71.

¹² Un aspecto llamativo de la poesía de Fernando de Herrera lo constituye la contextualización de su obra lírica en un espacio geográfico andaluz reconocible, en contraste con la posición marginal de este entorno en la poesía castellana del Siglo de Oro. Esta contextualización responde a la emergencia de una sensibilidad y de una consciencia propiamente andaluzas durante el siglo XVI como resultado del auge que experimenta la zona occidental de la Península Bética tras el descubrimiento de América. Herrera refleja la centralidad que adquiere la Península Bética a través de la contextualización de la tradición clásica y petrarquista en la orilla del río principal que la cruza, trasladando la tradición poética italiana al entorno del que es originario el poeta. Como consecuencia, el paisaje de esta región se convierte en una seña de identidad en la poesía de Herrera, quien contextualiza tanto su obra amorosa como patriótica en un contexto andaluz reconocible, la ribera del Betis, evocando la asociación entre el río Tajo y la poesía de Garcilaso de la Vega. La referencia a este río, y siguiendo la terminología utilizada por Paul Julian Smith, constituye de este modo una forma espacial de la *enargeia*, es decir, un referente deíctico que sirve para identificar un espacio topográfico determinado que el poeta asocia a su creación lírica. El énfasis en la percepción visual responde a su vez a la corriente neoplatónica, la cual se encuentra en auge entre los teóricos italianos, quienes hacen de lo pictórico gráfico una necesidad. *Cf.* P. JULIAN SMITH, “La retórica de la presencia en la poesía lírica”, en *Escrito al Margen. Literatura española del Siglo de Oro*. Ed. Castalia, Madrid, 1995, pp. 57-94.

*Betis, que al sacro Océano espumoso
lleuaua el son de tu dorada lira,
altiuo y con grandeza glorioso,

mudo en su vazo frío se retira,
y en el profundo asiento, con gemido,
las tardas ondas discurriendo mira.*

El río como entidad animada nos remite a la interpretación mitológica del río como descendiente del océano y de Júpiter, aspecto que atribuye un carácter divino a esta entidad fluvial. La alusión a los referentes fluviales permite a Herrera establecer una jerarquía a través de la cual compara la calidad lírica de los poetas que el sevillano admira. En esta comparación, el sevillano iguala el río andaluz con el Tebro (Tíber), Arno y Metauro. El Tebro, como símbolo de Roma alude a Propercio, enamorado de Cintia; el Arno, alude a Dante, cuya amante es Beatriz; finalmente, el Metauro es el río que cruza Venecia, ciudad de la que es originaria Pietro Bembo, amante de Madonna. De estas alusiones, resulta también relevante la elección de Herrera del nombre Tebro, utilizado por Petrarca, y la alusión al Metauro, río situado cerca de Urbino, ciudad italiana que constituye un importante centro literario. El Tajo, al ser un río que pasa por Toledo, alude a la figura de Garcilaso, amante de Isabel Freire¹³; el Duero, es un río que desemboca en Oporto, tierra de Camões, enamorado de Catalina de Ataíde; finalmente la alusión al Ebro se asocia a Boscán, al ser un río que pasa por Aragón¹⁴. A través de la alusión a estos poetas y a estos lugares, Herrera no solamente equipara su poesía con la de éstos, sino que también establece un paralelismo entre su amor por Leonor y las

¹³ En contraste con las alusiones petrarquistas, resulta llamativa la escasez de alusiones a Garcilaso de la Vega, autor con cuya obra está ampliamente familiarizado el vate sevillano. Las alusiones a estas referencias quedan limitadas principalmente a alusiones pastorales de carácter puntual. A pesar de estas alusiones, Herrera no toma como modelo de imitación la obra del toledano, sino directamente la de Petrarca y la de otros poetas clásicos e italianos, aspecto que enfatiza la autonomía de su consciencia lírica con respecto a la producción poética castellana y su precedente directo en la lírica italiana.

¹⁴ Siguiendo el mismo recurso de comparación de los ríos anteriormente expuesto, Herrera establece la superioridad de la lírica andaluza sobre la castellana, como podemos observar en el soneto LV:

*Igual al Tebro, al Arno, I al Metauro,
superior al Tajo, I Duero, I Ebro,
sagrado Ispalio Rio, a quien celebro,
corre ufano al ondoso Ponto Mauro.
Tu bello Mirto rinde al verde Lauro
i a las menores hojas d'el Enebro
cuanto es mayor el Lauro qu'el Enebro,
tanto es la mirto inferior el Lauro.
Mas ya que se te niegue esta vitoria,
serás, en el dichoso Esperio suelo
cual Eliconio Olmeo venerado.*

emociones de los poetas por sus respectivas damas, especialmente de Petrarca por Laura. De esta forma, el divino asocia su poesía a la tradición poética amorosa, presentando su lírica como continuación de esta tradición¹⁵. Pero el río se convierte también en una extensión visual de las emociones del poeta en las elegías fúnebres, reflejando el dolor ante la pérdida y enfatizando este sentimiento a través del uso de la hipérbole. Ante el dolor por la muerte de don Pedro de Cabrera expresada por el poeta en la elegía VI, el río constituye una representación visual de este sentimiento, trasladándolo a través de sus aguas hacia la inmensidad del océano, como se verá.

Pero además, el sevillano establece alusivamente en los citados versos una relación entre su amigo Mal Lara y el mítico vate tracio Orfeo (vv. 67-72):

*Betis, que al sacro Océano espumoso
lleuava el son de tu dorada lira,
altiuo y con grandeza glorioso,

mudo en su vazo frío se retira,
y en el profundo asiento, con gemido,
las tardas ondas discurriendo mira.*

Es paralela la labor ejercida por los ríos (el río natal de Orfeo y el río natal de Mal Lara) que transportan el canto de los vates; en el mito del célebre cantor, a su muerte (según una de sus variantes) a manos de unas mujeres tracias éstas arrojaron sus restos junto con su lira al río Hebro, de donde seguía surgiendo el canto, arribando a la isla de Lesbos y dando origen así al comienzo de la poesía mélica, según relata Ovidio:

Los miembros de Orfeo yacen en diversos lugares; su cabeza

¹⁵ El río, como representación hipérbolica de los sentimientos del poeta, constituye por tanto un puente entre el amor visual y el espiritual, permitiendo la sublimación de la realidad física y terrenal. Por ello, el poeta sevillano enfatiza lo visual, creando una imagen pictórica en la que la naturaleza se humaniza, superando su carácter inanimado. Como podemos observar en el soneto CXII, por ejemplo, el río adquiere capacidad emocional, pudiendo experimentar tanto la tristeza como la felicidad que producen la ausencia o la presencia de la amada. Si la ausencia de Leonor se asocia al llanto del enamorado, su presencia produce un estado eufórico en el poeta y en el referente fluvial. De hecho, ante la visión de la señora, la naturaleza se revitaliza, superando su condición estática y produciendo una representación visual hipérbolica de los sentimientos del amante (5-10):

*Betis, con puras ondas ensalçado
i con ricas olivas abundoso
¡cuánto eres más felice i glorioso
pues eres de mi Aglaya visitado
Tendre's perpetuo i dulce primavera
i d'el Elisio campo tiernas flores
si vos viere'l fulgor de la Luz mía.*

*y su lira la acoges tú, Hebro, y, cosa asombrosa, al flotar
en plena corriente, la lira deja oír unos sonidos quejumbrosos,
quejumbrosa murmura la lengua sin vida, quejumbrosos ecos
responden las riberas. Y entonces, arrastradas hasta el mar,
abandonan su río natal y alcanzan la playa de Lesbos en Metimna* ¹⁶.

Al igual que el Hebro, el Betis trasportó otrora el canto de su amigo Mal Lara al resto del orbe al depositarlo en el Océano; naturalmente tras su muerte el río ya queda enmudecido: pero ambos se muestran lastimeros, pues del mismo modo que “quejumbrosos ecos responden las riberas” en el mito (vv. 53-54), Betis “mudo en su vazo frío se retira” y queda “en el profundo asiento, con gemido”. Herrera se sirve de la metáfora y del mito para establecer así un parangón entre el mítico vate y su amigo y dotar a su vez al río Betis de ese mismo carácter mítico coronando así el protagonismo que el río ha ejercido en el núcleo de la elegía.

En la cuarta y última parte, Herrera retoma la *laudatio* del finado, esta vez mediante aludiendo a su obra: a pesar de la posible fama que Heracles pudiera lograr con sus hazañas, como vencer al gigante Anteo y la caza del jabalí que asolaba Erimanto, Mal Lara aumenta aún más la fama del héroe gracias al poder de la poesía con la que lo inmortaliza, en clara alusión a su obra *Hércules animoso* antes aludida (*supra*). Sin embargo, lo relevante desde el punto de vista elegíaco es el cierre de la composición con la inclusión del epitafio que supuestamente habrá de cubrir la tumba del amigo fallecido (vv. 97-100):

*En tanto, lo que sufre mi lamento,
permite este lloroso verso mío,
triste muestra de duro sentimiento:*

“Aquí yaze sin vida el cuerpo frío
de Malara que, roto el mortal nudo
donde a Vandalia riega el grande río,
boló al cielo su espíritu desnudo”.

El recurso de coronar el dolor expuesto a lo largo de una elegía con una composición epigramática sepulcral es uno de los preferidos por todos los poetas elegíacos, además de resultar algo inherente al subgénero del epicedio, siendo por tanto un resorte que el

¹⁶ Ov. *Met.* 11, 50-55: *membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque / excipis: et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae. / iamque mare invectae flumen populare relinquunt / et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi.*

poeta puede utilizar tanto en elegías amorosas como en las de amistad y/o fúnebres, y que le sirve para marcar el clímax de la elegía:

*Aquí yace, acabado de muerte implacable Tibulo
mientras a Mesala por tierra y por mar le seguía.*

A veces estas inscripciones pueden ser simplemente votivas:

*Ésta a ti, de un amor desleal Tibulo librado
te dedica y que seas, diosa, favorable te ruega.*

Pero lo habitual en las inscripciones funerarias es la fórmula *hic iacet*, que Herrera sigue fiel y formalmente:

*Aquí yace en tierra del Tíber la dorada Cintia:
gloria se ha añadido, Anio, a tus riberas*¹⁷.

Después de estos motivos elegíacos principales, sólo cabe destacar algunos usos de otros tópicos menores como la fórmula del μακαρισμός (*felix* o *beatus qui*) o alabanza de la felicidad (*quedaba con Dios, ¡oh alma venturosa!*, v. 89), habitual en los elegíacos para poner en contraste la desdicha del amante excluido frente al correspondido por su amada¹⁸; y una alusión al poder inmortalizador de la poesía (vv. 76-78), que logra la gloria tanto de lo cantado como del cantor¹⁹, y que son utilizados por Herrera extensamente en otras elegías, según se ha ido atestiguando.

¹⁷ Tib. 1, 3, 55-56: *Hic iacet inimiti consumptus morte Tibullus, / Messallam terra dum sequiturque mari;* 1, 9, 83-84: *Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus / dedicat et grata sis, dea, mente rogat;* Prop. 4, 7, 85-86: *hic Tiburtina iacet aurea Cynthia terra: accessit ripae laus, Aniense, tuae.* Otras inscripciones en elegías: Tib. 3, 2, 29-30: ‘Yace Lígdamo aquí: su dolor y su pasión por Neera, / su esposa robada, de su muerte fueron la causa’ (*Lygdamus hic situs est: dolor huic et cura Neerae, / coniugis ereptae, causa perire fuit*); Prop. 2, 13, 35-36: ‘El hombre que ahora yace como el polvo desagradable / ése fue en otro tiempo esclavo de un solo amor’ (*Qui nunc iacet horrida pulvis / unius hic quondam servus amores erat*), 14, 27-28 (de tipo votivo): ‘Estos despojos en tu honor, diosa, deposito en tu templo / yo, Propertio, amante durante toda una noche’ (*Has pono ante tuas tibi, diva, Propertius aedis / exuvias, tota nocte receptus amans*). En clave cómica, Ovidio (*Am.* 2, 6, 61-62), en su epicedio al papagayo de Corina, también introduce un epitafio, en clara ironía helenística: ‘Se deduce del sepulcro mismo que agradaba a mi dueña, / tuve un pico más adiestrado para hablar que el de un ave’ (*colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro; / ora fuere mihi plus ave docta loqui*). Herrera incluye su propio epitafio en la elegía [P] II, V, 175-181.

¹⁸ Cf. Prop. 1, 12, 15: ‘afortunado quien puede llorar en presencia de la amada’, *felix, qui potuit praesenti flere puellae*. Cf. el. X, 112 y comentario p. 387 y n. 38.

¹⁹ Cf. Prop. 3, 2, 15 ss., Hor. *Carm.* 2, 20; 2, 30; Ov. *Am.* 1, 15; 3, 15, 20, *Met.* 15, 871-879; *Trist.* 4, 10, 129-130; *Pont.* 4, 16.

CONCLUSIONES

1ª) La elegía latina, tal y como se conoce, tiene su origen en gran medida en la elegía y el epigrama de época helenística. Aunque eran géneros ya cultivados desde época arcaica, a finales del s. IV a. C. son sometidos a una redefinición genérica debido a los profundos cambios estéticos de la época. Por un lado, el auge de la ciencia literaria auspiciada por las diversas instituciones de la Alejandría de los Ptolomeos proporciona la suficiente infraestructura textual y metatextual de una ya dilatada tradición poética griega, dando lugar a nuevas figuras de intelectuales y eruditos que, además de su labor puramente filológica, ejercen de creadores literarios originales, facetas aunadas en la figura del ποιητής σοφός. Por otro, estos nuevos creadores someterán a revisión los ya venerables géneros literarios griegos aplicándoles diversos cánones estéticos – postulados en gran medida por Filetas y Calímaco- como la *variatio*, la *imitatio*, la *contaminatio*, la ironía, el uso de tradiciones diferentes (especialmente en el mito) y principios como la brevedad, la concisión y el arte alusivo. Todo ello da lugar a una nueva poesía preciosista y erudita cuyos productos más originales serán el epilio, el epigrama y la elegía, elaborados por unos nuevos poetas que dirigen sus obras a un público que sea capaz de captar y degustar las sutilezas de su nuevo arte alusivo.

2ª) Los nuevos cánones estéticos elaborados por el ποιητής σοφός, que serán asimilados por la poesía latina bajo los auspicios del *poeta doctus* heredero directo de su trasunto helenístico, afectarán especialmente a la nueva elegía y epigrama alejandrinos. En efecto, será Calímaco especialmente quien aplique al viejo género los nuevos cánones a nivel teórico y práctico: por un lado, en sus propias composiciones incluirá pasajes de tipo programático en los que se postulan los principios de la poesía alejandrina, merced a motivos de gran repercusión como la *recusatio*; por otro, esas composiciones encarnan el nuevo arte al estar ejecutadas mediante los principios establecidos en tales pasajes programáticos como el célebre prólogo de los Αἴτια. La figura de Calímaco, así como su nueva poética elegíaca, serán determinantes en la configuración del género en latín.

3ª) En lo que al género elegíaco se refiere, los cambios actúan esencialmente en dos direcciones: el fuerte carácter narrativo y el desplazamiento del *yo* del poeta hacia

un trasunto mitológico, abandonando el subjetivismo propio de la elegía arcaica y clásica. Esa visión objetiva, distanciada del tratamiento a veces patético del sentimiento amoroso, constituirá la diferencia más sustantiva respecto a la elegía latina, que no abandona el mito, pero sí lo desplaza a otras funciones descargando la cosmovisión amorosa del poeta en su propio canto y en primera persona, no en boca de personajes mitológicos. No se puede afirmar, a la vista de los fragmentos elegíacos estudiados y su paupérrima transmisión, que los poetas alejandrinos y helenísticos compusiesen elegías amorosas de carácter subjetivo, a pesar de que el subjetivismo no está totalmente ausente, como se vio en el caso del fragmento elegíaco de Posidipo. En cualquier caso el amor, ya traducido a una temática y tópica codificada que compartirá con el epigrama, es el componente temático principal de esta elegía de fuerte carácter narrativo.

4ª) En cambio, el subjetivismo sí es componente esencial en el otro género que comparte el cauce estrófico del dístico elegíaco, el epigrama, hasta el punto de que en numerosas ocasiones es difícil hablar de elegías breves o epigramas extensos. Ello influirá y configurará definitivamente el lenguaje elegíaco en su vertiente amorosa, convirtiendo al amante-poeta y no al ente mítico en centro de gravedad del nuevo universo elegíaco conformado por los motivos amatorios. Por tanto, el epigrama helenístico constituye un referente directo de la elegía latina, no sólo por operar con el amor como tema principal y por su enfoque en primera persona, sino por la ausencia de prolijas narraciones míticas, a pesar de algunos epilios propercianos.

5ª) La mujer, en la mayoría de los casos, es la inspiración del poeta: en la nueva elegía toma cuerpo lo que en época romana será ya tradición, esto es, la concepción de colecciones de elegías inspiradas todas por una mujer cuyo nombre constituye el título de las mismas, idea que si bien es típicamente helenística, tiene dos precedentes conocidos, la *Nanno* de Mimnermo en época arcaica y la *Lide* de Antímaco en época clásica. Ahora, Filetas y Hermesianacte cantarán respectivamente a Bítide y a Leontion, y Meleagro a Heliadora, como luego Cintia o Delia serán cantadas por Propercio y Tibulo, o Aquilina y Cándida por Maximiano Etrusco. Ello va ligado a las denominadas dos ‘escuelas eróticas’ de tendencia opuesta: la primera enfoca el amor de modo literario e irónico y hace gala de su inconsistencia, del no estar ligado necesariamente a una sola mujer –o sólo a mujeres-, por lo que la infidelidad es parte importante de la

ajetreada vida amorosa; a tales posturas se adhieren poetas como Calímaco, Asclepiades, Posidipo y luego Ovidio en la era latina. La tendencia opuesta revela la fidelidad perpetua a una única amada por cuyo amor el poeta sufre penalidades, haciendo del sentimiento amoroso algo serio y no jocoso como la ‘escuela’ anterior; a tal perspectiva del amor reflejan poetas como Meleagro o Propercio y, a través de éste, Fernando de Herrera.

6ª) Al subjetivismo y a la mujer se suman una visión y un tratamiento del sentimiento amoroso característicos que los elegíacos latinos sublimarán hasta lograr un lenguaje amoroso que será sinónimo de elegíaco. En efecto, los poetas helenísticos –autores en numerosos casos también de elegías- introducen en sus epigramas las situaciones, temas, motivos y tópicos que los elegíacos latinos redefinirán y codificarán en una tópica amorosa sólida con que envolver su enfoque subjetivo del sentimiento, logrando una expresión poética que transmitirán a la poesía amorosa occidental, como se observa a la luz de la elegía renacentista de Herrera. Enfrentados los motivos y tópicos que articulan la elegía y el epigrama helenísticos a los que traban toda la elegía latina, se puede concluir que prácticamente todos se hallan ya en la nueva poesía cultivada por el ποιητής σοφός alejandrino: temas como el magisterio de Eros o el triunfo de Eros, así como otros no estrictamente amatorios como la *recusatio*; motivos como el *navigium*, *renuntatio*, *irrisor* o *sintoma amoris*; o tópicos como el *furor*, *flamma*, *retia* o *vincula amoris*, serán codificados por los poetas amorosos latinos –que resucitan la figura del *poeta doctus*- y sometidos a los cánones de la poética helenística de la *variatio*, la *inversio* y la *ironia*, convirtiéndose en patrimonio de la poesía amorosa elegíaca –y este es mérito de la elegía latina- merced a su relectura y a la nueva visión del amor propia de la poesía romana. Este aspecto resulta clave, pues ese sistema referencial deviene en uno de los medios más definitorios y sustantivos de cara a la caracterización del género y, con relación al objeto final de la tesis –la demostración de la incardinación de la elegía renacentista de F. de Herrera en la elegía latina-, resulta uno de los modos más diáfanos y seguros a la hora de verificar y corroborar tal dependencia; en efecto, Fernando de Herrera someterá esa tópica y ese corpus temático –ya vinculado exclusivamente a la poesía amorosa en primera persona- a los mismos cánones estéticos de la poética clásica.

7ª) Amor, subjetivismo, concepciones elegíacas de la mujer y tónica amorosa no son, pues, creaciones de los poetas augústeos, pero no se halla en el panorama de la literatura griega una sola composición que los trabee y aúne del modo orgánico, consciente y maduro con que se muestran tales parámetros en los elegíacos latinos y ya antes Catulo, por lo que se puede hablar de una nueva elegía cuyo florecer se produce al finales del siglo I a. C. Dicha elegía, consolidada como género, es la que se transmite como modelo a la poesía amorosa occidental, coadyuvando a la aparición de cancioneros como el de Petrarca, y es esa elegía la que será analizada en el ámbito de poética por los tratadistas renacentistas.

8ª) Confrontando el estudio de los tres principales elegíacos latinos con el análisis que de éstos realiza Herrera en sus *Anotaciones*, así como el carácter que traslucen las propias elegías del hispalense analizadas en la segunda parte, resulta clara la presencia en diferentes grados de los tres modelos elegíacos representados por los tres principales poetas latinos. Existe total correspondencia entre el discurso teórico y la práctica desplegada en sus elegías. Así, Propercio es el elegíaco más citado en las *Anotaciones* y el que proporciona al ‘Divino’ la visión del amor plasmada en las propias composiciones, basada en un tratamiento no jocoso del único amor que profesa a lo largo del cancionero; el espíritu del sentimiento que se traduce de la íntima conexión entre amor y muerte, patente en casi todas las piezas analizadas, deriva directamente de Propercio, y resulta especialmente evidente en las elegías de corte personal donde el esquema de la ‘etopeya patética’ es decisivo (el. II, V, VI, IX). El modelo élego properciano está presente igualmente a través de la codificación petrarquista del mismo, razón por la cual el toscano es el poeta amoroso de mayor prestancia en el *corpus* elegíaco herreriano tras los propios latinos. El uso del mito y su tratamiento del motivo de la *recusatio* dependen directamente del cantor de Cintia.

9ª) En lo tocante al sentimiento, Tibulo es el otro modelo –aunque en menor medida- en su visión elegíaca del amor, especialmente en aquellas piezas dirigidas a un destinatario, siempre en una situación dichosa retratada de modo idílico y con un cromatismo muy cercano al estilo del poeta de Delia. El modelo tibuliano es singularmente evidente en el comienzo y en el final de elegías como la XI o la VI, donde los ideales de *iners*, *otium* y *paupertas* derivan del programa estético de Tibulo. Sin embargo, a pesar de que en las *Anotaciones* Herrera declara que Tibulo representa el

modelo elegíaco más puro y ello también en sentido estilístico, denotando una clara preferencia por él frente a los otros elegíacos, el análisis de sus elegías pone de manifiesto que en su propia creación original aquél es el elegíaco menos imitado.

10^a) Ovidio es el elegíaco más influyente en Herrera tras Propercio, especialmente en el empleo de los motivos y tópicos amorosos y en el nivel estilístico, esto es, en aquellos factores extrínsecos a la expresión del sentimiento elegíaco, dada la frivolidad y jocosidad manifiesta a lo largo de las elegías del sulmonés. En tal aspecto Herrera vuelve a ser extraordinariamente coherente con su discurso teórico sobre la elegía, donde zahiere el carácter ‘lascivo’ y ‘derramado’ de sus sentimientos merced a su petrarquismo militante, jocosidad que está totalmente ausente de su cancionero. Sin embargo, en el uso de tópicos y motivos que no atañen directamente al sentimiento elegíaco, Herrera suele preferir el modelo de los *Amores* frente al de Propercio (v. gr. elegía III, *Suasoria a la noche*), aunque es habitual la *contaminatio* entre sus modelos cuando maneja un tema que depende directamente de aquéllos, como ocurre en el tratamiento del triunfo de Amor tanto se es tema como se es motivo (el. X). Estilísticamente es el Ovidio de las *Metamorfosis* más que el de los *Amores* el imitado.

11^a) Dentro de la vertiente teórica en las consideraciones sobre los principales elegíacos augústeos, Fernando de Herrera no es estrictamente original en sus juicios y opiniones, sino que éstos derivan en buena medida de los emitidos y establecidos por Julio César Escalígero en sus *Poetices Libri Septem*. No obstante, y debido al carácter prescriptivo de la obra del paduano, Herrera suele utilizar los pasajes de los *P. L. S.* que hablan de los elegíacos latinos más como apoyo para sus propias opiniones que como objeto de plagio, como demuestra la extraordinaria coherencia entre sus juicios teóricos y su propia creación elegíaca original. El carácter casi prescriptivo que tienen los discursos sobre los géneros de las *Anotaciones* —el elegíaco entre ellos— deriva de ese mismo carácter de los *P. L. S.*, obra a la sazón influyente en toda la Europa renacentista; sin embargo, que las opiniones de Herrera sobre el género en sí se deben a su propio análisis de las elegías latinas lo demuestra el uso que de las mismas realiza en sus composiciones, donde en el aspecto temático, como en uso de motivos y tópicos, e incluso en pasajes programáticos donde se deslizan opiniones atinentes a la doctrina poética del género en sí, no sólo sigue muy de cerca a los propios elegíacos, sino que llega hasta casi traducirlos, como ocurre en la elegía VIII. En aspectos estrictamente

teóricos como los orígenes del género en Grecia y su diacronía, la dependencia de Escalígero resulta más evidente, no así en su propia práctica elegíaca.

12^a) Los diecisiete argumentos y temas del género elegíaco clasificados por Escalígero y recogidos por Herrera en su discurso se encuentran en sus elegías, excepto aquellos que por su carácter lascivo, jocosos o no estrictamente elegíaco no resultan del agrado del ‘Divino’, tanto por su petrarquismo como por su propia sensibilidad y su doctrina del *unius servus amoris*. Tal es el caso del n. 5 (‘Narración de un amor secreto’) o del n. 12 (‘Proposición de otra amante’). Los argumentos establecidos por el autor de los *P. L. S.* pueden constituir el tema de una elegía completa, caso de la IV (argumento n. 8, ‘retractación’ o *renuntiatio amoris*) o de la XIII (n. 17, ‘epicedio’); dos o tres argumentos pueden aparecer como temas principales de una misma composición, como en VI (argumentos nn. 7 y 9, ‘reprobación del vicio’ y ‘descripción de la propia vida’); someter a *variatio* algunos de ellos, como en I, IV o XI (argumento n. 10, ‘comparación propia con su rival’, comparación que pasa a establecerse con un amigo); o bien utilizar un argumento no como tema sino como tópico, reduciendo su entidad pero aumentando con ello su utilización, como sucede con el argumento n. 14, ‘Reproche a Cupido, a sí mismo’, que el hispalense utiliza en casi todas las composiciones.

13^a) Dentro de los diversos modelos elegíacos que surgen –amoroso, funeral, epistolar- resultará decisivo, hasta la consagración del primero por Herrera, el conformado por el modelo de las *Heroidas* ovidianas. En efecto, en el largo proceso de configuración y redefinición del género en España que arranca con Boscán y Garcilaso, la elegía escinde su proceso evolutivo en dos modelos independientes: el funeral, que se consagra pronto y se convierte en el más utilizado –especialmente por la fuerte presencia de los modelos italianos como el de L. Tansillo-, y el amoroso, que comienza tomando como paradigma las *Heroidas* de Ovidio y no las elegías de los tres principales *corpora* transmitidos. Ello se debe sobre todo al uso y carácter esencialmente epistolar que posee el terceto encadenado en sus comienzos, lo que provocó el acercamiento al canon de la *Heroida* por su carácter esencial de poesía amorosa en cauce misivo. El proceso de formación de la elegía amorosa renacentista en español no es sino la pugna por liberar esas composiciones que cantan las quejas de los amantes en tercetos encadenados de las marcas epistolares con que comenzaron a cultivarse, proceso que

concluye con la elegía de amor herreriana y que sólo produce su corpus elegíaco como único producto literario en español parangonable a lo que se conoce como elegía augústea, excluyendo de ésta el modelo ovidiano de la *Heroida*.

14^a) Métricamente, el terceto encadenado se convierte, gracias a la teorización y a la ejecución de composiciones elegíacas originales por los teóricos y poetas renacentistas italianos, en el molde apto para el trasvase formal –en cuanto que unidad sintáctica y semántica- y de contenido –por su versatilidad para diversos temas- del dístico elegíaco de la poesía clásica. Si la condición básica es la capacidad de aunar unidad de pensamiento en un esquema sintáctico que no rebase los límites del terceto –cualidad que los teóricos atribuyeron al dístico elegíaco-, tal condición es asimilada y respetada por Herrera, y ello en el aspecto teórico –analizando la doctrina sobre tal metro en sus *Anotaciones*- y práctico, con su propia práctica poética; en efecto, a este respecto y partiendo de las trece elegías analizadas, en éstas hallamos un total de 615 tercetos. A excepción de la primera elegía, en la que encontramos unidades semánticas completas comprendidas en más tercetos enlazados que independientes (27 frente a 25), y excluyendo naturalmente los cuartetos, se ha constatado que 480 de los 615 son independientes, esto es, poseen unidad semántica y sintáctica autónoma. Con su praxis poética Fernando de Herrera se convierte en el único poeta español que logra la adaptación final, desde el punto de vista del cauce métrico, de la elegía latina en la elegía renacentista española de corte amoroso no epistolar, y ello de forma consciente tratando el problem doctrinalmente y en la praxis literaria.

15^a) No existe en la literatura española ningún precedente ni cuantitativo ni cualitativo del tipo de elegía amorosa iniciado por Fernando de Herrera ni ningún ejemplo paralelo a su corpus elegíaco que respete el espíritu y los rasgos distintivos de los *corpora* antiguos de la elegía latina. Los poetas anteriores elaboran un tipo de elegía epistolar considerada variante de la funeral –único tipo de elegía considerada a nivel de género- y con escasas marcas genéricas de la elegía amorosa. Tampoco vuelve a cultivarse un producto literario semejante ni con igual profusión tras la obra del hispalense, pues el género desemboca en la predilección barroca por la variante funeral. Las treinta y ocho elegías del ‘Divino’ constituyen el cenit y el ocaso en español de la elegía amorosa de filiación puramente clásica.

16ª) La influencia de la elegía latina en la elegía de Fernando de Herrera se produce de forma teórica y práctica. Tratando el género en su discurso de las *Anotaciones* exclusivamente a la luz de la elegía amorosa latina, tanto diacrónica como sincrónicamente y a nivel de preceptiva, obviando variantes como la funeral o la epistolar y centrándose en su vertiente amorosa, el autor logra la consolidación genérica de tal modelo elegíaco en español mediante un sistema de oposiciones con otros géneros poéticos, incardinado en la propia oposición genérica de la poesía clásica: epigrama> soneto; elegía> elegía; oda> canción. Por tanto, establece un *continuum* entre los géneros poéticos de la Antigüedad Clásica con las nuevas formas y las ya existentes en la poesía de su tiempo, en una labor teórica que sanciona el quehacer poético en esos nuevos cauces sin salir del marco de la preceptiva clásica, algo que en los tratados técnicos existentes en español se teorizó con géneros como el drama o la bucólica, pero no con la elegía amorosa.

17ª) La influencia de la elegía latina en la elegía de Fernando de Herrera queda demostrada en el desplazamiento y a veces solapamiento del petrarquismo inherente a géneros como el soneto o a la propia elegía precedente. En efecto, si la elegía anterior al *corpus* herreriano se caracterizaba por la fuerte presencia de marcas misivas en el aspecto formal, en el del contenido y tratamiento estaba imbuida de un fuerte petrarquismo imperante por otro lado en la lírica de la época. Si bien la presencia del toscano es dominante en el resto de su cancionero, en las elegías se aprecia un tratamiento del sentimiento amoroso más próximo al de elegíacos como Propertio que al de Petrarca, del que toma la imaginería para referirse a la amada pero revistiendo de la lógica y lenguaje elegíacos lo que él llama su *istoria*. La presencia del toscano es especialmente visible en las siete composiciones incluidas en la edición que de sus obras preparó el poeta en 1582, donde el carácter discursivo y narratológico que conlleva el esquema de cancionero remite a Petrarca como paradigma.

18ª) En las elegías, el petrarquismo es desplazado de diferente modo. En las siete citadas –las únicas publicadas en vida del poeta– dicho cariz no desaparece del todo pero se atavía de un profuso empleo de tópicos y motivos elegíacos. En las trece comentadas el procedimiento habitual es la convivencia de ambos sustratos, tratando un tema elegíaco en código petrarquista (v. gr. *flamma amoris* y la ‘mariposa y la lumbré’) o viceversa. Es común operar con motivos que provienen de la elegía clásica pero a

través de su recreación petrarquista, como el motivo *ponmi ove' l sole*, tema de un soneto completo del *Canzonere* pero que está en los tres elegíacos clásicos (motivo del 'amante sacrosanto') y es formulado por Horacio de modo tal que se consagra como motivo literario. En estos casos las *Anotaciones* suelen arrojar luz sobre la fuente directa. Otras piezas, en las que el tema principal es totalmente elegíaco, reducen el petrarquismo a la mínima expresión referencial de la amada, resultando composiciones de carácter puramente 'romano', como la IV (*renuntiatio amoris*), la VIII (*recusatio*), la X (*triumphus amoris*) o la XIII (epicedio); sin embargo, no se han hallado elegías en las que elementos y marcas genéricas 'romanas' estén ausentes del todo. Otros motivos o concepciones son de origen elegíaco pero Herrera (*cf.* el. II ó IV) puede tomarlos de Petrarca sin conocer la filiación original (aunque *vid.* el. IV, 259-260), como ocurre con la concepción de la vida dedicada al amor por causa del Destino, ya presente en Propertio.

19^a) La influencia de la elegía latina en la elegía de Fernando de Herrera queda demostrada igualmente por el grado de adaptación y la profusa utilización no sólo de los temas elegíacos tratados, sino de los característicos motivos y tópicos amorios analizados tanto en la elegía helenística como en la romana, y que constituyen un sistema referencial perfectamente codificado y sustantivamente elegíaco. Herrera es consciente de ello y el tratamiento por su parte de los temas, motivos y tópicos de la elegía latina resulta el medio más cabal, diáfano y seguro para establecer la clara filiación augústea de la elegía herreriana. En su adaptación a la elegía amorosa en español Herrera alcanza unos resultados a la altura de los logros obtenidos en la consolidación del terceto encadenado como cauce métrico ideal y definitivo de la elegía amorosa de corte augústeo no epistolar, en cuanto a los criterios para ello establecidos por los tratadistas teóricos se refiere.

20^a) Fernando de Herrera opera en sus elegías –según se muestra en la tabla adjunta al final- con todos los motivos y tópicos amorios que caracterizan a la elegía augústea, excepto aquellos (al igual que sucede con los temas) que puedan atentar contra su visión altamente idealizada del amor y de la amada, y que son los que confieren el cariz erótico también característico de muchas piezas clásicas, como los conocidos por la tópica *gaudia Veneris*, *artes magicæ*, *venalis amor* o *figuræ Veneris*. No obstante, algunos que podrían no encajar con la naturaleza del amante representado

en sus elegías, como la figura del *magister amoris* o la metáfora de las *retia amoris* sí aparecen, lo que pone de manifiesto la firme voluntad de instalar definitivamente y en la mayor medida posible el canon de la elegía amorosa latina en la española, pues la mayoría de ellos ni habían aparecido aún en la poesía amorosa precedente ni se habían utilizado con tal sistematicidad y conciencia de género.

21^a) El tratamiento de los mismos es versátil y con diferentes resultados. Frente a los temas, en los que Herrera suele imitar muy de cerca –si no traducir– modelos elegíacos concretos (el. IV, VIII ó X), en los motivos y tópicos actúa con verdadera libertad creativa adaptándolos a su particular visión petrarquista del amor elegíaco, sin seguir un patrón concreto detectable como ya sucedía en el uso que de tales tópicos hacían los propios poetas latinos, todos con una cosmovisión amorosa diferente a la de su predecesor. Y aunque algunos son conocidos por Petrarca, la escasez de los mismos en su *Canzonere*, su trato distanciado y la nueva codificación a que los somete demuestra que el hispalense tiene como modelo directo y estrecho a los propios elegíacos, según se ha hecho constar mediante confrontación en aquellos lugares en los que el toscano podía funcionar como hipotexto. Diferente es el caso de aquellos motivos como el del *exvoto*, que aparece en otros géneros como la oda horaciana (aunque también se utiliza en la *Eneida*) e incluso parece tener su origen en ella; sin embargo, su aclimatación en el contexto elegíaco es tal que no se puede estipular un necesario uso de lugares horacianos en los pasajes comentados de sus elegías, según se ha podido contrastar. Ello no excluye la total ausencia de recuerdos horacianos en algunas elegías.

22^a) La influencia de la elegía latina en la elegía de Fernando de Herrera queda demostrada por el empleo de recursos estilísticos inherentes al género en época augústea, como estructuras construidas en priamel (el. VI), repetido empleo de la fórmula sintáctica *Dum...nos* (*Mientras / en tanto que tú... yo*), como en las el. VIII, XI ó XII; gusto por la concisión y la sutileza, composiciones enteramente programáticas y abundantes pasajes sobre doctrina literaria, profusión en el uso del mito en sus diferentes funcionalidades (ejemplificadora, analógica, ensalzadora) o la costumbre de dirigir la composición a algún destinatario mediante vocativos iniciales y el consiguiente empleo de las marcas propias del llamado ‘Du-stil’ elegíaco. Aunque algunos recursos no son patrimonio exclusivo de la elegía (existe algún caso de *contaminatio* horaciana), pues algunos de ellos provienen incluso de época arcaica

griega, su presencia reiterada confiere al género unos rasgos distintivos que el ‘Divino’ ha sabido captar y emplear en sus propias composiciones.

23^a) La influencia de la elegía latina en la elegía de Fernando de Herrera, aparte de permitirle generar toda una teoría poética elegíaca previa llevada a la práctica con sus composiciones originales, ha posibilitado que en esta parcela de su extensa obra –y del panorama poético del momento- elabore una teoría y un lenguaje amoroso que por la singularidad y exclusividad de su cancionero elegíaco en el contexto de la lírica española no vuelve a tener parangón. Se trata de la manifestación de un sentimiento amoroso de núcleo esencialmente petrarquista y neoplatónico con fuertes dosis del romanticismo de Propertio (fundamental en la anexión de amor y muerte), y que a veces alberga matices de la mística literaria imperante en ese momento de nuestro Siglo de Oro; todo ello –y ahí radica la exclusividad de la aportación herreriana- traducido al código elegíaco y revestido con el denso ropaje e imaginería de la tónica y temática elegíaca clásica inédita hasta ese momento, generando como se ha advertido un producto poético de una expresión lírico-amorosa que conjuga eficazmente todas las teorías amorosas de envergadura de la poesía occidental, y que no volverá a tener parangón en la poesía española.

-TABLA I-

CORRESPONDENCIAS ENTRE ENUMERACIÓN SEGUIDA Y EDICIÓN DE C. CUEVAS ²⁰

ELEGÍA I	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º I</i>
ELEGÍA II	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º II</i>
ELEGÍA III	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º III</i>
ELEGÍA IV	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º IIII</i>
ELEGÍA V	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º V</i>
ELEGÍA VI	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º VI</i>
ELEGÍA VII	<i>Algunas obras de Fernando de Herrera [H], n.º VII</i>
ELEGÍA VIII	<i>Versos de Fernando de Herrera [P], Libro Primero n.º VI</i>
ELEGÍA IX	<i>Versos de Fernando de Herrera [P], Libro Segundo n.º IV</i>
ELEGÍA X	<i>Versos de Fernando de Herrera [P], Libro Segundo n.º IX</i>
ELEGÍA XI	<i>Versos de Fernando de Herrera [P], Libro Tercero n.º V</i>
ELEGÍA XII	<i>Poesía en metros italianos [V], n.º 32</i>
ELEGÍA XIII	<i>Poesía en metros italianos [V], n.º 38</i>

²⁰ En negrita se indica la numeración seguida en la Tesis propuesta según los criterios establecidos en las pp. 216-218 y 221 para facilitar su consulta y comentario. En cursiva se cita el nombre completo de la edición que transmite cada elegía, y la abreviatura con que la crítica designa dicha fuente entre corchetes, según se señaló en pp. 169-170. Por último, la numeración (y en su caso el libro) con que se designa la pieza en cuestión dentro de su edición. Por último, tras el índice onomástico, se ofrece un índice de primeros versos de las treinta y ocho elegías conservadas del hispalense, la página en la que se halla cada elegía en la edición seguida (debida a Cristóbal Cuevas, *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*. Ed. Cátedra, Madrid, 1985 [3ª ed., 2006]) y, en negrita, las trece elegías analizadas en la Tesis en función de los criterios establecidos en pp. 219-221.

-TABLA II-

ÍNDICE DE TÉRMINOS Y MOTIVOS ELEGÍACOS

AMADA

- COMO INSPIRACIÓN: I, 79-81; IV, 211-213; VI, 149; VII, 3, 102, 184; VIII, 69; X, 52-53; XI, 82; XII, 67-69, 82-84, 97-99, 102-103, 110-111.
- BELLEZA: I, 22, 30, 38, 49, 65; II, 30, 52; III, 40; IV, 106, 166-168, 175, 189, 241; VI, 148, 156; VII, 23, 85, 142; VIII, 31, 107; IX, 65, 104; X, 1-3, 95, 148-150; XI, 58-60; XII, 1, 3, 95-96, 106.
- CRUELDAD (*SAEVITIA*): XI, 103; XII, 10, 21, 104-105, 113-114.
- *DOMINA*: VII, 93, 145.
- *LAUDATIO PUELLAE*: III, 25-27; IV, 154-156; VII, 130-135; IX, 76-81; X, 34-41, 145-153.
- OJOS: II, 29, 61; IV, 196-198, 205-206, 217-218; VI, 148; VII, 25, 65, 79, 165; VIII, 32; IX, 16, 91; X, 92, 140; XII, 10, 22, 28.
- *PUELLA DIVINA*: I, 69; II, 61; IV, 152; VII, 63, 133-134, 151-153; IX, 37-38, 76; X, 52, 150-152; XI, 54.

AMANTE

- EXCLUÍDO (*EXCLUSUS AMATOR*): I, 22-23; XI, 124-127; XII, 10-12, 19-21, 37-39, 94-115.
- ACEPTADO (*INCLUSUS AMATOR*): III, 22-69; VII, 172-177; XI, 22-30, 118-123; XII, 4, 8-9, 16-18, 31-36, 55-57, 73-93.
- SOLEDAD: V, 55; VI, 46, 165; VII, 87; IX, 13, 63, 89, 133; XI, 78.
- *MISER*: I, 76; IV, 49, 85, 169; V, 37, 105; VII, 186; IX, 129; XI, 31.
- SACROSANTO (*PONE ME PIGRIS*): I, 31-35, X, 154-159.
- TRISTEZA, SUFRIMIENTO, TORMENTO: IV, 181-183, 210, 219, 253; VII, 42, 74-75; IX, 1-2, 105, 110, 121; X, 7, 47-48, 64, 102, 124, 130; XI, 76-78, 92-93, 115-117; XII, 13, 45; XIII, 12, 42, 91, 94.

AMOR

- COMO ERROR: IV, 52, 76, 97, 147, 159, 228; V, 33, 46; VI, 1, 63, 99, 122, 151; VIII, 4; IX, 73, 124; X, 45, 132; XI, 17.
- COMO ENGAÑO: II, 21; III, 60; IV, 47, 51, 90, 100, 122-123, 162, 248; V, 9, 48, 163, 187; VI, 1, 11, 13, 61-63; VII,

50, 54, 91; VIII, 63; IX, 73, 113; XI, 17, 66; XIII, 41.

- COMO ENFERMEDAD: V, 43-44, 99; VII, 39; VIII, 59-60; IX, 46-47.
- COMO DESTINO: II, 28-30; III, 64; IV, 73, 259-260; IX, 88, 103; X, 25; XI, 40-42.
- COMO IMPULSO: I, 10-11, 14-15; II, 39; III, 52-53; IV, 100, 170, 191, 242; V, 67-68; VI, 42; IX, 100-101, 111, 114, 131-132; XII, 12.
- AMOR Y MUERTE: II, 64; IV, 170-171, 246; VI, 64-66; IX, 38-42, 91-99, 128, 139-145; X, 8, 172-177; XI, 37-39; XII, 40-41.

ANIMAE DIMIDIUM MEAE: XIII, 4-12.

APOSIOPESIS O RETICENCIA ERÓTICA: III, 67-68.

DULCE MALUM: II, 21, 36; III, 28; IV, 185, 248; V, 181; VI, 15; VII, 28-29, 187; XI, 45; XII, 10, 52.

EXVOTO DE AMOR: I, 52-54; VII, 166-171; IX, 22-33; (X, 73-75); (XI, 82-84), XII, 61-63.

FLAMMA AMORIS: I, 41, 84; II, 1, 3, 38, 55, 57; IV, 101, 104, 219; V, 25, 52, 133; VI, 145, 155; VII, 81; VIII, 63, 71-72, 94, 96; IX, 39, 66; X, 5, 54, 163; XI, 65; XII, 30, 109; XIII, 18.

FLETUS AMORIS (Llanto, gemidos, suspiros): I, 5-6, 26; II, 56, 69; III, 30; IV, 163-164; V, 60, 62, 134; VII, 5, 131; VIII, 11, 22, 54, 60, 91, 93, 103; IX, 21, 74, 94-95; X, 166; XI, 99; XII, 85-86; XIII, 11, 52, 57, 58, 61, 63, 66.

FOEDUM AMORIS: IX, 28-32; XII, 18.

FUROR AMORIS: II, 16; IV, 90, 151, 260-262; VI, 10-11, 109; VII, 31-33, 65; IX, 48, 120; X, 46; XII, 112-113.

INSULTOS A AMOR: IV, 228; VII, 11, 18; VIII, 4, 46-47; IX, 11, 122; X, 42, 61.

IRRISOR AMORIS: IX, 43; X, 79-84.

MAGISTER AMORIS: VIII, 25-30.

MILITIA AMORIS: IV, 259; V, 49-51, 109-111; XIII, 46-48.

MITO: I, 37-39, 88-123; V, 112-120, 154-156; VI, 31-33, 37-39; VII, 88-90; X, 31-33, 103-104.

NAVIGIUM AMORIS: IV, 142-147; V, 16, 21, 247-258; VI, 22-24; IX, 28-32, 49-54; X, 13-17; XI, 5-6, 33; XII, 48.

NOCHE (fría, horror, larga, sólo): I, 16; IV, 1-2, 165; VII, 83-84; IX, 9.

OMNIPOTENCIA DE AMOR: V, 151-152, 178-180.

PENA Y SUFRIMIENTO DE AMOR: I, 7; V, 183; VIII, 36, 111-112.

PODER INMORTALIZADOR DE LA POESÍA: I, 77-78, 121-122; VII, 112-117; VIII, 20-21, 76-105; X, 52-57, 66; XI, 83-90; XII, 64-69; XIII, 76-81.

POESÍA ELEGÍACA COMO REMEDIO: VII, 110-111, 184-185, 191-192; VIII, 23-24, 58-60; X, 178-181.

QUID PROFUIT: V, 34-37, 76-78, 145-153. VI, 133-135.

RECUSATIO: IV, 130-138; VII, 97-105, 178-196; VIII, 46-69; X, 100-132.

RENUNTIATIO AMORIS: IV, 124-129; V, 163-174.

RETIA AMORIS: X, 94.

SERVITIUM AMORIS: IX, 123; XII, 104.

SINTOMA AMORIS: VIII, 34-36.

TRIUMPHUS AMORIS: II, 19, 31; IV, 109-111, 193-195, 199-201; V, 142; VII, 20-21; IX, 44-45; X, 26, 85-96; XI, 55-56, 70-72.

VINCULA AMORIS: II, 22; IV, 128; VII, 24; VIII, 41-42; X, 95-96.

VULNUS AMORIS: II, 8, 22-23; IV, 201; X, 44.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ÁFRICA:** I, 32; IV, 219
AGENOR: V, 112
ALCIDES: VIII, 49
AMOR: I, 10, 136; II, 5, 19, 43, 56; III, 32, 73; IV, 118, 129, 145, 161, 173, 175, 194, 202; V, 1, 49, 67, 88, 160, 199; VII, 8, 15, 32, 57, 119, 192; VIII, 4, 40, 61, 73, 96; IX, 16, 29, 44, 80, 122; X, 10, 27, 61, 85, 123, 130, 155, 172; XI, 51, 55, 59, 70, 82; XII, 12, 48, 56, 58, 83, 87, 92
ANTEO: VI, 33
APOLO: I, 56
AQUILÓN: IV, 250; X, 168
ARCADIA: XIII, 80
ARGIVO: V, 118
ARIANA: VII, 89
ARTURO: IV, 68
ATLANTE: I, 58; VI, 38; XII, 101
AURORA: IV, 67, 187, 237; V, 148; IX, 106; X, 56
AUSTRAL: VI, 170
AUSTRO: IV, 68; V, 97
BETIS: III, 7; VI, 157; VII, 121; VIII, 102; IX, 23; X, 67; XI, 3, 88; XIII, 57, 67
CABRERA: XI, 5
CASTALIA: I, 138
ÇINTIA: I, 100; XII, 2, 16, 31, 55, 67, 76, 77, 86
CINTRA: I, 144
CLICIE: I, 39
DANUBIO: XI, 86
DAURO: VIII, 97
DELIA: I, 131; VIII, 91
DIANA: VII, 153, 194; XII, 62
DIONE: IX, 26
DIOS: XIII, 89
DUINA: I, 62
EBRO: I, 66
EGEO: III, 8
ELICÓN: XII, 108
ESPAÑA: X, 80, 161
ESTRELLA: IV, 189, 229; VII, 93; IX, 113; X, 171
EUXINO: IV, 208
FEBO: I, 56; IV, 67; VII, 76, 114; VIII, 95; XII, 74
FLEGRA: IV, 132
GANGES: I, 60
GIGANTES: X, 104
GRECIA: I, 126
GRIEGO: VI, 168
HÍSPALIS: XIII, 62
IDA: VIII, 84
INDO: I, 143; X, 155; XI, 86
ĪPERIÓN (*HIPERIÓN): X, 160
ISABELA: XI, 122
ITALIA: I, 129
IÚPITER (JÚPITER): X, 103; XII, 62
LASSO (GARCILASO DE LA VEGA): I, 134; VIII, 87; X, 80
LATONA: X, 38
LAURA: VIII, 88
LAURO: VIII, 95; X, 58
LUMBRE: X, 63
LUNA: VI, 49
LUZ: I, 18, 22, 28, 69, 72; VIII, 20, 31, 107; IX, 7; X, 1, 52, 118, 143, 173; XII, 21, 65, 95, 115
LUZERO: VII, 119
MALARA: VIII, 1; XIII, 98
MARTE: VI, 88; VII, 97; VIII, 1
MEDINA: IV, 5
MELO: X, 57
MELPÓMENE: I, 113
MORO: VII, 171
MOXQUERA: XII, 3
MUSA: VI, 149; VII, 3, 102, 184; VIII, 69
NÁYADES: III, 6; X, 75
NÉMESIS: VIII, 93
NETUNO (*NEPTUNO): VI, 117; X, 71
NILO: I, 61
NINFAS: VII, 126, 167
NOCHE: III, 2, 68
OCÉANO: VI, 169; VII, 121; XIII, 67
OCIDENTE (*OCCIDENTE): I, 72; IV, 67; VII, 109; X, 72
OLMEO: I, 96
ORIENTE: I, 70; VII, 159; VIII, 80; XII, 101
PAFO: IX, 26
PANGEO: I, 92
PINDO: I, 145
PLUTÓN: I, 89
RÓDOPE: I, 91
ROMANO: VI, 168
SIRENA: XI, 54, 94
SOL: I, 39, 100; VI, 66, 75, 87; VII, 23; VIII, 84
TAJO: I, 66, 142
TEBANO: VIII, 2
TORMES: XII, 7
TOSCANO (PETRARCA): VIII, 88; X, 59
TURNO: I, 129
VANDALIA: XIII, 99
VANDALIO: VIII, 100
VIRTUD: VI, 118
XENIL (*GENIL): VIII, 97
ZÉFIRO: V, 16; VIII, 81

**ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LAS ELEGÍAS DE F. DE HERRERA
(EDICIÓN DE C. CUEVAS)**

<i>A la pequeña luz del breve día</i>	p. 399
<i>Ardo en el resplandor y en la pureza</i>	p. 289
<i>Bien debes asconder, sereno cielo</i>	p. 756
<i>Bien puedo, injusto Amor, pues ya no tengo</i>	p. 422
<i>¿Cuál fiero ardor, cuál encendida llama</i>	p. 369
<i>D'aquel error en que viví engañado</i>	p. 439
<i>Déuoos, mi Luz, tan poco de mi gloria</i>	p. 296
<i>Dulce i bello dolor de mi cuidado</i>	p. 603
<i>El sol d'el alto cerco decendía</i>	p. 581
<i>En este bosque frío que sostiene</i>	p. 641
<i>En tanto qu'el furor d'el seco estío</i>	p. 793
<i>En tanto que, Malara, el fiero Marte</i>	p. 562
<i>Esta amorosa Luz serena i bella</i>	p. 709
<i>Estoi pensando, en medio de mi engaño</i>	p. 616
<i>La llama que destruye'l pecho mío</i>	p. 570
<i>Las queexas i suspiro i llanto luengo</i>	p. 739
<i>Los ojos que son luz de l'alma mía</i>	p. 543
<i>Luego qu'el pecho me hirió el esquivo</i>	p. 685
<i>Mi Luz: El esplendor d'essa belleza</i>	p. 697
<i>No baños en el mar sagrado i cano</i>	p. 386
<i>No se entristeçe tanto quando pierde</i>	p. 251
<i>¡Ô suspiros!, ¡ô lágrimas hermosas</i>	p. 531
<i>Por el seguido passo de mi gloria</i>	p. 628
<i>Pues la luz, qu'escogí por cierta guía</i>	p. 678
<i>¿Qu'onor vos pudo dar, bella enemiga</i>	p. 768
<i>¿Qué señales presentes de tristeza</i>	p. 718
<i>¡Quién me daría, Amor, una voz fuerte</i>	p. 657
<i>Ruvio Febo i crinado, qu'ascondido</i>	p. 592
<i>Si el grave mal qu`el corazón me parte</i>	p. 360
<i>Si el presente dolor de vuestra pena</i>	p. 459
<i>Si es lei d'Amor que quien os ama muera</i>	p. 538
<i>Si este immortal dolor i sentimiento</i>	p. 663
<i>Si puede dar lugar a mi tormento</i>	p. 238
<i>Si ya la Luz que causa mi alegría</i>	p. 525
<i>Tan alta magestad, tanta grandeza</i>	p. 265
<i>Vn divino esplendor de la belleza</i>	p. 506
<i>Yo cuidé, dulce bien de l'alma mía</i>	p. 727
<i>Yo siempre culparé los ojos míos</i>	p. 649

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO I: ELEGÍA HELENÍSTICA

I. TEXTOS

Anthologia Lyrica Graeca (2ª ed. 1934-1942), ed. E. Diehl, 2 vols., Teubner, Leipzig, 1925.

- *Antología de la poesía griega. Siglos VII-IV a. C.*, trad. C. García Gual, Alianza Editorial, Madrid, 1998;

ARISTÉNETO, *Aristaeneti Epistularum libri II*, ed. O. Mazal, Teubner, Stuttgart, 1971.

- *Cartas eróticas*. Trad. de R. J. Gallé Cejudo, Ediciones Clásicas, Madrid, 1999.

ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe por V. García Yebra, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

- *Poética*. Ed. bilingüe por A. López Eire, Ed. Istmo, Madrid, 2002.

CALÍMACO, *Callimachus I (Fragmenta) - Callimachus II (Hymni et epigrammata)* (reimpr. 1965). Ed. R. Pfeiffer, Oxford University Press, Oxford, 1949.

- *Himnos, Epigramas y Fragmentos* (1ª reimp., 2001). Introducción, traducción y notas de L. A. de Cuenca y M. Brioso Sánchez, Ed. Gredos, Madrid, 1980.
- *Himnos y epigramas*. Ed. de J. Redondo, Akal Clásica, Madrid, 1999.

Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae, 323-146 a. C.: epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum: cum epimetris et indice nominum, ed. J. U. Powell, Oxford University Press, Oxford, 1925; reprinted Chicago 1981.

- *Supplementum Hellenisticum*, ed. H. Lloyd-Jones – P. Parsons, De Gruyter, Berlín, 1983.
- *Poesía helenística menor*. Introducción, traducción y notas de J. A. Martín García. Ed. Gredos, Madrid, 1994.
- *Poemas de amor y muerte en la Antología Palatina*. Ed. de C. Rodríguez Alonso y M. González González. Ed. Akal, Madrid, 1999.
- *Antología de poesía erótica griega*. Ed. y trad. de J. L. Calvo Martínez, Ed. Cátedra, Madrid, 2009.
- *Antología de la poesía erótica de la Grecia Antigua*. Ed. de M. Brioso Sánchez, Ed. El carro de la nieve, Sevilla, 1991.

Epigrammata graeca, ed. D. L. Page, Oxford University Press, Oxford, 1975.

- *Antología Palatina I: Epigramas helenísticos*. Introducción, traducción y notas de Manuel Fernández-Galiano, Gredos, Madrid, 1978.
- *Antología Palatina II. La Guirnalda de Filipo*. Introducción, traducción y notas de G. Galán Vioque, Gredos, Madrid, 2004.

Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos, I-II, traducción y notas de F. Rodríguez Adrados, (2ª ed.). Ed. Alma Mater, Madrid, 1981.

PLATÓN, *Plato Opera Vol. II (Par., Phil., Symp., Phdr.)*, ed. J. Burnet, Oxford University Press, Oxford, 1963.

- *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*. Trad. de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Ed. Gredos, Madrid, 2000.

SAFO, *Greek Lyric. Sappho. Alcaeus*, ed. D. A. Campbell, Harvard University Press, 1982.

TEÓCRITO, *Bucolici Graeci*, ed. A. S. F. Gow, Oxford University Press, Oxford, 1952.

- *Bucólicos griegos*. Ed. de M. Brioso Sánchez, Ed. Akal, Madrid, 1986.

II. ESTUDIOS

- ARTÍCULOS DE REVISTA Y COMUNICACIONES A CONGRESOS

ARKIS, B.: "The freedom of influence: Callimachus and latin poetry", *Latomus* 47 (1988) 285-293.

ALSINA, J.: "Breve aproximación a la literatura helenística", *Convivium* 11-12 (1961) 165-174.

ALVAR EZQUERRA, A.: "Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina", *Estudios Clásicos* 39 (1997) 7-26.

BARRIO VEGA, M. L.: "Epigramas dialogados: orígenes; estructura", *Cuadernos de Filología Clásica* 23 (1989) 189-201.

BAUZÁ, H. F.: "Grecia y el género elegíaco", *Argos* 5 (1981) 25-34.

BRIOSO SÁNCHEZ, M.: "Nicandro y los esquemas del hexámetro", *Habis* 5 (1974) 9-24.

- "Notas para la Historia del pentámetro dactílico griego", *Emerita* 42 (1974) 147-158.

- "Sobre el exámetro de la elegía y el epigrama griegos", *Habis* 9 (1978) 49-76.

- "Tradición e innovación en la literatura helenística", *Actas del VI CEEC, I* Madrid, 1983, pp.127-146.

- "Sobre la poética y los límites del Helenismo", *Excerpta Philologica* 1 (1991) 93-111.

- "Observaciones sobre los proemios 'programáticos' y las tesis de Conte", *Habis* 29 (1998) 87-100.

CALDERÓN DORDA, E.: "Filetas de Cos, *poeta doctus*: las coordenadas de una época", *Estudios Clásicos* 93 (1988) 7-34.

- "La elegía de época helenística", *Tempus* 7 (1994) 5-32.

- "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emerita* 65, 1 (1997) 1-15.

CLAUSEN, W.: "Callimachus and Roman Poetry", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5 (1964) 181-196.

CLÚA SERENA, J. A.: “El jacinto de Euforión y el problema del élegos”, *Emerita* 59 (1991) 39-51.

FERNÁNDEZ-GALIANO, M.: “Varia Graeca”, *Humanitas* 3 (1950-51) 318-322.

GARZÓN DÍAZ, J.: “La muerte: consciencia de la muerte desde Homero a Píndaro”, *Helmantica* 32 (1981) 353-89.

GERBER, D. G.: “Early greek Elegy and Iambus 1921-1989”, *Lustrum* 33 (1991) 7-225.

GIANGRANDE, G.: “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”, *Emerita* 42 (1974) 1-42.

- “Carácter de la poesía helenística”, *Anuario de Estudios Filológicos* 7 (1984) 33-62.

GUILLÉN, L. F.: “Calímaco, una poesía de porcelana”, *Estudios Clásicos* 12 (1968) 385-406.

LÓPEZ EIRE, A.: “Belleza, unidad y poesía en la *Poética* de Aristóteles”, *Homenaje a E. de Bustos*, Salamanca, 1992, pp. 511-518.

MIRALLES, C.: “La renovación de la elegía en la época clásica”, *BIEH* 5 (1971) 13-31.

- “Poesía antigua y moderna; proceso tecnológico y poesía moderna”, *Estudios Clásicos* 72 (1974) 257-280.

- “El Yambo”, *Estudios Clásicos* 90 (1986) 11-25.

- “La lírica griega arcaica”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp. 17-42.

MONTES CALA, J. G.: “Tipología y técnica literaria en el epigrama fúnebre helenístico”, *Excerpta Philologica* 1 (1991) 501-520.

PÉREZ CABRERA, J.: “Consideraciones sobre la mujer en el epigrama funerario helenístico de la *Antología Palatina*”, *Fortunatae* 4 (1992) 183-191.

REDONDO MOYANO, E.: “Elegia, elegeion, elegoz”, *Estudia Philologica Valentina* 1 (1996) 65-80.

RUIPÉREZ, M.: “Ideas fundamentales sobre métrica griega”, *Estudios Clásicos* 1 (1952) 239-255.

SISTI, F.: “L’Ode a Policrate. Un caso di *recusatio* in Ibico”, *Quaderni urbanitati di cultura classica* 4 (1967) 59-79.

VARA DONADO, J.: “Μέλος y ELEGIA”, *Emerita* 40 (1972) 433-451.

VÍLCHEZ, M.: “Sobre los períodos de la vida humana en la lírica arcaica y la tragedia griega”, *Emerita* 51 (1983) 63-95.

- **LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBRO**

AA. VV.: *Problemas del Mundo Helenístico*, Ed. Taurus, Madrid, 1961.

BOARDMAN, J. - GRIFFIN, J. - MURRAY, O.: *Historia Oxford del Mundo Clásico*, vol. I, Grecia, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

BOWRA, C. M.: *Introducción a la literatura griega*. Trad. de L. Gil, Gredos, Madrid, 2008.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. - VILLARRUBIA MEDINA, A. (eds.): *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia antigua*. Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.

BRIOSO SÁNCHEZ, M.: "Literatura helenística. Introducción. Poesía. Calímaco", *apud* J. A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 781-803.

BULLOCK, A.: *La tradición humanista en Occidente*. Trad. de E. Fernández-Barros, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

CANTARELLA, R.: *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Trad. de E. L. Paglialunga, Ed. Losada, Buenos Aires, 1972.

CATAUDELLA, Q.: *Historia de la literatura griega*. Trad. de A. María Saavedra y H. Dauer, Editorial Iberia, Barcelona, 1967.

FERNÁNDEZ GALIANO, M. - LASSO DE LA VEGA, J. S. - RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *El descubrimiento del amor en Grecia*. Editorial Coloquio, Madrid, 1985.

FERNÁNDEZ GALIANO, M.: "Poesía helenística menor. Poesía elegíaca. Poesía epigramática", *apud* J. A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 837-845.

FRÄNKEL, H.: *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Ed. A. Machado Libros, Madrid, 2004.

GENTILI, B.: "Epigramma ed elegia", *apud* aa. vv., *L'épigramme grecque. Entretiens sur L'Antiquité Classique*, XIV, Vandoeuvres, Genève, 1987, pp. 37-90.

GIL FERNÁNDEZ, L.: *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la antigüedad*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1995.

GUILLÉN SELFA, L.: *La emoción poética en la lírica griega*, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid, 1982.

HIGUET, G.: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Trad. A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

JAEGER, W.: *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. de J. Xirau y W. Roces, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2001.

KNAUSS, B.: *La polis. Individuo y estado en la Grecia Antigua*. Ed. Aguilar, Madrid, 1979.

KÖRTE, A.- HÄNDEL, P.: *Die Hellenistische Dichtung*, trad. de J. Godo Costa, *La poesía helenística*. Ed. Labor, Barcelona, 1973.

LESKY, A.: “El helenismo. Calímaco”, *apud Historia de la literatura griega*, 2 vols. Trad. de J. M^a. Díaz-Regañón López y B. Romero, Ed. Gredos, Madrid, 1989, vol. 2, pp. 730-749.

- “El helenismo. La restante poesía”, *ibidem*, pp. 780-794.

LEVÊQUE, P.: *El mundo helenístico*. Ed. Paidós, Barcelona, 2008.

- *La aventura griega*. Ed. Labor, Barcelona, 1978.

LÓPEZ EIRE, A.: *Los orígenes de la Poética* (reed. 1997), Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1980.

- “La Poética aristotélica vista desde la poética moderna”, *apud Estudios de tradición clásica y humanística*, Ed. Universidad de León, León, 1993, pp. 105-119.

- “La poética de la prepoética. La poética prearistotélica”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*. Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 7-37.

- *La retórica clásica*. Ed. Síntesis, Madrid, 2001.

MILLER, P. A.: *Lyric texts and lyric consciousness*, Routledge, Londres, 1994.

PFEIFFER, R.: *Historia de la Filología Clásica*, vol. I, trad. de J. Vicuña – M. R. Lafuente, Ed. Gredos, Madrid, 1981.

RIBEIRO FERREIRA, J.: “La concepción poética en Calímaco”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*. Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 81-94.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. R.: *Orígenes de la lírica griega*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.

- *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

SNELL, B.: *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo entre los griegos*. Trad. de J. Fontcuberta, Ed. Acantilado, Barcelona, 2007.

VERNANT, J. P.: *El hombre griego*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

- *Los orígenes del pensamiento griego*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

WEBSTER, T. B. L.: *Hellenistic poetry and art*, Ed. Methuen, Londres, 1964.

ZUMTHOR, P.: *Introducción a la poesía oral*, Ed. Taurus, Madrid, 1991.

CAPÍTULO II: ELEGÍA LATINA

I. TEXTOS

CATULO, *Catullus. Carmina*. Ed. R. Mynors, Oxford University Press, Oxford, 1958.

- Catulo, *Poemas*. Tibulo, *Elegías*. Introducción y traducción de A. Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1993.

HORACIO, *Epodos y Odas*. Ed. de V. Cristóbal, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

- *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.
- *Odas y Épodos*. Ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal. Traducción de M. Fernández-Galiano, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

OVIDIO, *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Ed. E. J. Kenney, Oxford University Press, Oxford, 1977 (=1994).

- *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Teubner, Stuttgart-Leipzig, 1993.
- *Pontiques*, ed. J. André, Ed. Budé, París, 1977.
- *Tristes*, ed. J. André, Ed. Budé, París, 1968.
- *Amores*. Introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- *Cartas de las heroínas. Ibis*. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Vega. Ed. Gredos, Madrid, 1994.
- *Metamorfosis*. Introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger. Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- *Tristes. Pónticas*. Introducción, traducción y notas de J. González Vázquez, Ed. Gredos, Madrid, 1992.

PROPERCIO, *Sexti Properti Elegiarum libri IV*. Ed. P. Fedeli, Teubner, Stuttgart, 1984, Ed. recogn. 1994; 2006.

- *Elegías*. Ed. bilingüe de Antonio Tovar, Alma Mater, Madrid, 1984.
- *Elegías*. Introducción, traducción y notas de A. Ramírez de Verger, Ed. Gredos, Madrid, 1989.
- *Elegías*. Ed. bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*. Ed. bilingüe de A. Ortega Carmona, 5 vols., Universidad Pontificia de Salamanca – Caja Duero, Salamanca, 1996-2000.

TIBULO, *Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Ed. J. P. Postgate, Oxford University Press, Oxford, 1987.

- *Elegías*. Trad. de J. L. Arcaz Pozo, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

VIRGILIO, *P. Vergili Maronis Opera*. Ed. R. Mynors, Oxford University Press, Oxford, 1969.

- *Bucólicas – Geórgicas – Apéndice Virgiliano*. Traducciones, introducciones y notas por T. de la Ascensión Recio García y A. Soler Ruiz, Ed. Gredos, Madrid, 1990.
- *Eneida*. Trad. y notas de J. de Echave-Sustaeta, Ed. Gredos, Madrid, 2000.

II. ESTUDIOS

- ARTÍCULOS DE REVISTA Y COMUNICACIONES A CONGRESOS

ALVAR EZQUERRA, A.: “Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina”, *Estudios Clásicos* 39 (1997) 7-26.

BALLESTER, X.: “Galo: los inicios literarios”, *Cuadernos de Filología Clásica* 23 (1989) 117-124.

BELLIDO, J. A.: “El motivo literario de la "militia amoris" en Plauto y su influencia en Ovidio”, *Estudios Clásicos* 31 (1989) 21-34.

BRIOSO SÁNCHEZ, M.: “Observaciones sobre los proemios ‘programáticos’ y las tesis de Conte”, *Habis* 29 (1998) 87-100.

CRISTÓBAL, V.: “En las huellas del odi et amo: impacto del poema catuliano en las letras latinas”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, pp. 567-574.

D’ANNA, G.: “La *recusatio* in Virgilio, Orazio e Propertio”, *Cultura e Scuola* 73 (1980) 52-61.

DEL BARRIO, M. F.: “Innovaciones de Maximiano Etrusco en el género elegíaco”. *Los géneros literarios. Actes del VII Simposi d’Estudis Clàssics*, Bellaterra, 1985, pp. 247-254.

DELGADO SANTOS, J. A.: “Una aproximación formal a los epigramas amorosos de Calímaco y Catulo”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, pp. 141-146.

DE MIGUEL MORA, C.: “Léxico y estructura en Amores 2.7 y 2.8”, *Ágora: Estudios Clásicos em Debate* 7 (2005) 65-80.

DOLÇ, M.: “Los noui poetae: su vinculación con la literatura nacional”, *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid-Barcelona, 1961, pp. 341-376.

ECHEVARREN FERNÁNDEZ, A.: “Ovidio y dos poetas augústeos: Abronio Silón y Servilio Tusco”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos* 26 (2006) 43-54.

FONTÁN, A.: “Tenuis...Musa? La teoría de los χαρακτῆρες en la poesía augústea”, *Emerita* 32 (1964) 193-208.

GALLARDO, M. D.: “La revolución literaria de los poetae novi”, *Estudios clásicos* 97 (1990) 19-30.

GARCÍA FUENTES, M.^a C.: “La elegía de la época de Augusto”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 10 (1976) 33-62.

- “Tratamiento de los topoi elegíacos de la poesía erótica de Propertio”, *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, pp. 357-363.

- HINOJO, G.: "Recusationes...?", *Nova Tellus* 3 (1985) 75-89.
- LAGUNA MARISCAL, G.: "El texto de Ovidio, Amores II 10, 9 y el tópicus del *navigium amoris*", *Emerita* 57, 2 (1989) 309-315
- LA PENNA, A.: "Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina", *Maia* 4 (1951) 187-209.
- LÓPEZ LÓPEZ, A.: "Mujeres en busca de la palabra, desde Roma a nuestro mundo", *Florerntia Iliberritana* 10 (1999) 163-186.
- LUQUE LAGUNA, A. M.: "'Topoi' elegíacos y cambios argumentales en el 'Monobiblos' de Propertio (1.6, 1.11, 1.12)", *Habis* 27 (1998) 87-94.
- MAYER, M.: "De Catulo a Apuleyo. Consideraciones sobre la transmisión de los nombres de las amadas de los líricos latinos", *Emerita* 43 (1975) 257-264.
- MURGATROYD, P.: "*Militia amoris* and the Roman elegists", *Latomus* 34 (1975) 59-79.
- "Amatory hunting, fishing and fowling", *Latomus* 43 (1984) 362-368.
- OROZ RETA, J.: "Propertio y la elegía latina", *Helmantica* 36 (1985) 345-367.
- OTÓN SOBRINO, E.: "Angustia y liberación de la palabra en Catulo", *Cuadernos de Filología Clásica* 9 (1975) 213-229.
- "La lírica latina con especial mención de la poesía elegíaca", *Estudios Clásicos* 22 (1978) 283-297.
- PICKLESIMER, M^a. L.: "Propertio I 20", *Estudios de Filología Latina* 4 (1984) 217-234.
- PIERNAVIEJA, P.: "En torno al carmen 1 de Catulo", *Estudios Clásicos* 73 (1974) 106-118.
- RAMÍREZ DE VERGER, A.: "Parodia de un lamento ritual en Maximiano" (*El. V 87-104*), *Habis* 15 (1984) 149-156.
- "Las elegías de Maximiano: tradición y originalidad en un poeta de última hora", *Habis* 17 (1986) 185-193.
- "Una lectura de los poemas a Cintia y a Lesbia", *Estudios Clásicos* 90 (1986) 69-83.
- "La elegía I, 9 de Tibulo", *Veleia* 4 (1987) 67-80.
- "La *puella sapiens* en Ovidio, *Amores* II 4, 45-46", *Emerita* 69 (2001) 1-5.
- "Nota crítica a Ovidio (*Am. I 4, 19-20*)", *Emerita* 56 (1988) 229-232.
- "Una interpretación de Ovidio, *Amores* 2.15.9-14", *Revista de Literatura Comparada* 5 (2001) 143-146.
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P. - GONZÁLEZ ROLÁN, T.: "De nuevo sobre las traducciones medievales castellanas de las "Heroidas" de Ovidio: los epígrafes introductorios a las cartas de amor", *Revista de Filología Románica* 5 (1987-1988) 193-208.

SCHNIEBS DE ROSSI, A.: “Construyendo a la “puella”: el “ego” elegíaco como agente moral”, *Habis* 35 (2004) 219-232.

SMITH, P. L.: “Poetic tension in the Horatian Recusatio”, *American Journal of Philology* 89 (1968) 58-65.

SOCAS, F.: “El problema del interlocutor en los Amores de Ovidio”, *Habis* 22 (1991) 223-246.

SORIA, C.: “El paraclausithyron como presupuesto cultural de la elegía latina”, *Estudios Clásicos* 8 (1963) 55-94.

TOVAR, A.: “El poeta Ovidio en su milenario”, *Humanitas* 7 (1959) 13-33.

VARA DONADO, J.: “Μέλος y Elegía”, *Emérita* 40 (1972) 433-451.

- **LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBRO**

ALBRECHT, A. VON: *Historia de la literatura romana*, 2 vols. Versión castellana de D. Estefanía y A. Pociña Pérez (eds.), Ed. Herder, Barcelona, 1997-1999.

ALVAR EZQUERRA, A.: *Exilio y elegía latina: entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Ed. Universidad de Huelva, Huelva, 1997.

- “La elegía latina entre la república y el siglo de Augusto”, *apud* C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina* (2ª ed. 2007), Ed. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 191-230.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. R.: *La poética de Propertio. Autobiografía artística del “Calímaco romano”*, Madrid, 1977.

ARCAZ, J. L. - LAGUNA, G. - RAMÍREZ DE VERGER, A.: *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2000.

BICKEL, E.: “El período de florecimiento augústeo y el problema de lo romántico”, *apud* Historia de la literatura romana, trad. de J. M.ª Díaz-Regañón López, Ed. RBA, Madrid, pp. 237-280.

- “La elegía romana. El libro de elegías. El epigrama”, *ibidem*, pp. 771-804.

BIELER, L.: “La elegía. P. Ovidius Naso”, *apud* Historia de la literatura romana, Ed. Gredos, Madrid, 1968, pp. 233-254.

BOARDMAN, J. - GRIFFIN, J. - MURRAY, O.: *Historia Oxford del Mundo Clásico*, vol. II (Roma), Alianza Editorial, Madrid, 1988.

CARCOPINO, J.: *Contactos entre la historia y la literatura romanas*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1965.

- CASTRILLO GONZÁLEZ, C.: “Elegía”, *apud Géneros literarios latinos*, ed. C. Codoñer Merino, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987, pp. 85-114.
- DE MIGUEL MORA, C.: “Amor e velhice na elegia latina: a originalidade de Tibulo”, in António Manuel Ferreira (coord.), *A Luz de Saturno – figuras da velhice*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2005, pp. 229-247.
- ENDRES, C.: *Joannes Secundus. The latin love elegy in the Renaissance*, Archon Books, Hamden (Connecticut), 1981.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C.: “Catulo y los poetas neotéricos”, *apud* C. Codoñer (Ed.), *Historia de la literatura latina* (2ª ed. 2007), Ed. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 109-122.
- GIL FERNÁNDEZ, L.: *La palabra y su imagen. La valoración de la obra escrita en la antigüedad*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1995.
- GREEN, P.: *Ovid. The erotic poems*. Penguin Books, Harmondsworth, 1982.
- GRIMAL, P.: *L`amour à Rome*, Les Belles Letres, París, 1988.
- HIGUET, G.: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Trad. A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- KENNEDY, D. F.: *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- LÓPEZ, A. – MARTÍNEZ, C. – POCIÑA, A. (eds.): *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1990.
- LÓPEZ LÓPEZ, A.: “Las prostitutas en Roma”, *apud En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, J. Mª. García González y A. Pociña Pérez (eds.), Ed. Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 143-163.
- “Apuntes sobre la personificación poética de los géneros literarios en la Roma clásica”, *apud* J. A. Sánchez Marín y Mª. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 125-137.
 - “*Cartas de Cornelia y Elegías de Sulpicia*”, *apud* A. Pociña Pérez - J. Mª García González (eds.), *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2008, pp. 139-156.
- LUCK, G.: *La elegía erótica latina*. Trad. de A. García Herrera, Publicaciones de la Univ. de Sevilla, Sevilla, 1993.
- LUQUE MORENO, J.: *El dístico elegíaco. Lecciones de métrica latina*. Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.
- MORENO CARTELLE, E.: *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Publicaciones de la Univ. de Sevilla, Sevilla, 1991.

MUÑOZ MARTÍN, M^a. N.: “El poeta en Roma”, *apud En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, J. M^a. García González - A. Pociña Pérez (eds.), Ed. Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 235-252.

PICKLESIMER, M^a. L.: “El panegírico de Mesala del *corpus tibullianum*”, *apud A. Pociña Pérez - J. M. García González (eds.), En Grecia y Roma II: lecturas pendientes*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2008, pp. 253-268.

POCIÑA PÉREZ, A - GARCÍA GONZÁLEZ, J. M. (eds.): *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada y SEEC, Granada, 1996.

- *En Grecia y Roma, II: lecturas pendientes*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2008.

POCIÑA PÉREZ, A.: *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*. Editorial Coloquio, Madrid, 1988.

- “La literatura de la muerte en Roma”, *apud En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, J. M^a. García González - A. Pociña Pérez (eds.), Ed. Universidad de Granada, Granada, 2003, pp. 277-295.

POCIÑA LÓPEZ, A. J.: “Tópicos literarios en la lírica de Gil Vicente: el tópico del *Locvs amoenvs*”, *apud J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 267-287.

VEYNE, P.: *La elegía erótica romana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

WHITAKER, R.: *Myth and personal experience in Roman Love-Elegy. A study in poetic technique*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983.

CAPÍTULO III: ELEGÍA RENACENTISTA – F. DE HERRERA

I. TEXTOS

ACUÑA, H. DE, *Varias Poesías*, Ed. de Luis F. Díaz Larios, Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

ALDANA, F. DE, *Poesías castellanas completas*. Ed. de J. Lara Garrido, Ed. Cátedra, Madrid, 2000.

BARAHONA DE SOTO, L., *Antología lírica*. Ed. de Fernando de Villena, Ayuntamiento de Archidona, Archidona, 1991.

BOSCÁN, J., *Obras*. Ed. de Carlos Clavería, PPU, Barcelona, 1991.

CAPELLÁN, A., *Libro del Amor Cortés*. Introducción, traducción y notas de P. Rodríguez Santidrián, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

CARO, R., *Claros Varones en Letras, Naturales desta Ciudad de Sevilla*, ms. de la Colombina, B4, 449, 27, ff. 42 ss. (Apuntes biográficos sobre H.); en *Parnaso español*, VII; ed. de S. Montoto, Sevilla, 1915.

CETINA, G., *Sonetos y madrigales completos*. Ed. de B. López Bueno, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

DE LA CUEVA, J., *Exemplar poético*, Ed. de J. M^a. Reyes Cano, Ed. Alfar, Sevilla, 1986.

FIGUEROA, F. DE., *Poesía*. Ed. de M. López Suárez, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, Ed. Elias L. Rivers, Ed. Castalia, Madrid, 1974.

- *Poesía castellana completa*, Ed. de Consuelo Burell, Cátedra, Madrid, 2006.

HERRERA, F. DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe Sarno y J. M^a. Reyes, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

- *Algunas obras*. Ed. crítica de Adolphe Coster, Honoré Champion, París, 1908.

- *Poesías*. Ed. de V. García de Diego, Ed. La Lectura, Madrid, 1914.

- *Rimas inéditas*. Ed. de José Manuel Blecua Teijeiro, CSIC, Institución Antonio de Nebrija, Madrid, 1948.

- *Algunas obras*. Ed. facsímil, Ed. El ayre de la almena, Cieza, 1967.

- *Obra poética*. Ed. crítica de J. M. Blecua Teijeiro, Real Academia Española, 2 vols., Madrid, 1975.

- *Poesía*. Ed. de M^a. T. Ruestes, Ed. Planeta, Barcelona, 1986.

- *Poesías*. Ed. de V. Roncero López, Ed. Castalia, Madrid, 1992.

- *Poesía castellana original completa* (3^a ed.). Ed. de C. Cuevas, Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

HURTADO DE MENDOZA, D., *Poesía completa*. Ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Ed. Planeta, Barcelona, 1989.

LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*. Intr. y notas de Andrés Soria Olmedo, trad. de D. Romano, Tecnos/Alianza, Madrid, 1986.

LOMAS CANTORAL, J., *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*. Introducción, edición y notas por L. Rubio González, Diputación Provincial, Valladolid, 1980.

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poética* [1596], ed. de Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., CSIC, Madrid, 1973.

MINTURNO, A., *Arte Poética*. Ed. y trad. M^a. C. Bobes Naves, 2 vols., Ed. Arco Libros, Madrid, 2009.

- *De Poeta* (1559). Fink, München, 1970.

PACHECO, F., *Libro de Descripción de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorables varones, por...; En Sevilla 1599*, Reproducción fototípica de J. M. Asensio, Sevilla, 1886 (“Fernando de Herrera el Divino”, ff. I-I0);

- *Arte de la Pintura*. Edición del ms. original acabado el 24 de enero de 1638. Ed. de F. J. Sánchez Cantón, 2 tomos, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956.

PETRARCA, F., *Cancionero I y II*. Edición bilingüe de Jacobo Cortines, ed. Cátedra, Madrid, 2004.

SCALIGER, I. C., *IULII CAESARIS SCALIGERI, VIRI CLARISSIMI, POETICES LIBRI SEPTEM: I. HISTORICUS. II. HYLE. III. IDEA. IIII. PARASCEUE. V. CRITICUS. VI. HYPERCRITICUS. VII. EPINOMIS, ad Syluium filium. Apud Antonium Vincentium* [Lugduni, Lyons]. [Antoine Vincent]. 1561.

- *Poetices libri Septem/Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Ed. L. Deitz / G. Vogt-Spira, 5 vols., Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1994-2003.

II. ESTUDIOS

- ARTÍCULOS DE REVISTA Y COMUNICACIONES A CONGRESOS

ALATORRE, A.: “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas”, *Modern Language Notes* 78 (1963) 126-151.

ARCAZ POZO, J. L.: “Catulo en la literatura española”, *Cuadernos de Filología Clásica* 22 (1989) 249-286.

ALCINA ROVIRA, J. F.: “Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32, 2 (1983) 340-354.

BROWN, G. J.: “Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: The sonnet as Epigram”, *Romanische Forschungen* 87 (1975) 226-238.

CABELLOS PORRAS, G.: “Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la “nueva lengua poética”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 26 (2008) 5-61.

CERNUDA, L.: “Tres poetas metafísicos”, *Bulletin of Hispanic Studies* 25 (1948) 109-118.

CORREA RODRÍGUEZ, P.: “La huella de la *Poética* de Escalígero en dos poetas ligados a la estética herreriana”, *Florentia Iliberritana* 15 (2004) 57-72.

- “Escalígero en la obra literaria y erudita de Fernando de Herrera”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 361-388.

- “La huella de Escalígero en las figuras literarias empleadas por Garcilaso y comentadas por Fernando de Herrera”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 299-359.

DE MIGUEL MORA, C.: “El complejo concepto de res en el libro VII de Escalígero”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 279-297.

DI BENEDETTO, U.: “Fernando de Herrera: fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético”, *Filología Moderna* 25 (1966) 21-46.

DI PINTO, M.: “Mientras por competir con Garcilaso”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 461 (1988) 77-87.

EGIDO, A.: “La poética del silencio en el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique* 88 (1986) 93-120.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, S.: “El *Cancionero*: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique* 97 (1995) 465-492.

GARCÍA FUENTES, M. C.: “Imitación de los *Centum et mille basia* catulianos en el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica* 4 (1972) 297-305.

HERRERA MONTERO, R.: “Los ojos del cielo: de *A. P.* 7. 669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de Soto”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997) 141-152.

HERRERO LLORENTE, V. J.: “La lectura de los versos latinos y la adaptación de los ritmos clásicos a las lenguas modernas”, *Estudios Clásicos* 12 (1968) 569-582.

LAPESA, R.: “Los poemas de Herrera en metros castellanos”, *Cuadernos de Filología Hispánica* 7 (1988) 191-211.

LIDA DE MALKIEL, M^a. R.: “La tradición clásica en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5 (1951) 183-223.

LÓPEZ BUENO, B.: “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro* 11 (1992) 99-111.

MARASSO, A.: “La oscuridad poética en Fernando de Herrera”, *Nosotros* 74 (1932) 128-133.

MONDÉJAR, J.: “Teoría y práctica en la obra de los humanistas andaluces del vulgar”, *Estudios de lingüística* 13 (1999) 193-228.

MONTERO, J.: “Otro ataque contra las anotaciones herrerianas: La epístola 'A Cristobal de Sayas de Alfaro' de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura* 95 (1986) 19-33.

MONTES CALA, J. G.: “Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón* 75 (1999) 5-27.

MORROS MESTRES, B.: “Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera”, *Crotalón. Anuario de Filología española* 2 (1985) 154-168.

MUÑOZ MARTIN, M^a. N. - SÁNCHEZ MARÍN, J. A.: “Las elegías de Juan Latino”, *I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1993, pp. 1003-1009.

MUÑOZ MARTIN, M^a. N.: “El epigrama en la *Poética* de Julio César Escalígero (texto, traducción y notas)”, *Florentia Iliberritana* 12 (2001) 393-403.

NAVARETTE, I.: “Decentering Garcilaso: Herrera's Attack on the Canon”, *Publications of the Modern Language Association of America* 106 (1991) 21-33.

- PEJENAUTE, F.: “La adaptación de los metros clásicos en castellano”, *Estudios Clásicos* 63 (1971) 213-234.
- PÉREZ ABADÍN BARRO, S.: “Bernardo Tasso en la poesía de Herrera”, *Bulletin Hispanique* 95, 2 (1993) 513-523.
- PICKLESIMER, M^a. L.: “El poeta ante su obra”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 61-98.
- PRING-MILL, R. D. F.: “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Oxford, Oxford, 1967, pp. 489-498.
- RAMAJO CAÑO, A.: “Una fórmula immortalizadora, 'dum' 'mientras' 'en tanto que'”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 19 (2001) 293-302.
- “...De mi dichoso mal la rica historia”: itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)”, *Criticón* 86 (2002) 5-19.
- RICO, F.: “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée* 52 (1978) 325-338.
- RIVERS, E. L.: “Problems of genere in Golden Age poetry”, *Modern Language Notes* 102 (1987) 206-219.
- RUIZ PÉREZ, P.: “La lírica de Herrera: mito y circunstancia”, *Glosa* 7-8 (1996/1997) 49-71.
- SÁNCHEZ MARÍN, J. A. – MUÑOZ MARTÍN, M^a. N.: “La poética de Escalígero. introducción al autor y a su obra”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 99-144.
- “Sobre las figuras de pensamiento en la Poética de J. C. Escalígero (Idea 3, 28-94)”, *Ágora, Estudios clásicos em debate. Júlio César Escalígero* 9. 1 (2007) 199-201.
- SÁNCHEZ MARÍN, J. A.: “Orígenes y naturaleza de la poesía según Julio César Escalígero”, *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Ed. Universidad de León, León, 1998, pp. 647-653.
- SMITH, C. C.: “Fernando de Herrera and Argote de Molina”, *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956) 63-67.
- SMITH, P. J.: “The Rhetoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora”, *Modern Language Notes* 100. 2 (1985) 223-246.
- SCHWARTZ LERNER, L.: “Las elegías de Propertio y sus lectores áureos”, *Edad de Oro* 24 (2005) 323-350.

- **LIBROS Y CAPÍTULOS DE LIBRO**

LÓPEZ BUENO, B. (dir.): *La elegía*. Grupo de Investigación “Poesía andaluza del Siglo de Oro” (P.A.S.O.), Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996.

ALMEIDA, J.: *La crítica literaria de Fernando de Herrera*. Ed. Gredos, Madrid, 1976.

BLECUA, A.: “Herrera y la poesía de su época”, *apud* F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. 2, I, *Renacimiento*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 426-445.

BOUSOÑO, C.: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols. Ed. Gredos, Madrid, 1976.

BULLOCK, A.: *La tradición humanista en Occidente*. Trad. de E. Fernández-Barros, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

CABRÉ, L.: “Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera”, *Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*. Coord. J. San José Lera - F. Javier Burguillo López - L. Mier Pérez, Salamanca, 2008, pp. 519-531.

CAMACHO GUIZADO, A.: *La elegía funeral en la poesía española*. Ed. Gredos, Madrid, 1969.

CELAYA, G.: “La poesía pura en Fernando de Herrera”, *apud* *Exploración de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 13-77.

CORREA RODRÍGUEZ, P.: “Fernando de Herrera: poesía “Elegidia” clásica y Elegía renacentista”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín, (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 415-437.

COSTER, A.: *Fernando de Herrera (El Divino) 1534-1597*. Ed. Honoré Champion, París, 1908.

CROCE, B.: *España en la vida italiana del Renacimiento*. Trad. de F. González Ríos, Ediciones Imán, Buenos Aires, 1945.

CUEVAS GARCÍA, C.: “Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera”, *apud* *Investigaciones Filológicas*, Publicaciones Universidad, Málaga, 1990, pp. 69-92.

CHIAPPINI, G.: *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*. Taurus Ediciones, Madrid, 1985.

CHICHARRO CHAMORRO, A.: “En torno a una oración académica de Soto de Rojas: el Discurso sobre la poética”, *apud* *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Ed. Universidad de Granada, Granada, 1984, pp. 13-31.

- *Teoría, crítica e historia literarias españolas (Bibliografía sobre aspectos generales. 1939-1992)*. Ed. Alfar, Sevilla, 1993.

- *Para una historia del pensamiento literario en España*, CSIC, Madrid, 2004.

DARST, D. H.: *Imitatio: polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Ed. Orígenes, Madrid, 1985.

DE MIGUEL MORA, C.: “Entre la Retórica y la Poética: el *De Poeta* de Antonio Sebastiano Minturno”, *apud* J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), *Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 439-453.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Diccionario de métrica española*, Ed. Paraninfo, Madrid, 1985.

DRONKE, P.: *La lírica en la Edad Media*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978.

FRATTONI, O.: “La poética de Herrera”, *apud* *La forma en Góngora y otros ensayos*, Ed. Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1961, pp. 35-47.

FUCILLA, J.: *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, CSIC, Madrid, 1960.

GALLEGO MORELL, A.: *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Ed. Ínsula, Madrid, 1970.

- *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1966.

GARCÍA BERRIO, A. - HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T.: *La Poética: tradición y modernidad*, Ed. Síntesis, Madrid, 1988.

GARIN, E.: *La revolución cultural del Renacimiento* [2^a ed. 1984], Ed. Crítica, Barcelona, 1981.

GÓMEZ MORENO, Á.: *España y la Italia de los humanistas*, Ed. Gredos, Madrid, 1993.

GREEN, O. H.: *España y la tradición occidental*, Ed. Gredos, Madrid, 1969.

GUILLÉN, C.: *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Ed. Crítica, Barcelona, 1988.

HERRERA MONTERO, R.: *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*. Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, Sevilla, 1998.

HIGUET, G.: *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Trad. A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

KOSSOFF, A. D.: *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid, 1966.

KRAYE, J.: *Introducción al humanismo renacentista*. Ed. española a cargo de C. Clavería. Trad. de L. Cabré, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

LÁZARO CARRETER, F.: *Estudios de Poética (la obra en sí)*, Ed. Taurus, Madrid, 1976.

- *De poética y poéticas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991.

LÓPEZ BUENO, B.: *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Ed. Alfar, Sevilla, 2000.

LAUSBERG, H.: *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Traducción y notas de J. Pérez Riesco (4ª reimpresión, 1999), Ed. Gredos, Madrid, 1966.

LÓPEZ BUENO, B.: “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género ‘canción’ en Fernando de Herrera”, en *Homenaje a Robert Jammes*. Ed. de F. Cerdán, P. U. du Mirail, Toulouse, 1994, pp. 721-738.

- “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, *apud La elegía*. Ed. dirigida por B. López Bueno, Grupo de Investigación “Poesía andaluza del Siglo de Oro” (P.A.S.O.), Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 133-165.

LÓPEZ EIRE, A.: *La retórica clásica*, Ed. Síntesis, Madrid, 2001.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, C.: “Aristóteles y Escalígero”, *apud La recepción de las artes clásicas en el s. XVI*, Ed. Universidad de Extremadura, Cáceres/Badajoz, 1996, pp. 461-466.

LUDWIG, W.: “Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to the Study of Neo-Latin Elegy”, *apud R. R. Bolgar (ed.), Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, pp. 171-190.

MACRÍ, O.: *Fernando de Herrera* [2ª ed. 1972], Ed. Gredos, Madrid, 1959.

MARTÍ, A.: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Ed. Gredos, Madrid, 1972.

MONTERO, J.: *La controversia sobre las ‘Anotaciones’ Herrerianas*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987.

MORROS MESTRES, B.: *Garcilaso en las polémicas literarias del siglo XVI*. UNAM, Madrid, 1992.

MOYA DEL BAÑO, F. - GUZMÁN ARIAS, C.: “El género elegíaco en los primeros comentaristas del Humanismo”, *apud De Roma al siglo XX*, A. Mª. Aldama (ed.), vol. 2, Sociedad de Estudios Latinos, Madrid, pp. 805-812.

NAUMANN, W.: “Polvo enamorado. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe”, *apud Francisco de Quevedo*, G. Soberano (ed.), Ed. Taurus, Madrid, 1984, pp. 326-342.

NAVARRETE, I.: *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Ed. Gredos, Madrid, 1997.

NÚÑEZ RIVERA, J. V.: “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, *apud La elegía*. Ed. dirigida por B. López Bueno, Grupo de Investigación “Poesía andaluza del Siglo de Oro” (P.A.S.O.), Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 167-213.

PINEDA, V.: *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994.

PORQUERAS MAYO, A.: “Sobre el concepto ‘vulgo’ en la Edad de Oro”, *apud Temas y formas de la literatura española*. Ed. Gredos, Madrid, 1972, pp. 114-127.

- *La teoría poética en el Renacimiento y en el Manierismo españoles*. Ed. Puvill, Barcelona, 1986.

POZUELO YVANCOS, J. M.: *Teoría del lenguaje literario*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

PRIETO, A.: *La poesía española del siglo XVI*, 2 vols., Ed. Cátedra, Madrid, 1987.

QUILIS, A.: *Métrica española* (14ª edición), Ed. Ariel, Madrid, 2001.

RAMAJO CAÑO, A.: “La *renuntiatio amoris* en un soneto de Herrera”, *apud Nuevas aportaciones al estudio de la Lengua Española*, Ed. de J. A. Bartol y otros, Luso Española de Ediciones, Salamanca, 2001, pp. 445-453.

RICO, F.: *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Ediciones Destino, Barcelona, 2002.

RIVAS HERNÁNDEZ, A.: *De la Poética a la Teoría de la Literatura*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005.

RUIZ PÉREZ, P.: *Libros y lecturas de un poeta humanista: Fernando de Herrera (1534-1597)*. Ed. Universidad de Córdoba, Córdoba, 1997.

SALINAS, P.: *La realidad y el poeta*, Ed. Ariel, Barcelona, 1976.

SÁNCHEZ MARÍN, J. A.: “Una visión de proyecto aplicada a las artes poéticas latinas del Renacimiento” *apud La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Ed. Universidad de Extremadura, Cáceres/Badajoz, 1996, pp. 321-338.

- “Los *Poetices Libri Septem* de Julio César Escalígero” *apud Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, II, Univ. de Cádiz. Servicio de Publicaciones, Cádiz, 1997, pp. 837-853.

- “La elegía, de la antigüedad a Julio César Escalígero”, *apud J. A. Sánchez Marín y M^a. N. Muñoz Martín (eds.), Retórica, Poética y Géneros literarios*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2004, pp. 387-396.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A.: “Historicidad de la teoría: las raíces ideológicas de Vladimir Propp (una propuesta de investigación)”, *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Universidad de Extremadura-Ed. Universidad de Salamanca, Cáceres, 1996, pp. 505-514.

SCHWARTZ, L.: “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*”: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea”, *apud La elegía*. Ed. dirigida por B. López Bueno, Grupo de Investigación “Poesía andaluza del Siglo de Oro” (P.A.S.O.), Universidad de Sevilla-Córdoba, 1996, pp. 101-130.

SENABRE, R.: “Los textos de Fernando de Herrera: novedades y enigmas”, *apud Homenaje a Fernando de Herrera*, Real Academia Sevillana de las Buenas Letras, Sevilla, 1999, pp. 33-46.

SHEPARD, S.: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Ed. Gredos, Madrid, 1962.

SOCARRAS C. J.: *Fernando de Herrera*, Ed. Ínsula, Madrid, 1977.

VÁZQUEZ MEDEL, M. A.: *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Ed. Narcea, Madrid, 1983.

VILANOVA, A.: “Fernando de Herrera”, *apud Historia general de las literaturas hispánicas*, (1951), ed. de G. Díaz Plaja, 7 vols., Ed. Barna, Barcelona, 1949-1967, vol. 2, pp. 689-751.

VOSSLER, K.: *La poesía de la soledad en España*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1946.

WEINBERG, B.: *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro*. Ed., selección de textos y prólogo J. García Rodríguez. Trad. al español P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, Ed. Arco Libros, Madrid, 2003.

WOODS, M. J.: “Herrera’s voices”, *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, Oxford, 1981, pp. 121-132.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1- Punto de partida. Objetivos.	1
2- Análisis de textos en español. Criterios de selección	1
3- Estado de la cuestión	2
4- Metodología aplicada	5
5- Plan de trabajo y estructura de la Tesis	7
PRIMERA PARTE	11
CAPÍTULO PRIMERO. LA ELEGÍA EN ÉPOCA HELENÍSTICA	13
I. 1- La época helenística. La nueva literatura	13
I. 1. 1- Breve panorama histórico de la Grecia helenística	13
I. 1. 2- Situación cultural. La Biblioteca y el Museo de Alejandría. La filología.	15
I. 2. - Poesía helenística y poesía alejandrina. La nueva literatura	25
I. 2. 1- Principales representantes de la nueva poesía	34
I. 3- La elegía helenística	35
I. 3. 1- Elegíacos helenísticos	38
I. 3. 1. 1- Filetas de Cos	39
I. 3. 1. 2- Calímaco de Cirene	42
I. 3. 1. 3- Hermesianacte de Colofón	53
I. 3. 1. 4- Fanocles	60
I. 3. 1. 5- Posidipo de Pela	63
I. 3. 1. 6- Alejandro de Etolia	66
I. 3. 1. 7- Partenio de Nicea	68
I. 3. 1. 8- Otros poetas. Fragmentos elegíacos menores y anónimos	70
I. 4- El epigrama helenístico	71
I. 5- Temas y tópicos de la elegía y epigrama helenísticos presentes en la elegía latina	74
CAPÍTULO SEGUNDO. LA ELEGÍA EN ÉPOCA AUGÚSTEA	95
II. 1- Consideraciones generales. Origen. Canon	95
II. 2- Métrica. El dístico elegíaco	100
II. 3- Temas, motivos y tópicos de la elegía augústea	102
II. 4- La elegía latina: lengua poética. Estructura	116
II. 4. 1- Lengua poética	116
II. 4. 2- Estructura	118
II- 5. El canon: testimonios, antecedentes y principales cultivadores. Otras composiciones elegíacas. Epígonos	119
II. 5. 1- Noticias y testimonios de los antiguos sobre el canon	119
II. 5. 2- Los comienzos: autores menores. Varrón y Licinio Calvo	123
II. 5. 3- Precedentes inmediatos: Catulo y C. Galo	124
II. 5. 3. 1- G. Valerio Catulo	124
II. 5. 3. 2- C. Galo	128
II. 5. 4- Los grandes elegíacos: Tibulo, Propercio, Ovidio	130
II. 5. 4. 1- Albio Tibulo	130
II. 5. 4. 2- Sexto Propercio	134
II. 5. 4. 3- Publio Ovidio	139
II. 5. 5- Epígonos: Maximiano Etrusco. Otras composiciones elegíacas ...	151
II. 5. 5. 1- Composiciones elegíacas menores de autor incierto	151

II. 5. 5. 2- Declinar del género: Maximiano Etrusco	153
CAPÍTULO TERCERO. FERNANDO DE HERRERA. POÉTICA ELEGÍACA.	
LA ELEGÍA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.....	156
III. 1– Vida de Fernando de Herrera.....	156
III. 1. 2– Leonor de Milán.....	159
III. 2- Obra.....	162
III. 2. 1- Testimonios y fases creativas.....	162
III. 2. 2– Obra en prosa.....	165
III. 2. 3– Obra en verso.....	169
III. 3- El género elegíaco según Fernando de Herrera.....	174
III. 3. 1- Discurso teórico sobre la elegía a raíz de las elegías de Garcilaso	174
III. 3. 1. 1– Elegíacos citados y fuentes del discurso teórico: Escalígero	180
III. 3. 1. 2– El discurso teórico: contenido.....	189
III. 3. 2- La métrica de las elegías: el terceto encadenado.....	192
III. 4-El problema de las interferencias entre Elegía y Epístola hasta F. de	
Herrera.....	198
III. 4. 1- Implantación del género en España. Primeras interferencias.	
Garcilaso y Boscán.....	203
III. 4. 2- Apertura temática. D. Hurtado de Mendoza, G. de Cetina y H. de	
Acuña.....	206
III. 4. 3- La segunda mitad del s. XVI. Consolidación del género elegíaco: F.	
de Figueroa, F. de Aldana, J. de Lomas Cantoral, L. Barahona de Soto, V.	
Espinel.....	210
III. 4. 4- Consagración de la elegía amorosa en la literatura española. Juan	
de la Cueva. Fernando de Herrera.....	215
III. 4. 4. 1- Juan de la Cueva.....	215
III. 4. 4. 2- Fernando de Herrera.....	218
III. 5- Las elegías de Fernando de Herrera.....	219
III. 5. 1- Obras que contienen las elegías.....	219
III. 5. 2- Clasificación de las elegías herrerianas.....	221
III. 5. 3- Selección del <i>corpus</i> elegíaco objeto de análisis. Criterios.....	222
III. 5. 4- Cronología del <i>corpus</i> elegíaco seleccionado.....	225
III. 5. 5- Visión del amor en Fernando de Herrera. El amor de las elegías.....	225
SEGUNDA PARTE.....	231
ELEGÍA I.....	233
1. <i>Introducción.....</i>	<i>235</i>
2. <i>Resumen y Estructura.....</i>	<i>236</i>
3. <i>Temas y fuentes.....</i>	<i>236</i>
ELEGÍA II.....	252
1. <i>Introducción.....</i>	<i>253</i>
2. <i>Resumen y estructura.....</i>	<i>253</i>
3. <i>Temas y fuentes.....</i>	<i>254</i>
ELEGÍA III.....	263
1. <i>Introducción.....</i>	<i>264</i>
2. <i>Resumen y Estructura.....</i>	<i>264</i>
3. <i>Temas y fuentes.....</i>	<i>266</i>
ELEGÍA IV.....	272
1. <i>Introducción.....</i>	<i>276</i>
2. <i>Resumen y estructura.....</i>	<i>277</i>

3. <i>Temas y fuentes</i>	279
ELEGÍA V	297
1. <i>Introducción</i>	300
2. <i>Resumen y estructura</i>	300
3. <i>Temas y fuentes</i>	302
ELEGÍA VI	310
1. <i>Introducción</i>	313
2. <i>Resumen y estructura</i>	314
3. <i>Temas y fuentes</i>	316
ELEGÍA VII	324
1. <i>Introducción</i>	327
2. <i>Resumen y estructura</i>	327
3. <i>Tema y fuentes</i>	329
ELEGÍA VIII	342
1. <i>Introducción</i>	344
2. <i>Resumen y estructura</i>	345
3. <i>Temas y fuentes</i>	346
ELEGÍA IX	355
1. <i>Introducción</i>	357
2. <i>Resumen y estructura</i>	357
3. <i>Temas y fuentes</i>	359
ELEGÍA X	369
1. <i>Introducción</i>	372
2. <i>Resumen y estructura</i>	373
3. <i>Temas y fuentes</i>	374
ELEGÍA XI	391
1. <i>Introducción</i>	393
2. <i>Resumen y estructura</i>	394
3. <i>Temas y fuentes</i>	395
ELEGÍA XII	409
1. <i>Introducción</i>	411
2. <i>Resumen y estructura</i>	412
3. <i>Temas y fuentes</i>	412
ELEGÍA XIII	430
1. <i>Introducción</i>	432
2. <i>Resumen y estructura</i>	434
3. <i>Temas y fuentes</i>	435
CONCLUSIONES	445
CORRESPONDENCIAS ENTRE ENUMERACIÓN SEGUIDA Y EDICIÓN DE	
C. CUEVAS	457
ÍNDICE DE TÉRMINOS Y MOTIVOS ELEGÍACOS	458
ÍNDICE ONOMÁSTICO	460
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LAS ELEGÍAS DE F. DE HERRERA	461
(EDICIÓN DE C. CUEVAS)	461
BIBLIOGRAFÍA	462
CAPÍTULO I: ELEGÍA HELENÍSTICA	462
I. TEXTOS	462
II. ESTUDIOS	463
CAPÍTULO II: ELEGÍA LATINA	467
I. TEXTOS	467

II. ESTUDIOS	468
CAPÍTULO III: ELEGÍA RENACENTISTA – F. DE HERRERA	472
I. TEXTOS	472
II. ESTUDIOS	474

APÉNDICE

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL EN PORTUGUÉS

(CONDICIÓN 2ª DE LA SOLICITUD DE ACREDITACIÓN DE DOCTORADO EUROPEO)

A Tese é constituída por duas partes e ainda as Conclusões. A primeira parte, essencialmente teórica, inclui três capítulos em que, desde a Antiguidade até o Renascimento espanhol, a teoria literária elegíaca é percorrida, compilada e exaustivamente analisada, e também o é a diacronia sobre a evolução da elegia amorosa em Espanha até Fernando de Herrera, cuja obra e personalidade são também estudados no terceiro capítulo. A segunda parte, eminentemente prática, aplica a totalidade da teoria analisada na primeira à análise de uma selecção representativa do *corpus* elegíaco de Herrera, e a esta seguem as Conclusões.

PARTE I. CAPÍTULO PRIMEIRO. A ELEGIA NA ÉPOCA HELENÍSTICA

Se a tendência da nova poesia aponta para a brevidade e concisão ao tempo que para o preciosismo, o dístico elegíaco, pelas suas qualidades formais e de sentido unitário e fechado, constituía o veículo perfeito para a manifestação da nova doutrina poética que exhibia como finalidade artística a forma concisa, autónoma e fechada. De facto, quase que chega a suplantiar o hexâmetro como metro narrativo, sendo o dístico também utilizado e consagrando como marco narrativo, tal como se pode ver nos *Ἀῖτια* de Calímaco. A elegia acaba por representar o tipo de composição (na sua essência e nas formas e subgéneros que foi reunindo) mais representativa, em termos gerais, da nova poesia da época helenística e, em grande parte, daquela que em breve havia de florescer, a latina.

No entanto, é preciso fazer uma distinção que normalmente é pouco considerada, sendo usados como sinónimos os sintagmas ‘poesia helenística’ e ‘poesia alexandrina’. O que definimos com helenístico representa com efeito umas características formais de que participam indefinidamente não apenas todos os poetas deste período, mas também grande parte dos poetas da literatura latina, especialmente os elegíacos; o que faz de um poeta um poeta helenístico de cunho alexandrino é a combinação da sua força poética e a sua erudição, y isto é qualquer coisa que só podia conceder o ambiente da Alexandria dessa altura, tendo em conta as excepcionais características culturais da nova urbe.

Junto com essa componente erudita, torna-se essencial a mudança do gosto formal para a composição breve, para a ὀλιγοστιχίη e a λεπτότης.

A base principal é a rejeição do velho poema cíclico narrativo, extenso e sempre aberto –ο ἄεισμα διηνεκὲς ou *carmen perpetuum*¹-, face à nova preferência por uma poesia ‘de porcelana’, onde é fulcral a concisão erudita e alusiva a um glorioso passado literário de cujo estreito seguimento o novo poeta, douto e ao mesmo tempo esteta, não se sente obrigado, mas onde, porém, baseia o seu jogo dialogístico com um público erudito consciente, conformando um mosaico ou ποικιλία de múltiplos temas e referências. Junto com isso observa-se uma afeição pelas tradições míticas menos observadas ou ‘canónicas’ e por uma nova visão do amor, baseada no patológico, cuja máxima expressão se dará nas elegias dos poetas de época augustana, herdeiros directos da poesia dos *poetae docti* helenísticos.

É uma arte desligada dos antigos ideais, que são agora substituídos por um intelectualismo esteticista, onde o ideal é a solidez formal e técnica da obra, tendo como premissa a arte pela arte: o objecto e o objectivo são estritamente literários, surgidos não de condicionamentos éticos, mas de reflexões programáticas e estéticas.

Apesar do anseio pelos ‘caminhos não trilhados’, o novo poeta parte dos seus modelos (os preferidos parecem ser Homero, Hesíodo, os líricos arcaicos e a comédia) para os recriar, experimentar e inovar dentro dessa imitação, com um afã de perfeccionismo e uma grande preocupação pela arquitectura de composição, baseada no conceito de ποικιλία²; a percepção de que esses antigos géneros ficaram já obsoletos leva-os a romper esses mesmos moldes, a os refazer e combinar, com o resultado de uma *contaminatio* ou mistura de géneros que marcará os gostos das letras latinas. Tal mistura leva consigo não apenas transvasamentos rítmicos, métricos ou de influências diversas, mas também –e isto é um dos seus traços mais salientes– uma série de recursos e de elementos temáticos, míticos e estruturais novos nalguns casos, ou bem potenciados ou ressaltados face a usos anteriores mais despercebidos. Deste modo, nesta nova poesia, aparece a obsessão etiológica, manifestada num constante afã pela procura de explicações ou antecedentes para factos geralmente pouco comuns, dentro de umas inquietações que conseguem ser resolvidas graças à vasta erudição de que fazem alarde

¹ Call. fr. 1 Pf, v. 3, *Ap.* 105 y ss., *Epigr.* 28 *Ov. Met.* 1, 4; *Hor. Carm.* 1, 7, 5 y 3, 1, 1.

² O termo é especialmente aplicável, dentro da nova poesia, à elegia, e sobretudo posteriormente à latina, já que os poetas augustanos, ainda que partindo da nova poesia apregoada por Calímaco nos *Aitia*, produziram algo de diferente, para o que acudiram a géneros diversos como o epigrama, o epílio, a própria elegia mitológica grega, a comédia, bucólica e a carta erótica. Por isso, o filólogo italiano P. FEDELI qualificou-o de mosaico ou ποικιλία de géneros literários, na sua edição das elegias de Propércio (*Sesto Propertio. Elegie*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán, 1987, pp. 26-27).

estes novos poetas, pelo que o αἴτιον é um dos elementos mais substantivamente ligados ao carácter de escritores que são tanto *poetae* quanto *docti*.

Importante é também o papel concedido ao humor e à ironia (e auto-ironia), geralmente às expensas dos próprios modelos antigos. Ironia e humor sustentam-se principalmente no domínio da língua, tendo em conta a grande estima que merece para os helenísticos a escolha linguística intencionada e aguda, baseada no achado lexical engenhoso ou arcaico.

E, é claro, um elemento essencial é o amor e os seus domínios. A literatura helenística dispõe uma linguagem amorosa nova, codificada pela primeira vez nuns temas, tópicos e motivos que formarão o eixo das composições não apenas elegíacas (de modo objectivo na Grécia, em primeiro lugar, e de modo subjectivo, em Roma, depois), mas também bucólicas e até épicas –pensemos no amor de Medeia por Jasão nas *Argonáuticas* ou naquele de Dido por Eneias–, tudo isto configurado, como indica Giangrande, em torno de duas ‘escolas’ eróticas de tendência oposta: uma que encara o amor de modo irónico e que faz alarde da sua inconsistência, do não ficar necessariamente ligado a uma só mulher –ou só às mulheres–, pelo que a infidelidade se torna parte importante da atarefada vida amorosa; a tais posturas ligam-se poetas como Calímaco, Asclepiades, Posidipo e posteriormente Ovídio na época latina. A tendência oposta marca a fidelidade perpétua a uma única amada por cujo amor o poeta sofre penalidades, fazendo do sentimento amoroso uma coisa séria e não jocosa como a ‘escola’ antes citada; a esta forma de ver o amor aderem poetas como Meleagro e posteriormente Propércio.

Finalmente, resta dizer alguma coisa sobre os procedimentos de composição dos poetas helenísticos. O anseio de mudança e inovação leva-os não apenas a criar novas situações, temas, motivos ou personagens (com a prévia mudança de psicologia causada pelos novos tempos, que transformaram consideravelmente o homem grego), mas também, devido à impossibilidade de rejeitar a imensa tradição existente, a continuar a participar dela, mas sem se limitar a imitá-la, mas aplicando o novo cânon da *variatio*, que pode ser realizado de diversos modos, especialmente invertendo o motivo ou tema em questão –*inversio*–, unindo vários motivos ou temas (ou obras) numa só composição –*contaminatio*–, ou utilizando o factor estrutural, isto é, trasladando um motivo

helenístico da sua posição tradicional para outra posição³, e por último por meio da citada *auto-ironia*.

CAPÍTULO SEGUNDO. A ELEGIA NA ÉPOCA AUGUSTANA

Ao contrário que o ἔπος, a elegia não tenciona ser um género elevado e nem sempre é fácil diferenciá-la de outros géneros menores como o *epigrama* ou o *epilio*: primeiro, e isto é fundamental, porque na teoria literária antiga não havia, em relação a estes géneros, uma classificação paralela à teoria sobre o drama ou a épica; segundo, porque a mistura de géneros é característica da poesia helenística, da qual a elegia latina é herdeira, e nela confundiam-se os limites e os níveis estilísticos e a confissão íntima e o subjectivo eram, até um certo ponto, insólitos. Assim, a mais pura elegia latina, a augustana, é um produto de raiz neotérica e alexandrina, mas sobre o grau de influência não existe unanimidade entre os estudiosos. O livro de elegias de amor, marcado pela rigidez formal que o dístico impõe, é uma criação de época augustana, quando se dá a última etapa de desenvolvimento do género, durante a qual os elegíacos introduzem inovações no acervo dos *topoi* e motivos literários helenísticos por meio do procedimento da *variatio*, criando uma estrutura e uma forma de expressão auto-reflexiva genuína. O auge desta elegia romana propriamente erótica acontece entre 30 e 20 a. C., quando, depois das elegias de Galo, se dão a conhecer a produção de Tibulo e os três primeiros livros de Propércio, que representa uma forma poética do amor, e a produção ovidiana, que reduz a experiência amorosa a *lusus* (poesia brincalhona, apropriada para expressar certos descomedimentos e molezas) literário, substituindo tragédia sentimental por habilidade estética e delicadeza psicológica.

Quanto aos seus possíveis criadores ou introdutores no contexto da poesia latina, um produto tão maduro como a elegia augustana, com o seu próprio léxico erótico e os seus esquemas estruturais fixos e definidos, não pode derivar de um único *inventor* a partir do qual surja como uma forma *ex novo* totalmente improvisada, razão pela qual as tendências orientam-se dantes a investigar as ligações da elegia augustana com a poesia neotérica, da qual é um desenvolvimento literário, refinado e com tendências alexandrinas. Não esqueçamos que a finais do séc. II a. C e começos do séc. I a. C. o epigrama erótico de estilo helenístico tinha entrado na literatura latina da mão de Quinto

³ Giangrande, op. cit., p. 36, e exemplos.

Lutácio Cátulo, Valério Edítuo ou Pórcio Licínio. A lista dos seus seguidores seria prolixa⁴.

Na poesia de Valerio Catulo já se encontram numerosos *topoi* elegíacos, o que o torna no primeiro poeta ‘romântico’ da literatura latina e o mais claro precursor da elegia amorosa romana. Na geração de Catulo, um tal Tícida cantou a sua amada Perila, cujo pseudónimo aponta para o ilustre nome de Metela, segundo revela Apuleio; Varrão Atacino com a sua *Leocadia*, L. Calvo com o seu poema a *Quintilia*, ou o caso de Valério Catão em relação a *Lidia*, ofereciam já esse pano de fundo patético afectivo que prenuncia a situação pessoal que o elegíaco deseja desenvolver.

O dístico elegíaco consiste numa micro-estrofe de carácter ‘epódico’ constituída por um hexâmetro⁵ y um mal chamado pentâmetro (não contém nem cinco metros nem cinco pés, como o seu nome sugere, mas trata-se de duas unidades e média seguidas de mais duas e média) cuja repetição podia estender-se indefinidamente, mas que não se usava para composições muito extensas; a forma métrica do pentâmetro é mais severamente regulada que a do hexâmetro, ficando excluídos os espondeus da segunda metade do verso, e com cesura de posição invariável. A adequação do canto amoroso ao ritmo do dístico elegíaco obedece principalmente à percepção da sua idoneidade com relação ao tema evocado. A conjugação sonora das suas unidades menores ou pés métricos constitui desse modo a melodia recitativa que evoca tão só por si própria a natureza amorosa dos temas a interpretar.

Em virtude de uma frequente correspondência entre dístico e ideia, a elegia vem a ser uma sucessão calculadamente disposta de pensamentos e imagens associados de forma nem sempre evidente, onde não tem cabimento o estilo periódico com a sua arquitectura sintáctica. Deve salientar-se a preferência dos poetas augustanos pela tradição alexandrino-neotérica da técnica do mosaico ou *ποικιλία*, pelas estruturas assimétricas ou desequilibradas em que as secções secundárias do poema alcançam grande relevo em prejuízo das partes aparentemente mais transcendentais. Ao aplicar esta técnica de composição que elimina elementos narrativos, aparecem dentro da fluência poética mudanças bruscas e inesperadas deliberadamente buscadas pelo poeta.

Outro elemento que impede a rigidez estrutural na elegia é a ausência de cenários concretos e específicos e de referências temporais fixas, contribuindo também

⁴ Cfr. Ov. *Trist.*, 2, 423-466; Plin. *Epist.* 5, 3.

⁵ Este hexâmetro é chamado também hexâmetro dactílico sincopado e vem da repetição do chamado semi-hexâmetro e do qual se diz por isto em métrica latina que sofreu uma *κατάλεξις in syllabam*.

para uma certa indeterminação no argumento da elegia, de forma que passado, presente e futuro misturam-se numa corrente de associações de ideias que pode ser extremamente heterogênea. No entanto, um elemento fundamental na hipotética configuração estrutural da elegia é o uso do monólogo interior, já desenvolvido em primeiro lugar por Catulo e ao qual Propércio dota pela primeira vez de uma fluência antes desconhecida que permite discorrer sem obstáculo o pensamento do poeta permitindo nem tanto a narração orgânica de uma história quanto –e isto é chave em toda a elegia– a descrição de um estado emocional com profusão de matizes.

A grandes traços, o outro grande factor a estudar pelos teóricos renascentistas – incluído Herrera- é a língua poética elegíaca. O traço mais característico, no que diz respeito à sintaxe, é a correspondência que se estabelece como norma quase geral entre unidade métrica –a estrofe dística– e unidade sintáctica –a frase–, que além disso configura uma unidade semântica.

Quanto aos temas, os poetas augustanos não actuaram em relação aos seus antecessores helenísticos como meros tradutores, imitadores e transmissores, mas a sua nova visão elegíaca foi produto de uma *imitatio* autenticamente criadora que regenera a elegia amatória reformulando-a como género literário definido e autónomo, aplicando a *variatio* (*oppositio in imitando, imitatio cum variatione*), de vários modos:

- Pelo método da **inversão**.
- Introduzindo um **elemento romano** num contexto de motivos helenísticos.
- Utilizando o **factor estrutural**, trasladando um motivo helenístico desde a sua posição tradicional para outra posição.

A tipificação dos lugares comuns, tópicos e temas criados pelo motivo erótico elegíaco fica estruturado em três amplos enquadramentos que funcionam como pano de fundo em que os trabalhos dos amantes se desenvolvem:

4. O Mitológico, que ajuda a compreender a plasticidade das imagens desatadas pelo poeta.
5. O Político-Nacional, que contribui ao ideário imperialista da grande potência do mundo, Roma.
6. O Idílico-Religioso, que elabora a própria temática erótico-sentimental, especialmente em Tibulo.

Este tríplice pano de fundo é respeitado por Fernando de Herrera nas suas elegias, adaptando-o às novas circunstâncias político-nacionais e literárias do Renascimento, respeitando por sua vez o uso funcional que os elegíacos augustanos fazem do mito.

CAPÍTULO TERCEIRO. FERNANDO DE HERRERA. POÉTICA ELEGÍACA. A ELEGIA NO RENASCIMENTO ESPANHOL

Nas *Anotaciones* e na sua obra poética, Fernando de Herrera estabelece um sistema onde diferencia claramente estes três espaços da poesia clássica com o seu correspondente renascentista:

4. LÍRICO > *ode / canção em estâncias*.
5. ELEGÍACO > *terza rima*.
6. EPIGRAMÁTICO > *soneto*.

Deste modo, Herrera estabelece um *continuum* entre os géneros poéticos da Antiguidade Clássica com as novas formas e as que já existiam na poesia do seu tempo, num labor teórico que sanciona a actividade poética nesses novos caminhos sem sair do enquadramento da preceptiva clássica, algo que na prática já se estava a fazer, mas que não se tinha apresentado, no que diz respeito à elegia, ao nível teórico-preceptivo. As conclusões mais relevantes a que chega são:

- A essência da elegia em geral é a comiseração e o lamento: quer seja a elegia funerária (como parece que foi a sua primitiva origem, *el primer uso della fue, como se à dicho, en las muertes*) quer seja amorosa (*despues se trasladò a los amores no sin razon, porqu'ái en ellos quexas casi continas i verdadera muerte*).
- A sua finalidade substantiva, consequência do anterior, é *la comocion de los afetos, el movere, comover: congoxosa en los afetos, i que los mueva en toda parte*.

- Ao nível formal, a sua *compositio* articula-se e rege-se pelo princípio da *variatio* (*es necessario que sea vario el estilo. i de aqui procede en parte la diversidad*), mediante uma *elocutio* de estilo médio, *ni mui inchada ni mui humilde*.
- Metricamente o veículo da expressão é a terza rima, o que a torna parente da epístola: *este género de metro [sirve mucho] para escribir elegias y cosas amatorias y epístolas y sátiras*.

Se atendermos à unidade de sentido em cada terceto como transposição da do dístico elegíaco, e àquela a que o próprio Herrera fazia alusão, tendo em consideração os tercetos das elegias comentadas na segunda parte da Tese, pode extrair-se como conclusão que o hispalense acreditava na tal unidade e que a concretiza no seio do género em castelhano de uma tal forma que não se repetirá um caso semelhante, vistas as proporções qualitativas e quantitativas da sua obra elegíaca.

Nas suas elegias acrescenta-se –e isto é novidade exclusiva no panorama da poesia petrarquista– uma nova componente na manifestação habitual do sentimento amoroso: a linguagem e código elegíacos. O amor dos poetas augustanos, sobretudo o manifestado nos *Amores* ovidianos, deve ficar inevitavelmente longe da aceitação do poeta, mas não o de Tibulo e o de Propércio, que guardam numerosos paralelos com o de Petrarca.

PARTE SEGUNDA

Todos os pressupostos teóricos sobre a elegia que o hispalense aduz e junto são também aplicados à sua própria criação original, da qual foi seleccionado um *corpus* de treze composições tão representativas quanto possível, para demonstrar, ao nível da praxis poética, a influência real e palpável da elegia amorosa augustana na elegia amorosa de Fernando de Herrera. Constitui este ponto a segunda parte da Tese, e nela são seguidos os mesmos parâmetros de análise nas treze composições:

1. *Introdução*: com dados de *realia* que enquadram a obra cronotopicamente, o carácter desta, o seu possível destinatário e principais influências.
2. *Estrutura*: onde se diferenciam as principais secções da composição, delimitando o fio narrativo e poetológico desta.

3. *Análise dos temas, motivos e tópicos* principais, eixo da análise prática e sobre o qual assenta na realidade a demonstração palpável da permanência da elegia latina na herreriana. Esta é a secção principal e a mais extensa da análise de todas as composições.
4. Uma pequena *conclusão* que resume os pontos mais destacáveis.

De toda a exposição, e fundamentalmente da segunda parte da investigação, seguem as Conclusões gerais adjuntas a seguir.

CONCLUSÕES

1. A elegia latina, tal como a conhecemos, tem origem, numa grande parte, na elegia e no epigrama de época helenística. Ainda que géneros já cultivados desde época arcaica, nos finais do séc. IV a. C. vêm-se submetidos a uma redefinição genérica por causa das profundas mudanças estéticas da época. Os novos criadores, que são simultaneamente eruditos (figura do ποιητής σοφός), reformularão os antigos géneros com diversos cânones estéticos –usados e defendidos de maneira particular por Filetas e Calímaco– como a *imitatio*, a *variatio*, a *contaminatio*, a ironia, o uso de tradições diferentes (especialmente no mito) e princípios como a brevidade, a concisão e a arte alusiva. Tudo isto produz uma nova poesia requintada e erudita cujos produtos mais originais serão o epílio, o epigrama e a elegia. Os novos cânones estéticos elaborados pelo ποιητής σοφός, que serão assimilados pela poesia latina sob os auspícios do *poeta doctus*, herdeiro directo do seu equivalente helenístico, afectarão especialmente os novos elegia e epigrama alexandrinos. Será especialmente Calímaco quem incluirá na sua poesia os novos cânones ao nível teórico e prático, isto é, tanto na própria execução como em passos de tipo programático.
2. No que diz respeito ao género elegíaco, as mudanças dão-se essencialmente em duas direcções: o forte carácter narrativo e o deslocamento do *eu* do poeta para uma máscara mitológica, abandonando o subjectivismo próprio da elegia arcaica e clássica. Será o amor, já traduzido para uma temática e tópica codificada que partilhará com o epigrama, a componente temática principal desta elegia de forte

carácter narrativo. Mas a visão objectiva, distanciada, dominante do tratamento por vezes patético do sentimento amoroso, constituirá a diferencia más relevante com relação à elegia latina. Por contra, o subjectivismo é, sim, componente essencial no outro género que partilha o caminho estrófico do dístico elegíaco, o epigrama, até o ponto de que, em numerosas ocasiões, é difícil falar de elegias breves ou de epigramas extensos. Isto influirá e configurará definitivamente a linguagem elegíaca na sua vertente amorosa, fazendo do amante-poeta (e não do ente mítico) o centro de gravidade do novo universo elegíaco configurado pelos motivos amatórios.

3. A mulher, na maioria dos casos, constitui a inspiração do poeta. Esta situação está ligada a duas denominadas ‘escolas eróticas’ de tendência oposta: a que olha para o amor de forma literária e irónica sem deixar de parte a infidelidade (Calímaco, Asclepiades, Posidipo e posteriormente Ovídio na época latina partilham este modo de escrever) e a que oferece fidelidade perpétua a uma única amada por cujo amor o poeta sofre penalidades (Meleagro ou Propércio e, através deste, Fernando de Herrera, estariam inseridos nesta linha).
4. Ao subjectivismo e à mulher acrescenta-se uma visão e um tratamento do sentimento amoroso característicos, que os elegíacos latinos sublimarão. Temas como o magistério ou o triunfo de Eros, outros não estritamente amatórios como a *recusatio*; motivos como o *navigium*, a *renuntiatio*, *irrisor* ou *sintoma amoris*; ou tópicos como o *furor*, a *flamma*, os *retia* ou os *vincula amoris*, serão codificados pelos poetas amorosos latinos –que ressuscitam a figura do *poeta doctus*– e submetidos aos cânones da poética helenística da *variatio*, da *inversio* e da *ironia*, transformando-se em património da poesia amorosa elegíaca. Fernando de Herrera submeterá essa tópica e esse *corpus* temático –ligado já exclusivamente à poesia amorosa na primeira pessoa– aos mesmos cânones estéticos da poética clássica.
5. Confrontando o estudo dos três principais elegíacos latinos com a análise que destes realiza Herrera nas suas *Anotaciones*, e após o estudo do carácter que deixam transparecer as próprias elegias do hispalense analisadas na segunda parte, fica clara a presença, em diversos graus, dos três modelos elegíacos

representados pelos três principais poetas latinos. Propércio é o elegíaco mais citado nas *Anotaciones* e aquele que proporciona ao ‘Divino’ a visão do amor reflectida nas próprias composições, baseada num tratamento não jocoso do único amor que professa ao longo do cancionero. O uso do mito e o seu tratamento do motivo da *recusatio* dependem directamente do cantor de Cíntia. No que diz respeito ao sentimento, Tibulo é o outro modelo –ainda que num grau inferior– na sua visão elegíaca do amor, especialmente naqueles poemas dirigidos a um destinatário. Ovídio é o elegíaco que mais influencia Herrera após Propércio, especialmente no emprego dos motivos e tópicos amorosos e ao nível do estilo, isto é, naqueles factores externos da expressão do sentimento elegíaco.

6. Dentro da vertente teórica nas considerações sobre os principais elegíacos augustanos, Fernando de Herrera não é estritamente original nos seus juízos e opiniões, mas estes derivam em grande parte dos que estabelece Júlio César Escalígero nos seus *Poetices Libri Septem*. No entanto, e por causa do carácter prescritivo da obra do Paduano, Herrera costuma utilizar as passagens dos *P.L.S* que falam sobre os elegíacos latinos mais como apoio para as suas próprias opiniões do que como objecto de plágio.
7. Dentro dos diversos modelos elegíacos que surgem –amoroso, funeral, epistolar– será decisivo, até a consagração do primeiro por parte de Herrera, o configurado pelo modelo das *Heroidas* ovidianas.
8. Metricamente, a terza rima passa a ser, graças à teorização e à execução de composições elegíacas originais por parte dos teóricos e dos poetas renascentistas italianos, a matriz apta para o transvasamento formal –na qualidade de unidade sintáctica e semântica– e de conteúdo –pela sua versatilidade para diversos temas– do dístico elegíaco da poesia clássica.
9. Não existe na literatura espanhola precedente algum, nem quantitativo nem qualitativo, do tipo de elegia amorosa iniciado por Fernando de Herrera, nem exemplo algum, paralelo ao seu *corpus* elegíaco, que respeite o espírito e os traços distintivos dos *corpora* antigos da elegia latina. As trinta e oito elegias do

‘Divino’ constituem o zénite e o ocaso em espanhol da elegia amorosa de filiação puramente clássica.

10. A influência da elegia latina na elegia de Fernando de Herrera dá-se sob forma tanto teórica como prática. Ao tratar o género no seu discurso das *Anotaciones* exclusivamente à luz da elegia amorosa latina, tanto diacrónica como sincronicamente e ao nível da preceptiva, centrando-se na sua vertente amorosa, o autor consegue a consolidação genérica desse modelo elegíaco em espanhol, por meio de um sistema de oposições com outros géneros poéticos, inserido na própria oposição genérica da poesia clássica: epigrama> soneto; elegia> elegia; ode> canção.
11. A influência da elegia latina na elegia de Fernando de Herrera fica demonstrada pelo deslocamento e, por vezes, sonegação do petrarquismo inerente a géneros como o soneto ou a própria elegia precedente. É também demonstrada pelo grau de adaptação e a profícua utilização não apenas dos temas elegíacos tratados, mas dos característicos motivos e tópicos amatórios analisados quer na elegia helenística quer na romana, e que constituem um sistema referencial perfeitamente codificado e substancialmente elegíaco, excepto daqueles (do mesmo modo que acontece com os temas) que possam atentar contra a sua visão altamente idealizada do amor e da amada, e que são aqueles que conferem o cariz erótico característico de muitos poemas clássicos, como os conhecidos pelos tópicos *gaudia Veneris*, *artes magicae*, *venalis amor* ou *figurae Veneris*.
12. Esta influência permitiu que, neste âmbito da sua extensa obra –e do panorama poético da altura–, elaborasse uma teoria e uma linguagem amorosa que, pela singularidade e exclusividade do seu cancionero elegíaco no contexto da lírica espanhola, não tivesse posteriormente rival.

