

**EL NOMBRE "LUZ" EN LA POESÍA DE FERNANDO DE HERRERA. UNA  
LECTURA DESDE EL NEOPLATONISMO RENACENTISTA**

**Ginés Torres Salinas**

(Universidad de Granada)

[ginestorres@ugr.es](mailto:ginestorres@ugr.es)

**THE NAME "LIGHT" IN THE POETRY OF FERNANDO DE  
HERRERA. A READING FROM RENAISSANCE NEOPLATONISM**

Fecha de recepción: 28-4-2018 / Fecha de aceptación: 2-1-2019

**RESUMEN:**

Uno de los rasgos más característicos de la poesía amorosa de Fernando de Herrera es el nombre propio que en ella recibe su dama: Luz. En este artículo pretendemos demostrar cómo el uso de dicho nombre, más que una mera alusión a Leonor de Milán, debe entenderse según ciertos aspectos doctrinales del neoplatonismo renacentista. El estudio de la teoría neoplatónica del nombre, a partir de fray Luis de León, y de la metafísica ficiniana de la luz ponen de manifiesto cómo el nombre que Herrera da a su dama conlleva unas implicaciones que la sitúan en un espacio privilegiado dentro del imaginario de la lírica renacentista.

**Palabras clave:** Herrera; fray Luis de León; Ficino; luz; nombre.

**ABSTRACT:**

One of the most characteristic features of Fernando de Herrera's love poetry is the proper name that her lady receives: Luz. In this article we intend to

demonstrate how the use of this name, rather than a mere allusion to Leonor of Milan, must be understood according to certain doctrinal aspects of Renaissance Neoplatonism. The study of the neoplatonic theory of the name, based on fray Luis de León, and of the ficinian metaphysics of light expose how the name that Herrera gives his lady entails certain implications that place it in a privileged place in the imagery of Renaissance lyrics.

**Keywords:** Herrera; fray Luis de León; Ficino; light; name.

Es de dominio común el nombre propio que Fernando de Herrera dio a la dama que protagoniza sus versos. Ya en 1599, Francisco Pacheco afirmaba en sus *Retratos* que los versos “amorosos en alabanza de su Luz (aunque de su modestia i recato no se pudo saber) es cierto que los dedicó a doña Leonor de Milán, Condessa de Gelves, nobilíssima i principal Señora” (1985: 177). En el proemio que escribe a la edición de Pacheco de los *Versos de Fernando de Herrera* (1619), Francisco de Rioja se refiere así a la protagonista de los versos del sevillano:

De la persona que celebra, sólo podré decir a V. Señoría que fue una señora mui principal destos reinos, a quien llama, unas vezes Luz, Estrella, Lumbre, Luzero i Sirena; otras, Aglaia, que quiere decir Esplendor, i Eliodora, que es lo mismo que dones del Sol (2006: 486).

Todos ellos, salvo “Sirena”, relacionados con el campo semántico de la luz.

Los trabajos que se han ocupado de estudiar bajo qué nombres alude Herrera a la dedicataria de sus versos (Macrì, 1972: 204-279, especialmente 224-243; Kossoff, 1966: 8, 121, 152, 186, 187, 188-189; Sobejano, 1956: 260-261; Manero Sorolla, 1990: 547) ponen de manifiesto que, en sus versos, Luz es el “Nombre poético de D<sup>a</sup> Leonor, Condesa de Gelves” (Kossoff, 1966: 188), “epíteto sustancial del andaluz Herrera” (Gallego Morell, 2003: 310). Sin embargo, no creemos que la cuestión pueda reducirse a una mera cuestión de *nombre poético*, o que la Luz de Herrera sea sólo “‘alter ego’ literario de Doña Leonor de Milán” (Roncero, 1992: 35).

Ya lo advirtió Rodríguez Marín en 1911, cuando en conferencia posteriormente impresa afirmó que “el *divino* Herrera, inmortal por sus

rimas, perpetuó en ella la memoria de su amada, *divinizándola*, bajo los bien significativos nombres de *Eliodora, Luz, Lumbre, Estrella y Aglaya*" (1911: 8). Hablar de que Herrera divinice a su dama conlleva ya una distancia con la mera interpretación del sobrenombre, al dar cuenta de cómo el nombre de la dama sufre una elaboración que va más allá de un simple ejercicio de ocultación onomástica. Lo percibió también Gabriel Celaya, quien señala que "el Conde de Gelves, marido de Doña Leonor, no se da por ofendido leyendo los poemas de Herrera [...] No hay error posible, sabe bien a quién designa Herrera con su Luz" (1964: 30-31). La cuestión trasciende lo biográfico<sup>1</sup> –que, indudablemente, existe, conviene aclararlo–, para incrustarse en el campo de lo literario y lo filosófico.

Así lo entiende Vilanova, quien se ocupa del "nombre poético de *Luz*, que con manifiesta predilección utiliza Herrera para designar a la condesa de Gelves, y que procede de la imagen petrarquista, *vago* o *dulce lume* con que Petrarca alude constantemente a los ojos de Laura" (1951: 716), asumiendo que el problema de la Luz herreriana asienta sus raíces en la tradición del petrarquismo. También con Petrarca compara Antonio Prieto a Herrera: "con Luz, Lumbre, Eliodora, etc. tienen un sentido distinto a la complacencia fónica con el nombre de la amada del soneto petrarquesco 'L'aura che `l verde lauro e l'aureo crine'" (1987: 554). Prieto, quien trata de elucidar si la producción lírica de Herrera conforma un cancionero acorde al modelo fijado por el *Canzoniere* petrarquista (1987: 570-585), confiesa su "incredulidad en el *sentimiento* poético de Herrera, en cuanto proyección de vida en palabra [...] libre de una sujeción biográfica, como no lo estuvo Garcilaso" (p. 578). Más que su interés por lo estrictamente biográfico de la relación entre Herrera y Leonor de Gelves –cuyo sustrato, o anécdota inicial, conviene señalarlo, parece demostrado– nos interesa esta reflexión a que le conduce su postura:

Entiendo así la Luz herreriana como un concepto poético que su imaginación transforma en persona y que quizás tocara, en su búsqueda de asentamiento realista, algún aspecto de Leonor de Milán

---

<sup>1</sup> «La interpretación autobiográfica de los versos de Herrera puede darse hoy por definitivamente superada» (Cuevas, 2006: 24).

con el que extender su gusto pictórico afín al grupo sevillano, que le permite *matizar* a su dama (p. 579).

La noción de concepto poético abre un campo de interpretación interesante, más cercano a nuestra posición, a nuestro propósito. Cristóbal Cuevas, así, escribe que

La poesía erótica de Herrera no es, pues expresión de una pasión avasalladora, sino una filosofía del amor, desarrollada a lo largo de un fictivo diario sentimental, en que el escritor habla “como si” estuviera enamorado [...] Todo consiste en palabra sublimada, que es música y es luz (2006: 27).

Ignacio Navarrete, si bien concede que el poeta se inspirara en la condesa de Gelves, habla, taxativo, de “creación poética, que da origen a la luz que él ama: cuando él muera, *Luz*, que solo existe como creación poética suya, morirá también” (1997: 223-224).

Concepto, creación poéticos en efecto, que se deben relacionar con una herencia, la de la “adoración más o menos platónica por la bella condesa de Gelves” (Menéndez Pelayo, 1974: 545), que recorre buena parte de la obra poética de Herrera<sup>2</sup>. Lo hace Cossío, cuando escribe

---

<sup>2</sup> Coster, uno de los primeros intérpretes modernos del poeta sevillano, explicó cómo “c’est surtout aux Néoplatoniciens, par l’intermédiaire de qu’il connaît Platon, qu’il a recours lorsqu’il s’agit de l’esthétique ou de la philosophie de l’amour” (1908: 233). Para Jorge Guillén “Era fatal que Herrera, por irresistible inclinación del temperamento, y no sólo cediendo al influjo de una moda, encontrase la norma de su espíritu en la filosofía neoplatónica: una especie de religión profana” (1999: 434). En opinión de Macrì, Herrera incardina su poesía de corte amoroso en un “idealismo platónico”, en que residen “las mejores notas de la poesía herreriana” (1972: 496). Green, siguiendo a Macrì, indica que “Las notas más puras de la poesía herreriana se encuentran en la alta y clara región del idealismo platónico que animó la expresión artística de la Europa del siglo XVI” (1969: 214). Más allá van Lida de Malkiel quien afirma que “Herrera es por excelencia el platónico de la poesía española” (1975: 272); así como Parker, para quien se trata del “poeta fundamental en la senda del primer platonismo” (1986: 73). En cuanto a referencias concretas, Petrarca y los tratadistas de amor se erigen en referentes indudables del poeta sevillano. En opinión de Cuevas, este encuentra en Petrarca “el máximo exponente de un humanismo neoplatónico y cristiano que lleva a la inmortalidad, al haber sabido elevar a perfección la vida vivida y la vida transustanciada en libro” (Cuevas, 2006: 16). Junto a Petrarca, dentro de los diferentes saberes que “contribuyen a dar altura a la poesía de Herrera, ocupa un lugar privilegiado el saber de amor”, el que aprende en “Platón y los neoplatónicos, los clásicos en general, los provenzales, Petrarca y los italianos, León Hebreo, Castiglione, tal vez los místicos” (2006: 19-20). María Teresa Ruestes lo sitúa “en la línea de Plotino y Platón, transmitida durante el Renacimiento por M. Ficino, León Hebreo, Bembo y Castiglione” (1986: XXIII-XIV). También Begoña López Bueno, insiste en la elección “como modelo [del] discurso filográfico, llámese

Claridad, es decir *luz*, esa luz que Herrera escribía indistintamente con letra mayúscula o minúscula, pues era, en esplendoroso equívoco, designación de la viva mezcla rosa, blanca, verde y dorada, y su emanación y aureola [...] He querido poner las manos en el manantial de la poesía herreriana para "beber candores", como en el verso calderoniano; y como en la resuelta pugna amorosa del poeta afrontar los esplendores de una *Idea* de pureza inasequible, desesperada ocasión de nuestros petrarquistas (1926: 114).

Aunque su lirismo en ocasiones desdibuje en ocasiones su tino crítico, Cossío percibe perfectamente la relación existente entre el nombre propio de la dama y el neoplatonismo que late en la "*Idea* de pureza inasequible" a que esta, y su nombre, aluden.

No es Cossío el único que ve en la doctrina neoplatónica la clave de lectura del luminoso nombre de la dama en los poemas de Herrera. Oreste Macrì dirá que "el nombre de Luz [...] es substancia corpórea de la Belleza espiritual, y viceversa, según la modalidad del afecto, dominada alternativamente por la representación sensible del Objeto impenetrable y fascinante de aquella 'carne' o por la intuición platónica de la Idea" (1972: 135); mientras que Green, al comparar con Garcilaso al poeta sevillano, opina que "La armonía platónica, con toda la brillantez de su luz hecha Luz con mayúscula, no podía solucionar el problema del amor y del deseo humanos" (1969: 222).

Late en Herrera, bien que sin desarrollar, una cierta conciencia de la relación que, para él, las palabras tienen con aquello que pretenden significar. En las *Anotaciones*, cuando decide ocuparse del problema de la metáfora "para que de una vez se entienda" (2001: 290) habla de lo que los latinos llaman *traslaciones*, "Lo cual sucede cuando traspasamos con virtud una palabra de su propio i verdadero significado a otro no propio pero cercano por la semejança que tiene con él" (p. 291), encargándose muy bien de distinguir entre la metáfora, que "es traslación de una palabra", de la alegoría, "la que no está puesta en sola una palabra, sino en toda la oración" (p. 295).

---

petrarquista y neoplatónico, en boga entre sus contemporáneos, remozándolo con visibles tintes de colección elegiaca propia de los autores latinos" (1998: 83).

Es entusiasta su comentario (pp. 350-54) al soneto IX de Garcilaso: *Hermosas ninfas qu' en el río metidas, / contentas abitáis en las moradas*. Escribe el sevillano que "Hermosísimo es este soneto", hasta el punto de que en él "se muestra el resplandor de las palabras que puso, que es lo que los latinos llaman por metáfora *color en la oración*", así como "la claridad d'ellas" (p. 350). La cuestión de la claridad le preocupa especialmente, pues se extiende sobre lo importante que es ésta en el verso, y cómo su origen está en "la puridad i la elegancia" (p. 351). A ello contribuyen, continúa Herrera, las palabras que usa, la cuales son "claras, llanas y nativas" (p. 351). Y se detiene en aclarar qué entiende por estas últimas: "llamo nativas las que se sinifican con el sentido i son casi nacidas con las mismas cosas" (p. 351). Casi nacidas con las mismas cosas, esto es, hermanadas casi las palabras con aquello a lo que representan, como si, en ocasiones, se pudiera establecer un lazo de necesidad entre la palabra y la cosa. No es algo que Herrera desarrolle sistemáticamente en su obra, pero sí aparece de nuevo en ciertas ocasiones. Algo semejante parece intuirse cuando, al hilo de los problemas que plantea la traducción, afirma que "I la hermosura del nombre, según trae Licinio, o es en el sonido o en la sinificación" (p. 294). La preocupación de Herrera por los significados y la semejanza trasluce en la continua indagación y aclaración del motivo por el cual se reciben determinados nombres propios a lo largo de todas las *Anotaciones*. Se deduce así que el sevillano tenía en su horizonte la noción de que existía una cierta conexión entre las palabras, entre los nombres y aquello que venían a significar. Cuestión que cruza las páginas del *Crátilo* platónico, diálogo que Herrera conocía, como demuestran las diversas alusiones que a lo largo de las *Anotaciones* hace a dicho diálogo (pp. 571, 643, 860, 940).

Con estas reflexiones sobre la naturaleza de los nombres, Herrera, si bien sin un aparato doctrinal complejo, reproduce una cuestión que parece flotar a lo largo de todo el neoplatonismo renacentista y que cristaliza de manera más o menos explícita en una "espesa complejidad de elementos" presente en *De los nombres de Cristo*:

El despliegue enunciativo de la 'luz' en Herrera es perfectamente conocido: sus poemas, al acumularse, se van convirtiendo poco a poco en un verdadero 'tratado' sobre los 'nombres' de la dama, con el

mismo sentido *magicista* (de conjuro y de veneración a la vez) con que fray Luis construye sus 'Nombres de Cristo' (Rodríguez, 1990: 286-287).

En este cúmulo, prosigue Rodríguez, "'Nombrar' así es atraer, esto es, poner en liza la ley de la atracción, arrastrar" (p. 287), de modo que sus diferentes nombres "forman la base para un misticismo estético platónico que atrae hacia sí el alma del poeta, con influencias del neoplatonismo cristiano de San Agustín y Petrarca" (Howe, 1999: 209). El nombre de "Luz" adquiere así una densidad en su significado que supera la sencilla función apelativa para formar parte de un sistema doctrinal más complejo. Lo corrobora la autorizada opinión de Cristóbal Cuevas, no en vano editor de *De los nombres de Cristo* (2010), quien habla (2006: 31) de un "amoroso cerco alrededor de la dama, cuyos atributos –en la línea del Seudo Dionisio, o del propio fray Luis–, se destacan por una multinominación o polimonía, en que cada nombre constituye una breve definición etimológica de sus principales cualidades".

Esta "Teoría luisiana del nombre"<sup>3</sup>, más que una fuente a la que Herrera acuda en la construcción de su poética –nada más lejos de nuestro propósito que trazar aquí líneas de esa *crítica hidráulica* de la que hablaba Pedro Salinas–, será la mejor referencia posible para entender la filosofía renacentista del nombre, para comprender un *clima* neoplatónico que impregna la escritura de Herrera. Conviene por eso prestar atención a *De los nombres de Cristo*. Ya en el primer capítulo del tratado, fray Luis afirma que

El nombre, si avemos de dezirlo en pocas palabras, es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dize, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento (2010: 155).

Más adelante, vuelve sobre su definición, para ampliarla: "el nombre es como imagen de la cosa de quien se dize, o la misma cosa disfrazada en

---

<sup>3</sup> Cfr. Cuevas (2010: 86-95); también, San José Lera (2008: LXVIII-XCVIII).

otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella para el fin y propósito de perfección y comunidad que dijimos” (p. 157)<sup>4</sup>.

Definido lo que entiende por nombre, fray Luis hace dos divisiones entre ellos. En primer lugar piensa que “ay dos maneras o dos diferencias de nombres: unos que están en el alma y otros que suenan en la boca”. La diferencia entre ambos estriba en que “los unos son imágenes por naturaleza y los otros por arte” (p. 158). De ambas clases, los primeros “son los nombres principalmente”, pues con ello “Quiero dezir, que la imagen y figura que está en el alma sustituye por aquellas cosas, cuya figura es, por la semejança natural que tiene con ellas” (2010: 158). Una semejanza natural que encontrará plasmación lingüística, “porque lo que dize la boca es señal de lo que se entiende en el alma” (p.169).

---

<sup>4</sup> Para fray Luis, aquello que se nombra y el nombre que recibe se identifican gracias a la búsqueda de “la perfección de todas las cosas, y señaladamente de aquellas que son capaces de entendimiento y razón”. Una perfección que consiste “en que cada una de ellas tenga en sí a todas las otras y en que, siendo una, sea todas cuanto le fuere posible; porque en esto se avecina a Dios, que en sí lo contiene todo” (p. 155). Una conexión en principio imposible porque la naturaleza de “las cosas, assí como son, materiales y toscas” (p. 156), impediría que “estuviessen todas unas en otras”, por eso, prosigue fray Luis, la divinidad dotó a cada una de ellas de nombre, “con el cual estuviessen y viviessen cada una de ellas en los entendimientos de sus vecinos, y cada una en todas, y todas en cada una” (p. 156). Lo ilustra con el ejemplo de un espejo reluciente: “De lo qual puede ser como exemplo lo que en el espejo acontece. Que si juntamos muchos espejos y los ponemos delante de los ojos, la imagen del rostro, que es una, reluze una misma y en un mismo tiempo en cada uno dellos, y de ellos todas aquellas imágenes, sin confundirse, se toman juntamente a los ojos, y de los ojos al alma de aquel que en los espejos se mira” (pp. 156-157). *Cfr.*, para esta cuestión, Thompson: “La teología Luisiana establece los siguientes nexos: el hombre se asemeja a Dios hasta cierto punto en su capacidad de llevar dentro de sí la multiplicidad de la creación; los nombres tienen aquí un papel esencial: el hombre no es capaz de llevar dentro de sí la realidad física y material de tantas cosas, así que “la naturaleza” le ha provisto del “admirable artificio” de la palabra, mediante la cual otra entidad, semejante al objeto, “en cierta manera” existe dentro del hombre [...] En “De los nombres en general” fray Luis quiere reconciliar la unidad y la diversidad sobre todo dentro del microcosmos humano: el ser humano en cierta manera contiene dentro de sí la multiplicidad de las cosas creadas, gracias a los nombres que tienen, nombres que representan de una manera espiritual, interior, la realidad física, exterior que tienen en el mundo” (1996: 550-551); y Rallo Grus: “la perfección de las criaturas consiste en semejarse lo más posible a su Creador, Dios; la característica de Dios es encerrarlo todo en sí; la perfección de las criaturas reside, pues, en contener todo en ellas, es decir, en realizar la unidad; y el nombre permite justamente al hombre, criatura racional, realizar este fin, “porque el nombre pone en nosotros las cosas” (1996: 453).



Fray Luis establece otra división, nombres comunes y propios, según sean las imágenes con que los nombres establecen relación:

y es que, como de las cosas que entendemos, unas veces formamos en el entendimiento una imagen, que es imagen de muchos, quiero dezir, que es imagen de aquello en que muchas cosas, que en lo demás son diferentes, convienen entre sí y se parecen; y otras vezes la imagen que figuramos es retrato de una cosa sola, y assí proprio retrato della que no dize con otra, por la misma manera ay unas palabras o nombres que se applican a muchos, y se llaman nombres comunes, y otros que son propios de solo uno (p. 158).

El agustino se detiene particularmente en torno a estos últimos, pues parecen ser los que más le interesan. Ilustra por eso al lector acerca de su naturaleza, que debería ceñirse a una "regla" concreta

que pues han de ser propios, tengan significación de alguna particular propiedad y de algo de lo que es propio a aquello de quien se dicen; y que se tomen, y como nazcan y manen, de algún minero suyo y particular. Porque si el nombre, como avemos dicho, sustituye por lo nombrado, y si su fin es hazer que lo ausente que significa, en él nos sea presente, y cercano y junto lo que nos es alexado, mucho conviene que en el sonido, en la figura, o verdaderamente en la origen y significación de aquello de donde nasce, se avezine y asemeje a cuyo es, quanto es possible avezinarse a una cosa de tomo y de ser el sonido de una palabra (pp. 158-159).

Morón Arroyo apunta al respecto que "El nombre en fray Luis tiene el sentido dialéctico de idea", donde "Idea no es un nombre aislado, sino el conocimiento riguroso de un objeto" (1996: 311), en el que "el significante es significado si sabemos gozar la letra en toda su densidad" (p. 299). De este modo, si en *De los nombres de Cristo*, "la nominación, como acto fundante de la palabra, es parte fundamental del proceso de *comunicación* de Dios con "el mundo y con el hombre" y de este con el mundo y con Dios" (García de la Concha, 1996: 388); y si, según Thompson (1996: 549), fray Luis parte de "la tesis (mucho más realista que nominalista) de que cada palabra participa de la realidad espiritual que simboliza", no será errado pensar que Herrera pretende hacer lo mismo con la dama de sus poemas, obtener todo el "conocimiento riguroso" que le sea posible de su dama, *comunicarse* con ella, participar de la "realidad espiritual" que ofrece su hermosura.

La cuestión no es baladí, pues es signo de un cambio ideológico más profundo. Cuevas (2010: 88-89) percibe un viraje que va de una mística medieval, tanto musulmana como cristiana, en la que se “dará al estudio de los nombres su máxima significación, al pensar que en ellos se reflejan los atributos divinos”, es decir, son entendidos como *signatura* divina en la que leer a Dios, a una mística situada en lo que él llama “los albores del Humanismo”, donde “el nombre vuelve a considerarse definición de la persona, lo que explica su cambio en la profesión religiosa”, como, por ejemplo, pasaría con Teresa de Ahumada al nombrarse Teresa de Jesús, según indica el propio Cuevas. En ese sentido, Juan Carlos Rodríguez (1990: 288) plantea en este “este culto al *nombre* (y por tanto a la ‘letra’ o al ‘signo’) [...] en el animismo del XVI” una diferencia de raíz con respecto a “la sacralización feudal sustancialista de la Escritura y del Libro, de la fascinación por las signaturas divinas”<sup>5</sup>. El nombre deja de concebirse como una marca impresa por la divinidad, para ser una posibilidad de encuentro hacia dentro, de conocimiento de aquello a lo que remite, en sí mismo y en la perfección que fray Luis pretendía a través de él y que, en virtud de esa conexión con el resto de la creación, busca, apunta Guy, “rendre constamment présentes les choses de l’univers” en una “communion cosmique” a la que “sont appelés tous les êtres” (1989: 121).

Puestas las bases de la teoría del nombre, cabe ahora preguntarse por la luz.

---

<sup>5</sup> “Ahora bien: la imagen del ‘Libro’ en el feudalismo no sólo transparenta tal medio técnico de existencia (la *escritura en este caso*), sino que decimos que es el nudo de la matriz ideológica feudal, en todo lo que esta tiene de sacralizada (puesto que el Libro Sagrado es a la vez, obviamente, la base del cristianismo medieval). Sin embargo, si construir un *Libro* (a imitación del Libro sagrado o del Libro de la Naturaleza) es la imagen determinante siempre en última instancia de la literatura feudal, pensamos igualmente que estos *libros* no se construyen sino ‘interpretando/leyendo’ a la vez el Libro de la Naturaleza y el Libro Sagrado (colocándolos frente a frente, en reflejo especular: de ahí la idea del ‘Speculum’ como género que imita este ‘reflejo’ primario entre los dos libros –primario en tanto que revela a su vez el ‘reflejo’ del ‘orden divino’ sobre el ‘orden terreno’–). Tenemos así que la clave entonces de la literatura feudal podremos verla en la creencia en esos *signos*, interiores a cada cosa, que representan la *escritura* de Dios en el mundo: Dios *ha escrito* el Libro y ha escrito la Naturaleza, literalmente” (Rodríguez, 1990: 76-77).

Marsilio Ficino es el primer y gran filósofo renacentista de la luz<sup>6</sup>, siempre en la órbita del neoplatonismo, a cuyo vigor y circulación tanto contribuyó. Hasta tal punto es así que a su metafísica dedica numerosas páginas, destacando entre ellas un pequeño tratado, de título *De lumine*, terminado en septiembre de 1492. Interesa aquí de ese tratado un pasaje del undécimo capítulo (2013: 2465), donde Ficino escribe que la luz

Y no sólo transfiere todas las virtudes de las estrellas a las siguientes, sino que lanza al Sol mismo y a las estrellas hacia las inferiores. Del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas del alma, y el alma misma hacia los humores y los miembros, y, así como también, el espíritu es en nosotros nudo del alma y del cuerpo, del mismo modo el lumen [la luz] es vínculo del universo.

La concepción de la luz como vínculo del universo, de raigambre platónica<sup>7</sup>, es uno de los ejes de la filosofía ficiniana de la luz, por las implicaciones que supone<sup>8</sup>. En primer lugar, la noción de vínculo, así

---

<sup>6</sup> Conviene señalar que la filosofía de la luz no es patrimonio exclusivo del neoplatonismo renacentista, o de Ficino. Se han señalado cuatro tradiciones filosóficas (Deramaix, 2005: 180-181): la primera, griega, partiría de Platón y continuaría con toda la tradición neoplatónica de Proclo y Plotino, el Pseudo Dionisio y San Agustín; la segunda sería latina y agustina, desarrollada por la patrística neoplatónica; mientras que tercera y cuarta serían la judeo-árabe y la cabalística. Asimismo, hay una tradidística medieval que se ocupa de ella, pensemos en San Buenaventura (Matton, 1981: 33-34), o en Roberto Grosseteste (Vasiliu, 2001: 105).

<sup>7</sup> Cfr. el capítulo XI del *De lumine*, donde se habla del mito platónico de Er, quien, explica Ficino, “De aquí que aquel Er, que en Platón se levantó de los muertos, había fijado entretanto su mirada en el lumen [la luz], sin duda, en una cierta vista celeste, mas oculta a los ojos caducos, la cual, totalmente extendida a través de todas las cosas, regiría el universo” (2013: 2374). Así relata el episodio Platón, en el décimo libro de la *República*: “Cuatro días después llegaron a un lugar desde donde podía divisarse, extendida desde lo alto a través del cielo íntegro y de la tierra, una luz recta como una columna, muy similar al arco iris pero más brillante y más pura, hasta la cual arribaron después de hacer un día de caminata; y en el centro de la luz vieron los extremos de las cadenas, extendidos desde el cielo; pues la luz era el cinturón del cielo, algo así como las sogas de las trirremes, y de este modo sujetaba la bóveda en rotación” (1992: 488-490; 615d-616d).

<sup>8</sup> Es Kristeller quien mejor ha estudiado el uso que Ficino hace del símbolo. Si en Platón y Plotino el símbolo era un modo de conseguir que un concepto de índole abstracta se tornara claro a la intuición, en Marsilio Ficino su uso encuentra fundamento en relaciones reales entre instancias existentes de la realidad (1988: 87 y ss.), muy cerca de la semejanza analógica que Foucault concebía “probablemente diferente” a la medieval y que, “asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio”, así como trata “de ajustes, de ligas y de juntura” (1972: 30). Así, el hincapié de Ficino en la centralidad de la luz sería “oscillante tra la musira del símbolo e la presentazione di un modelo cósmico

formulada, conlleva que la luz atraiga e integre en sí y a través de sí las diferentes instancias del universo (Díaz Urmeneta, 2004: 97). A través de su particular simbolismo, Ficino interpreta y recupera la antigua imagen alejandrina del universo como un “gran animal” (Chastel, 1996: 50)<sup>9</sup>, cuyas diversas partes se relacionarían unas con otras, remitirían entre sí, tejiendo una red a través de una simpatía universal –que tiene mucho que ver con la noción de la magia renacentista tan bien estudiada por Culianu<sup>10</sup>– que el universo entero siente hacia sí mismo, donde la luz será indicio de la armonía del cosmos, que resplandece gracias a su papel de *vinculum* (Díaz-Urmeneta, 2004: 97). Este papel de vínculo, así como su particular relación con el Sol, sede para los neoplatónicos del *alma del mundo*, lugar de expresión máxima de esta (Rodríguez, 1990: 222)<sup>11</sup>, harán que la luz sea

---

constituido “realmente” dalle “forme” luminose e dalla loro virtù fecondatrice” (Vasoli, 1988: 64-65), convertida en “un signe d’amour ou d’élection structurale” (Vasiliu, 2001: 105). Tendría así una ductilidad que según Matton (1981: 35) le dota de dos posibilidades epistemológicas, eje en torno al que gira su sistema ontológico, así como símbolo privilegiado que da coherencia, la asegura, a todo su cuerpo doctrinal.

<sup>9</sup> Cfr. en el *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, de Macrobio, la imagen del corazón que da vida al mundo (I, 20, 6-7; 2006: 290-291) y la imagen del universo como un templo (I, 14, 1-3; 2006: 235-236).

<sup>10</sup> “Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural [...] De la común afinidad nace el amor común. Nace la atracción común. Y esta es la verdadera magia”; “el mago, tanto puede ejercer su influencia sobre los objetos, los individuos y la sociedad humana, como invocar la presencia de los potentes seres invisibles, los demonios y los héroes [...] Para poder actuar en este sentido, debe acumular el conocimiento de las redes y los cebos que tiende para alcanzar el efecto deseado. Esta operación se llama, según Giordano Bruno, «vincular» (*vincire*), y sus procedimientos reciben el nombre genérico de «vínculos» (*vincula*)” (Culianu, 1999: 153-154; 190).

<sup>11</sup> Cfr. Kepler: “sólo hay un alma motriz en el centro de todos los orbes, esto es en el Sol, que empuja más fuertemente a un cuerpo cuanto más próximo se halla, mientras que para los lejanos, debido a la distancia y al debilitamiento de su fuerza, como si languideciera. Pues tal y como ocurre con la fuente de luz en el Sol, y el origen del círculo está en el lugar del Sol, esto es, en el centro, así aquí la vida, el movimiento y el alma del mundo residen en el mismo Sol, para que así ocurra que el reposo es para las fijas, para los planetas los actos segundos de los movimientos y para el Sol el propio acto primero, que es incomparablemente más noble que los actos segundos en todas las cosas (1992: 193); o Galileo: “refiriéndonos a la nobleza del Sol, y siendo este fuente de luz, mediante la cual, además, como yo demuestro rigurosamente, no sólo la Luna y la Tierra, sino todos los otros planetas, por sí mismos igualmente oscuros, son iluminados, no creo que esté lejos del buen filosofar decir que aquel, como

asimismo una de las maneras en que mejor se manifieste dicha *alma del mundo*, con cuyo benéfico contacto mejor se entre en conexión con esta.

En segundo lugar, no es ocioso recordar ahora el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola (2000), acaso uno de los textos más hermosos del Renacimiento. Pico lo principia con una reflexión “acerca de la superioridad de la naturaleza humana” (2000: 97). Esta le ha valido al hombre una posición central en el engranaje de la creación: “Te he colocado en el centro del mundo para que desde allí puedas examinar con mayor comodidad a tu alrededor qué hay en el mundo” (p. 99). Merece la pena atender a las razones que esgrime Pico:

El hombre es mediador entre las criaturas, igual a los seres superiores, soberano de los inferiores; intérprete de la naturaleza por la perspicacia de sus sentidos, por la capacidad inquisitiva de su inteligencia, por la luz de su entendimiento [...] situado entre la eternidad inmóvil y el tiempo que fluye y, como dicen los persas, vínculo unificador, o mejor dicho, himno nupcial del mundo (p. 99).

Una vez más, el vínculo. En Ficino, al cabo maestro de Pico, se aprecia ya el motivo humanista de la dignidad del hombre, dotándolo de una “dimensione cosmologica e metafísica nuova”, en “un prolungamento metafísico e cosmológico della dignità umana” (Kristeller, 2009: 14). Lo comprobamos en el tercer libro de su obra magna, la *Theologia platonica*, Ficino (2001-2006: 212-247; Vol. 1; III, II), donde define el alma como *nudo y cópula del mundo*, “it is the universal mean”, “the true bond of everything in the universe” (p. 243). El alma, para Ficino, es el centro del universo, lugar por el que todo confluje, a través del cual el hombre se relaciona con el universo. Es gracias al alma, a su posición central, que el hombre adquiere una capacidad creadora análoga a la que tiene Dios en el

---

ministro máximo de la naturaleza y, en cierto modo, alma y corazón del mundo, infunde a los otros cuerpos que lo rodean no sólo la luz, sino también el movimiento, al girar sobre sí mismo, de modo que, igual como si cesara el movimiento del corazón en el animal cesarían todos los otros movimientos de sus miembros, así, si cesara la rotación del Sol se detendrían las rotaciones de todos los planetas” (1991: 306).

universo (Marcel, 1958: 67-69), llegando así a disfrutar el alma de una posición que no había conocido en ninguno de sus predecesores<sup>12</sup>.

La asociación entre luz, alma y vínculo cae por su propio peso. Si el alma del hombre es para Ficino “nudo o himeneo del mundo, en el que se enlazan todos los órdenes de la realidad, todas las gradaciones del ser, la sede en que confluyen el mundo superior y el inferior” (Garin, 1981: 153); si la luz es vínculo del universo, “la chiave interpretativa della struttura reale del cosmo e illuminarne le più intime strutture, le connessioni e i rapporti che ne costituiscono la fondamentale bellezza e armonía” (Vasoli, 1988: 64), la correspondencia entre ambas nociones será inevitable. Será en la *Theologia platónica* (2001-2006: 347; Vol. 2; VIII, XIII) donde Ficino selle la unión entre ambas, al comentar que la luz no es otra cosa que un alma visible, pero el alma, sin embargo, es una luz invisible: “Light is nothing other than visible soul (whence all things come to life again because of it) and soul is invisible light”<sup>13</sup>.

Llegados a este punto, se puede afirmar que el nombre de “Luz” y sus derivados tiene poco de elogio retórico o de metáfora fosilizada. Antes al contrario, se asienta sobre unos sólidos presupuestos, los de la poética neoplatónica de la luz:

No es, pues, Luz el resultado retórico de hipérboles intrascendentes, sino el símbolo de una concepción del mundo en que la hermosura contingente se contempla en relación con toda la cadena de bellezas, y, al fin, con el autor de la belleza misma. Como en la poesía provenzal, como en la petrarquista, la mujer se espiritualiza hasta convertirse en columna de Luz, semejante a la que precedía a los israelitas por el desierto, iluminando su camino y sirviéndoles de guía (*Éx*, XIII, 22) (Cuevas, 2006: 32).

---

<sup>12</sup> “Se presenta al hombre como la criatura excepcional, la viva imagen de Dios en el mundo, y su estrecho parentesco con el Creador le convierte a él en creador, y ser capaz de hacer converger en su persona utilizándolas todas las fuerzas del universo” (Garin, 1981: 142).

<sup>13</sup> *Cfr.* el comentario del pasaje que realiza Vasiliu (2001: 101), quien encuentra “une attraction irrépressible à embrasser, à assimiler et à nous livrer la “sagesse du monde”, à harmoniser autant que possible ses aspects opposés, un désir ardent de ne rien laisser de côté de ce qui pourrait encore illuminer l'esprit” (p. 101).

Esta identificación, que, ya se ha visto, trasciende la mera cuestión onomástica, supondrá, es lo que nos interesa dejar claro en estas páginas, llevar la imagen de la dama petrarquista, de la amada renacentista, a un extremo al que tal vez no haya llegado ningún otro poeta del Renacimiento. Herrera hace de su dama la luz en sí misma, en virtud de la común naturaleza que comparten ambas, fundidas en una misma instancia, en la cual el nombre, *escrito* por Herrera, actúa como *cifra*, como marca garante de esa fusión entre ambas. Esta identificación que trasciende la mera cuestión onomástica supondrá, es lo que nos interesa dejar claro en estas páginas, llevar la imagen de la dama petrarquista, de la amada renacentista, a un extremo al que tal vez no haya llegado ningún otro poeta del Renacimiento. Ahí reside la importancia de Herrera y por ello merece la pena detenernos en sus peculiaridades e implicaciones.

Sigámoslas a partir de una reflexión de José Lara Garrido sobre la poesía amorosa de Herrera:

El campo activo de las fotofanías neoplatónicas determina el área semántica que nombra a la amada con el elemento que inicia, ordena y mantiene el mundo (Luz), sus equivalentes astrales (Estrella, Lucero, Aurora, Eliodora) o sus trasuntos mitológicos (Aglaya, Clearista, Leucotea, Egle) (1997: 142).

Consignemos, para comenzar, que el término que utiliza Lara para referirse a aquello que “determina” el nombre de la dama, “fotofanías neoplatónicas”, se amolda perfectamente a los rasgos que determinan la poética de la luz renacentista, en tanto que da cuenta del sustrato filosófico que subyace a esta, a cuya lógica responde, y que hemos tenido oportunidad de delinear, siquiera en esquema, más arriba.

Apunta Lara que el nombre de la dama la identifica con “el elemento que inicia, ordena y mantiene el mundo (Luz)”. Esto supone que en ella se crucen dos capacidades en grado extremo, ya no sólo la de mantener la armonía en el mundo íntimo del poeta, sino la de sostener la de todo el cosmos, en virtud de su nombre, convirtiéndose en un perfecto ejemplo del “punto privilegiado”, “saturado de analogías” que era el hombre en el siglo XVI para Foucault (1972: 30-31). Así lo han señalado Macrì:

Fue Leonor el único y gran amor de Herrera, quien la llama Eliodora, Aglaya, Lumbre, Estrella, Lucero, Sirena, variaciones de un solo nombre, Luz, como símbolo del éter luminoso que anima el cosmos herreriano, y de su propio fuego interno que abrasó el espíritu y el alma del poeta durante más de veinte años (1972: 55);

Emilio Orozco, que apunta a la importancia de que la dama sea "sobre todo, *Luz*, verdadero nombre símbolo de su mundo espiritual. La letra mayúscula nos hará ver que esa *Luz* es la que ilumina y caldea el alma del poeta" (2004: 95), "el Lucero, la Estrella, cuya luz no sólo ilumina y caldea su alma, sino todo lo creado: la tierra y el cielo" (2010: 121); y Begoña López Bueno, para quien "en la poesía herreriana el amor es el hilo conductor de toda la experiencia existencial del hombre. El mundo se subsume en el objeto amoroso, que irradia desde su heliocentrismo. Por eso la amada es *Luz, Estrella, Lumbre, Luzero, Eliodora o Aglaya*" (1987: 51).

Es esta una de las claves de lectura de esta "Luz" herreriana y de todo lo que ella conlleva. Otorgarle a Leonor de Milán dicho nombre supondrá, no ya que la dama sea el centro a partir del cual gravita el poeta, el vínculo que mantiene el orden en su mundo, sino también que la dama sea para Herrera centro de *todo* el mundo, no en un sentido sencillamente metafórico o hiperbólico, sino en tanto que efectivo elemento ordenador del universo, *copula mundi* ella misma; algo que ninguna otra dama alcanza, al menos con tanta fuerza, en la tradición del petrarquismo.

Otra de las implicaciones del luminoso nombre de la dama herreriana tiene que ver con "su influencia en el ámbito erótico" (Lara Garrido, 1997: 142). Una influencia a la que podemos acercarnos a través de la lectura que de la "Luz" de Herrera lleva a cabo Juan Carlos Rodríguez, según los parámetros de un "sentido *magicista*" (1990: 287), también detectado por Lara Garrido, en "La resonancia mágica del nombre de la amada" (1997: 142); así como por Roland Béhar, para quien la poesía de Herrera en su conjunto sería "una storia quasi senza racconto, ridotta alla sua quintessenza simbolica, alla magia del nome -*Luz*" (2011: 104); mostrando así que estamos ante una lógica que atiende a la concepción renacentista de la magia como la fuerza atractiva a través de la cual las diferentes instancias del universo entran en conexión unas con otras.



Al hilo de esta cuestión, Rodríguez escribe sobre cómo “la problemática animista del XVI asume así los elementos de toda una larga tradición mágica y mística”, en la que

La identidad oculta entre las palabras y las cosas es una imagen que no hace más que transcribir en otros términos la identidad entre el alma del mundo y cada alma individual (con sus diversos grados: el alma del artista o el ‘alma’ del mármol). Ahora bien: es en el *nombre propio* donde esta identidad se condensa máximamente (de ahí el doble valor, como decimos, del *nombre*: como conjuro y como veneración); por eso el *nombre propio* va aumentando de valor conforme se asciende en la jerarquía de las almas: de los hombres a los santos, de éstos a los ángeles o a los demonios, de éstos a Dios (1990: 287).

Esa *condensación* de la que habla Rodríguez adquiere particular relevancia si tenemos en cuenta que, en el caso de Herrera, se hace a través de la luz. Si la luz, como se ha señalado más arriba, es una de las manifestaciones más características del *anima mundi*, más propicias para la fusión con esta, la dama, en su definición nominal, se verá también fusionada, identificada, con la propia alma del mundo: “el alma de la dama es de un tan alto grado expresivo (tan ‘espiritualizado’) que se identifica directamente con el alma misma del mundo” (Rodríguez, 1990: 289), lo que conlleva reconocerle a aquella su “su carácter de Absoluto a la vez inalcanzable e irrenunciable; de ahí que quien se aproxime a ella se sienta inmediatamente invadido y consumido por el ‘fuego’<sup>14</sup> del amor, de la atracción erótica que ejerce “su poder –atractivo– sobre todas las cosas” (p. 289). El poeta procura poner en marcha con ella ese mismo proceso, de modo que “intenta atraerse hacia sí (hacer benigna) el alma de la dama [...] ‘conjurándola / venerándola’, como se hace con Dios, aludiendo a su esencia íntima (a su nombre) para ablandarlo y convertirlo en propicio” (Rodríguez, 1990: 306). Dar a la dama el nombre de “Luz” tiene como consecuencia potenciar ese *conjuro* hasta su máxima expresión, en tanto

---

<sup>14</sup> “La dama en Herrera funciona siempre como ‘lo Absoluto’ y, por tanto, el anegamiento en ella no supondrá sólo (como para el *animismo laico*) la fusión individual con el alma del mundo, sino que supondrá a la vez, y sobre todo (como para el *animismo cristiano*) la realización máxima de ‘lo propio’ de la ‘propia’ vida” (Rodríguez, 1990: 297).

que la atracción amorosa entre el poeta y la dama se activa a través de la misma noción que la determina y la posibilita, de modo que se identifica el “carácter esencial de Absoluto con que el poeta la considera [a la dama]” (Rodríguez, 1990: 307) con la propia luz.

Por eso, cada vez que en los poemas de Herrera, se convoca a la dama bajo el nombre de la luz, o de alguna de sus variantes, se lleva a cabo una operación múltiple en torno a la cual cristalizan, por un lado, su desmedida fuerza de atracción erótico-mágica, nudo ella misma de total convergencia; y, por otro, su identificación con la luz, vínculo del mundo, que posibilita dichas fuerzas atractivas, que sostiene el universo entero, su estructura. No es que la dama pueda compararse a la luz, es que la dama misma es la luz y todo lo que ello supone se convierte en cualidad suya: fuerza de atracción, dignidad del alma, amor irresistible, capacidad vivificadora, carácter solar. Todo ello condensado en un solo punto, la dama, aleph de luz.

Que Herrera haga de la luz el nombre de su dama supone también, en última instancia, colocarla en una posición privilegiada dentro del sistema literario de la lírica renacentista. Más allá de que la “Luz” herreriana y la Laura petrarquista den lugar a una “una serie de campos semánticos cruzados que, a su vez, aumentan las posibilidades de referencias intertextuales” (Navarrete, 1997: 221), otorgar el nombre propio de Luz a su dama supone para Herrera condensar, intensificar en ella todos los atributos luminosos que caracterizan al canon de belleza petrarquista, colocando a la suya por encima de todas las demás damas de la poesía del Renacimiento, superando a estas gracias a ser ella misma la propia luz. Es así, apunta Prieto, como “Herrera distingue [...] claramente a su Luz de las amadas petrarquesca y garcilasiana”; incluso Roland Béhar añade que “Spesso infatti si può leggere la volontà di Herrera di recuperare e superare l’ispirazione del poeta di Laura attraverso quella del toledano” (2011b: 103)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Con todo, Herrera nunca se coloca por encima de los poetas que le sirven de espejo. Así, en la elegía IIX (2006: 697-700) escribe: “El gran Toscano amante que, deshecho / d’amor, cantó su pena dulcemente, i quien d’ Adria lo sigu’en el estrecho; // i aquel por quien Sebeto alça la frente / con guiraldas hermosas i

Efectivamente, ninguna de las damas de la tradición lírica del XVI conoce una identificación tan plena con la luz como la del poeta sevillano: ni la Elisa de Garcilaso; ni aquellas damas que, en los poemas de Francisco de Aldana, son tan superiores al Sol que este no puede sino tener envidia de sus cabellos dorados; ni la bella Helena a la que canta Ronsard, conocen tal alto grado de luminosidad como la condesa de Gelves. Lope de Vega escribió en el *Laurel de Apolo* de "Herrera, que al Petrarca desafía" (2007: 207; II, v. 385). No andaba muy desencaminado, ya que quizás no exista desafío más alto que poner por encima de Laura, luminoso espejo de damas petrarquistas, "El resplandor de aquella Luz serena" (Herrera, 1975: 135) que Leonor de Milán fue para Fernando de Herrera.

---

corales, / do Pausílipo al mar airado siente; // i quien d'el rico Tajo los cristales / mescla, no inferior al Arno frío, / tierno en encarecer sus propios males, // no igualan con la pena i dolor mío, / bien que suena menor al fin mi lira, / ni fue tal su famoso desvarío" (vv. 19-30); y en las *Anotaciones* se refiere así a Petrarca: "Devemos a Francesco Petrarca el resplandor i elegancia de los sonetos, porque él fue el primero que los labró bien i levantó en la más alta cumbre de l'acabada hermosura i fuerça perfeta de la poesía, aquistando en aquel género, i mayormente en el amatorio, tal gloria, que en espíritu, pureza, dulçura i gracia es estimado por el primero i último de los nobles poetas, i sin duda, si no sobrepujó, igualó a los escritos de los más ilustres griegos i latinos" (2001: 271).

## **Bibliografía**

Béhar, R. (2011). Lettura di *Ya siento el dulce espíritu de l'aura*, *Italique*, XIV, 101-115.

Celaya, G. (1964). Exploración de la poesía, Barcelona, Seix Barral.

Chastel, A. (1996). *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz,.

Cossío, J.M. de (1926). Candores, esplendores, *Revista de Occidente*, 40, 110-114.

Coster, Adolphe (1908): *Fernando de Herrera (El Divino). 1534-1597*, Paris, Honoré Champion.

Cuevas, Cristóbal (ed.) (2006): Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra.

Cuevas, Cristóbal (ed.) (2010): León, Luis de, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra.

Culianu, Ioan P. (1999): *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela.

Deramaix, Marc (2005): "Vident lumen oculi. Physique et métaphysique de la lumière et de la visión dans trois traités de Marsile Ficin", en Laurence Villard (ed.), *Etudes sur la vision dans l'Antiquité classique*, Rouen, Universités de Rouen et du Havre, pp. 175-198.

Díaz-Urmeneta, Juan B. (2004): *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Ficino, Marsilio (2001): *Platonic Theology (Vol. 1)* (eds. Michael J.B. Allen y James Hankins), Harvard University Press, Cambridge.

Ficino, Marsilio (2002): *Platonic Theology (Vol. 2)* (eds. Michael J.B. Allen y James Hankins), Harvard University Press, Cambridge.

Ficino, Marsilio (2013): "Sobre el lumen", en Marsilio Ficino, *Sobre el Sol y sobre el lumen* (ed. y trad. Alejandro Flórez Jiménez), México D.F., Bonilla Artiga Editores, pos. 3230-3530.

Foucault, Michel (1972): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI.

Galileo Galilei (1991): *Antología* (ed. Víctor Navarro), Barcelona, Península.

Gallego Morell, Antonio (2003): *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Universidad de Granada.

García de la Concha, Víctor (1996): "De los nombres de Cristo, Comentario al Cantar de los Cantares", en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 381-394.

Garin, Eugenio (1981): *La Revolución Cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica.

Green, Otis H. (1969): *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón (Vol. I)*, Madrid, Gredos.

Guillén, Jorge (1999): "Vida poética de Herrera", en *Obra en prosa* (ed. Francisco J. Díaz de Castro), Barcelona, Tusquets, pp. 433-448.

Guy, Alain (1989): *Fray Luis de León, 1527-1591*, París, José Cortí.

Herrera, Fernando de (1975): *Obra poética (Vol.II)* (ed. José Manuel Blecha), Madrid, Real Academia Española.

Herrera, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (eds. Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra.

Herrera, Fernando de (2006): *Poesía castellana original completa* (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Cátedra.

Howe, Mica (1999): "El uso y abuso de la 'Aurora' en Garcilaso, Herrera y Góngora", *Revista de Estudios Hispánicos, U.P.R.*, XXVI (2), pp. 207-214.

Kepler, Johannes (1992): *El secreto del universo* (ed. Eloy Rada García), Madrid, Alianza Editorial.

Kossoff, David (1966): *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española.

Kristeller, Paul Oskar (1988): *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere.

Kristeller, Paul Oskar (2009): *Marsilio Ficino e la sua opera cinquecento anni dopo*, Figline Valdarno, Microstudi.

Lara Garrido, José (1997): *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europa de Madrid.

León, Luis de (2010): *De los nombres de Cristo* (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Cátedra.

Lida de Malkiel, Rosa (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.

Lope de Vega (2007): *Laurel de Apolo* (ed. Antonio Carreño), Madrid, Cátedra.

López Bueno, Begoña (ed.) (1998): Herrera, Fernando de, *Algunas obras*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

Macri, Oreste (1972): *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.

Macrobio (2006): *Comentario al "Sueño de Escipión"* (ed. Fernando Navarro Antolín), Madrid, Gredos.

Manero Sorolla, María del Pilar (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU.

Marcel, Raymond (1958): *Marsile Ficin*, Paris, Les Belles Lettres.

Matton, Sylvain (1981): "En marge du De lumine: splendeur et mélancolie chez Marsile Ficin", en VV.AA., *Lumiere et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature* Paris, Albin Michel, pp. 31-54.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España (Vol. I)*, Madrid, CSIC.

Morón Arroyo, Ciriaco (1996): "Espesor de la letra. La hermenéutica de fray Luis de León", en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera

(eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 299-312.

Navarrete, Ignacio (1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos.

Orozco, Emilio (2004): *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)* (ed. José Lara Garrido), Málaga, Universidad de Málaga.

Orozco, Emilio (2010): *Paisaje y sentimiento en la naturaleza en la poesía española*, (ed. facsimilar de José Lara Garrido), Málaga, Universidad de Málaga.

Pacheco, Francisco (1985): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y verdaderos varones* (eds. Pedro Piñero y Rogelio Reyes), Sevilla, Diputación Provincial.

Parker, Alexander (1986): *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra.

Pico della Mirandola (2000): "Discurso de la dignidad del hombre", en María Torrás (ed.), *Manifiestos del humanismo*, Barcelona, Península, pp. 97-133.

Platón (1992): *La República (Diálogos IV)* (ed. Conrado Eggers Lan), Madrid, Gredos.

Prieto, Antonio (1987): *La poesía española del siglo XVI. (Vol. II. Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra.

Rioja, Francisco de (2006): "A Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares", en Herrera, Fernando de, *Poesía castellana completa* (ed. Cristóbal Cuevas), Madrid, Cátedra, pp. 479-486.

Rodríguez Marín, Francisco (1911): *El "Divino" Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1º de junio de 1911*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.

Rodríguez, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.

Roncero, Victoriano (ed.) (1992): Herrera, Fernando de, *Poesías*, Madrid, Castalia.

Ruestes, María Teresa (ed.) (1986): Herrera, Fernando de, *Poesía*, Barcelona, Planeta.

San José Lera, Javier (ed.) (2008): León, Luis de, *De los nombres de Cristo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Sobejano, Gonzalo (1956): *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos.

Thompson, Colin (1996): "La teoría de los nombres y la metáfora en la poesía de fray Luis de León", en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca Universidad de Salamanca, pp. 549-555.

Vasiliu, Anca (2001): "Les limites du diaphane chez Marsile Ficin" en Pierre Magnard (ed.), *Les platonismes à la Renaissance*, Paris, Vrin, pp.101-112.

Vasoli, Cesare (1988): "Su alcuni temi della "filosofia della luce" nel Rinascimento: Ficino ("De Sole" e "De lumine") e Patrizi (libro primo della "Panaugia")", *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Cagliari (Nouva Serie)*, IX (XLVI), pp. 63-89.

Vilanova, Antonio (1951): "Fernando de Herrera", en Díaz-Plaja, Guillermo (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas (V. II)*, Barcelona, Barna, pp. 689-751.