

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
ÁNGELA OLALLA REAL
ANDRÉS SORIA OLMEDO
(Eds.)

LA LITERATURA
NO HA EXISTIDO SIEMPRE
PARA JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Teoría, historia, invención

GRANADA
2015

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	XI
<i>Las lecciones de Juan Carlos Rodríguez</i> , JUAN CARLOS ABRIL	I
« <i>Ser en otro ser el otro ser</i> »: <i>Juan Ramón Jiménez y el simulacro de lo real</i> , RAFAEL ALARCÓN SIERRA	11
<i>Voces e interdiscursividad interna en «Requiem» de José Hierro</i> , TOMÁS ALBALADEJO	21
«ГРЕНАДА, ГРЕНАДА, ГРЕНАДА МОЯ»: <i>Destinos cruzados en torno a un poema de Mikhaïl Svetlov</i> , VICTORIANO ALCANTUD	31
<i>Vanguardismo y género en los años 20 en España</i> , ENCARNA ALONSO VALERO ...	41
<i>Algunas consideraciones en torno a la definición de «macrotexto poético» y «factor incidencial»: una propuesta terminológica y metodológica</i> , SERGIO ARLANDIS	49
<i>Artemidoro de Daldis, oníromante</i> , JOSÉ LUIS BELLÓN AGUILERA	59
<i>Un ríjoso lector dieciochesco de Lope</i> , ALBERTO BLECUA	71
<i>Memoria, coyuntura histórica y ficción. Características de la narrativa testimonial femenina en Colombia</i> , VIRGINIA CAPOTE DÍAZ	77
<i>Ovillo sáfico</i> , ANTONIO CARVAJAL	87
<i>Gracián ante Cervantes</i> , PEDRO CEREZO GALÁN	89
« <i>Ce que dit la bouche d'ombre</i> »: <i>Amalia Domingo Soler y la revelación hispana de las sombras</i> , AMELINA CORREA RAMÓN	105

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

LA LITERATURA NO HA EXISTIDO SIEMPRE, PARA JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ISBN: 978-84-338-5760-6 Depósito legal: Gr/355-2015

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja, Granada

Fotocomposición: María José García Sánchez, Granada

Diseño de cubierta: Francisco Vega Álvarez

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

<i>Un Doppelgänger «tristemente argentino»: lectura de dos cuentos de Patricia Suárez</i> , LAURA DESTÉFANIS	119
<i>La poesía de Luis García Montero. De «Diario cómplice» (1987) a «Las flores del frío» (1991)</i> , FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO	129
<i>Maestro</i> , FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO	151
<i>El tiempo detenido en el espejo. La imagen del vampiro en la poesía de Javier Egza</i> , PAULA DVORÁKOVÁ	153
<i>Folio 669</i> , CARLOS ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL	161
<i>Juan Carlos Rodríguez y Paul Auster imaginan a Cervantes</i> , ÁNGEL ESTEBAN ..	173
<i>De lugares comunes y tópicos. Acercamiento a la (in)comprensión de un centenario: la poesía de «La gitánilla», de Cervantes</i> , JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE	181
<i>De la interrogación de la poesía en un mundo de incertidumbres. Una revisión de «Flor de Gnido (Rimado nuevo de palacio)», de Miguel Fernández</i> , SONIA FERNÁNDEZ HOYOS	193
<i>Pasado y presente en la poesía de Jaime Gil de Biedma</i> , JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ MORALES	203
<i>El mercado editorial argentino desde el siglo XX hasta la actualidad: una perspectiva transatlántica</i> , ANA GALLEGO CUIÑAS	213
<i>Las cuatro «albertianas» y la desmitificación del compromiso</i> , MIGUEL ÁNGEL GARCÍA	227
<i>Las cartas boca arriba (Notas sobre el epistolario de Góngora)</i> , JAIRO GARCÍA JARAMILLO	239
<i>Federico García Lorca, poeta de Granada</i> , LUIS GARCÍA MONTERO	245
<i>Fin y recapitulando</i> , JOSÉ ANTONIO GARCÍA SÁNCHEZ	261
<i>La página como espejo. Un breve «vistazo» al exordio del «Libro de Alexandre» en los manuscritos P y O</i> , JUAN GARCÍA ÚNICA	265
<i>Cinco minutos nada menos</i> , TERESA GÓMEZ	275
<i>Refugios y cicatrices: «Casa en ruinas» de Luis García Montero</i> , JOANA GRUIA ..	277

<i>«La culpable» y «La divina concepción» en los mitos y leyendas hispanoamericanas, siglos XVI-XVII: México, Nicaragua y Guatemala</i> , MARÍA IZQUIERDO ROJO	285
<i>La correspondencia Unamuno-Maragall: una clave del modernismo hispánico</i> , ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN	301
<i>Pablo Neruda y España: años cincuenta</i> , JOSÉ-CARLOS MAINER	313
<i>La poesía como revolución: «Troppo mare»</i> , JAVIER MALDONADO ARAQUE ..	327
<i>Los seres humanos y la naturaleza. Acerca de los agroecosistemas de época medieval</i> , ANTONIO MALPICA CUELLO	337
<i>«No le faltaba una gota para brujas»: brujería, misoginia y mercantilismo en «El Buscón»</i> , MARÍA CELESTE MARTÍNEZ CALVO	355
<i>La cultura de la risa en Pasolini</i> , CARMEN MARTÍNEZ ROMERO	363
<i>Una mirada de treinta años</i> , ÁNGELES MORA	375
<i>Insomnio</i> , GRACIA MORALES	385
<i>Un filósofo contra el filosofismo</i> , JOSÉ LUIS MORENO PESTAÑA	391
<i>Reflexiones sobre el vitalismo erótico de Rubén Darío</i> , PABLO CÉSAR MOYA ..	403
<i>La domanda, l'orizzonte, lo scarto</i> , FRANCESCO MUZZIOLI	413
<i>El maestro</i> , JUSTO NAVARRO	421
<i>¿Sabe la Virgen leer?</i> ÁNGELA OLALLA REAL	423
<i>El pastor de Las Navas o trampa ideológica de una imagen de cruzada</i> , RAFAEL G. PEINADO SANTAELLA	439
<i>Eppur si sfrutta (Juan Carlos Rodríguez y el futuro del marxismo)</i> , MANUEL DEL PINO PIMENTEL	455
<i>The legacy of Althusser revisited and re-discovered: Juan Carlos Rodríguez</i> , MALCOLM K. READ	465
<i>El maestro dijo...</i> , ALICIA RELINQUE ELETA	481
<i>Petrarca en el escenario</i> , FRANCISCO RICO	485

<i>De qué hablamos cuando hablamos de Juan Carlos Rodríguez</i> , MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	493
<i>Noche insular</i> , GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA	495
« <i>La noche de las cien cabezas</i> » de Ramón J. Sender, en relación con Goya, LEONARDO ROMERO TOBAR	499
<i>Línea de fuga con Juan Carlos Rodríguez</i> , JOSÉ CARLOS ROSALES	509
« <i>Una inspiración alemana</i> », de Augusto Ferrán: los límites de la literatura, JESÚS RUBIO JIMÉNEZ	511
<i>La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco</i> , PEDRO RUIZ PÉREZ ..	521
<i>Poesía popular e identidad nacional: la gauchesca</i> , ÁLVARO SALVADOR	533
<i>El hombre de moda</i> , ÁLVARO SALVADOR	542
Baudelaire «versus» Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española, REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA	545
Primera recepción del « <i>Marat/Sade</i> » en España, ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS	555
<i>Manrique, Spitzer, Salinas</i> , ANDRÉS SORIA OLMEDO	565
<i>Sala de observación</i> , SARA TORO BALLESTEROS	577
<i>Enfermedad hereditaria. Zapatos</i> , SARA TORO BALLESTEROS	579
« <i>La sacrilega envidia de Febo</i> »: la imagen de la «dama sol» en un soneto de Fernando de Herrera, GINÉS TORRES SALINAS	581
Leer « <i>Las cenizas</i> »: gúta y notas para el fin de la historia (o para qué sirve la luz), MANUEL URRUTIA ZARZO	589
<i>Negra, oscura, casi blanca</i> , MANUEL VALLE GARCÍA	597
Francesco Petrarca en los orígenes de la propiedad intelectual, JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA	609
<i>Historicidad y antagonismo en la producción teórica del teatro moderno</i> , CÉSAR DE VICENTE HERNANDO	623

PRESENTACIÓN

I

Maître à penser: pudiera ser el concepto más plausible para referirse a la figura intelectual de Juan Carlos Rodríguez y a su significación para todos nosotros, sin ignorar que la expresión, como señala Steiner, pierde mucho al traducirla del francés y se carga de ciertas connotaciones vacuas y grandilocuentes que no posee en la lengua de origen. Es lo que ocurre en inglés (*master of thought*), mientras que en alemán el título de *denkmeister* no ha logrado prender y en italiano, como aún explica Steiner, *maestro* es vulnerable a la ironía fuera del ámbito de la composición y la interpretación musicales, y *pensiero* sugiere una densidad abstracta que raras veces admite la unión con *maestro*. Nada nos dice Steiner, sin embargo, de cómo suena esta expresión, en el fondo intraducible, en castellano. Maestro del pensamiento, incluso maestro del pensar, bordea quizás lo inaceptable y ampuloso, el artificio demasiado reverencial, como en inglés. Maestro en pensar, maestro a la hora de pensar, posiblemente ya es otra cosa y se ajusta de forma más ceñida a lo que representa el profesor Juan Carlos Rodríguez para los que nos reunimos en este libro, con la voluntad de celebrar su lección: un maestro en pensar la literatura, la teoría y la historia de la literatura, pero también a la hora de pensar nuestro mundo y de enseñarnos cómo podríamos situarnos en él. Mejor aceptar, de todos modos, el viejo tópico de que toda traducción es una traición y conservar la inviolabilidad del término originario, la importancia capital que tiene, como sigue apuntando Steiner, en la tradición de la filosofía, la literatura, la ciencia y la política francesas. El *maître à penser* Juan Carlos Rodríguez está mucho más cerca de la potencialidad que encierra ese uso en un contexto académico y cultural de tanto prestigio. O del término latino *magister*, que como nos recuerda Ángel González en un delicioso libro sobre la vocación de maestro (el maestro de escuela, el maestro nacional o de primera enseñanza que él fue) significa «director» en un sentido general. *Magister* deriva de *magis*, que en latín quiere decir «más», y como apostilla Ángel González: «El que es más que la mayoría en artesanía o en arte, es el que merece honores y consideración de maestro».

Hay en la anterior definición un sentido medieval del término que tampoco se le escapa a Steiner cuando alude a que el alemán *meister* tiene su

LA SACRÍLEGA ENVIDIA DE FEBO: LA IMAGEN DE LA DAMA SOL
EN UN SONETO DE FERNANDO DE HERRERA

GINÉS TORRES SALINAS
Universidad de Granada

EL SONETO XLVII de *Algunas Obras* (2006: 413) de Fernando de Herrera, en el que el poeta sevillano relata las dolorosas consecuencias que para él ha supuesto el corte o caída del pelo de la dama, ha sido calificado con justicia como «único» dentro de la producción lírica de Herrera (Navarro Durán, 1997: 5):

¿Quién osa desnudar la bella frente
del puro resplandor i luz del cielo?;
¿quién niega el ornamento i gloria al suelo
de las crespas lazadas d'oro ardiente?

El impio Febo este dolor consiente,
con sacrílega invidia i mortal celo,
después que ve cubrir d'oscuro velo
la llama de sus hebras reluciente.

Con dura mano lleva los despojos,
i quiere mejorar cuanto perdía,
i altivo de sus trenças se corona;

porque ya vean los mortales ojos,
siempre con viva luz, un claro día
en sus sagrados cercos i corona.

Para Coster, «Este soneto es muy enigmático; parece que los cabellos de Luz caían acaso de resultas de una enfermedad, y que en el mismo tiempo hubo un eclipse solar» (1908); Rodríguez Marín da incluso el diagnóstico de la enfermedad: la «fiebre punticular o tabardillo» que habrían llevado a la muerte a la Gelves (1911: 23); cuestión en la que García de Diego (1985: 94) le sigue. Cuevas considera «grotescos» dichos extremos (2006: 25) y cree que la composición del poema tiene más que ver con una «fictiva casuística "de circunstancias"» (2006: 413), algo en lo que coincide López

Bueno, quien estima que seguramente el desarrollo del poema «haga referencia, con aparatosa hipérbole, a un corte de pelo de la condesa» (1998: 381). Ramajo Caño ha estudiado el poema recientemente (2011) haciendo hincapié en esta última postura, pues abundan los ejemplos en que «Los poetas gustan de elevar a categoría literaria humildísimos acontecimientos, ficciones o auténticos» (pág. 80).

Sean cuales sean las circunstancias del episodio relatado en el soneto, lo que no puede discutirse es la lógica luminosa que lo sostiene, ya desde el principio. La imagen de la dama petrarquista encuentra luminosa manifestación en el primer cuarteto, pues su cabello es tan rubio que forma «crespas lazadas d'oro ardiente», y por eso mismo tan luminoso que, al ser cortado, «la bella frente» quedará desnuda «del puro resplandor i luz del cielo». Herrera delimita con precisión los espacios de la luz, al presentar a la dama como un producto del cielo, cuyos «ornamento i gloria» son negados al suelo, al mundo, al ser cortados. La relación de la dama con el Sol parece establecerse así a partir del tópico «de los beneficios terrenos de una presencia celestial» (Lara Garrido, 1997: 383), de tal modo que el juego entre el «doble plano del cielo y del suelo, del allá y del acá» debe entenderse desde la perspectiva de «la concentración del alma del mundo en la dama, que desprende tal luz que se convierte en sol» (García, 2010: 543).

Creemos que es desde esa solaridad y no desde las especulaciones anecdóticas, desde donde debe leerse el poema. Efectivamente, la imagen de la dama en la poesía española del siglo XVI, sea entendida desde los presupuestos más ortodoxos del neoplatonismo ficiniano, o sea modulada por la *oscilación sensual* de los nuevos tratados que aparecen avanzado el siglo, suele desempeñar con frecuencia el papel de un foco irradiador de amor y belleza, de un foco de luz, tal como señala Kossoff: «Cuerpo físico u otro foco irradiante que despide luz» (1966: 189).

De ahí la lógica consecuencia de su asimilación a la fuente luminosa por excelencia de todo el universo, de la aparición de la figura de la *Dama Sol*, la cual, lejos de convertirse, pese a que su filiación petrarquista (Lara Garrido, 1997: 54-55) le daba ya un largo recorrido, en una «metáfora fosilizada», como no deja de recalcar con insistencia Navarro Durán (1994: XXI), condensa su capacidad lumínica, e intensifica, si cabe, todo lo que esta conlleva. Por eso es lógica y consecuente la aparición de los múltiples «parónimos heliocéntricos» (Prieto, 1987: 572) que la identifican con el Sol, en tanto que ambos concentran en sí la luz y la irradian a todo el mundo.

Se entiende así que Juan Carlos Rodríguez afirme que, al igual que sucede con el Sol, la dama se convierta en la poética amorosa en «lugar de expresión máxima» del alma del mundo (1990: 222), igual que lo era el mismo Sol, como recordaría «el texto de Copérnico enunciando al Sol como

visibilidad transparente del *alma no-sensible* del mundo». Si el Sol es el nuevo *centro* del universo —no tanto físico para los poetas, ya lo sabemos, sino ideal: centro de dignidad, podríamos decir—, lugar privilegiado que todo lo rige, desde donde se insufla vida y movimiento a la naturaleza, la dama, gracias a su plenitud luminosa, se convertirá en un Sol para el alma del poeta. Efectivamente, es un Sol que pone en movimiento el alma del poeta, como si este *gravitara* u *orbitara* a su alrededor, siquiera desde un sentido metafísico o amoroso, convirtiéndose así en el *centro* del universo del poeta, lugar privilegiado hacia el que va dedicado su canto amoroso. De ahí que para Rodríguez, tanto las damas como el Sol copernicano, «no son más que signos condensadores de esa especial dialéctica poética» en la que todos ellos son «efectos visibles de tal fuerza anímica, la ley atractiva universal» (pág. 188), de manera que «La relación Garcilaso/Isabel o Herrera/Leonor no la entenderemos jamás si no la pensamos como una relación idéntica a la de Copérnico/Sol» (pág. 305).

Desde esos presupuestos el poeta se pregunta quién habrá tenido la osadía de atentar así contra la tan alta luz de su dama. En su respuesta está la lógica de la comparación solar: el Sol, envidioso de la luz de la dama, lo ha consentido con indulgencia:

El impio Febo este dolor consiente,
con sacrílega invidia i mortal celo,
después que ve cubrir d'oscuro velo
la llama de sus hebras reluciente.

Ramajo Caño asocia la temática del soneto a la costumbre clásica «de cortarse el cabello y dedicarlo a una deidad o a un mortal egregio» (2011: 82), relacionándola también con la «situación pagana» en la cual «los dioses se enamoran de los humanos, a los que pretenden raptar» (pág. 82). Creemos que no se trata tanto de ese paganismo, como del que sí anota el propio Ramajo, según el cual «Febo traslada al cielo lo que es del cielo» (pág. 83). Ello no impide la imprecación a Febo, que es impío, no porque Herrera rechace de plano cualquier atisbo de paganismo, sino porque su «invidia» hacia la dama es «sacrílega», ya que esta última se constituye en el verdadero dios luminoso para el poeta, en su verdadero Sol. El Sol que es la dama emite una luz tan potente que es capaz de hacer que la del astro se oscurezca tanto que parezca verse cubierta «d'oscuro velo». Para Morros, «solo cabe pensar que Febo —para mejorar su iluminación— ha cortado los cabellos a la dama, y ello solo cabe concebirlo para ponderar su belleza, superior a la del sol» (1997: 12).

Sea de quien sea la mano que ha cortado los cabellos de la dama, lo interesante es la manera en que Herrera recurre a la noción de velo, central

dentro de la fenomenología renacentista de la luz. La importancia de dicha noción de velo no se entiende sin aludir a lo que Juan Carlos Rodríguez considera «El elemento determinante de la estructura productiva del *platonismo poético*» (1990: 87): la «Extracción de la Idea oculta en la Materia» o «intento de materializar la "idea" desnuda» (pág. 151); un proceso de *purificación* de talla en la relación entre la idea y la materia que se ejemplifica con la figura del bloque de mármol a la que es necesario extraer, desbrozando las impurezas que le sobran, la estatua de mármol que guarda en su interior. Bachelard hablaba, al hilo del discurso alquímico, de cómo «Si la sustancia tiene un interior, se ha de tratar de *excavarla*. Esta operación se denomina "la extracción o la excentricidad del alma"» (1974: 120). Erwin Panofsky (1981: 45-66) se ha ocupado del proceso de creación artística renacentista en relación con la plasmación de la *idea* platónica. Panofsky explica que la plasmación del objeto artístico tiene lugar de manera muy parecida a la que propone Rodríguez, «extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un "mundo exterior" sólidamente fundamentado» (pág. 50). Se asienta así la idea de la necesidad de *extraer*, de buscar lo que se esconde bajo la hojarasca y la coraza, y conseguir hacerlo *material* o *perceptible*.

Íntimamente relacionada con la noción de *extracción* se encuentra la de *expresión*. El apunte que en este sentido hace Juan Carlos Rodríguez resulta esclarecedor:

nos encontraremos, pues, con que inexcusablemente los animistas platonizados hablarán de que la verdad ha de ser desnuda, de que hay que quitarle toda su materia superflua para que aparezca resplandeciente en sí misma, para que se revele a los ojos humanos en toda su pureza estricta. (1990: 153)

También Erwin Panofsky ha estudiado (2008: 209-217) la dialéctica neoplatónica del desnudo. Aunque su análisis tiene lugar desde una perspectiva iconológica, sus conclusiones no pueden ser más reveladoras. Explica el historiador del arte alemán que en el Renacimiento se produce un cambio en las representaciones de la desnudez, desde el «carácter estrictamente eclesiástico» del pensamiento medieval hacia el «plano secular» quattrocentista (pág. 215). Con todo, lo más interesante es el trasfondo que sostiene este cambio iconológico. Para Panofsky

la desnudez como tal, especialmente cuando se la compara con su contraria, llegó a ser entendida como un símbolo de la verdad en un sentido filosófico general [...] y con la aparición del movimiento neoplatónico llegó a significar lo ideal e inteligible por oposición a lo físico y sensible, la esencia simple y «verdadera» por oposición a sus «imágenes» varias y cambiantes. (págs. 216-217)

No es de otra manera como funciona la luz para la filosofía neoplatónica renacentista, a partir de la noción de expresión o de «*manifestation extérieure*» como la llama Matton (1981: 37). La luz, para Marsilio Ficino, expresa la unión entre todos los elementos del universo gracias a su papel de *vínculo del universo* (1981: XXX), hace resplandecer la armonía del *cosmos*, de la que se convierte en indicio (Díaz-Urmeneta, 2004: 97). El hecho de que Ficino decida en el *De Lumine* que no existe la oscuridad, sino un grado mínimo de luz, no hace sino reforzar esta idea de la expresión, según vemos en un pasaje decisivo (1981: 60) y transparente en cuanto a lo que venimos comentando: «La luz [es] una verdad que se despliega al exterior» (2004: 31). El alma, que es luz, será una de las formas de esa verdad. La luz se comporta como un *Idea* que necesita mostrarse, *desnudarse* y de la que la imagen del velo será ejemplo paradigmático y extendidísimo. El cuerpo, en su relación con la luz del alma, actúa así como un velo, opacando la luz irradiada por el alma, la cual solo «puede participar de la luz divina desgarrando el velo tenebroso de la materia (que reduce el intelecto agente al estado potencial) para retornar a la claridad originaria» (Soria Olmedo, 1984: 131). Esta idea de la *luz expresada* tiene para Juan Carlos Rodríguez una consecuencia crucial:

la luz o las lágrimas (el Sol y el agua) platónicas (la *luz* de Herrera o las *lágrimas* de Garcilaso), no son sustancialidades orgánicas, sino que poseen una dialéctica propiamente platónica, animista, esto es, no como «elementos» sino como materializaciones del alma. (1990: 70)

Desde ahí debe entenderse la pugna entre la dama y el Sol del poema, así como la peculiar vuelta de tuerca que Herrera da a la noción de velo, en la que ya no es la materia, con su gravidez, la que vela a la luz, sino otra «Luz», muchísimo más potente, la de un Sol más brillante que el propio Sol, ya que la dama, con la luz dorada de su cabello, consigue «cubrir d'oscuro velo / la llama de sus hebras reluciente».

La confrontación entre la dama y el Sol es el elemento que vertebraba el desarrollo del soneto, y lo hace a partir del duelo de luces respectivas en el que la de la dama es mucho más intensa y luminosa que la del astro. Tanto es así que el poema culmina cebándose en la envidia que el Sol siente por la dama:

Con dura mano lleva los despojos,
i quiere mejorar cuanto perdía,
i altivo de sus trenças se corona;

porque ya vean los mortales ojos,
siempre con viva luz, un claro día
en sus sagrados cercos i corona.

Ebo, envidioso, acaba por plegarse a recoger los restos del cabello de la dama que han quedado en el suelo después de cortárselo y se ha coronado con ellos, consiguiendo así que «los "mortales" vean a partir de ahora no solo un día más espléndido —siempre gracias a los cabellos que ha robado—, sino en consecuencia, mayor claridad y resplandor alrededor suyo» (Morros, 1997: 12). La luz del Sol queda por eso subordinada a la de la dama. Coster, probablemente con el fenómeno del eclipse en mente, indica cómo «el poeta concluye, como un bizantino, que el Sol, perdiendo sus dorados rayos, quiere sustituirlos con los dorados cabellos de Luz» (1908: 98); en lo que Ramajo Caño ha visto una derivación más de la frecuente recurrencia en el Renacimiento de la imagen del hombre como microcosmos (2011: 84).

Preferimos entenderlo, sin embargo, desde la perspectiva del duelo luminoso que desemboca en la superioridad de la Dama Sol sobre el astro. La luz del Sol que llega a los mortales en «claro día» y que «corona» su figura, en realidad, proviene de los «despojos» del verdadero Sol que es la dama, de sus «trenzas» que, cortadas, el Sol se coloca en torno a sí para brillar con más intensidad que si solamente dispusiera de su propia luz, oscura y débil en comparación con la de la Dama Sol, dejando clara así la superioridad de esta. Una actitud casi pedigrüña del Sol, en la que el poeta parece advertir una luminosa forma de obtener cumplida venganza por las amargas consecuencias de la pérdida del cabello, más allá de que esta se deba al tabardillo o a la tijera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDANA, Francisco de (1997). *Poésias castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- BACHELARD, Gaston (1974). *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- COSTER, Adolphe (1908), véase Herrera 1908.
- CUEVAS, Cristóbal (2006), véase Herrera 2006.
- DÍAZ-URMENETA, Juan B. (2004). *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- FICINO, Marsilio (1981). «*De lumine*», ed. Sylvain Matton, en VV.AA., *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, Albin Michel, págs. 55-75.
- (2004). «*Quid sit lumen*», ed. Pedro Jiménez Manzorro, en Díaz-Urmeneta, *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 335-350.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1983), véase Herrera 1983.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010). «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

- HERRERA, Fernando de (1908). *Algunas obras*, ed. Adolphe Coster, Paris, Honoré Champion.
- (1983). *Poésias*, ed. Vicente García de Diego, Madrid, Espasa Calpe.
- (2006). *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- KOSSOBE, David (1966). *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española.
- LARA GARRIDO, José (1997), véase Aldana 1997.
- MATTON, Sylvain (1981). «En marge du *De lumine*: splendeur et mélancolie chez Marsile Ficino», en VV. AA., *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la Nature*, Paris, Albin Michel, págs. 31-54.
- MORROS, Bienvenido (1997). «Temas y tipos de sonetos en *Algunas Obras* de Fernando de Herrera», *Ínsula*, 610, págs. 9-14.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1994), véase Aldana 1994.
- (1997). «El argumento de amor en los sonetos de *Algunas obras*», *Ínsula*, 610, págs. 4-6.
- PANOFKY, Erwin (1981). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.
- (2008). *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.
- PRIETO, Antonio (1987). *La poesía española del siglo XVI. (Vol. II. Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (2011). «La configuración literaria de un soneto de Herrera: "¿Quién osa desnudar la bella frente...?"», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVII, págs. 79-86.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1911). *El «Divino» Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1.º de junio de 1911*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1984). *Los «Dialoghi d'amore» de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada.