

Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera

José Guillermo Montes Cala
Universidad de Cádiz

1. Como es sabido entre los estudiosos de la poesía clásica, *recusatio*, que proviene del vocabulario jurídico, se emplea como término literario para indicar la actitud del poeta que rechaza dedicarse a un género más elevado y, en cambio, prefiere cultivar un tipo de poesía más humilde y, sobre todo, más proporcionado a sus posibilidades¹. El poeta recusante apela, para no componer poesía elevada, a dos principios omnipresentes en la teoría literaria antigua: el primero se refiere a la jerarquización de los géneros, conforme a la cual la épica o la tragedia gozaban de una dignidad mayor que las demás formas poéticas²; y el segundo, que debe conjugarse necesariamente con el anterior, es el precepto, escrupulosamente observado en la poética clásica, del *prépon* o *decorum*, es decir, de la obligación ética y estética por parte del poeta de calibrar, antes de afrontar un tema dado, sus propias posibilidades³, so pena de incurrir en un acto de *hybris* (el tradicional pecado de «desmesura»), el cual acabará por acarrearle funestas consecuencias (la *némesis* o castigo divino).

¹ Para el estudio de la *recusatio* en la poesía grecolatina sigue siendo todavía clave la monografía de W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960. Información bibliográfica actualizada sobre esta cuestión puede leerse ahora en el esclarecedor artículo de G. D'Anna, «Recusatio», en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, 1988, vol. IV, pp. 411-413.

² Algo que ya en cierto modo se deja entrever en la *Poética* de Aristóteles y luego, en época helenística, será sistematizado por la labor crítica de los alejandrinos: cf. G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, ed. A. La Penna, Florencia, 1964, pp. 302 ss.

³ Sobre la estética del *prépon* o *decorum*, cf. F. Cupaiuolo, *Tra poesia e poetica. Su alcuni aspetti culturali della poesia augustea nell'età augustea*, Nápoles, 1981, pp. 43-128.

2. Es apreciable la adopción por parte de Herrera de la modalidad denominada «augústea» de la *recusatio*, es decir, de aquella en la que el poeta muestra, según una compleja mixtura de *recusatio-excusatio*⁴ y de algún modo condicionado por las circunstancias políticas del momento⁵, respeto y admiración por aquellos que cultivan los géneros elevados y no un rechazo frontal y sin paliativos, como sucedía en la «calimaquea» (luego seguida por Lucilio⁶). Herrera demuestra una y otra vez tener en mente ambos principios. Como poeta bucólico proclama humildemente ante el Duque de Sessa, siguiendo en ello el modelo inmediato de la *Égloga* I de Garcilaso (vv. 41-42: «y en cuanto esto se canta / escucha tú el cantar de mis pastores»), la inferioridad de sus versos, aunque en el futuro no excluye la posibilidad de cultivar en su honor poesía más alta:

¿Quándo será que cante yo tu gloria?
 ¿Quándo será qu'ensalce tu victoria
 con alto estilo, y dé al orror de Marte
 la rudeza del campo alguna parte?

Esta Musa recibe aora en tanto,
 aunque silvestre suena,
 y admite de pastores el lamento. (V 77, *Égloga*, 17-23)⁷

Aquí, desde luego, tiene como modelo último la fórmula *neque adhuc* («y aún no») de Virgilio, *Égloga* IX 35, donde el mantuano ya expresaba, como antes también Teócrito, el *status* de género menor de la poesía bucólica. En otro ilustrativo poema el vate sevillano reconoce, ante el humanista Diego Girón y conforme a la visión jerárquica de los géneros heredada del clasicismo⁸, la superioridad de la poesía épica de Homero o Virgilio sobre la amorosa de Tibulo, aun cuando él allí se confiesa siervo de Amor:

Esperé un tiempo, i fue esperança vana,
 librar desta congoxa el pensamiento,
 subiendo de Castalia al alto asiento,
 do no puede alcançar musa profana,
 para cantar la onra soberana
 —ved cuán grande es, Girón, mi atrevimiento—
 de quien, con immortal merecimiento,
 contrasta al hado, i su furor allana.

Que bien sé qu'es mayor la insine gloria
 de quien Melas bañó i el Mincio frío,

⁴ Cf. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, p. 46.

⁵ Sobre la difícil relación entre *recusatio* y política cultural de Augusto, véase A. La Penna, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Turín, 1977.

⁶ Cf. M. Puelma-Piwonka, *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt a. M., 1949, pp. 144-150.

⁷ Citaremos siempre los textos poéticos de Herrera por la edición de C. Cuevas, *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985. Las siglas V (Poemas Varios), H (Algunas obras de F. de H. [Sevilla, 1582]) y P (*Versos de F. de H.* [Sevilla, 1619]) utilizadas también proceden de allí.

⁸ Sobre la indudable predominancia de la épica en las preceptivas más destacadas del Renacimiento, véase O. H. Green, *España y la tradición occidental*, tomo II, Madrid, 1969, p. 219.

que de quien lloró en Tebro sus enojos.

Mas, ¿qué haré, si toda mi memoria
ocupa Amor, tirano señor mío?
¿qué, si me fuerçan de mi Luz los ojos? (H, Soneto XLIX)

No son infrecuentes los pasajes herrerianos dictados por el precepto clásico del *decorum*. Quizá el más apegado a los modelos clásicos sea el siguiente terceto, referente a los diferentes oficios de poeta erótico, épico o bucólico:

avrá quien cante umilde su tormento,
quien belígero orror i aguda espada,
i quien el dulce i rústico lamento (P I, Elegía VIII, 49-51)

Este terceto gravita en torno al motivo de la conciencia de los propios límites y en él subyace el modelo sintáctico de Propercio III 9. 17-20 (*est quibus Eleae concurrat palma quadrigae, / est quibus in celeres gloria nata pedes; / hic satus ad pacem, hic castrensibus utilis armis: / naturae sequitur semina quisque suae*), donde el elegista latino desarrolla, dentro del esquema formal del *priamel* (*est quibus... / est quibus... / hic..., hic...*), el famoso adagio de que «cada cual sigue la semilla de su propia naturaleza».

3. Interesa ahora destacar el minucioso seguimiento por parte del poeta sevillano de los esquemas compositivos por los que habitualmente se regula en la poesía clásica esta modalidad atenuada de *recusatio*.

3.1. El poeta lírico, que no olvidemos vive inmerso en un ambiente cultural proclive a cantar las gestas patrias, se ve a menudo obligado a reconocer su incapacidad para el canto épico, pero a veces —y por mera cortesía hacia su comitente— dicho reconocimiento se acompaña de la formulación de la posibilidad teórica de ensalzar como se merece sus hazañas, siempre que para ello encuentre un impulso poético que no obstante confiesa no tener. El modelo clásico más acabado de este *esquema condicional* es la elegía II 1 de Propercio, donde el poeta, aun reconociéndose incapaz de componer épica, responde a Mecenas:

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,
ut possem heroas ducere in arma manus,
non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
impositam, ut caeli Pelion esset iter,
nec ueteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri,
Xersis et imperio bina coisse uada,
regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae,
Cimbrorumque minas et bere facta Mari:
bellaque resque tui memorarem Caesaris, et tu
Caesare sub magno cura secunda fores. (vv. 17-26)

Que si los hados, Mecenas, tan gran merced me hubieran concedido,
que pudiera llevar al combate escuadras de héroes,
no cantarí yo a los Titanes, no al Osa que sobre el Olimpo

se encaramaba, para que el Pelión fuera el camino del cielo,
 ni a la antigua Tebas ni a Pérgamo que debe su nombre a Homero,
 ni los dos mares que por mandato de Jerjes fueron juntados,
 o el reino primero de Remo o los ímpetus de la altiva Cartago,
 ni las amenazas de los cimbros y los beneficios de Mario:
 las guerras y gestas de tu César querido recordaría y tú
 serías mi cuidado segundo después del gran César.

El vate latino está de hecho expresando una condición que sabe irreal: si los hados le hubieran concedido el poder de guiar huestes heroicas, no cantaría desde luego temas mitológicos, como los Titanes, los siete contra Tebas o la guerra de Troya, ni tan siquiera temas históricos que podríamos denominar «de repertorio», como las Guerras Médicas o las Púnicas, ya que a todos ellos sobrepujarían las cumplidas gestas, en primer lugar, de César y, en segundo, del mismo Mecenas.

Este esquema condicional de Propercio II 1 será fielmente imitado por Herrera en una Canción dedicada a D. Alfonso Pérez de Guzmán, VII Duque de Medina Sidonia, donde hallamos una similar ponderación de la épica histórico-encomiástica sobre la de contenido mitológico:

Si d'el dirceo Cisne esclarecido
 la voz grande i sonora, el alto canto,
 i de Cirra el aliento en m'inspirara,
 yo nunca las hazañas ensalçara
 de aquel que causó en Troya último llanto,
 ni el qu'ofendido tanto
 de la sañosa Iuno, limpió en guerra,
 de fieras i tiranos, l'ancha tierra.

Antes pensara, alçando osado el buelo,
 por la inmensa región de vuestra gloria,
 sin perder el dichoso atrevimiento,
 entre los puros astros qu'orna el cielo
 con cercos de lumbroso movimiento
 vuestra insine memoria
 entrelazar, negando la vitoria
 d'el claro nombre al Tiempo desdeñoso. (P III, Canción I, 7-22)

Es decir, si el poeta contara con la voz solemne de Píndaro, el Cisne dirceo, y la inspiración de Apolo, tampoco cantaría temas mitológicos como Aquiles o Eneas en Italia, sino la insigne memoria de las propias gestas del duque, su comitente. Parecidamente, a lo largo de todo el cancionero herreriano, los ejemplos de este esquema laudatorio podrían fácilmente encontrarse, si bien ya no con el motivo particular del sobrepujamiento de la épica histórica sobre la mitológica⁹.

⁹ Cf., por ejemplo, V 62 (soneto a Pedro Moxcoso de Moxquera); P II, Soneto XXXVII (Al Conde de Gelves); P II, Canción II (A D. Luis Ponce de León, Duque de Arcos); P II, Soneto LXXIII; P III, Soneto XIX; P III, Soneto XXXIV. En todas estas composiciones Herrera expresa tópicamente el mismo deseo: si Amor da reposo a sus cuitas, cantará las hazañas de sus comitentes.

3.2. En otras ocasiones el poeta lírico recusa escribir épica adoptando el *esquema de simultaneidad*, marcado sintácticamente por la correlación temporal latina *dum tibi (dum tu)... / nos...* de los poetas augústeos. Así, mientras el poeta épico Póntico, amigo de Propertio, anda escribiendo una larga *Tebaida*, que podría rivalizar con el mismo Homero, el elegista romano siempre se ve obligado por Amor a sólo escribir de sus cuitas:

Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
 armaque fraternae tristia militiae,
 atque, ita sim felix, primo contendis Homero
 (sint modo fata tuis mollia carminibus)
 nos, ut consuemus, nostros agitamus amores. (I 7. 1-5)

Mientras para ti, Póntico, son objeto de canto la Tebas de Cadmo
 y las tristes armas de una guerra entre hermanos,
 y —¡ojalá fuera yo feliz así!— compites con Homero, que es el primero,
 (¡que sean al menos propicios los hados a tus poemas!),
 yo, según es mi costumbre, me ocupo de mis amores.

Y algo similar también le ocurre a Ovidio con el poeta épico Macro: mientras éste está entregado a la composición de unas enjundiosas *Antehoméricas*, aquél descansa a la sombra indolente de Venus y el tierno Amor quebranta todos sus empeños por componer grandes poemas:

Carmen ad iratum dum tu perducis Achillem
 primaque iuratis induis arma uiris,
 nos, Macer, ignaua Veneris cessamus in umbra,
 et tener ausuros grandia frangit Amor. (*Amores* II 18. 1-4)

Mientras tú conduces tu poema hacia un Aquiles airado
 y vistes con las armas primeras a los varones juramentados,
 yo, Macro, me doy a la holganza a la sombra perezosa de Venus,
 y el tierno Amor me quebranta si en grandezas me afano.

Pues bien, este esquema de simultaneidad es miméticamente trasladado por el vate sevillano a sus dos elogios del *Hércules* de Juan de Mal Lara¹⁰. Así en el siguiente soneto, donde Herrera saluda con entusiasmo los versos heroicos del maestro, es apreciable ya el fiel seguimiento del modelo clásico:

¹⁰ Seguramente se trata del largo poema épico-mitológico, escrito en 48 libros, de influjo ariostesco intitulado *Hércules animoso*, cuyo original autógrafo se conserva en la Biblioteca de Ajuda de Lisboa. Dirigido al príncipe D. Carlos, Mal Lara probablemente lo comenzara a escribir en tierras salmantinas para luego, años más tarde, proseguir su redacción ya en Sevilla. Su repentina muerte lo dejó no obstante inconcluso. Sobre este asunto véanse ahora los estudios de J. Cebrián: «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin Hispanique*, 91, 1989, pp. 365-393; «Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69, 1992, pp. 263-268; y «Sobre Herrera y Mal Lara con un *Hércules* de por medio», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. I, Salamanca, 1993, pp. 233-244.

Mientras, Mallara, a Alçides 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. (V 33)

Como Propercio u Ovidio, Herrera, en tanto que poeta enamorado, está bajo el imperio de Amor y no puede distraer su atención de las cuitas amorosas. Dicho proceso mimético es aún más ajustado en el elogio contenido en *P I*, Elegía VII. En ella el poeta renacentista reproduce con sorprendente maestría la estructura conceptual de la ya mencionada Elegía I 7 que Propercio dirige a Póntico. Subrayemos la importancia de este caso, ya que la crítica tradicional, desde su habitual biografismo, ha otorgado a esta pieza «una trascendencia decisiva por cuanto nos da la clave de la lírica herreriana cuya génesis aparece estudiada en función exclusiva del sentimiento y la pasión»¹¹. Desbrocemos, pues, confrontadamente los motivos temáticos que ambas composiciones comparten, resaltando en cursiva las concomitancias también detectables en el plano textual:

A] Mal Lara, poeta épico (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.*

Póntico, poeta épico (1-3):

*Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
armaque fraternae tristia militiae,
atque, ita sim felix, primo contendis Homero*

Mientras para ti, Póntico, son objeto de canto la Te-
[bas de Cadmo
y las tristes armas de una guerra entre hermanos,
y —¡ojalá fuera yo feliz así!— compites con Home-
[ro, que es el primero

B] Herrera, poeta erótico (4-6):

*yo, siguiendo el error d'Amor tirano,
vivo en vsadas quexas i lamento,
i cresco en mi dolor, temiendo en vano.*

Propercio, poeta erótico (5-6):

*nos, ut consuemus, nostros agitamus amores
atque aliquid duram quaerimus in dominam;*

yo, según es mi costumbre, me ocupo de mis amores
e indago alguna cosa contra mi cruel dueña;

¹¹ Cf. A. Vilanova, «Fernando de Herrera», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, tomo II, Barcelona, 1968, p. 721.

C] Dolor / ingenio (13-15):

*Sirvo más al dolor impetuoso
i a la infelice suerte de mi estado,
que al desseo de nombre ingenioso.*

D] Gloria del poeta erótico (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.

E] Praeceptor amoris (25-27):

Rendida juventud *mi estrago* cierto
dudando *lea*, i quien en lazo eterno,
cual yo, espera acabar de bien desierto.

F] Si Amor hiere a Mal Lara (46-54):

*Mas tú, si este cruel con diestra fiero
te hiere'l pecho*, dinamente airado,
qu'altivo de su imperio salgas fuera,
a Alcides dexarás desemparado,
i será aquel sobervio i alto canto
en cuitoso i umilde transformado;
cubrirá d'el olvido el negro manto
sus hechos, i tendrán fiel membrança
tus cuidadosos afanes i tu llanto.

G] Mal Lara, poeta erótico frustrado (58-60):

*Codiciarás en vano el verso blando
que mitigue süave aquella saña
que t'aflige, ya misero llorando.*

Dolor / ingenio (7-8):

*nec tantum ingenio quantum servire dolori
cogor...*

y a servir no tanto al talento como al dolor
me veo forzado...

Gloria del poeta erótico (9-12):

*haec mea fama est,
hinc cupio nomen carminis ire mei.
me laudent doctae solum placuisse puellae,
Pontice,...*

Esta es mi fama,
de ahí ansío surja la gloria de mi verso.
Que tan sólo me alaben por haber agradado a mi
[docta amada,
Póntico,...

Praeceptor amoris (13-14):

*me legat assidue post haec neglectus amator
et prosint illi cognita nostra mala.*

Que me lea asiduamente luego el despreciado aman-
[te
y le aproveche conocer mis males.

Si Amor hiere a Póntico (15-18):

*te quoque si certo puer hic concusserit arcu,
+quod nollim nostros euilasse+ deos
longe castra tibi, longe miser agmina septem
flebis in aeterno surda iacere situ;*

Si también este niño te hiriera con su arco certero,
fechoría que yo no quisiera que mis dioses hicie-
[ran,
lejos te quedarán los cuarteles, lejos los siete ejérci-
[tos y, ¡ay de ti!,
deplorarás que yazgan, sin oírte, en eterno aban-
[dono;

Póntico, poeta erótico frustrado (19):

et frustra cupies mollem componere uersum

y en vano desearás componer blando verso

H] Mal Lara preferirá la tierna Musa de Herrera (61-69):

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,
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.

Póntico preferirá la tierna Musa de Propercio (20-22):

nec tibi subiciet carmina serus Amor.
tum me non humilem mirabere saepe poetam,
tunc ego Romanis praeferar ingeniis;

y ni te sugerirá poemas el tardo Amor.
Entonces no te asombrarás de mí, tantas veces
[un humilde poeta,
entonces yo seré preferido a los romanos ta-
[lentosos;

Estamos, pues, ante el seguimiento, tanto en el eje paradigmático (selección de motivos) como en el sintagmático (concatenación de motivos), de una situación-tipo en un contexto altamente codificado. Desde luego, aun no siendo descartable la presencia en estos versos de Herrera de la peripecia vital sinceramente sentida, lo realmente destacable es su buscada sintonía con modelos literarios preexistentes, máxime si éstos gozan del prestigio de los clásicos. En cualquier caso, no debemos olvidar que ya en el propio Propercio I 7 la elección de una poética opuesta a la de Póntico es presentada como una auténtica *elección de vida*¹². En este sentido, Herrera ya tenía abonado el terreno. Con todo, la elegía herreriana se expande en una interesantísima coda (vv. 76-112) donde el poeta se aparta conscientemente de la senda properciana y, ajeno al tono preventivo del modelo latino, insiste en el elogio al maestro Mal Lara. Ya no son loados sus poemas épicos, sino precisamente aquellos que escriba como poeta consagrado al verso erótico: en el supuesto de que Amor al fin consagre el canto de un Mal Lara enamorado, sus amorosos versos rivalizarán también con los de Garcilaso, Petrarca o Tibulo, y su gloria y triunfo como poeta del amor también serán eternos; en cambio, el admirado discípulo confiesa, pese a haber loado también la hermosura de su Luz, no merecer la victoria. La antítesis pronominal «tú /yo», con la que se abría la composición, reaparece ahora en el cierre en una especie de estructura de marco. El añadido resulta, pues, bien integrado y, sobre todo, muy en consonancia con el tono laudatorio de la elegía.

3.3. De igual manera que los poetas augústeos, Herrera busca el efecto panegirístico cuando recrea el *tópico de encomendar* a otro poeta más idóneo una tarea sentida como demasiado alta y extraña a sus méritos e intereses. En lo que hace al esquema comunicativo, este *tópico* presenta una mayor variedad formal. A veces la encomienda se resuelve mediante la consabida antítesis *tu/yo*: en un contexto político generalmente propicio para la exaltación heroica, el «yo» lírico invoca al «tú» épico, habitualmente encarnado por un poeta conocido al que se nombra, encargándole directamente la tarea de cantar las hazañas de sus comitentes. Este es el esquema de la *Oda* IV 2 de Horacio: el poeta, que se ve a sí mismo como «abeja diminuta» y exento de la solemnidad de

¹² Cf. *Sesto Propertio. Il primo libro delle Elegie*. Introduzione, testo critico e commento a cura di P. Fedeli (Firenze, 1980), pp. 185 ss.

Píndaro, rechaza la épica e interpela a Julio Antonio, para que sea él, como «poeta de plectro más elevado», quien cante las hazañas de César. Y este mismo esquema es utilizado por Herrera cuando interpela al amigo y poeta Juan Sánchez Zumeta a que cante las hazañas del Duque de Alcalá:

Zumeta, vuestra noble y dulce lira,
a quien dará ventaja la de Orfeo,
de nuestro Duque cantará el trofeo
y la virtud que Marte en él inspira.

Porque la mía, débil, aún no espira
en gloria del amor como desseo,
y en él consumo el tiempo yo, y no ueo
más blando su desdén, menor su yra.

El nombre que me da el soberuio canto
convertid en vos mismo, y los despojos
cantad, y las hazañas y memoria.

Que yo tengo la lyra hecha al llanto,
y sólo suena en honrra de los ojos
i del cabello que robó su gloria. (V 40)

En otras ocasiones se resuelve la antítesis con el esquema *alius (alii) / nos*. Quizá el modelo más acabado sea la *Oda* I 6 de Horacio: en diálogo directo con Agripa, su *laudandus*, propone al poeta épico Vario Rufo como digno cantor de sus gestas, ya que él sólo es poeta del amor, de banquetes y riñas de doncellas¹³. También Herrera, ante la victoria de Alcazarquivir, se ve incitado a loar las gestas de Marte para acabar encomendando a un innominado poeta¹⁴ la empresa:

El fiero estruendo del sangriento Marte,
de que tiembla medroso el lusitano,
atónito de tanto esfuerço i arte,

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. (H, Elegía VII, 97-105)

¹³ Es el mismo esquema que también seguirá el autor del *Panegírico a Mesala* (Tibulo III 7) cuando, sintiéndose incapaz de componer el elogio del cónsul, declina retóricamente la tarea y propone al propio *laudandus* que la misma recaiga en Valgio, éste sin duda un *alter Homerus*.

¹⁴ En los ejemplos clásicos suele nombrarse expresamente al poeta épico; sin embargo, en el manifiesto poético de Propercio III 1 tenemos ya como variante, de indudable interés para la comparación con los versos herrerianos, la alusión a poeta épico anónimo. Véanse, para el sentido preciso de los *multi* como término genérico aplicado por Propercio a los cultivadores de la gran epopeya, las útiles observaciones de P. Fedeli, *Propertio. Il Libro Terzo delle Elegie* (Bari, 1985), p. 66.

3.4. En otras dos composiciones, Herrera repite el mismo esquema de *encomendar a otro* la ardua tarea de componer épica, pero ahora con el aliciente novedoso de contener un breve catálogo de aquellos temas épicos, históricos o mitológicos, preteridos. En *H*, Canción II, Herrera encarga a otro poeta, que no nombra, escribir sobre las grandes gestas de Lepanto y Alcazarquivir, sobre las que no obstante introduce algunas pinceladas descriptivas de buen aliento:

Escriba otro la guerra,
i en turca sangre el ancho mar cuajado,
i en l'abrasada tierra
el conflicto terrible,
i el lusitano orgullo quebrantado
con estrago increíble;
que no menor corona
teixe a mi frente el coro de Elicona. (vv. 17-24)

E idéntica preterición de argumentos con trasfondo bélico se observa en el primero de los sonetos que contiene *P* III, donde el vate sevillano vuelve a encomendar a otro poeta, al que el laurel (y no el mirto) adorne su frente, la misión de componer poemas mitológicos que tengan por tema a Troya, los Gigantes, los Argonautas, Teseo y los Centauros o el centímano Egeón, ya que él sólo puede componer versos eróticos:

Las armas fieras cante, 'l triste hado
d'el sobervio Ilión, ceniza hecho;
el impio orgullo, el temerario pecho,
con saeta celeste atravessado;

el mar, nunca primero navegado,
i duras peñas d'el concurso estrecho;
de centauros el ímpetu deshecho,
o Egeón con cien braços indinado, (vv. 1-8)

De hecho tal expediente de la *praeteritio* responde, antes que a sincera confesión, a uno de los *topoi* presentes en los textos apologéticos antiguos. Ya la tenemos formulada —por ejemplo y con manifiesto valor programático— en la *Oda a Polícrates* de Íbico: el poeta lírico arcaico, que se propone elevar su canto en alabanza de la belleza del joven Polícrates, tirano de Samos, recusa cantar hechos y personajes del ciclo troyano y humildemente confiesa que ningún mortal podría narrar «todas y cada una de las cosas concernientes a las naves», una tarea tan sólo al alcance de las instruidas Musas del Helicón, si bien se extiende, como es habitual en toda preterición, en pormenores de aquello que dice no querer cantar¹⁵.

4. La crítica herreriana, de Coster a Vilanova o Macrí, ha alimentado siempre el lugar común de la vocación de poeta épico que Herrera profesara en los años de

¹⁵ Cf. *Supplementum Lyricis Graecis* (Oxford, 1974) n° 151 = *Poetae Melici Graeci* (Oxford, 1967) n° 282. Muy interesante es el análisis que de este texto ibiceo realiza F. Sisti, «L'Ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico», *Quaderni Urbinate di cultura classica*, 4, 1967, pp. 59-79.

juventud y que, con la llegada de los Condes de Gelves a Sevilla y su pasión por doña Leonor, quedara definitivamente truncada. Vilanova es un buen ejemplo de la interpretación de los versos de Herrera en clave autobiográfica: «resulta extremadamente curioso —nos dice— descubrir en múltiples pasajes de sus versos la manifiesta evidencia de que Herrera inició su creación literaria con la redacción de grandes poemas épicos al estilo de la antigüedad clásica y de la Italia renacentista»¹⁶. Y en relación con la «violenta pasión» por la Condesa surgida en los años posteriores a 1559 afirma más adelante: «consta positivamente que no sólo decidió ésta el definitivo abandono de sus proyectos de epopeya, sino que imprimió un nuevo rumbo a su creación literaria, despertando en su alma la vena lírica y amorosa»¹⁷. En esta línea llega a proponer la presencia, entre otras obras épicas hoy perdidas, de un gran poema mitológico intitulado *Gigantomaquia*.

Incluso algunos estudiosos como Menéndez y Pelayo¹⁸ adivinaban entre los versos de la *Canción a Don Juan de Austria, vencedor de los moriscos en las Alpujarras* restos de este poema. Lo más probable es que don Marcelino esté forzando al límite la muy extendida opinión entre los estudiosos de Herrera de que el poeta compensó de algún modo sus frustradas apetencias épicas con el cultivo de la canción heroica¹⁹. En efecto, se abre esta canción con el mito de los Gigantes *in medias res*²⁰:

Cuando con resonante
rayo, i furor del brazo poderoso,
a Encélado arrogante
Iúpiter gloriöso
en Edna despeñó vitoriöso,

i la vencida Tierra,
a su imperio sugeta i condenada,
desamparó la guerra,
por la sangrienta espada
de Marte con mil muertes no domada,

en la celeste cumbre
es fama que, con dulce voz, presente
Febo, autor de la lumbre,
cantó suävemente,
rebuelto en oro la encrespada frente. (*H*, Canción III, 1-15)

¹⁶ Art. cit., p. 717.

¹⁷ *Ibidem*. En realidad Vilanova no hace sino seguir muy de cerca los pasos interpretativos que marcara F. Rodríguez Marín en su célebre conferencia *El «Divino» Herrera y la Condesa de Gelves* pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 1 de junio de 1911.

¹⁸ Cf. *Bibliografía hispano-latina clásica*, tomo VI, Madrid, 1950-53, pp. 323 s.

¹⁹ Cf. A. Vilanova, art. cit., p. 741.

²⁰ De esta canción se conocen dos versiones: la publicada en *H*, Canción III (Sevilla, 1582), edición que el propio poeta revisó; y la publicada años más tarde en *P* II, Canción I (Sevilla, 1619), la que fuera célebre edición póstuma al cuidado del pintor Francisco Pacheco. Siguiendo a Cuevas, damos aquí el texto tal como aparece en *H*. No obstante, para el estudio filológico de las numerosas variantes textuales presentes en *P*, véase I. Pepe Sarno, «Marte-Don Juan in una canzone di Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 211, 1986, pp. 49-72. Como advierte Pepe (p. 60), la estructura tripartita de esta canción no sufre modificaciones sustanciales de una versión a otra.

La Gigantomaquia fue en la Antigüedad grecolatina, al igual que lo fueron batallas míticas similares como la Titanomaquia o la Tifonomaquia, todo un símbolo de la amenaza constante que suponen la barbarie y el salvajismo contra el orden y la civilización²¹. Con este trasfondo simbólico es fácil comprender la pronta utilización literaria de estos mitos en descarnada clave política, sobre todo como eficaz manera de reafirmar las señas de la identidad nacional frente al enemigo bárbaro²². Ya, a comienzos del siglo III a.C., un poeta como Calímaco, en su *Himno a Delos* (vv. 174-175), no tiene empacho en tildar a los celtas de la península balcánica, invasores de Grecia, de «los últimos Titanes» cuya bárbara espada se levanta contra los Helenos. Pero tampoco dudaron los poetas de la *pax augustea* en recurrir a las mismas conexiones del mito con la política contemporánea²³. Y el tema mítico, con toda su maquinaria política, se hace aún más presente en los escritores de la Antigüedad tardía, cuando la amenaza de los pueblos bárbaros contra el Imperio era una realidad de cada día. Los poemas de Claudiano, con sus reiteradas alusiones al tema, dejan traslucir la obsesión de la época por el triunfo final del orden jupiterino sobre las caóticas y oscuras fuerzas de la barbarie. Para el panegirista Herrera la victoria de don Juan en las Alpujarras se entiende así, de acuerdo con el paradigma clásico, como un capítulo más en el triunfo global de la civilizada Cristiandad sobre el Islam infiel y bárbaro. La Gigantomaquia, como mito de repertorio, estaba servida con toda su panoplia.

En definitiva, el tratamiento del mito de los Gigantes en esta canción no tiene por qué presuponer la existencia de un poema épico perdido: sencillamente, nuestro poeta pudo hallar en fuentes grecolatinas específicamente líricas, desde los epinicios de Píndaro a las odas de Horacio, así como en sus continuadores renacentistas un modelo de composición poética que, aun exaltando temas y motivos propiamente épicos, por forma y tratamiento no entraba en contradicción con sus registros sustancialmente líricos²⁴.

Es verdad que el biografismo de la crítica tradicional, que tendía a analizar la trayectoria poética de Herrera en consonancia con pretendidos avatares de su vida amorosa, puede darse hoy por ya superada, como bien afirma Cuevas²⁵. La lírica herreriana sigue, en efecto, las pautas y convenciones de un cancionero petrarquista, donde la ficción literaria adopta la forma de la peripecia sentimental aparentemente vivida. Por ello puede decirse con razón que la vocación de poeta épico frustrado de Herrera es, en realidad, un tópico. No obstante, hasta el propio Cuevas, tan lúcido en el análisis de las claves pseudo-biográficas del *iter* poético herreriano, parece proseguir la

²¹ Cf. M. Mayer, *Die Giganten und Titanen*, Berlín, 1887.

²² Sobre la imagería política de la Gigantomaquia en la Antigüedad, véase P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986, pp. 85-90.

²³ La *Oda* III 4 de Horacio es aleccionadora a este respecto: en ella el poeta introduce continuas alusiones a las batallas de Titanes y Gigantes contra Júpiter y los Olímpicos y a un tiempo evoca las victorias de César contra los numerosos enemigos exteriores e interiores y su misión de restaurador de un nuevo orden.

²⁴ Como apunta atinadamente M. Cruz Giráldez («Fernando de Herrera ¿poeta épico frustrado?», *Archivo Hispalense*, 211, 1986, p. 7), «las poesías heroicas herrerianas —aun con sus características peculiares— forman parte de una obra en que lo épico y lo lírico son categorías que aparecen fundidas en ocasiones».

²⁵ Véanse, a este respecto, las ilustrativas páginas que el editor dedica a la relación entre vida y literatura en la poesía amorosa de Herrera: *op. cit.*, pp. 19-28.

línea trazada por anteriores estudios a la hora de abordar la cuestión del cultivo de la épica mitológica por el joven Herrera, ya que no tiene reparo en listar entre las obras perdidas la consabida *Gigantomaquia*, con la que nuestro poeta habría colmado en aquellos primerizos años su fascinación por la «hazaña»²⁶.

4.1. De hecho, de este perdido poema tan sólo tendríamos conservado un brevísimo fragmento compuesto por dos enigmáticos endecasílabos:

Vn profundo murmurio lexos suena,
qu'el hondo ponto, en torno, todo atruena. (V 93)

Son versos de transmisión indirecta. Proceden del Prólogo a *P* (Sevilla, 1619), que Francisco de Rioja escribiera a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares. Rioja los cita precedidos de la expresa anotación «nuestro autor hizo lo mismo en la *Gigantomaquia*»²⁷ y como ejemplo del cuidado que también Herrera pone, como antes hiciera Virgilio, en que «por la significación, [...] sirviessen los números a las sentencias».

Como puede verse, y desde luego siempre en el supuesto de que ciertamente ambos endecasílabos pertenecieran —como afirma Rioja— a la *Gigantomaquia*, la falta de un apoyo textual más amplio no autoriza a sacar ninguna conjetura plausible acerca del contenido, el tono o la extensión de esta presunta epopeya ya perdida a comienzos del siglo XVII. No obstante, la *communis opinio*, apoyándose en los testimonios de sus contemporáneos y, sobre todo, en la lectura de ciertos pasajes de la propia obra herrerriana, ha creído poder constatar no ya la existencia de este enigmático poema entre las obras poéticas de Herrera, sino también su indiscutible carácter épico-mitológico (con posible modelo en la *Gigantomaquia* del latino Claudiano) así como su temprana redacción en plena juventud del poeta. En todo este asunto la doctrina común aún está por revisar.

4.2. Vilanova²⁸ aportaba dos clases de pruebas. En primer lugar, citaba «con valor irrecusable» los testimonios de sus contemporáneos. Ya en 1599 Francisco Pacheco afirmaba: «Hizo muchos Romances, glosas i coplas castellanias, que pensaba manifestar. Acabó un Poema Trágico de los amores de Lausino i Corona, compuso algunas ilustres églogas, *escribió la guerra de Gigantes, que intituló Gigantomachia*, traduxo en verso suelto el Rapto de Proserpina, de Claudiano, i fué la mejor de sus obras deste género: todo esto no sólo no se imprimió, pero se perdió o usurpó con la istoria general del Mundo hasta la edad del Emperador Carlos quinto, que particularmente tratava las acciones donde concurrieron las armas Españolas, que escribieron con injuria o invidia los escritores estrangeros, la qual mostró acabada i escrita en limpio a algunos amigos suyos el año 1590»²⁹. Y también Francisco de Rioja, en el ya mencionado Prólogo a la edición de 1619, lo enumera entre el catálogo de obras perdidas: «Sus obras se perdieron; i estos versos, de los muchos que hizo, a

²⁶ Cf. *op. cit.*, p. 46.

²⁷ Cf. ff. 7 r^o-v^o (C. Cuevas, *op. cit.*, p. 484).

²⁸ Cf. *op. cit.*, p. 700.

²⁹ F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, (Sevilla, 1599 [=Sevilla, 1983, ed. fotográfica], p. 109).

podido librar, con increíble trabajo i diligencia, Francisco Pacheco, a quien se deve la gloria de que salgan a luz, i deberá España la memoria de los varones ilustres que á tenido. *Perdióse la batalla de los Gigantes en Flegra*, el Robo de Proserpina, el Amadís. Pero los Amores de Lausino i Corona, i muchas églogas i versos castellanos que an podido vivir, por ventura se estanparán con brevedad»³⁰. El Prólogo de Rioja tiene además el interés adicional de recoger, como ya hemos señalado, los dos únicos versos que nos quedarían del poema.

Sobre estos testimonios poco hay que añadir, salvo que, muy probablemente, ellos dispusieron de los mismos datos que nosotros, a saber, de los propios versos de Herrera, los cuales interpretaron naturalmente en clave autobiográfica, una práctica por cierto muy común entre los comentaristas del *Canzonere* de Petrarca en el Renacimiento, con la consiguiente confusión del poeta con el hombre³¹. A nuestros ojos carecen, al menos para la composición de una *Gigantomaquia*, de ese valor «irrecusable» que les daba Vilanova³².

4.3. En segundo lugar, recogía Vilanova las alusiones dispersas en la obra de Herrera³³. En efecto, tres son los pasajes que han contribuido en esencia a abonar la creencia de que Herrera compuso épica mitológica: *H*, Elegía III, 130-132; *P* II, Elegía IX, 103-105; y, por último, *P* III, Canción III, 14-16. Pues bien, son estas pruebas las que se impone revisar a continuación, a partir de los dos presupuestos siguientes: 1. la correcta intelección de estos pasajes aducidos pasa necesariamente por el hecho de atender al influjo cierto de las fuentes apologéticas clásicas de la *recusatio*; 2. el solo marco del petrarquismo no basta para explicar la pretendida vocación frustrada de Herrera como poeta épico: «el tópico de la fuerza irresistible del amor que imposibilita al amante para ocuparse de otro tema que no sea su pasión»³⁴ está indudablemente en el *Canzonere*, como lo demuestran los propios versos de Petrarca³⁵, pero es ya tópico de incontestable raigambre clásica³⁶.

4.3.1. Comencemos nuestro análisis con uno de los pasajes más nítidamente programáticos. Nos referimos a *P* III, Canción III, 14-16. Cuando un poeta grecolatino (sobre todo, el de tono menor) inconscientemente pretende exceder los límites de su propia naturaleza, es frecuente que una divinidad (especialmente Apolo) le haga con sus

³⁰ Cf. f. 7 vº (C. Cuevas, *op. cit.*, pp. 485 y s.).

³¹ Sobre esta cuestión véanse las certeras observaciones de F. Rico, *Vida u obra de Petrarca. I: Lectura del «Secretum»*, Padua, 1974. En realidad esta acusada tendencia a la ficción biográfica es de indudables raíces clásicas: cf. M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore, 1981, *passim*.

³² Es cuando menos juicioso expresar ciertas reservas sobre el hecho de que el editor Pacheco o Rioja llegaran a conocer como *opus perfectum* la presunta *Gigantomaquia*. En este sentido es importante no perder de vista cómo Pacheco tan sólo se expresa con indudable certeza a este respecto acerca de la obra en prosa *Istoria general del Mundo*, que presumiblemente viera acabada y en su redacción definitiva allá por el año de 1590.

³³ En consonancia con su interpretación biográfica, ve en las repetidas alusiones a una *Gigantomaquia* un «claro exponente de la íntima predilección del poeta por esta epopeya mitológica» (*op. cit.*, p. 700).

³⁴ Cf. C. Cuevas, *op. cit.*, pp. 25 y s.

³⁵ Así, por citar un ejemplo, el soneto «L'arbor gentil, che forte amai molt'anni», en cuyo primer terceto el poeta erótico elocuentemente formula la siguiente pregunta: «Che porà dir chi per Amor sospira, / s'altra speranza le mie rime nove / gli avessir data, e per costei la perde?».

³⁶ Sobre la presencia de este tópico en la erótica grecolatina, véase F. Fasce, «Eros dio dell'Amore», en *Eros: la figura e il culto*, Génova 1977, pp. 165-173.

dicta observar de nuevo el sabio precepto. El *locus classicus* es desde luego el Apolo Licio del Prólogo de los *Aitia* de Calímaco, cuando se le traza al poeta desde niño una senda no hollada que discurre dentro de los límites de la poesía menor y no de la poesía grandilocuente defendida por sus detractores, los Telquines³⁷. De parecido procedimiento echarán mano una y otra vez los poetas augústeos³⁸ y, elocuentemente, la canción herreriana en cuestión también principia con la nítida evocación de este motivo apologético de los dictados de Apolo:

Con dulce lira, el amoroso canto
 en alabança de los bellos ojos,
 causa de mi error luengo i desvarío,
 prové, i aunque robaron los despojos
 de mi gloria el dolor i el grave llanto,
 qu'acrecentó las ondas a este río,
 oyendo el canto mío
 Febo i el coro eterno d'Elicona
 de mirto delicado y oloroso,
 en onra de mi intento cuidadoso,
 texiendo de sus manos la corona,
 dixeron, enlazándome la frente,
 que cantasse d'Amor la fuerça ardiente. (vv.1-13)

Por eso el poeta, coronado con mirto, el árbol de Venus, siguió la senda trazada por el dios, aquella que le llevó al «amoroso canto en alabança de los bellos ojos», y en un tono aparentemente confesional afirma haber puesto desde entonces en olvido los versos épicos, entre los cuales parece adivinarse el tema de una *Gigantomaquia*:

Yo, entonces, en mis males ofendido,
 puse'n olvido al belicoso Marte
 i los fieros gigantes fulminados,
 i celebré'n la Esperia alguna parte
 d'el dulce tiempo en mi dolor perdido,
 aunqu'en los años en amor gastados
 mis penosos cuidados
 el espacio mejor todo ocuparon;
 i, dend'allí, huyó de mi memoria
 de los iberos ínclitos la gloria,

³⁷ Calímaco, *fr.* 1. 21-28 Pfeiffer: «Pues incluso cuando por primerísima vez coloqué la plana sobre mis rodillas, me dijo Apolo Licio: ... la víctima, buen cantor, críala lo más gorda que puedas, pero sutil tu Musa. Y también esta orden te doy: transitar por donde no pasan las carretas; conducir tu carro no por pistas comunes a los demás, no por camino llano sino por sendas sin trillar, aunque tengas que conducir por una más estrecha».

³⁸ En Virgilio (*Égloga* VI 3-9) el Cintio también avisará a Titiro, que anda enfrascado en la composición de versos épicos, sobre la *conuenientia* de que un pastor como él haga un poema menudo; en Horacio (*Oda* IV 15.1 ss.). Febo también increpa al poeta lírico que desea hablar de batallas y ciudades vencidas; en Propercio (III 3.13-26) Febo también prohíbe al poeta componer épica, porque en ello no obtendrá la fama; y, por último, Ovidio (*Amores* I 15. 35-36) tampoco es ajeno a los *dicta* del dios: bajo el amparo del rubio Apolo el poeta será muy leído por cuantos estén enamorados.

i cuantos hechos grandes acabaron
 en tierra i mar, en vno i otro polo,
 igualando en el curso al mesmo Apolo. (vv. 14-26)

Sin embargo, si se quiere interpretar este pasaje en la dirección acertada, es imprescindible no perder de vista el hecho de cómo Herrera, al recusar en estos versos tanto los temas épico-mitológicos («los fieros gigantes fulminados») como los épico-históricos («de los iberos ínclitos la gloria»), está haciéndose eco de manera bien explícita de la clásica división temática del *epos*, especialmente recurrente, como se ha visto, en los contextos programáticos de la *recusatio* grecolatina. En estos contextos es frecuente el uso del catálogo épico y, por supuesto, dentro del mismo el mito concreto de los Titanes y Gigantes ocupa además un lugar estelar³⁹: así Horacio, por citar tan sólo uno de los posibles ejemplos, recusa componer épica, porque ese género no se acomoda a los blandos ritmos de su cítara, y enumera, en su rogativa a Mecenas, los argumentos épicos preteridos, entre los que también se entrelazan las guerras históricas, como la numantina o las púnicas, con las mitológicas, como la de los Lápitias contra los Centauros o la de los Gigantes contra los dioses Olímpicos⁴⁰.

Por supuesto, en *P* III, Canción III el motivo del *prépon* está también presente a la hora de excusar el cultivo del género elevado:

I justo fue qu', entre'l furor d'el hierro,
 el flaco son d'esta mi umilde lira
 perdiesse, si la tuvo, su ossadía;
 mi débil canto a débil gloria aspira;
 el desdén, pena acerba, i mi destierro
 puede llorar la triste musa mía,
 i l'antigua porfía
 de mi dolor. ¿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? (vv. 26-38)

El vocabulario aquí empleado es bien expresivo del nivel de conciencia alcanzado por el poeta acerca de sus propios límites: desde luego tal cometido cumple el uso de expresiones técnicas tales como «flaco son», «umilde lira», «débil canto», etc., todas ellas referidas a su quehacer poético. En esta estancia, además, la *recusatio* queda aún

³⁹ Recuérdese que ya, desde una dimensión ética, el presocrático Jenófanes aconsejaba en una elegía (*fr.* 1. 21-24 Gentili-Prato) evitar como tema de canto en el marco privado del banquete las batallas de Titanes, Gigantes o Centauros, así como las violentas guerras civiles, ya que nada útil comportan.

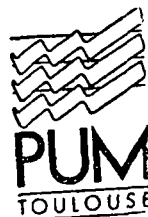
⁴⁰ *Oda* II 12. 1-7: *Nolis longa ferae bella Numantiae / nec durum Hannibalem nec Siculum mare / Poeno purpureum sanguine mollibus / aptari citharae modis, / nec saeuos Lapithas et nimium mero / Hylaeum domitosque Herculea manu / Telluris iuuenes, [...]*. (No quieras que las largas guerras de la fiera Numancia, / ni al cruel Hanibal ni el Sículo mar, / empurpurado por la púnica sangre, / acomode a los blandos ritmos de mi cítara, / ni a los salvajes Lápitias y a Híleo que se pasa con el vino, ni a los hijos de la Tierra / domados por la hercúlea mano, [...])

mejor anudada, desde el plano textual, con la imitación de un pasaje horaciano, aquel donde el vate latino se disculpa ante Agripa, el lugarteniente de Octavio, por carecer, como poeta de pacífica lira, de la fuerza necesaria para cantar sus hazañas y declara que el poeta Vario Rufo, águila del canto meonio (es decir, homérico), las ensalzará mejor que él (*Oda* I 6. 13-16):

Quis Martem tunica tectum adamantina
digne scripserit aut pulvere Troico
nigrum Merionem aut ope Palladis
Tydiden superis parem?

¿Quién de Marte, recubierto con acerada túnica,
dignamente escribiría, o de Meriones
ennegrecido con el polvo troyano o del Tidida,
gracias a Palas par de los dioses excelsos?

PRESES
UNIVERSITAIRES
DU MIRAIL
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE-MIRAIL
5, allées Antonio MACHADO
31058 TOULOUSE CEDEX 1
(FRANCE)
Tél. (33) 05 61 50 38 10



No obstante, en el caso de Herrera el deseo de alabar a Ponce de León, su comitente, le hace por momentos no temer poner en olvido la flecha ardiente de Amor y, para marcar el tránsito del estilo humilde al elevado de la poesía épica, recurre a la metáfora de la navegación aérea, directamente inspirada de nuevo en los versos horacianos. En efecto, advertía Horacio a Julio Antonio, quien le pedía que emprendiera la tarea de componer una epopeya histórica sobre Augusto, de los peligros de afanarse en emular la solemnidad de Píndaro⁴¹. Pero Herrera, consciente de sus límites, no quiere acabar como Ícaro, el osado aeronauta con alas de cera: el poeta de verso lírico no podrá escribir al crudo Marte, pues «le falta el vuelo / i se despeña dend'el alto cielo»⁴². Por ello vano será su intento de alzar el canto en gloria de la patria:

Desfallece mi aliento
cuando presumo alçar vuestra grandeza
i aquellos altos soberanos pechos
de los mayores vuestros, cuyos hechos
eceden toda umana fortaleza.
No cabe, no, en la inculta musa mía
tanto valor i eroica valentía. (vv. 46-52)

Aunque Herrera «con no usado vuelo» (v. 66) se sublima por los elevados dominios de Marte, su empresa como poeta épico y panegirista es en balde: las hazañas de Ponce mejor deberán ser loadas por el mítico cantor Orfeo, que superó un *adynaton* (regresar de los infiernos) o por el propio Píndaro, el «escritor dirceo», como nos dirá más adelante en los vv. 111-117. En definitiva, su «simple Musa» (v. 131) no le deja alzar el deseado vuelo y ni las Musas de la fama y el canto, Clío y Melpomene, quieren inspirar el heroico encomio de su benefactor.

⁴¹ *Oda* IV 2. 1-4: *Pindarum quisquis studet aemulari, / lule, ceratis ope Daedalea / nititur pennis vitreo daturus / nomina ponto*. (Quien se afana en emular a Píndaro, / Julio, de alas de cera, invento de Dédalo, / se vale, para acabar dando nombre / al mar cristalino.)

⁴² Herrera suele recurrir a esta metáfora aérea para plasmar el tradicional motivo de la *hybris* del poeta. Léase, por ejemplo, *P* III, Soneto XXXII («Osé subir, con poca diestra suerte»).

4.3.2. Los otros dos textos aducidos conjugan su carácter programático con el seguimiento de las convenciones propias de la erótica de tradición grecolatina, lo cual los convierte de entrada en pasajes altamente estereotipados. En P II, Elegía IX la interacción entre texto apologético y contexto erótico es bien visible. Bajo el ropaje de la vivencia personal sinceramente confesada, se esconde, en clave de crítica literaria, un capítulo más del infalible código de la «justicia amorosa»: aquel que en su arrogancia desprecia a Amor acaba sucumbiendo a sus certeros dardos⁴³. Aquí no estamos, por tanto, ante el motivo precedente del dios Apolo que personalmente da instrucciones al poeta sobre el tipo de poesía que debe escribir, sino ante el motivo, de origen helenístico, del triunfo de Amor sobre el poeta. Amor es aquí ese mismo dios justiciero que humilla la arrogante mirada de Propercio y somete la cabeza del poeta bajo sus pies⁴⁴. O el mismo dios todopoderoso y vengativo de los *Amores* de Ovidio que hace que el osado poeta, abrasado por sus saetas, sucumba a su reino, cambiándole el hexámetro épico por el dístico elegíaco y coronándole las rubias sienes con el ribereño mirto de la amorosa Venus⁴⁵.

Conforme al código de la «justicia amorosa», el poeta no tocado por Eros responde al paradigma del «soberbio» o *hybristés*, a aquel *exemplum malum* que se hace acreedor del castigo divino. Siguiendo, pues, los pasos de Propercio y Ovidio, Herrera, que ahora naufraga en su particular *navigium amoris* (v. 13: «Sulco el áspero mar en noche ciega»), también es consciente de ello:

Todo para mi pena se despuso,
i lo devo, pues di ocasión en 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. (vv. 25-30)

Ahora, una vez recibida su dolorosa flecha, el humillado poeta deberá coronarse, como en Ovidio, con mirto, la tierna planta de Venus, y no con el victorioso laurel:

i al árbol generoso de vitoria
rendirá el tierno mirto, aunque mi canto
por sí no espera onrars'en tal memoria. (vv. 76-78)

⁴³ Cf. Falivene, «Il codice di *dike* nella poesia alessandrina», *Quad. Urbin. cult. class.* 8, 1981, pp. 87-104. Este tema, posiblemente de extracción popular, aparecía ya, aunque sin connotaciones programáticas, en el *Hipólito* de Eurípides (vv. 1 ss.) o en la *Ciropedia* de Jenofonte (V 1.2-18) y luego, en la epigramática helenística o la novela griega, se hará un tópico.

⁴⁴ Prop. I 1. 3 s.: *tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus.* (entonces Amor quitó la constante altivez de mis ojos / y mi cabeza oprimió bajo sus plantas.)

⁴⁵ Ov., *Am.* I 1. 25-30: *Me miserum! certas habuit puer ille sagittas: / uror, et in uacuo pectore regnat Amor. / Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat; / ferrea cum uestris bella ualete modi. / Cingere litorea flauentia tempora myrto, / Musa, per undenos emodulanda pedes.* (¡Pobre de mí!, certeras flechas tuvo el niño aquel: / me quemo y en mi vacío pecho reina Amor. / Surja mi obra en seis metros, en cinco descanse; / adiós fieros combates con vuestros propios ritmos. / Ciñe de costero mirto tus rubias sienes, / Musa, que en once pies vas a ser cantada.)

Pero antes de verse sometido al reino de Amor, su *hybris* llegó a ser proverbial. Ello explica su desdén por las quejas de amor de Garcilaso, que creyó fingidas:

¡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'ora siento bien su fuerça estraña. (vv. 79-84)

Herrera abunda en estos versos en el tópico erótico del *irrisor amoris*⁴⁶: también en Propercio el *irrisor* Póntico, quien fuera celebrado por sus versos heroicos, acabará claudicando bajo las estrictas leyes del *seruitium amoris* y componiendo a duras penas versos de amor⁴⁷. Por descontado, dicha servidumbre también impondrá en el *irrisor* Herrera el olvido de cualquier intento por componer versos épicos:

D'allí el sobervio i animoso intento
oscuro de mi canto quedar pudo
que sólo dio lugar a mi tormento;
i aquel rayo de Iúpiter sañado,
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. (vv. 100-111)

Una vez más surge en la *recusatio* la tópica dicotomía entre épica mitológica (con el consabido tema de Júpiter y los Gigantes, que no obstante —dadas sus connotaciones— es más sugestivo si se quiere en este contexto) y épica histórica («el valor d'españoles»). Todo fue al cabo «sobervio i animoso intento», como corresponde al poeta que aún no ha sentido el poder de Eros.

El tono presuntamente confesional de la afirmación contenida en el v. 105, según la cual la *Gigantomaquia* fue «principio de mis versos grande i rudo», ha llevado a la crítica tradicional a estimar como realmente compuesta esta epopeya. Sin embargo, ya Ovidio en sus *Amores* recordaba haber osado hablar de guerras celestes y del centimano Gies (cuando la Tierra en vano cobró venganza y sobre el Olimpo el Osa sostuvo al Pelión, antes de que su *amica* cerrase sus puertas y pusiese en olvido tan

⁴⁶ El *topos* está ya en el epigrama erótico helenístico: cf. *Antología Palatina* XII 23; XII 132, XII 140; XII 141. Todos ellos son epigramas de Meleagro.

⁴⁷ Propercio I 9. 1-3: *Dicebam tibi uenturos, irrisor, amores, / nec tibi perpetuo libera uerba fore: ecce iaces [...]*. (Te decía yo, burlón, que vendrían los amores / y que de continuo tus palabras serían sus esclavas: / he aquí que yaces abatido [...].)

olímpicas gestas)⁴⁸. Ni que decir tiene que el tono de franca confesión de los versos ovidianos, reforzado además por la presencia de un predicado verbal como *memini*, ha abonado también la hipótesis de que el poeta latino realmente hubiera comenzado a escribir en su juventud una *Gigantomaquia* que dejó inconclusa⁴⁹. Según creemos, la «carga retórica» de este pasaje, que gravita sobre el convencional motivo de la *hybris* del poeta no enamorado, no ha acabado de ser bien comprendida. En definitiva, y a tenor de la serie de tópicos observada, resulta al menos tan cuestionable en Herrera, como lo fue en Ovidio, que esa *Gigantomaquia* de la que se nos habla fuera real y sinceramente el «principio grande i rudo» de su vocación poética.

4.3.3. Y, finalmente, abordemos *H*, Elegía III, 130-132, el tercer pasaje en cuestión. Para su exégesis es fuerza recurrir de nuevo, como en el caso anterior, a los contenidos convencionales de la erótica antigua. En efecto, Herrera nos dice, en el marco preciso de una prolija reflexión sobre la brevedad de la vida, sentirse consigo mismo indignado ante la llegada de la vejez y su sumisión al amor:

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
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 la sola razón intenta i haze. (vv.1-12)

El sesudo y ya maduro poeta ahora sólo admite los dictados de la razón. Así pues, exasperado por los continuos tormentos a que lo somete Amor, se rebela contra él en altanero desafío.

El grave yugo i duro peso frío
qu'oprime a l'alma i entorpece el buelo
al generoso pensamiento mío

⁴⁸ *Amores* II 1.11-18: *Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / centimanumque Gyen (et satis oris erat), / cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo / ardua deuexum Pelion Ossa tulit: / in manibus montes et cum Ioue fulmen habebam, / quod bene pro caelo mitteret ille suo. / Clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi; / excidit ingenio Iuppiter ipse meo.* (Me había atrevido, bien lo recuerdo, a hablar de celestes guerras / y de Gies con sus cien manos (y me sobraba descaro), / cuando en vano la Tierra tomó venganza y, puesto sobre el Olimpo, / el escarpado Osa sostuvo al Pelión inclinado: / en mis manos los montes tenía y con Júpiter el rayo, / que con acierto disparase aquél en defensa de su cielo. / Cerró mi amada sus puertas: yo con Júpiter depuse el rayo; / el mismo Júpiter se fue de mi memoria.)

⁴⁹ También «confiesa» Ovidio que fue Amor quien le dictó el primero poemas de juventud en *Pónticas* III 3.29. Sobre esta controvertida cuestión véase F. della Corte, «La *Gigantomachia* di Ovidio», en *Studi in onore di Vittorio di Falco*, Nápoles, 1971, p. 445.

decienda roto i sacudido al suelo,
que la cerviz ya siento deslizada,
ya niego el feudo a Amor, ya me rebelo. (vv. 124-129)

El motivo lo tenemos bien atestiguado ya en el epigrama erótico helenístico⁵⁰. En el terreno literario, su *renuntiatio amoris* se acompaña del expreso deseo de cambiar de rumbo poético con el cultivo de géneros más serios y, por consiguiente, más acorde con sus años:

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 los míseros mortales
miraré, despreciando su grandeza,
causa de siempre miserables males. (vv. 130-138)

Por ello es hasta cierto punto lógico que, entre sus nuevos proyectos literarios, se encuentren la apacible poesía bucólica («el prado i la selva»), la mística y, cómo no, la inexcusable *Gigantomaquia*. Al fin y al cabo, después de haber sufrido los embates de la pasión amorosa, quiere el maduro poeta vivir algún tiempo «en agradable estado» (v. 116), es decir, conforme a la clásica aspiración de paz y tranquilidad del enamorado.

La situación aquí descrita tampoco tiene nada de novedosa. Conviene recordar que la promesa de componer en un futuro poesía más elevada por parte del poeta erótico ya entrado en años es uno más de los *topoi* del esquema mixto *recusatio-excusatio*. En concreto, el *topos* está bien recogido en Propercio. También el elegista romano, que ve cómo la vejez (*aetas extrema*) no gusta de los amores de juventud (*aetas prima*), proyectará cantar temas serios como las guerras⁵¹. Y en otra elegía de tono similar también hace idénticos propósitos de renunciar, con la llegada de la vejez, a los versos eróticos y dedicarse esta vez a la poesía filosófico-didáctica⁵². En estos ejemplos la antítesis «juventud/vejez» juega un papel decisivo en el prometido cambio de rumbo poético. Se trata de una situación tópica, a juzgar por las similares palabras de Horacio

⁵⁰ Cf., entre otros, los que se leen en *Ant.Pal.* XII 45 (Posidipo), *Ant.Pal.* XII 166 (Asclepiades), *Ant.Pal.* XII 48 (Meleagro).

⁵¹ Propercio II 10. 7-10: *aetas prima canat Veneres, extrema tumultus: / bella canam, quando scripta puella mea est. / nunc uolo subducto grauior procedere uultu, / nunc aliam citharam me mea Musa docet.* (Cante la edad temprana a los goces de Venus, la avanzada a los tumultos: / a las guerras cantaré, ya que de mi amada he escrito. / Ahora, en trance el semblante, quiero conducirme con mayor gravedad, / ahora otra cítara mi Musa me enseña.)

⁵² Propercio III 5. 23-25: *atque ubi iam Venerem grauis interceperit aetas, / sparserit et nigras alba senecta comas, / tum mihi naturae libeat perdiscere mores.* (Y cuando la edad gravosa me haya arrebatado a Venus / y la blanca senectud haya salpicado mi negra cabellera, / entonces será de mi agrado aprender bien las reglas de la naturaleza.)

a Mecenas en el comienzo de su *Epístola* I 1, cuando declina seguir componiendo lírica, ya inapropiada a su edad, y planea dedicarse a temas filosóficos más serios.

En resumidas cuentas, nuestro contexto programático responde, con algunas diferencias de matiz, a las convenciones propias de la poética de Eros, que impone al poeta tema y tono específicos y, sobre todo, excluyentes⁵³. Por ello el intento de Herrera será lógicamente vano, ya que de nuevo Amor tirano volverá a flechar el maltrecho pecho del poeta:

En estos pensamientos i nobleza
passar contento i ledo yo pensava
desta edad corta i breve la estrecheza;

que aún ya de la cruel tormenta i brava
no estava enxuto mi úmido vestido
ni appena el pie en la tierra yo afirmava,

cuando Amor, que me trae perseguido,
en tempestad más áspera pretende
que yo peligre en confusión perdido. (vv. 139-147)

La conjunción de tiempos verbales pasado y futuro (vv. 131 y s.: «i cantaré, como canté, la guerra / de la gente de Flegra conjurada») es aquí especialmente significativa. En el cancionero herreriano el amor es, como en cualquier cancionero de corte petrarquista, estado presente marcado indeleblemente por el dolor. Desde esta perspectiva, pasado y futuro son las seguras fronteras del desamor y por ello ambos representan para el doliente poeta-amante recobrar la dicha perdida y liberarse así del implacable reino de Amor. Los versos épicos se sitúan, por tanto, en esas «ideales» fronteras de un tiempo no presente.

5. De nuestro análisis, que hemos pretendido minucioso, pueden concluirse dos hechos ciertamente significativos:

a) que Fernando de Herrera, en línea con la fecunda tradición clásica del poeta-filólogo, está en no pocos pasajes de su cancionero siguiendo casi al detalle el tópico grecolatino de la *recusatio* en su modalidad «augústea», es decir, de rechazo atenuado por el concurso de la *excusatio*. Sus voces poéticas, tantas veces invocadas como demostración de la plena conciencia que el poeta tiene de las fronteras que separan a los diferentes géneros poéticos entre sí, son en buena parte deudoras de los esquemas compositivos y los contenidos a los que una y otra vez tópicamente acude la poesía clásica de tono apologético.

b) Que, en concreto, las repetidas alusiones que aparecen en sus versos acerca de proyectos épicos frustrados —y, muy en especial, acerca de la composición de una *Gigantomaquia*— también pertenecen todas ellas, como hemos creído demostrar, a contextos altamente estereotipados y, lo más importante, decididamente inspirados en

⁵³ Textos programáticos como aquellos que se leen en el poeta bucólico Bión de Esmirna (*fr.* 9 Gow) o en Ovidio (*Amores* I 1 & II 1) son suficientemente explícitos al respecto: apenas el poeta ha acabado de expresar su intención de componer otro tipo de poesía no amorosa, cuando Eros o Cupido ponen mano a sus flechas y le hacen acatar sus tiránicos preceptos.

fuentes apologéticas clásicas. Merced a ese tan peculiar proceso de la *mimesis* renacentista, los esquemas compositivos de la *recusatio* grecolatina han sido cabalmente asimilados por el texto herreriano. A la luz de tan llamativas coincidencias hemos de cuestionar la veracidad de las presuntas claves autobiográficas contenidas en estos pasajes y hemos también de preguntarnos, por supuesto con las lógicas reservas, si la *Gigantomaquia*, hoy unánimemente tenida por perdida, no es en realidad sino el resultado de una incorrecta intelección de la obra herreriana, propiciada por la costumbre de dejar nuestros textos vernáculos huérfanos de sus raíces clásicas. En cualquier caso, debe imponerse una total cautela a la hora de apoyar su existencia en el valor aparentemente probatorio de todos estos pasajes herrerianos, ya que tanto el tono confesional en ellos adoptado como los temas épicos allí preteridos responden sin duda alguna al registro habitual de una *recusatio*.

*

MONTES CALA, José Guillermo. «Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera». En *Criticón* (Toulouse), 75, 1999, pp. 5-27.

Resumen. Es nuestro propósito demostrar en el presente trabajo que las voces poéticas herrerianas son en buena medida deudoras de los esquemas compositivos y los contenidos de una *recusatio*, tópico apologético mediante el cual el poeta grecolatino de tonos líricos expresaba su rechazo a cultivar los géneros poéticos mayores. Se rastrean, en concreto, en Herrera aquellos esquemas propios de la modalidad «augústea» o atenuada, caracterizada por la mixtura *excusatio-recusatio*. Desde la novedosa perspectiva del seguimiento de este tópico también se aborda, por último, la cuestión de la *Gigantomaquia* de Herrera.

Résumé. Les voix poétiques de Fernando de Herrera sont redevables, dans une large mesure, des schémas formels et des contenus de la *recusatio*, topique apologétique grâce auquel le poète lyrique antique exprimait son refus de cultiver les genres poétiques élevés. Plus précisément, on retrouve chez Herrera les schémas caractéristiques de la modalité «augustéenne» ou «atténuée» de ce topique, quand se mêlent *excusatio* et *recusatio*. Le repérage de ces éléments permet, à terme, de jeter quelques lumières sur la question de l'existence réelle d'une *Gigantomaquia* dans l'œuvre de Herrera.

Summary. My aim in this paper is to demonstrate how Herrera's poetical voices are greatly indebted to the compositional schemes and contents of *recusatio*, an apologetical topos of the graeco-roman poetry by which lyric poets rejected epic and tragic themes. Herrerian *recusatio* belongs to the so-called «augustean» type, which is characterized by an attenuating mixture of *recusatio* and *excusatio*. From this new point of view the problem of Herrera's *Gigantomaquia* is also elucidated.

Palabras clave. Hermenéutica textual. Tradición clásica. Herrera. *Recusatio*. *Gigantomaquia*.

DISFRACES DE ARIOSTO
(ORLANDO FURIOSO EN
LAS NARRACIONES DE *EL CROTALÓN*)

ANA VIAN HERRERO

Universidad Complutense de Madrid



MANCHESTER

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

University of Manchester

MCMXCVIII