

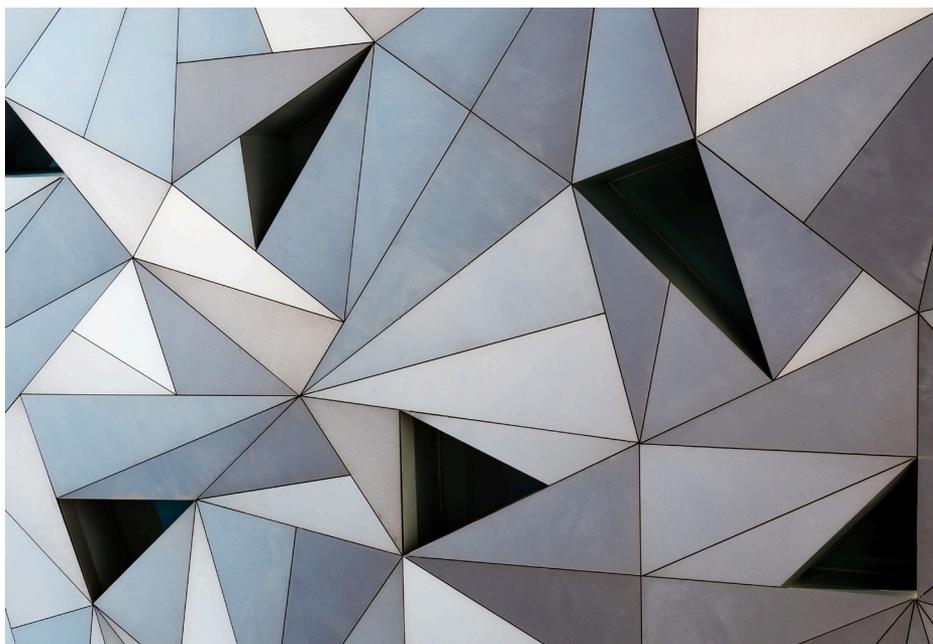
DE HERRERA

ESTUDIOS REUNIDOS EN EL CENTENARIO DE *VERSOS* (1619)

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

LITERATURA

Juan Montero
Pedro Ruiz Pérez
(coordinadores)



DE HERRERA.
ESTUDIOS REUNIDOS
EN EL IV CENTENARIO
DE *VERSOS* (1619)



COLECCIÓN LITERATURA

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Juan Montero Delgado

CONSEJO DE REDACCIÓN

Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla

Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla

Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla

Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla

Falque Rey, Enma . Universidad de Sevilla

Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla

Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla

Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla

Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla

Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne

Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia

Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense

Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)

Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares

Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II

Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia

Gil Fernández, Juan. Real Academia Española

Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga

Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano

Marello, Carla. Università degli Studi di Torino

Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga

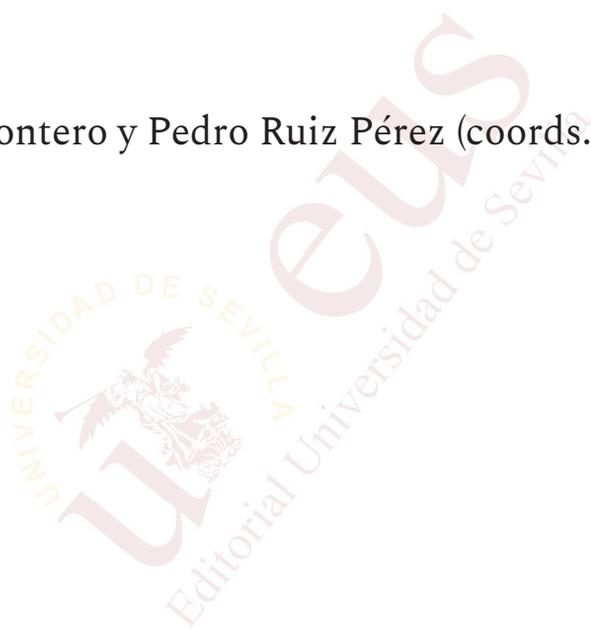
Puig Montada, Josep. Universidad Complutense

Siguán, Marisa. Universidad de Barcelona

Valis, Noël. Yale University

DE HERRERA.
ESTUDIOS REUNIDOS
EN EL IV CENTENARIO
DE *VERSOS* (1619)

Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (coords.)



LITERATURA
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2021

LITERATURA Nº: 156

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena (Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)

Elena Leal Abad (Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

El presente libro se ha realizado en el marco del proyecto I+D *Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)* [SILEM II, RTI2018-095664-B-C22], financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Primera edición: 2021

© Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (coords.), 2021

© De los textos, sus autores 2021

© Editorial Universidad de Sevilla, 2021

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> | eus2@us.es

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

DL: SE 931-2021

ISBN: 978-84-472-3078-5

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: Cuadrantín Estudio

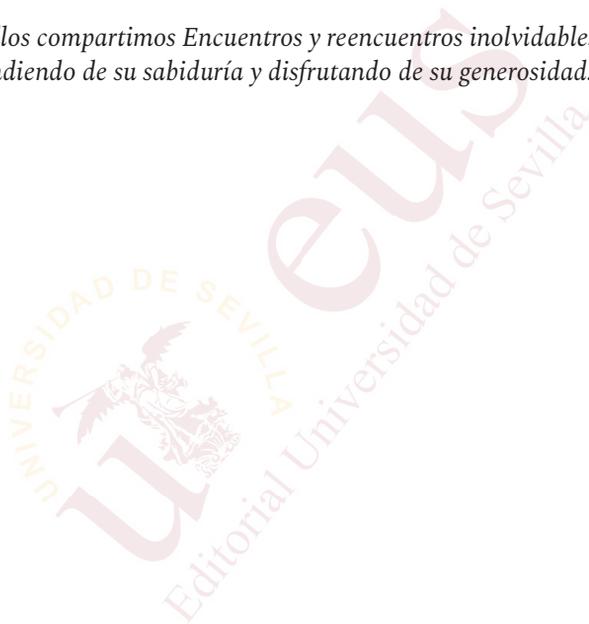
Impresión: Ulzama Digital

Índice

Un Herrera renovado BEGOÑA LÓPEZ BUENO	11
«Y contemplo por vos la suma alteza». Amor y furor en <i>Algunas obras</i> de Fernando de Herrera ANTONIO GARGANO	23
La poesía latina de Fernando de Herrera en su proyecto literario JOSÉ SOLÍS DE LOS SANTOS	53
La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas JUAN MONTERO	107
Nueva luz para la problemática de <i>Versos</i> : una aproximación a su léxico desde las Humanidades Digitales y los estudios de corpus LAURA HERNÁNDEZ LORENZO	151
La construcción autorial de Herrera en <i>Versos</i> (1619) PEDRO RUIZ PÉREZ	207
Herrera en salsa quevediana FLAVIA GHERARDI	259
Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos MERCEDES COMELLAS	287
Resúmenes y palabras clave	365

*En memoria de Alberto Blecua, Trevor J. Dadson, Lía Schwartz,
Robert Jammes y Vicente Lleó, a quienes se nos llevaron
estos tiempos aciagos.*

*Con ellos compartimos Encuentros y reencuentros inolvidables,
aprendiendo de su sabiduría y disfrutando de su generosidad.*



HERRERA EN SALSA QUEVEDIANA

FLAVIA GHERARDI

Università di Napoli Federico II

La historia de la fortuna de la poesía de Fernando de Herrera cuenta con una página sumamente problemática: la recepción de su modelo por parte de Quevedo. La relación entre estos dos gigantes de la literatura áurea, en términos de influencia poética (del primero sobre el segundo, naturalmente), se puede afirmar que corre a lo largo de dos directrices –una ideológica, la otra intertextual– que conforman un sistema complejo, ambiguo, condicionado por múltiples factores de contexto y en el que conviene profundizar, a fin de contribuir a la reflexión sobre el alcance y penetración de la propuesta estética del sevillano.

La primera trayectoria se inscribe en el marco socio-literario de las polémicas que animaron los mentideros de los distintos centros de producción cultural en los territorios de la corona. Las conocidas divergencias estéticas (con implicaciones, a menudo, también políticas) entre los seguidores de una poesía anclada en el cultivo de módulos poéticos que persiguen el refinamiento, la complicación del dictado poético y el efectismo (el tan denostado cultismo), y los que, en cambio, se ponen a la defensa de códigos expresivos más diáfanos e inteligibles, paladines del ideal de la

claritas, combinada o soportada por el arte del ingenio, solo en apariencia atañen al campo literario, o únicamente al campo literario, puesto que este último solo es el recolector final, y en ocasiones el desencadenante, de tensiones que corren fuera de él y se radican en distintos polos: geopolítico y estamental (centro vs. periferia; monarquía vs. nobleza), intelectual (contraposición entre escuelas y academias), personal (necesidad de autopromoción frente al alistamiento en bandos colectivos).

Ahora bien, la figura de Francisco de Quevedo –cuyo estatuto de gran intelectual (pese a su espíritu atrabiliario), ideólogo, cortesano y filomonárquico le impide sustraerse a las dinámicas de compromiso– se inscribe en este contexto, posicionándose como corifeo de una línea que en las tres vertientes mencionadas lo consagra, huelga recordarlo, como el defensor de unos ideales poco progresistas. Por lo que atañe a la vertiente que más nos interesa aquí basta con recordar que Quevedo entra en el terreno de la polémica literaria anticultista movido, en una fase delicada de su parábola como cortesano, por un interés concreto: acaba de expiar su cercanía al decaído duque de Osuna y tiene que congraciarse con el nuevo valido, el conde-duque de Olivares. Entra de lleno, por tanto, en la polémica contribuyendo con dos iniciativas editoriales paralelas¹, ambas alimentadas por su afán de medro político: la publicación de las *Obras* de Fray Luis de León, que van dirigidas precisamente a Olivares, y, con el mismo fin, la edición de las *Obras* de Francisco de la Torre, con carta dedicatoria al duque Medina de las Torres, esto es, el yerno de Olivares. A pesar de publicarse en 1631, ambas obras contaban con aprobaciones y demás preliminares ya en 1629², es decir, en un momento especialmente convulso para la vida

1. Las dos se inscriben en un conjunto de obras cronológicamente cercanas en las que Quevedo ataca abiertamente la nueva poesía, acreditándose como polemista muy activo: el *Discurso de todos los diablos* (1628), *La Culta latiniparla* (1629), la *Aguja de navegar cultos* (1631).

2. «En conclusión, el poder oficial esperaba poder contar con la eficacia de la pluma quevediana en 1629. Con su dedicatoria a Olivares, el autor mostraba que su persona y sus ideas podían ostentar el respaldo oficial del privado, lo cual pudo motivar su elección del conde-duque, que funcionaría como

política de la corona, pero también para la intelectual, ya que la polémica anticultrista³, si no está en su mayor virulencia⁴, sí está viendo

recordatorio ante sus varios o diversos adversarios». La cita procede de la excelente reconstrucción del marco socio-cultural en el que maduran las iniciativas quevedianas, realizada en 2017 por la llorada Lía Schwartz y por Samuel Fasquel en su edición del prólogo a las *Obras* de Fray Luis, para el proyecto Pólemos-Obvil dirigido por Mercedes Blanco: <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo>.

3. En la carta a Don Manuel Sarmiento de Mendoza, mecenas y Canónigo Magistral de la Santa Iglesia de Sevilla, quien debió facilitar a Quevedo el manuscrito de las obras de fray Luis, probablemente en ocasión de su viaje a Andalucía en 1624, nuestro autor mantiene que la decisión de ofrecer la edición a Olivares fue tomada bajo 'imperio' del propio Mendoza («Yo obedecí a su orden de vuestra merced y a mi deseo, dedicándolas al Conde-Duque»). Frente a este intento de hacer pasar la dedicatoria a Olivares como acto de obediencia a un mandato ajeno, sabemos que en realidad la operación editorial se inscribe en el contexto de la tensa polémica entre andalucistas y castellanistas que marcó las primeras décadas del XVII y que se encarnizó sobre todo tras la aparición de la colección herreriana de *Versos* en 1619. Fruto de la cooperación entre Francisco Pacheco y Francisco de Rioja, uno de los prologuistas de la edición junto con Enrique Duarte, *Versos* tenía la función de acreditar al andaluz Herrera en tanto que iniciador de la senda cultista, es decir, de aquella trayectoria poética que en el sentir de sus promotores debía desplazar (o reemplazar) el paradigma castellano clasicista que tenía en Garcilaso su modelo poético indisputable. Las dos iniciativas de Quevedo, por tanto, estarían enfocadas a ensalzar a Fray Luis y Francisco de la Torre como modelos antagónicos a los preconizados por los andaluces; y de ahí que el madrileño (quien, en palabras de Valentín Núñez, «había entendido la clave que cifraba la edición herreriana de 1619») aprovechara sus preliminares para, entre líneas, amonestar al Conde-Duque, ya dedicatario de *Versos* y notoriamente favorable a la propuesta gongorista. Véase a este respecto dos valiosos trabajos: Rodrigo Cacho Casal, «Quevedo y el canon español», en *El canon poético en el siglo XVII: IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008), coord. por Begoña López Bueno, Sevilla, P.A.S.O., 2010, pp. 421-452, esp. pp. 431-436; y, en el mismo volumen, de Valentín Núñez Rivera, «Una polémica encubierta: poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)», pp. 193-214, la cita en p. 200.

4. Valga, dentro de la más que abundante bibliografía sobre el tema, y entre las contribuciones más recientes, la referencia al esclarecedor ensayo de:

definitivamente consagrado uno de sus protagonistas –Góngora– al rango de mejor ingenio de España (en el 29 sale el *Polifemo comentado* por Salcedo Coronel, aunque ya en 1628 se ha concluido el manuscrito Chacón y Pellicer tiene en trámite sus *Lecciones solemnes*, que salen en 1630).

Ahora bien, para nuestra cala en la trayectoria Herrera-Quevedo observada desde la perspectiva del contexto cultural, el texto de partida está representado por los preliminares a la edición de la obra de de la Torre, pues están salpicados de comentarios ofrecidos en clave claramente anticultista⁵. En el prólogo «*A los que leerán*», Quevedo, que no llegaba a los veinte años cuando falleció el Divino en 1597, echa mano de sus armas poéticas y, casi a manera de venganza transversal, se pone a dar “lanzadas a moro muerto” contra Herrera, con el secreto fin, en realidad, de atacar a los mejores discípulos y epígonos del vate andaluz, y más directamente a Góngora, continuador del sevillano en la senda cultista. Lo hace, Quevedo, desde su veta de teórico y pensador, diseminando juicios y valoraciones que, bien mirado, no dejan de resultar ambiguos. En el mencionado prólogo, tras defender una ‘anterioridad’

María José Tobar Quintanar, «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora», *Castilla. Estudios de literatura*, 4 (2013), pp. 177-203. <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/206/269>>

5. Como es notorio, tras muchas décadas en las que se han ido alternando distintas conjeturas acerca de la identidad del poeta exhumado por Quevedo (quien, no se sabe si de forma deliberada o ingenua, lo identificó erróneamente con el bachiller [Alfonso] de la Torre, poeta cancioneril del siglo XV anterior a Boscán), en años recientes Soledad Pérez Abadín, tras las huellas de Cerrón Puga, ha reunido pruebas concluyentes que autorizan su identificación con un poeta del círculo salmantino, cercano a Fray Luis y al Brocense, quien se preparaba a entregar a la imprenta su colección de poemas ya en 1588, con el título de *Versos líricos y adónicos*, y *la bucólica del Tajo*. Luego esta edición “frustrada” fue llevada a cabo por Quevedo, aunque no se sabe cómo llegó a sus manos el ejemplar que pudo servir de preparación a la impresión citada. Véase, entre los numerosos y valiosos trabajos dedicados por la autora a la poesía de de la Torre: Soledad Pérez-Abadín Barro, «La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, 90 (2004), pp. 5-33.

cronológica del Bachiller (que nunca lo fue, ni en la cronología ni en el título), llega a acusar abiertamente a Herrera de plagiarlo:

[...] Y que como se leerá en estas obras, [Herrera] tuvo por maestro y ejemplo a Francisco de la Torre, imitando su dicción y tomando sus frasis tan frecuente, que puedo escusar el señalarlas; pues quien los leyere, verá, que no son semejantes, sino uno.

[...] Y por no cansar, todas las palabras, y dicciones, el estilo, la contextura, lo severo de la sentencia, cosa que no la dijera, a no creer que es tan grande, y calificada recomendación del docto juicio de Fernando de Herrera en imitarlo, como del ingenio de Francisco de la Torre en averlo enseñado primero.⁶

Sin embargo, a pesar del escrutinio que Quevedo ofrece de las voces que Herrera habría sacado de la obra de Francisco de la Torre (mantenida voluntariamente oculta al público, declara Quevedo, hasta que él lo rescatara del olvido, comprándoselo a un librero), o de las que él censura en virtud de una personal y natural desestimación hacia ellas⁷,

6. En realidad, la embestida polémica en dirección anticultista tiene su comienzo ya antes del prólogo «A los que leerán» de Quevedo, puesto que cuenta con el respaldo que le ofrece don Lorenzo Van Der Hammen y León, autor de la primera «Aprobación», en la que éste lamenta el estado de corrupción de la lengua actual, comparándola con otros idiomas ‘víctimas’ de parejos fenómenos de alteración de la pureza natural como es el caso del hebreo. Para las ediciones modernas de la obra del misterioso autor, acúdase a Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. crítica de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984 (citamos por esta edición, pp. 68-70) y también a Francisco de la Torre, *Poesías*, ed. crítica de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1944. En el pasaje «imitando su dicción y tomando sus frasis tan frecuente», Zamora Vicente lee diversamente: «imitando su dicción y tomando sus frasis [y voces] tan frecuente».

7. Sobre esta cuestión sigue siendo fundamental el trabajo de P. M. Komanecky, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the

no pasa desapercibido que Quevedo exhiba al mismo tiempo cierto aprecio (¿irónico?⁸) por el vate, puesto que constantemente se refiere a él como al «doctísimo y elegantísimo escritor», alude al «divino ingenio de Herrera» y lo considera dotado de una «cuidadosa lima», hasta calificarle de «tan grave y erudito Maestro»⁹. Tanto es así que poco después del pasaje mencionado procura atenuar la acusación de plagio, desviando la carga sobre la figura de Pacheco, quien sería el verdadero responsable de la malversación textual:

Advierto que el divino ingenio de Herrera sacó en su vida las rimas que se leen en pequeño volumen limpias de las más de estas voces peregrinas que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco, pintor docto y estudioso, y de grande virtud en mucho mayor volumen. Creo fue el intento darnos, de tan grave y erudito Maestro, hasta lo que él desechó escrupuloso. Que de tales ingenios, aun las

Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), pp. 123-33.

8. Así lo interpreta Antonio Azaustre en nota a su edición de los «Preliminares literarios a las *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*» (en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, Vol. I, tomo I, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, pp. 165-182), al mantener que la «alabanza a Herrera es irónica, y da pie a una serie de censuras de Quevedo, que le acusa de imitar a Francisco de la Torre» (p. 176); y también cuando, al comentar la carta dedicatoria al Conde-Duque de Olivares, preliminar a la edición de las *Poesías* de Fray Luis, respecto de las palabras de elogio que Quevedo reserva para Herrera, afirma que «Estas alabanzas a Herrera parecen fingidas». Véase, Antonio Azaustre, «Preliminares literarios a las *Poesías* de Fray Luis de León», en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, Vol. I, tomo I, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, p. 136.

9. También muestra su aprecio hacia el sevillano en otros lugares, como cuando en el capítulo cuarto («De la lengua propia de España, de la lengua antigua i de la de aora. La razón de su gramática, su propiedad, copia y dulzura») de *España defendida*, argumenta retóricamente: «¿Qué es igual al cuidado i lima de los versos de Hernando de Herrera, a la blandura de Francisco de Aldana i propiedad de Figueroa, a quien dio Italia lauro i nombre de diuino?». Citamos por: Victoriano Roncero López, «Aproximaciones al estudio y edición de la *España defendida*», *La Perinola*, 1 (1997), pp. 215-34, cita en la p. 229.

manchas que ellos se quitan pueden ser joyas para los que sabemos poco y su sombra nos vale por día¹⁰.

Estas últimas aseveraciones ponen de manifiesto la actitud oscilante, incierta, de Quevedo para con la figura de Herrera, cuyos poemas en todo caso conocía bien, tanto en su primer destino, el de *Algunas obras* (1582), como en su paradero póstumo de *Versos* (1619), según se desprende de su apelación a la necesidad de deslindar filológicamente las lecciones originales de las intervenciones apócrifas achacables al amigo revisor de *Versos*. Ahora bien, la ambigüedad que marca el juicio del madrileño abre un espacio de reflexión del que cabe excluir toda ingenuidad o lectura unívoca, pues es evidente que, en un clima de polémica y controversia como el que marca las primeras décadas del XVII, estos paratextos funcionan como atalayas en las que los autores se ‘sitúan’ de forma deliberada, para que por debajo de las declaraciones literales se deje reconocer su verdadera postura ideológica y estética. Por tanto, no debe sorprender que la ambigüedad de las declaraciones quevedianas que acabamos de referir estimule valoraciones como, por ejemplo, la de Luis Sepúlveda, quien mantiene que «todo el prólogo está entreverado de una profunda animadversión

10. F. de la Torre, *Obras*, ed. cit., p. 70. La elección de ahondar en el eje poético Herrera-Quevedo resulta tanto más justificada si se tiene en la debida cuenta el hecho de que Quevedo estuvo muy familiarizado con la obra de Herrera, según lo testimonia el hecho de que don Francisco poseía sendos ejemplares de las dos ediciones de 1582 y de 1619, y que sometió a parcial cotejo con las versiones anteriores las variantes presentes en *Versos*, según nos recuerda Komanecy (p.125): «We see from his manuscript notes that the apparently chose four sonnets from the first twenty-eight folios of the 1582 edition, and having located them in Pacheco’s edition (probably using the index of first lines), corrected the later text according to the earlier one». Aunque no es totalmente de fiar en la transcripción de las notas manuscritas de Quevedo, consúltese el clásico: «Apostillas de mano de Quevedo a la poesía de Herrera», en F. de Quevedo, *Obras completas*, ed. crítica de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, pp. 1587-90.

contra Herrera y su poesía»¹¹, o también, entre otros ejemplos, la de Elías Rivers, quien llega a concluir que «aunque Quevedo, dirigiéndose al andaluz Olivares, hablaba bien de Herrera, sabemos que en el fondo se oponía a la poesía tanto de Herrera como de Góngora»¹².

Ahora bien, todo lector versado en la poesía barroca sabe por experiencia que por encima de las declaraciones programáticas que los distintos autores reservan a lugares con pretensión de ‘oficialidad’ como son los paratextos, en los que influyen tanto factores ambientales de contexto como convenciones y patrones formulísticos recurrentes, están y funcionan la realidad textual, la praxis y las tendencias compositivas que responden a dinámicas de creación privativas y que muy a menudo divergen de las primeras. En este terreno, pues, nos socorre la segunda de las directrices anunciadas al principio de este trabajo, la que nos lleva a someter a la lupa de la intertextualidad la presencia de Herrera en Quevedo, con el fin de medir y valorar de forma un poco más concienzuda la operatividad del modelo herreriano. Una operación que estimamos de provecho sobre todo si se elige como terreno de aplicación la parcela amorosa de la poesía de Quevedo, concretamente la que queda consignada a las dos secciones en las que se estructura la *musa Erato*, por lo que de consonancia entre ideario petrarquista e instancia de superación (del propio petrarquismo) revelan uno y otro locutor lírico, entablando así un diálogo mudo y tal vez involuntario.

11. Luis Sepúlveda, «La *princeps* del *Parnaso* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope*, 13. 1 (2007), pp. 115-145, la cita en la p. 121.

12. «Quevedo, por el contrario, enemigo de Herrera y sus ideas poéticas, se oponía totalmente al encabalgamiento léxico y al hipérbaton, criticando la práctica incluso de Garcilaso y Fray Luis de León e ignorando cualquier matización estética. Su reaccionaria ideología poética, más “clásica” que la de los poetas clásicos, se basaba en reglas formales fijas; esto se revela claramente en su poética dedicada a Olivares, que es sobre todo una denuncia de la poesía de Góngora y sus secuaces». Elías Rivers, “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, *La Perinola*, 5 (2001), pp. 277-283, las citas en pp. 278-79.

Con una breve premisa. De muy poco sirve, en este terreno, valer-se del recurso representado por las indicaciones y notas explicativas proporcionadas por figuras directamente vinculadas con la obra del madrileño, como puede ser la de González de Salas u otros gestores y patrocinadores antiguos de la obra quevediana. La lectura del *Parnaso español*¹³, en efecto, limitada a la musa Erato, nos hace reparar en una sola referencia a Herrera, evocado no en tanto poeta, sino como figura *mediationis*, es decir, en cuanto comentador de Garcilaso. González de Salas, en el epígrafe que acompaña el soneto contenido en *Canta sola a Lisi*, «Los que ciego me ven de haber llorado», remite a la fuente proporcionada por Herrera en relación al último verso de la Elegía II del toledano –un epigrama de Sannazaro– y que equivocadamente Salas acopla con otra fuente: «Escribió este asunto Sannazaro “Miraris liquidum etc.”. Imitole Figueroa y juntolos Herrera en el comentario a Garcilaso»¹⁴.

13. Sin contar con que, probablemente, la propia caracterización del monte Parnaso, que en el título de la portada de la edición de 1648 aparece «en dos cumbres dividido», tiene precisamente una matriz herreriana, puesto que es el sevillano quien, en su comentario al soneto XXIV de Garcilaso, recuerda que «Fue ilustre este monte con dos cumbres» (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. crítica de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 436).

14. Como bien aclaran los editores modernos del cancionero quevediano, Herrera señala para el *locus* garcilasiano dos epigramas de Sannazaro, traducidos al castellano y glosados por Francisco de Medina, pues estos son las dos fuentes que «juntó» Herrera y no Sannazaro y Figueroa, como erróneamente mantiene González de Salas, aunque en otro lugar Herrera añade como fuente (dudosa) otro soneto «cuyo autor piensan algunos que es Francisco de Cuevas». Véase: Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. crítica de Lia Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, p. 772. Sin embargo, es en una nota contenida en el espléndido comentario al soneto en cuestión donde Arellano aclara que el error de Salas pudo deberse al hecho de que «el soneto que Herrera duda en atribuir a Francisco de Cuevas y que tan cercano resulta al de Quevedo, aparece precisamente entre las poesías de Figueroa, de manera que González de Salas ha debido recomponer las atribuciones que Herrera sugiere, y debe de estar pensando en el soneto “Tiéneme el agua de los ojos ciego”, de Francisco de Figueroa, cuando menciona a este

Más fiables, desde luego, que el editor Salas son las pesquisas realizadas por los editores y comentaristas modernos de la poesía de Quevedo, aunque con la parcialidad y las limitaciones que siempre conlleva el tener que atender críticamente (juntando ecdótica y exégesis) a un corpus textual tan amplio y diversificado. A estos se añaden, naturalmente, las referencias, señas o comentarios, muchas veces contenidos en estudios sobre aspectos puntuales de la obra quevediana, que de forma meramente tangencial o epidérmica remiten al contacto con la producción de Herrera y que, precisamente por ello, interesan menos en la perspectiva de una reelaboración más consciente del modelo¹⁵. Mención aparte merece el conocido volumen de Fernández Mosquera sobre *La poesía amorosa de Quevedo*, en el que el estudioso aborda el poemario erótico *Canta sola a Lisi* desde una perspectiva enunciativa, basada en el análisis estilístico-retórico de los poemas combinado con el estudio de la metáfora interna al que Mosquera considera a todos los efectos un “cancionero pertrarquista”. El dato interesante, sin embargo, estriba en que la valoración de cada elemento performativo del cancionero se desarrolla por vía comparativa con tres referentes fijos sacados del dominio de la poesía áurea: Francisco de la Torre, Fernando de Herrera y Lope de Vega, puesto que representan «tres estadios, tres momentos y tres ambientes distintos con los que confrontar la poesía

en el contexto de las fuentes del poema quevediano». Véase, del autor, *Músicos callados contrapuntos. Textos y contextos de la poesía de Quevedo*, Berriozar, Cénlit Ediciones, 2012, pp. 85-86, nota 65. Más recientemente, el cuadro se ha ulteriormente aclarado y enriquecido con la información proporcionada por Alfonso Rey y M^a José Alonso en su edición de *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, Sección segunda)*, Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 29-30.

15. Son referencias diseminadas en los incontables estudios sobre aspectos puntuales de la obra quevediana, imposibles de registrar de forma exhaustiva, y que, por la mayoría, establecen relaciones solo de vaga cercanía o familiaridad latente entre los textos. Es el caso, por ejemplo, de la sugerencia facilitada por María Rosa Lida para el celeberrimo soneto «Cerrar podrá mis ojos...»: el herreriano «Llevarme puede bien la suerte mía», luego juzgado por la crítica posterior de escasa pertinencia (María Rosa Lida, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, I (1939), pp. 373-375.

de nuestro autor»¹⁶. La conclusión del cuidadoso repaso intertextual es que, como era de esperar en el caso del madrileño, aun bebiendo de todos los manantiales (clásicos y coevos) disponibles, en su proceso de elaboración artística Quevedo se dota de una característica: «la superación de las tradiciones individuales»¹⁷. Por lo que concretamente concierne a la relación con Herrera, a pesar de la enorme cantidad de correspondencias señaladas, la valoración global del estudioso apunta a una sustancial divergencia poética entre los dos ingenios (frente a la mayor consonancia, advertida por Quevedo y argumentada por el estudioso, con Lope¹⁸), debido al peso de un factor tan condicionante –en

16. S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999. Verdadero hito de la crítica quevediana, este estudio proporciona una gran cantidad de referencias textuales en la línea Herrera-Quevedo (luego aprovechadas, oportunamente, por las ediciones posteriores de la obra quevediana en sus aparatos), precisamente como consecuencia del método comparativo a cuatro referentes (de la Torre, Herrera, Lope de Vega, Quevedo) escogido como criterio guía de la investigación. Sin embargo, también en este caso, al igual que ocurre con las notas internas a las distintas ediciones, la mención de un lugar herreriano señalado como posible antecedente casi siempre se ofrece como término divergente negativo frente a unas parejas, pero alternativas, soluciones quevedianas, o bien se queda totalmente inerte, puesto que no da pie a una reflexión o discusión posterior acerca de su valor inspirador o de su función concreta dentro del paradigma poético de Quevedo.

17. S. Fernández Mosquera, *La poesía amorosa*, cit. (n. 16), p. 289. Y, aclara, en la misma página: «Quevedo vierte, en un molde plenamente petrarquista como es un cancionero amoroso, unos metros como los sonetos y los idilios y unas metáforas clásicas e italianizantes, recursos en forma de tropos y figuras cancioneriles; añade las tendencias de la nueva poesía gongorina y, en alguna medida, la tradición neolatina, generando una poesía diferente. Todos existían previamente, casi todos fueron cultivados desde Garcilaso por casi todos nuestros poetas; en los distintos autores se produjeron influencias y contaminaciones entre ellos, pero en ninguno se produjo esta integración».

18. Acerca de este especial aprecio por el Fénix, Rodrigo Cacho nos recuerda que «el elogio más explícito dedicado a Lope se halla en su aprobación a las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), donde afirma que «el estilo es (no sólo decente, sino raro en que la lengua castellana presume victorias de la latina) bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope

el sentir del santiaguense– como es la macro-estructura del poemario con su configuración dispositiva; es decir, que la abundancia o escasez de determinados recursos en Herrera estaría relacionada directamente con el hecho de que *Algunas obras*, por ejemplo, ‘no’ es un cancionero, mientras sí lo es *Canta sola a Lisi*, lo cual termina ofuscando, en nuestro sentir, el evidente papel activo que el conjunto de imágenes, temas, elementos de estilo y dispositivos de construcción herrerianos ejercen en la praxis compositiva de Quevedo.

En efecto, dejando de lado tanto las consonancias vagas como las desacertadas o forzadas, no se puede dejar de subrayar cómo el, en apariencia, tan denostado código herreriano participa de forma activa en la conformación de nada menos que el soneto proemial del cancionero amoroso quevediano. La imagen del amante esclavo o preso de la pasión amorosa aprovecha, naturalmente, una amplia tópica de raigambre petrarquista, variamente actualizada por la lección del petrarquismo renacentista. Sin embargo –señalan Schwartz y Arellano–, los primeros dos cuartetos beben también de materiales herrerianos, por lo menos en lo que atañe a la conexión entre el amante cautivo y la amada/prisión, y a la asimilación del cabello con las cadenas que lo sujetan. En los primeros versos hay posibles reminiscencias de la oda XII de Fray Luis de León, que Quevedo debió de contaminar con los vv. 22-24 de la elegía VII de Herrera¹⁹:

Un sutil hilo pudo d’un cabello,
 más bello que la luz del sol dorado,
 traerme preso sin jamás rompello;²⁰

Félix de la Vega Carpio» («Quevedo y el canon poético español», cit. (n. 3), p. 428).

19. F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi...*, ed. cit., p. 768. Manuel Ángel Candelas recuerda, además, que numerosos fueron «los estímulos de la elegía VII de Herrera» en la obra quevediana. Véase, del autor, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Servizo de Publicacións, Universidade de Vigo, 2007, p. 86.

20. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. crítica de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, p. 459.

Los editores modernos señalan una ocurrencia más en el principio del cancionero erótico a Lisi, dato que se carga de cierto valor simbólico. Para el famoso soneto «Crespas hebras sin ley desenlazadas», en el que Quevedo consigna el primero de la serie de retratos de Lisi, se señala que «dos antecedentes importantes de este retrato son el soneto CLVII del *Canzoniere* y el soneto XXXIII de *Algunas obras*, de Herrera»²¹. Más en detalle, la contribución de Herrera se manifestaría en el dístico inicial, en donde la imagen de la melena rizada de color oro que enmarca el rostro de la amada quevediana encabeza literalmente la *descriptio* según la progresión impuesta por el *canone breve*:

Crespas hebras sin ley desenlazadas,
que un tiempo tuvo entre las manos Midas;

La indicación del herreriano «Ardientes hebras, do s'illustra el oro» es pertinente, por lo que de desviación y enriquecimiento del tópico petrarquista originario implica²²; sin embargo, hay otros lugares herrerianos, no tenidos en cuenta por los comentaristas actuales, que presentan una mayor cercanía con la imagen elaborada por Quevedo, testimoniando su proficua relación con la cantera del Divino. Sin ir más lejos, basta con recuperar la referencia anterior a la elegía VII, donde la imagen se reitera múltiples veces, engrosando su incidencia en tanto posibilidad imitativa. Si al principio se impone a la atención la disposición del sintagma adjetival:

Las ricas hebras del dorado velo
vencen a las que cercan a Ariana
en el eterno resplandor del cielo (vv. 88-89).

21. F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi...*, ed. cit., p. 169.

22. Cabe destacar, además, que en su edición de *Canta sola a Lisi*, para la elaboración del retrato Alonso y Rey señalan muy pertinentemente el parentesco con unas estancias herrerianas, «Dichoso sea el tiempo y sea el día» (vv. 19-31), con la añadidura de un madrigal de Luigi Groto (p. 25). Véase también el citado estudio de Fernández Mosquera, p. 63.

Poco más adelante es la aparición del verbo *enlazar*, aunque en su forma recta, opuesta a la quevediana, lo que fortalece la conexión con el oro:

El dolor, que padece vuestro pecho,
 permita, i la serena luz ardiente,
i el oro, qu'os enlaza en nudo estrecho,

para luego finalmente disolverse, en los vv. 169-171, en la forma más tibia de «Y con guirnaldas en *las hebras d'oro* / tejerán vueltas...». Ni la pesquisa se detiene aquí, sino que se extiende, por ejemplo, a un texto –el soneto XLVII («Quien osa desnudar la bella frente»)– donde la concentración «de las crespas lazadas d'oro ardiente» (v.4) y de «la llama de sus hebras reluziente» se impone a la atención del lector también por su notable cercanía a otro soneto quevediano más célebre todavía, «En cropa tempestad del oro undoso».

Asimismo, fuera ya de los predios del cancionero dedicado a Lisi, pero aún dentro de la musa Erato (la primera parte), y aún sin salir de la metafórica relacionada con la imagen del amante cautivo, podemos señalar una correspondencia textual tan evidente como inédita, si la referimos a la cadena hipotextual reconstruida por los editores modernos de la poesía de Quevedo. En efecto, para el segundo cuarteto del soneto «A todas partes que me vuelvo veo», donde se lee:

La vida es mi prisión, y no lo creo;
 y *al son del hierro*, que perpetuamente
 pesado arrastro y humedezco, ausente
 dentro en mí propio, pruebo a ser Orfeo²³

se observa la novedad por la que el autor sustituye «la usual prisión de amor de la lírica cancioneril por la vida propia como cárcel: el

23. Citamos por la edición al cuidado de Alfonso Rey y María José Alonso, Francisco de Quevedo. *Poesía amorosa. Erato (sección primera)*, Pamplona, EUNSA, 2011, p. 27.

personaje es prisionero de sí»²⁴; esta conexión semántica con el cautiverio se refuerza por medio de la doble referencia metonímica a las cadenas (*hierro*), por un lado, y al mito de Orfeo (*son*), por otro. La serie metafórica cuenta con una larga y prestigiosa tradición, que desde los poetas elegíacos clásicos llega hasta los modelos italianos y los españoles del Siglo de Oro. Dentro de la cadena que, desde Cetina, pasando por Francisco de la Torre, Bartolomé L. de Argensola, llega hasta Góngora y Rioja, también halla cabida una referencia a Herrera, concretamente, al romance «Yo lloro mi mal ausente». Sin embargo, al igual que ocurría con el ejemplo anterior, frente a las evocaciones herrerianas consignadas por los quevedistas, es posible recuperar correspondencias más marcadas, tanto de tipo lingüístico-verbal como semántico. Y muchas veces sin necesidad de alejarse de los cauces genéricos que de forma natural conducen hasta las líricas de Quevedo. Frente al romance mencionado, en efecto, es en la Elegía VI de Herrera, dedicada al amigo y erudito sevillano Juan de Mal Lara, donde se lee que

I, *al duro son d'el hierro* i voz confusa
 d'el Marcial estruendo, preferida
 será por ti mi tierna i simple Musa (vv. 67-69)²⁵.

La relación textual rebasa la coincidencia casi total de la formulación lingüística entre los dos poemas, cobrando todavía más fuerza a la hora de remitir a los elementos de contexto: todos y cada uno de los tercetos de la elegía herreriana, de hecho, aprovechan la conexión temática entre la prisión y el llanto, y entre el llanto y el canto (y el verso)²⁶, es decir, los mismos elementos que conforman el soneto de Quevedo. Esto se debe

24. F. de Quevedo, *Erato*, ed. cit., p. 28.

25. F. de Herrera, *Poesía castellana*, ed. cit., p. 564. Las cursivas, en todos los casos, son nuestras.

26. En relación con esto, Begoña López Bueno señala que «los versos herrerianos son con frecuencia un ejercicio de autoafirmación. Y ahí es donde verdaderamente nuestro autor se encuentra como poeta» y que con estos versos viene «a enaltecer su propia trayectoria: la del poeta que canta sus más íntimas

al hecho de que el texto gira en torno al intento de persuadir a Mal Lara, autor de poesía épica, para que se pase al cultivo de la poesía elegíaca de corte amoroso, a pesar del tono de *recusatio* que gobierna el poema, y que en ello sigue muy de cerca a Propercio (saquea su elegía primera, además de otros lugares de la afortunada elegía augústea).

Como se ve, se trata a menudo de fenómenos mínimos de reutilización, centrados en la recuperación de imágenes, metáforas, acentos, fórmulas, soluciones métricas²⁷ y hasta *iuncturae* que participan, y al mismo tiempo se alimentan, de procedimientos compositivos típicos de la poesía barroca, presidida, huelga recordarlo, por un criterio de *imitatio* que ya no privilegia la exhibición del modelo óptimo, como todavía prescribía la poética renacentista, sino que cobra tanto más prestigio cuanto más favorece la contaminación, la combinación y la estratificación.

Esta última consideración podría inducir a valorar como estéril un ejercicio como el presente, basado en el rastreo de huellas intertextuales o fenómenos de contacto parejos en la poesía de dos genios tan sobresalientes de la literatura áurea, en cuyas producciones todo elemento codificado y convencional que entre normalmente resulta sometido a una recodificación semántica ingeniosa que casi anula y neutraliza el peso del anclaje a un hipotexto, para, en su lugar, emprender el camino de la reescritura²⁸.

inquiétudes». Véase, al cuidado de la autora, Fernando de Herrera, *Algunas obras*, Sevilla, Diputación, 1998, pp. 20-21.

27. Como cuando Ferguson señala que uno de los legados más destacados que Quevedo heredó de Herrera es la compostura métrica, más concretamente la adopción de fenómenos prosódicos que son ajenos a la tradición italiana o en todo caso a la ortodoxia petrarquista: «Se nota que a diferencia de 'dolor', 'furor' etc., 'luz' en novena es algo que no puede ser imitación de la poesía italiana. Es desconocido en Garcilaso (aunque su poesía sí muestra cinco sustantivos monosílabos en novena); no es infrecuente en cambio en los dos grandes poetas que heredan el mundo métrico que prepara Herrera: Góngora y Quevedo...». William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, London, Tamesis, 1981, p. 106.

28. El peso de la cuestión se hace especialmente relevante en relación a un autor como Quevedo, para el que, ciñéndonos a las palabras de Santiago Fernández

Estimamos, en cambio, que este tipo de labor cobra sentido precisamente en relación a la contribución que ciertos referentes, y no otros, ofrecieron a ciertos ingenios, y no a otros, en el alcance de su reconocible originalidad, ya sea en términos de estímulo, ya en los de sugerencia o de referencia descubierta. Y, además, nos parece tanto más útil cuando el proceso de reconsideración del entramado hipo-/inter-textual de un poema, o de una recopilación de poemas, tiene consecuencias en la relectura semántica del mismo, es decir, cuando contribuye a desentrañar el significado prístino del texto y, casi como una acción de higienización, le devuelve a su dimensión interpretativa adecuada. Valga como ejemplo paradigmático de ello el caso del muy célebre soneto «Por yerta frente de alto escollo, osado».

FRANCISCO DE QUEVEDO

Por yerta frente de alto escollo, osado,
con pie dudoso ciegos pasos guío;
sigo la escasa luz de el fuego mío,
que avara alumbra, habiéndome abrasado.

Cae de el cielo la noche y al cuidado
presta engañosa paz el sueño frío;
llévame a yerma orilla de alto río,
y busco por demás o puente o vado.

Mosquera, «el estudio de los modelos textuales preexistentes debería, en este contexto, ser presentado como un paso previo al estudio de la escritura, entendida como un fenómeno de mayor alcance y que no se agota en la elucidación y el hallazgo, en ocasiones casual, de un texto anterior. La reescritura de textos ajenos se ha de entender, por lo tanto, como un recorrido que, como tal, se desarrolla en distintas etapas no siempre fácilmente distinguibles, pero que darán cuenta de las transformaciones elocutivas y semánticas». Véase, del autor: «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón*, 79 (2000), pp. 65-86. Pero, sobre todo, el valioso volumen posterior, *Quevedo. Reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

En muda senda, obscuro peregrino,
 sigo pisadas de otro sin ventura,
 que para mi dolor perdió el camino,

cuando elocuente, Lisi, tu hermosura
 califica en tu luz mi desatino
 y en tus merecimientos mi locura²⁹.

Para este soneto que, como otros del propio Quevedo, se centra en el manoseado tópico de la *peregrinatio amoris*, los comentaristas declaran como «fuente inmediata» el conocido poemilla juvenil gongorino «Descaminado, enfermo, peregrino» (remontaría a 1594), preludeo del íncipit de la más célebre todavía dedicatoria al Duque de Béjar que abre la *Soledad I*³⁰, también asumido como fuente directa del soneto de Quevedo (Blecuca

29. Citamos por la mencionada edición de Schwartz y Arellano, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 241, aunque tenemos presente también la edición a cargo de Alfonso Rey y M^a José Alonso, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi*, p. 141, que discrepa tan solo parcialmente en la puntuación y en la separación de las formas aglutinadas.

30. Es el propio Salcedo Coronel, nos recuerda José María Micó, quien sugiere que el soneto «Casi parece el mismo argumento del de las *Soledades*». Esta indicación inspiró en el ilustre gongorista una bella y aguda lectura del soneto precisamente en tanto en cuanto antecedente, *in nuce*, de la extensa silva, y acerca de lo cual el estudioso concluyó que: «Apenas hay motivo, idea, personaje, anécdota, o lance de estilo del soneto que no aparezca en la silva de 1613: el peregrino doliente de amor, la confusión del paisaje, el perro «siempre despierto», el albergue pobre y hospitalario, el amanecer, la bella esquiva, el arrebato, el recuerdo de un amor previo, la felicidad imposible, la nostalgia... Aparte, claro, de unas cuantas coincidencias verbales no siempre impuestas por las variadas reminiscencias literarias que Góngora asumió». José María Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, cap. III, pp. 51-66, cita en p. 66. Y, en la versión italiana del ensayo, Micó aclara todavía mejor: «La domanda è molto pertinente: come spiegare il fatto paradossale che le *Soledades* siano così utili, così necessarie per capire un poemetto scritto quasi vent'anni prima? Il fatto è che nel sonetto *Descaminado, enfermo, peregrino* troviamo, con un anticipo di quasi vent'anni, le prime impronte della genesi delle *Soledades*. Nel contesto della poesia europea, è importante capire che, a dispetto della

hasta fijó su cronología sobre la base de esta filiación, que atañe sobre todo al verso 2), junto con una serie de antecedentes herrerianos (sobre todo procedentes de *Versos*) a los que se añaden, a espaldas de los propios Góngora y Herrera, antecedentes petrarquescos y dellacasianos³¹.

Ahora bien, el aire de familia que se desprende de la lectura acoplada de los textos mencionados es innegable, en razón sobre todo de la concentración de elementos léxicos pertenecientes a la misma área semántica (*pie, pasos, pisando, luz, confusión* etc.):

LUIS DE GÓNGORA, SONETO

Descaminado, enfermo, peregrino,
 en tenebrosa noche, con pie incierto
 la confusión pisando del desierto,
 voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
 distinto oyó de can siempre despierto,
 y en pastoral albergue mal cubierto
 piedad halló, si no halló camino.

fedeltà al modello da parte di altri autori, anche molto posteriori (Quevedo, Villamediana, Bocángel), il percorso di Góngora aveva uno scopo molto preciso che si capisce ancora meglio con testi come la canzone *Qué de invidiosos montes levantados*, che all'inizio non sembra altro che una traduzione del Petrarca, ma rappresenta il definitivo sorpasso del petrarchismo, quanto meno all'interno dell'opera di un singolo, ma grandissimo, poeta cordovano del Seicento. Un sonetto perfetto, che è addirittura un abbozzo di quello che l'autore intendeva scrivere un giorno, dopo vent'anni. Forse nel 1594 non era ancora pronto, ma mentre scriveva quel sonetto in apparenza molto petrarchesco, Góngora pensava meno ai modelli del passato che alle sfide del futuro». José María Micó, «Un sonetto di Góngora: "Descaminado, enfermo, peregrino"», *Italique*, XIV (2011), pp. 117-132.

31. Fue el propio González de Salas quien identificó el antecedente contenido en las *Rime* de Giovanni della Casa para el sintagma «con pie dudoso», aunque Rey y Alonso recuerdan que acuden a expresiones análogas los 'autóctonos' Arguijo y Rioja.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero³².

LUIS DE GÓNGORA, *SOLEDAD I*

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados [...]

Bien mirado, sin embargo, la dependencia del soneto quevediano del conjunto de versos gongorinos no es tan «inmediata» ni tan directa como se suele defender (y se suele defender, tal vez, en virtud del gran prestigio que marca el modelo del cordobés frente a otros y de la notoriedad alcanzada a lo largo del tiempo por los pasajes implicados). Frente al exceso de valorización que se hace de la fuente gongorina, en efecto, habría que rescatar, en nuestra opinión, el conjunto de antecedentes herrerianos, darles el justo realce y entre ellos aislar los que muestran haber aportado mayor cuantía semántica al soneto quevediano, contribuyendo activamente tanto a la construcción del microrrelato incorporado en él como a la transmisión de su mensaje. Es verdad que el soneto de Góngora, en coincidencia con Quevedo, tematiza el motivo del peregrino de amor que vaga de noche por un yermo campo (detrás del cual, en todo caso, precisamente ya obra Herrera como fuente), pero las coincidencias se acaban aquí, en el sentido de

32. Citamos por la edición al cuidado de B. Ciplijauskaitė, Luis de Góngora. *Sonetos*, Madrid, Castalia, 1969, p. 145, y, para la *Soledad I*, de la edición de R. Jammes, Luis de Góngora. *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 183.

que Góngora para el entramado de su texto echa mano de una serie de materiales y motivos (el motivo del hospedaje en un «pastoral al-bergue», el asalto de una hipotética compañía femenina al «no bien sano pasajero», el dar voces emparejado con el ladrar de los perros... mientras desaprovecha otros, como el prescriptivo valor ejemplar de la errancia amorosa) y de marcas formales (la narración en tercera persona que impide el patetismo lírico, ya que tan solo al final aflora una comparación con el yo; rasgos de autobiografismo etc.) totalmente ausentes en la experiencia del amante quevediano. Es que Góngora, lo aclara perfectamente Micó, se cimienta en la creación –original y novedosa todo lo que se quiera– del que, al fin y al cabo, es un pastiche entre «la biografía, el ejemplo de las *serranillas*, el magisterio de Petrarca y Herrera, la obsesión barroca por el tema de la *peregrinatio vitae*»³³ y que, en nuestro sentir, no comparte con el soneto quevediano más que el aire de familia arriba mencionado.

Es más, si, como bien reconstruye Antonio Vilanova, es Fernando de Herrera «quien ha creado, por influjo de Petrarca, Bembo y Della Casa, la obsesión de la sombra tenebrosa, el caminar con paso incierto, el desierto no tratado, el vagar en confusión perdido, andar errado, e incluso la trimembración característica con que se inicia el soneto de Góngora»³⁴, lo más probable es que Quevedo, a la hora de leer con la consabida atención *Algunas obras* y *Versos* se haya mostrado especialmente sensible y permeable a la lección directa del vate sevillano, aun teniendo presente la rica tradición clásica en la que ambos bebían con natural soltura.

En efecto, entre los versos herrerianos que se suelen indicar, como referencias agrupadas, para «Por yerta frente de alto escollo, osado» destaca «Viví, cuando amor quiso, en mi cuidado», en cuyo segundo

33. J.M. Micó, «Descaminado, enfermo, peregrino», cit. (n. 30), p. 59.

34. Antonio Vilanova, «El peregrino de amor en las Soledades de Góngora» (1952) y «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor» (1974), ambos recogidos en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen 1989, la cita en p. 454.

cuarteto se tematiza, por medio de una similitud, la condición, para el yo lírico, de amante peregrino:

Desierto de remedio i engañado,
Cual mísero i errante peregrino,
Por los montes voi solo, sin camino,
De mí mesmo i d'Amor desamparado.

Sin embargo, la cercanía textual no rebasa la analogía temática, sin más coincidencia situacional que la errancia del peregrino, en este caso, además, expresada por vía meramente comparativa. Y lo mismo vale para la red constituida por otras referencias posibles:

FERNANDO DE HERRERA, SONETO LXXXV

Sigo por un desierto no tratado,
sin luz, sin guía, en confusión perdido,
el vano error, que solo m' a traído
a la miseria del más triste estado.

FERNANDO DE HERRERA, SONETO XXXV

Por un camino solo, al Sol abierto,
d'espinas i d'abrojos mal sembrado,
el tardo passo nuevo, i voi cansado
a do cierra la buelta el mar incierto.

Silencio triste abita este desierto;
i el mal, qué ái, conviene ser callado,
cuando pienso acaballo, acrecentado
veo el camino, i mi trabajo cierto³⁵.

35. Citamos por la edición al cuidado de Begoña López Bueno, *Algunas obras*, ed. cit., 1998, pp. 364, 246, cuya numeración de los poemas seguimos.

La homología entre los textos se gesta una vez más en la reiteración de elementos espaciales: el camino, el desierto, la soledad (no nombrados por Quevedo, sin embargo, pues este prefiere soluciones léxicas con valor metonímico, cuya connotación específica hace recaer en los epítetos: «alto escollo, yerma orilla, muda senda») y de factores ambientales: la oscuridad y el silencio, sin que tampoco estos elementos autoricen a defender relaciones de dependencia textual.

No es, de hecho, en los predios de la producción sonetística donde hay que reconocer las marcas herrerianas en el poema del madrileño, sino en el más patético cauce de las elegías, y concretamente en «la más perfecta y acabada muestra de sus composiciones» elegíacas³⁶, la IV, en donde a los versos 22-24 y 97-99, se lee:

Yo lexos por la senda trabajosa
sigo entre las tinieblas a su lumbre,
abrasado en su llama gloriösa. [...]

Viéndom' en el error, y que s' encubre
la luz que me guiava en el desierto,
un frío miedo el corazón me cubre³⁷.

Diversamente de lo que ocurre con el antecedente gongorino, a la homología situacional se superponen aquí otros elementos dispositivos que sorprenden por su notable cercanía con el espléndido soneto quevediano, partiendo del verso intermedio de sendos terceto y cuarteto: «sigo entre las tinieblas a su lumbre» / «sigo la escasa luz de el fuego mío», en los que se tematiza la acción del perseguir la lumbre/fuego, colocando el mismo verbo de movimiento a principio de verso y haciendo hincapié en la misma dificultad ambiental producida por la

36. Angel Casas Agudo, «Poética elegíaca clásica en el Renacimiento: la elegía IV de Fernando de Herrera», *Ágora: estudios clásicos em debate*, 11 (2009), pp. 187-218, cita en la p. 189.

37. F. Herrera, *Algunas obras*, ed. cit., p. 258.

escasez de luz («escasa luz», «tinieblas»). Nótese que Quevedo recupera en el verso siguiente, «que avara alumbrá», la referencia a la «lumbre» herreriana, lo mismo que aprovecha la imagen del amante «abrasado en» el fuego o «llama gloriosa». Además, huelga subrayar que la idea de la luz menguante el Divino la prolonga en la segunda selección de versos («s' encubre la luz que me guiava en el desierto») y que, de forma pareja a lo que le ocurre al peregrino quevediano, aquí también se produce el asalto, no de una serrana, sino de un factor de perturbación sensorial –aquí el miedo, ahí el sueño («un frío miedo el corazón me cubre»)– con la misma sintomatología física: el frío.

Así lo corrobora también un pasaje de otra elegía, la I, «Si el grave mal que'el corazón me parte», supuestamente dirigida a Camoens, en la que el yo amante denuncia que «mi dolor» prosigue por la «prolixa» –pero también quevedianamente “muda” («en el silencio»)– «senda», en una noche que, otra vez, se antoja «fría» por la ausencia de «Luz»:

[...]

Por la prolixa *senda* i no acabada
de *mi dolor* prosigo; i mi porfía
en el mayor peligro es más *osada*.

En el *silencio* de la *noche fría*
me hiere el miedo del eterno olvido,
ausente de la Luz del' alma mía³⁸.

Tampoco vale acogerse al hecho de que el soneto de Quevedo reemplaza, de acuerdo con el accidentado acantilado de la confusa soledad gongorina, la tópica horizontalidad que marca la dinámica espacial de los textos de Herrera, en los que el peregrino pisa, sigue, es traído, es guiado, o va por la «discreta soledad», siempre con un movimiento hacia adelante (cuando no simplemente «está»), con una dinámica espacial vertical que, con la complicidad del paisaje de altura, desencadena

38. F. Herrera, *Algunas obras*, ed. cit., pp. 187-88, vv. 13-18.

en los dos primeros cuartetos una isotopía de movimiento alto/bajo –*yerta frente, alto escollo, cae del cielo, alto río*– que al mismo tiempo se pone al servicio del plano simbólico del texto, remitiendo al componente moral (de caída y de subida) inherente a la condición de desviación (desatino, locura) del yo amante.

Pues bien, tampoco Herrera le niega socorro a Quevedo en este terreno puesto que –además de facilitarle el sintagma «yerta frente»³⁹– la dialéctica alto/bajo relacionada con la experiencia amorosa es, como se sabe, recurrente en toda su poesía, y a este respecto vale la pena mencionar al menos un pasaje del soneto XXVII, en el que «El ierto, órrido risco, despeñado» parece resonar en el incipit quevediano no solo por la conformación semántica del áspero paisaje de altura, sino también por la disposición trimembre de sus elementos, amén de la presencia del calificativo *ierto* en posición fuerte, a principio de verso:

En noche sola voi, con sombra, oscuro
sin bien, perdido, ageno de reposo,
con débil passo i corazón medroso
buscando d'el Amor lugar seguro [...]

El ierto, órrido risco, despeñado,
i la montaña áspera parece
*llana senda 'l desseo que me lleva*⁴⁰.

39. Ninguno de los editores modernos se ha percatado de que, sin necesidad de acudir a Serafino Aquilano ni a Garcilaso, «yerta frente» aparece ya en un soneto de tema político de Herrera, en el que se lee «Tú, que d'el sacro imperio d'Occidente, / Francia, fuiste cabeça, i d'el cristiano / valor: Mísera ya, el orgullo insano pierde, i humilla'l fin la *yerta frente*» (F. de Herrera, *Poesía castellana original*, ed. cit., p. 799). Quevedo hizo propio el adjetivo, pues lo utilizó en unas cuantas ocasiones en su veta poética amorosa («En unas yertas rocas rigurosas», «de nube oscura y yerta»...).

40. F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. cit., p. 781.

Sin olvidar que, también en relación al cielo nocturno, dispensador de un sueño *frío*, antecámara de la muerte que trasladará al peregrino, al menos oníricamente, hasta la yerma orilla delante de un alto río, tampoco es necesario ni suficiente remitir al motivo clásico, ovidiano, de la «*somnus gelidae [...] mortis imago*» (*Amores*, 2, 9, 41), pues Quevedo bien podía contar con una variación herreriana que condensa muchos de sus términos clave:

Cuán bien, *oscura noche*, al *dolor mío*
conformas, i resuenas a mi llanto,
murmurando, con sordo i triste canto,
entre estas duras peñas, *alto río*.

Óyam'este desnudo *cielo frío*
–sí tanto con mis quexas me levanto–
mas, pues no espero bien en daño tanto,
vana es la quexa i mal en que porfío.

Y, por si fuera poco, encontramos en otro pasaje herreriano la referencia a ese «vado» o puente que el yo precisa para poder cruzar el alto, profundo, río (la errada pasión, calificada más adelante de desatino y locura) y que, no por casualidad, se acompaña al elemento lumínico (*Luzero*) en cooperación con el movimiento descendente, y con la antítesis *frío/calor*: «cubrió los vados fríos»:

El sacro rey de ríos,
que nuestros campos baña,
al bello aparecer deste *Luzero*
cubrió los *vados fríos*⁴¹

Es como si Quevedo hubiera asimilado de Herrera, y de sus maestros, su facilidad para ciertos efectos retóricos basados especialmente

41. F. de Herrera, *Poesía castellana original*, ed. cit., Canción IV, vv. 53-56, p. 435.

en la desnaturalización de los referentes directos de la palabra poética, por medio sobre todo de la enálage, con ribetes sinestéticos (el sueño frío que se inscribe en la serie de cielos, vados, miedos y noches frías), cuya radicalización se advierte, para el caso que nos ocupa aquí, en el proceso de asimilación entre el lugar (alegórico) en el que radica el descarriado deseo y el propio yo: «ya que'estoy *desierto* de bien», «me dexaste de salud *desierto*», «estoi...*desierto* i triste en soledad penosa», hasta el conmovedor «llorando estoi *desierto* en este suelo».⁴²

A raíz de todo lo que hemos estado espigando a lo largo de estas notas (a pesar de haber limitado la pesquisa a unos pocos ejemplos), resulta claro que, a la hora de abordar una parcela de la poesía áurea que tenga como referentes, a pocas décadas de distancia, a dos grandes modelos de la talla de Herrera y Quevedo, no vale ceñirse a los juicios que, de forma más o menos condicionada o estudiada, el segundo quiso consignar en obras que, más allá de lo literario, respondían a iniciativas e instancias ideológicas, cuando no directamente políticas,

42. Además, se nos antoja que, si la mayor incidencia de préstamos resulta sacada de la parcela herreriana de las elegías, el dato no puede ser casual. Quevedo debió percibir, instintivamente, como todo un logro poético la extraordinaria capacidad que tuvo Herrera de elaborar un código discursivo intimista en el que el patetismo lírico resultaba intensificado, pero al mismo tiempo compensado, por cierto agonismo de corte filosófico, concretamente estoico, en razón del cual el yo lograba balancearse, sin nunca hundirse del todo, entre una tensión doble: deseo y virtud. Sería preciso, tal vez en otra ocasión, ahondar en la cuestión, asumiendo como premisa y punto de partida las atinadas consideraciones expresadas por Lía Schwartz: «Neoplatonismo y neoestoicismo se irán relacionando en la obra de no pocos autores entre los años de 1580 y 1600 bajo la influencia de las publicaciones de Justo Lipsio y otros simpatizantes de esta teoría filosófica que habían transmitido asimismo poetas romanos como Horacio, a quien Garcilaso había leído y citado. Cuando se analizan en conjunción estas dos obras de Herrera se observan las relaciones que sus comentarios teóricos, por así decirlo, establecen con su poesía original. Teoría y práctica se conjugan de modo notable y así lo descubre quien entra en este juego de modelos e imitación». («Amor y deseo en textos de Fernando de Herrera, humanista, poeta neoplatónico y estoico», *Criticón*, 128 (2016), pp. 53-68, cita en pp. 57-58.

y por medio de las cuales Quevedo, según lo subrayamos al principio, participaba con un peso condicionante en los distintos debates que marcaban los contextos cortesanos y académicos, 'situándose' estratégicamente en el espacio definitorio de los delicados equilibrios entre cultura y poder. Enfocar la configuración de aquella relación en términos unívocos correspondería a una operación de reduccionismo crítico; el breve alto que hemos hecho en la encrucijada herrero-quevediana nos ha desvelado el grado de complejidad de una trayectoria lírica en la que, por debajo de las declaradas divergencias, de los reniegos estéticos y poéticos, corren no *mudas sendas* sino fecundos y elocuentes ríos, los que llevaron a don Francisco a que reconociera «las obras de Fernando de Herrera [ser] tesoro de la cultura española»⁴³.



43. A. Azaustre, «Preliminares literarios a las Poesías de Fray Luis», en *Francisco de Quevedo. Obras completas*, cit. (n. 8), p.136.

Antonio GARGANO

«Y CONTEMPLA POR VOS LA SUMA ALTEZA». AMOR Y FUROR EN *ALGUNAS OBRAS DE FERNANDO DE HERRERA*

RESUMEN

El trabajo presenta un estudio del término *furor* en *Algunas obras* de Fernando de Herrera, en donde el uso del concepto se aclara como síntesis de distintas tradiciones literarias y filosóficas: la poesía latina, en particular la elegíaca; la poesía de Garcilaso de la Vega; la doctrina neoplatónica, a partir del comentario de Marsilio Ficino sobre el *Banquete*. Sobre la base de este análisis, el trabajo propone una relectura de *Algunas obras*, como cancionero estructurado, cuya organización refleja fielmente la doctrina neoplatónica del amor.

PALABRAS CLAVE

Fernando de Herrera, *Algunas obras*, *Furor*, Poesía latina, Garcilaso de la Vega, Marsilio Ficino, Cancionero neoplatónico.

ABSTRACT

This essay is a study of the term *furor* in *Algunas obras* of Fernando de Herrera, where the use of the concept is clarified as synthesis of different literary and philosophical traditions: Latin poetry, in particular the elegiac one; the poetry of Garcilaso de la Vega; Neoplatonic doctrine, starting from the comment of Marsilio Ficino about the *Banquet*. Based on this analysis, the work proposes a rereading of *Algunas obras*,

as a structured songbook, whose organization faithfully reflects the Neoplatonic doctrine of love.

KEYWORDS

Fernando de Herrera, *Algunas obras, Furor*, Latin Poetry, Garcilaso de la Vega, Marsilio Ficino, Neoplatonic Song Book.

José SOLÍS DE LOS SANTOS

LA POESÍA LATINA DE FERNANDO DE HERRERA EN SU PROYECTO LITERARIO

RESUMEN

En este artículo presento la edición crítica, traducción al español y comentario de todos los poemas latinos de Fernando de Herrera (1534-1597) que se han transmitido. Herrera escribió esos poemas latinos entre 1550 y 1565 con el mismo riguroso criterio que mantuvo en su proyecto de innovación en la poesía española. Igualmente, ese rigor poético lo podría haber disuadido de seguir escribiendo poesía latina. En los comentarios indago en unas primeras relaciones entre el joven poeta Herrera y la familia Gelves que explicarían las convenciones de amor neoplatónico de sus poemas líricos, además de algunos de los temas de su obra y la amistad con otros estudiosos, principalmente Juan de Mal Lara, en cuyo elogio se detectan recursos utilizados por Camoens y Du Bellay. También destaco la importancia del pintor Francisco Pacheco en la transmisión de la obra y la memoria de Fernando de Herrera.

PALABRAS CLAVE

Fernando de Herrera, Poesía latina, Crítica textual, Estudios clásicos en Sevilla, Juan de Mal Lara, Francisco Pacheco el pintor, Patrimonio bibliográfico español, Siglo de Oro.

ABSTRACT

In this paper I present a critical edition of and commentary on Fernando de Herrera's Latin poems, each of which are accompanied by a Spanish translation. Herrera wrote these Latin poems between 1550

and 1565 in accordance with the same rigorous criteria he adhered to in his innovative Spanish poetry; although, it might have been this same poetic rigour that dissuaded him from writing further Neo-Latin poems. Over the course of this study I explore the ties between the youthful Herrera and the Gelves family, which shed light on the Neo-Platonic love conventions encountered in his lyric poems. Attention is also paid to some other key themes of his poetry in relation to his friendship with other scholars, above all Juan de Mal Lara. In the praise devoted to this author, some *topoi*, which had been used by Camões and Du Bellay before, can be identified. Finally, I address the fundamental role played by the painter Francisco Pacheco in publishing of Fernando de Herrera's oeuvre and commemorating his life and work.

KEYWORDS

Fernando de Herrera, Latin poetry, Textual criticism, Seville Classical Scholarship, Juan de Mal Lara, Painter Francisco Pacheco, Spanish Bibliographic Heritage, Golden Age.

Juan MONTERO

LA TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS POÉTICOS DE FERNANDO DE HERRERA:
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS PERSPECTIVAS

RESUMEN

Pese a algunas aportaciones de interés, la investigación sobre el problema textual herreriano no ha podido superar en los últimos años los límites fijados en el debate entre José M. Blecua y Oreste Macrí. El objetivo de este trabajo es poner al día los datos existentes sobre la transmisión de los textos poéticos de Herrera y revisar, hasta donde es posible, la valoración que se viene haciendo de las principales fuentes críticas, fundamentalmente mediante la colación externa de las mismas. Esto permite proponer nuevas hipótesis acerca de las fuentes empleadas por Pacheco a la hora de preparar la edición póstuma de Herrera y abre nuevas perspectivas para evaluar su trabajo como editor.

PALABRAS CLAVE

Fernando de Herrera, Problema textual, Fuentes críticas, Francisco Pacheco, Nuevas perspectivas.

ABSTRACT

Despite some interesting contributions, in the last years the research about the textual problem in Herrera's work has not been able to overcome the boundaries fixed in the debate between José M. Blecua and Oreste Macrí. The goal of this paper is to update the current data about the transmission of Herrera's poetic texts and review, as far as possible, the assessment of the main critical sources, based fundamentally on their external analysis. This allows us to propose new hypothesis about the sources consulted by Pacheco when preparing Herrera's posthumous edition. It will also open new perspectives to evaluate his role as an editor.

KEYWORDS

Fernando de Herrera, Textual Problem, Critical Sources, Francisco Pacheco, New Perspectives.

Laura HERNÁNDEZ LORENZO

NUEVA LUZ PARA LA PROBLEMÁTICA DE *VERSOS*: UNA APROXIMACIÓN A SU LÉXICO DESDE LAS HUMANIDADES DIGITALES Y LOS ESTUDIOS DE CORPUS

RESUMEN

Los avances en Humanidades Digitales nos ofrecen nuevos enfoques, herramientas y posibilidades para el estudio de nuestros textos literarios. En este trabajo se presenta una aplicación al complicado problema de los textos poéticos herrerianos. Se trata de un estudio de las palabras más características o diferenciadoras de los poemas de *Versos* a través de la técnica de las palabras clave, ampliamente utilizada en los estudios de corpus. El análisis filológico de los resultados obtenidos permite descubrir cuáles son los matices poéticos y expresivos que estas palabras aportan, añadiendo información estilística de interés a los estudios ya existentes.

PALABRAS CLAVE

Humanidades Digitales, Estilística Digital, Estilística de corpus, Fernando de Herrera, Poesía.

ABSTRACT

Advances in Digital Humanities have led to new perspectives, tools and possibilities for the study of literary texts. In this sense, an application to the complex problem of Herrera's poetic texts is presented. This study uses keywords –a widely used corpus technique– to extract the most characteristic words of *Versos* against the rest of Herrera's poetry. Through the philological analysis of obtained results, it is possible to deduce the poetic and expressive nuances these words bring, and thus, add interesting and new stylistic information to previous studies.

KEYWORDS

Digital Humanities, Digital Stylistics, Corpus Stylistics, Fernando de Herrera, Poetry.

Pedro RUIZ PÉREZ

LA CONSTRUCCIÓN AUTORIAL DE HERRERA EN *VERSOS* (1619)

RESUMEN

El artículo propone una lectura interna del volumen de *Versos*. Se concibe como alternativa o complemento a la línea de estudios que centra el problema textual en las variantes de los poemas individuales. Nuestro recorrido hermenéutico toma como referencia las imágenes que marcan cada libro como signos clave: Faetón, Orfeo y Prometeo, y Homero, respectivamente. La dialéctica entre estas imágenes responde a una visión autorial de la trayectoria poética. El resultado muestra la coherencia de la articulación en tres libros y la concepción orgánica de la obra, por lo que se presenta como un argumento en la reivindicación de la autoría herreriana del plan general.

PALABRAS CLAVE

Fernando de Herrera, *Versos*, Estructura significativa, Autoría.

ABSTRACT

This article proposes an internal reading of *Versos*. It is presented as an alternative or complement to the line of study that focuses on the textual problem of the variants of the single-poems. My hermeneutic route takes as principal reference the images that mark each book as their key signs: Phaeton, Orpheus and Prometheus, and Homer, respectively. The dialectic between these images responds to an authorial conception of the poetic path. My study intends to demonstrate the coherence in the articulation in three books and the organic conception of the work, and it is presented as an argument in the claim of Herrerian authorship of the general plan of *Versos*.

KEYWORDS

Fernando de Herrera, *Versos*, Significant Structure, Authorship.

Flavia GHERARDI

HERRERA EN SALSA QUEVEDIANA

RESUMEN

El trabajo se propone reconstruir las relaciones poéticas entre Francisco de Quevedo y el Divino Fernando de Herrera, más allá de la desestimación exhibida por el madrileño, en algunos lugares de su obra, contra el gran vate sevillano. Concretamente, se señalarán distintos lugares y procesos imitativos que marcan la poesía de Quevedo de ámbito amoroso, en donde la presencia activa de módulos expresivos de procedencia herreriana desmiente la idea tópica del rechazo frente a su modelo.

PALABRAS CLAVE

Herrera, Quevedo, Poesía Siglo de Oro, Recepción, Imitación, Intertextualidad.

ABSTRACT

The work aims to reconstruct the poetical relationship between Francisco de Quevedo and the Divino, Fernando de Herrera, beyond the

disappearance exhibited by the madrileño, in some places of his work, towards the great Sevillian vate. Specifically, it will be pointed out the different places and imitative processes that mark Quevedo's love poetry, where the active presence of Herrarian modules denies the topical idea of rejection towards the Sevillian poetical model.

KEYWORDS

Herrera, Quevedo, Golden Age Poetry, Reception, Imitation, Intertextuality.

Mercedes COMELLAS

FERNANDO DE HERRERA, UN MODELO CLÁSICO PARA TIEMPOS ROMÁNTICOS

RESUMEN

La fama de Fernando de Herrera conoce un momento de singular fortuna desde el último tercio del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX. Su posición en el canon fue reivindicada con entusiasmo, al tiempo que su condición de poeta erudito dificultaba contarle entre los autores que mantenían su vigencia y vitalidad para los lectores contemporáneos. Un recorrido por los textos histórico-literarios y críticos de este periodo demuestra que el nombre de Herrera se usó para un combate partidista en los más importantes debates literarios. Herrera sirvió como demostración de la falsedad del modelo imitativo, del nuevo genio poético (o más bien de la falta de genio), de las elevaciones de la nueva sublimidad o de las bajezas de los afeites y la lima, hasta que durante los años centrales del siglo se convierte en uno de los principales protagonistas en el debate sobre el dialecto poético.

PALABRAS CLAVE

Fernando de Herrera, Historia de la Literatura Española, Canon, Polémicas, Lenguaje poético, Sublime, Siglo XVIII, Siglo XIX.

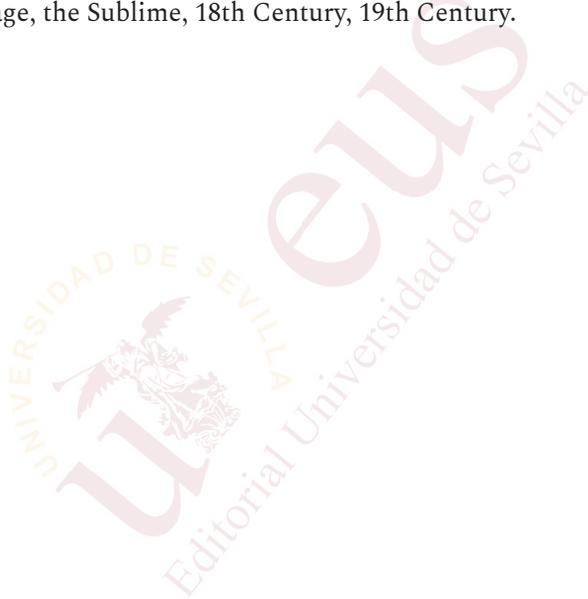
ABSTRACT

Fernando de Herrera's fame followed a singular course from the last third of the eighteenth century through the first half of the nineteenth.

His place in the canon was eagerly vindicated, while simultaneously the erudite nature of his poetry made it difficult to count him among the authors that continued to be relevant and vital for contemporary readers. A survey of the historical-literary and critical texts of this period shows that Herrera's name was recruited in a partisan struggle within the most important literary debates. Herrera was held as proof of the falsity of the imitative model, of the new poetic genius (or rather of its absence), of the heights of the new sublime or the lows of mere ornament and polish, till during the central years of the 19th century he becomes one of the main protagonists of the debate on poetic dialect.

KEYWORDS

Fernando de Herrera, Spanish Literary History, Canon, Polemics, Poetic Language, the Sublime, 18th Century, 19th Century.



Los *Versos* de Herrera publicados póstumamente en 1619 aseguraron el conocimiento de la obra del poeta durante varios siglos, pero después de 1900 acabaron convirtiéndose en un problema para el estudio, debido a las sospechas que pesan sobre su fiabilidad textual. En este volumen, surgido al calor del IV centenario de *Versos*, se reúnen siete capítulos que abordan cuestiones como la estructura y significado de los dos libros poéticos de Herrera, su producción como poeta latino, el drama textual desde la doble perspectiva de la filología tradicional y de las Humanidades Digitales y, finalmente, la recepción de la poesía herreriana, tanto en una fase temprana (Francisco de Quevedo) como en el periodo que va desde las últimas décadas del XVIII hasta mediados del XIX.

ISBN: 978-84-472-3078-5



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u eus
Editorial Universidad de Sevilla

Grupo de Investigación
PASO
en Poesía del Siglo de Oro
(PUCO-FILUM-14)

