UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
BIBLIOTECA

# Precisiones métricas a la poesía de Herrera

POR EL
*Dr. VICTORINO POLO GARCIA*

Una vez más, parece obligado evidenciar la idea de que el estudio métrico es, absolutamente, subsidiario dentro del polifacetismo de la crítica literaria enfrentada a la poesía para intentar su elucidación, sean cuales fueren los cánones admitidos. Contribuye, ciertamente, a completar el cromatismo del cañamazo común; pero contiene mejor un valor poético-histórico, de dimensión morfológica, que otro poético-esencial, caracterizador de la poesía como palabra conformadora, como idea expresada o, simplemente, a manera de explanación sentimental. Esto es cierto, qué duda cabe. Y, sin embargo, no se nos oculta que el ritmo —paraliterario y extramusical, rigurosamente hablando, al menos con una musicalidad de la palabra, que solo tangencialmente se relaciona con la música *in se*— en la poesía moderna y aun en toda la poesía universal, constituye una parcela nada desdeñable a la hora del estudio y la interpretación. Claro está que, en tal caso, se trataría de un análisis más o menos completo de todas las implicaciones rítmicas que constituyen la métrica de su autor, y no, como vamos a intentar realizar nosotros, de la explanación parcial de una serie de motivos o elementos que caracterizan una zona poética, especialmente incidiendo en la dimensión de licencias métricas de pequeños o grandes trucos métricos que utilizó el poeta —en función de su oficio pragmático, antes que de su estro numénico— para que la versificación aparezca correcta, cuando menos a tenor de los preceptos establecidos por una *Poética* más o menos clásica y tradicional.

UNIVERSIDAD DE MURCIA
BI...
Departamento Bibl.
Registro

Ya en otra ocasión intenté un estudio similar, utilizando como campo de experiencia los sonetos de Garcilaso de la Vega (1), y las conclusiones generales obtenidas no fueron, en verdad, positivas, lo que en absoluto quiere pretender la existencia de la más elemental objeción a Garcilaso, uno de nuestros más cualificados poetas. Simplemente se trataba de comprobar, desde el punto de vista rítmico, métrico, lo que ya otros críticos habían apuntado: la indecisión estructural de sus sonetos. Y, efectivamente, el resultado abundó en la idea: Garcilaso, como sonetista, es un poeta mediano. Considerado en relación con Santillana, significa un esfuerzo ciclópeo de modernización y perfeccionamiento; pero comparado con Góngora, Lope de Vega o Quevedo, la diferencia de nivel aparece en los primeros escalones de la lectura. Y no es que intente evidenciar defectos de construcción arquitectónica, considerando tal cometido como la finalidad misma de esta parcela crítica que es la métrica; pero si sucede que, a fuer de objetiva y libre del juicio personal y apasionado del estudioso, la versificación vigente en determinadas épocas y modos, siempre que se la somete al rayo de luz de la observación profunda, pone de relieve los aciertos y errores con precisión casi matemática. El crítico, parafraseando parcialmente la famosa frase histórica *ni quita ni pone rey*, claro está que tampoco puede *ayudar a su señor*, se limita en el mejor de los casos —en el único caso que le es ofrecido como posible, diríamos más bien— a observar y distribuir hechos de manera imparcial.

Por tanto, es muy probable que sea este campo el más objetivo dentro de la amplitud formidable de horizontes a los que se extiende la actividad literaria. Objetividad que, por otra parte, unida a la pequeña significación que posee en cuanto se refiere a la interpretación de un poeta y su poesía, redunda en la decidida humildad de que siempre hará gala en su desarrollo y en los logros últimos conseguidos.

Sea como fuere, tras el ensayo inicial proyectado a la poesía de Garcilaso de la Vega, intento ocuparme ahora del Herrera sonetista, tan discutido en todos los terrenos a los que pueda extenderse la poesía como elemento intelectual, afectivo o de pura y simple expresión.

La metodología empleada viene a ser la misma que en el caso anterior: lineal y progresiva, en un intento de resaltar los fenómenos más característicos de su versificación, no en el ámbito perfectivo —que ya ha sido estudiado profundamente por otros críticos— sino en la vertiente que puede significar piedra de toque en cuanto a su control de los secretos del

(1) Cfr. VICTORINO POLO, *Notas métricas de Garcilaso: los sonetos*, publicado en Anales de la Universidad de Murcia, Vol. XXIV. Números 3-4, Facultad de Filosofía y Letras, curso 1965-66.

oficio de poeta, o la posibilidad de errores y notas no encajadas demasiado bien en la sinfonía total de sus 1.120 endecasílabos de soneto.

En otro sentido, también me parece obligado recordar aquí, aunque sólo sea, dos de los más recientes estudios sobre el gran poeta. Por una parte, el del profesor Macri, italiano (2), cuyo libro intenta —y en determinadas parcelas lo logra— una explanación completa desde todos los ángulos del estilo. Por otra, el apasionante y lúcido trabajo de Gabriel Celaya, breve de extensión, pero denso por lo que intenta abarcar y decir, que destaca especialmente por la originalidad de fondo y forma, así como por lo ensamblado y lógico de su construcción (3).

Junto a trabajos de parecido talante, el nuestro aparecerá, ¡qué duda cabe!, un tanto inconexo y pedestre, desprovisto de ideas brillantes, ni tan siquiera lúcidos, y vacío de esos descubrimientos sorpresivos y valiosos que, con frecuencia, brotan en las investigaciones pacientes, ordenadas y profundas, como dorado fruto, premio espléndido y compensador de una trabajosa tarea. Y, no obstante todo ello, nos determinamos a ofrecerlo como pequeña cooperación, convencidos de una innegable y absoluta verdad: el desierto de arena, abrasado de sol, es impresionante; pero la verdad inconmovible y oculta es que su unidad potente está construida por infinitas moléculas insobornablemente individuales. Nuestro estudio no es más que eso, un granito individual de arena, capaz en su multiplicidad progresiva de constituir el gran desierto.

## VARIA

Aisladamente, verso a verso, en el conjunto arquitectónico de la estrofa, subestrofa o poema integral, es hasta cierto punto fácil encontrar ejemplos espléndidos, regulares y no tan aceptables. Difícil fuera lo contrario, en verdad, habida cuenta que en la más genial de las creacciones humanas siempre resulta posible hallar algún lunar en desacuerdo con la perfecta redondez de su unidad cerrada. He ahí el destino trágico, a la vez que impresionante y atractivo, de toda obra humana; he ahí también su grandeza: el ser absolutamente perfectible, el acercarse a la perfección, a veces, casi hasta identificarse por completo con ella, pero nunca lográndolo. Si fuera perfecta sería divina y, por lo mismo, incomprensible para el hombre. Lo perfecto, dentro de lo humano, es absolutamente inútil.

(2) Cfr. ORESTE MACRI, *Fernando de Herrera*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos. Madrid 1959.

(3) Cfr. GABRIEL CELAYA, *Exploración de la poesía*. Editorial Seix y Barral, Col. *Biblioteca Breve*, Barcelona 1964. Estudio dedicado a Herrera, como encarnación del *poeta puro*, según definición del propio CELAYA.

Toda gran creación artística, pues, tiene obligadamente algunos matices sin cristalizar. Y como recuerda la fábula tradicional refiriéndose a las manchas oscuras del astro rey, el sol las tiene no por ser sol —luminaria casi absoluta a los ojos de la Humanidad— sino a pesar de serlo. En la poesía, exactamente igual. Poemas no conseguidos, versos inaceptables dentro del amplio panorama de la poesía de un gran poeta, me atrevería a decir que son la piedra de toque, el elemento referencial en la depuración de su arte integral.

Herrera no es una excepción. No tenía por qué serlo. Junto a espléndidos logros intuitivos —muchos más en los sonetos— y de poema *épico-culto*, no pocos ejemplos de retórica innecesaria, de altisonancia verbal, tributo frecuente de modos y modas de circunstancias tempo-espaciales.

Cuando leemos un soneto como el LXVIII

*Yo bien pensava, cuando el desdén justo*
*refrió en duro ielo el fuego ardiente*
*del coraçón, i con osada frente*
*s'opuso contra Amor fiero i robusto.*

*que no bastara a derribar (m') el gusto,*
*ni a torcer (m') el intento otro acidente;*
*que ya me conocia diferente*
*i libre d'un tirano tan injusto.*

*Mas al primer sonido del assalto*
*desamparo la fuerça, i eb escudo*
*rindo i las armas, temblando antes del hecho.*

*Bien sé qu' en lo que devo a la onra falto;*
*mas el temor, que della está desnudo,*
*i otra fuerça mayor vencen mi pecho.*

no quedamos muy convencidos de su valor estético, considerado desde la esencia íntima de la poesía. Mejor es, desde luego, el III, de motivación muy parecida, pero mucho más espontáneo y, por paradoja, también mejor estructurado

*Pensé, mas fue engañoso pensamiento,*
*armar de puro ielo el pecho mío;*
*porqu' el fuego d' Amor al grave frio*
*no desatasse en nuevo encendimiento.*

*Procuré no rendir (m') al mal que siento,*
*y fue todo mi esfuerço desvarío;*
*perdí mi libertad, perdí mi brio,*
*cobré un perpetuo mal, cobré un tormento.*

*El fuego al ielo destempló, en tal suerte,*
*que, gastando su umor, quedó ardor hecho;*
*y es llama, es fuego, todo cuando espiro.*

*Este incendio no puede darme muerte;*
*que, cuanto de su fuerça más deshecho,*
*tanto más de su eterno afán respiro.*

aunque, como nota Coster (4), sea una imitación del soneto de Bembo que comienza

*Io che di viver sciolto avea pensato*

a todas luces mejor, considerado a través de cualquier prisma.

En todo caso, no es el poema integralmente lo que nos interesa, sino la parcela específica de la versificación, la actividad de Herrera como poseedor de un oficio y una técnica particulares, su poder para desvelar el secreto de controles y registros a veces inalcanzables de puro sutiles. Y en este orden de cosas, también la ejemplificación aparece obligada.

Veamos versos aislados, que no pueden definirse como *malos,* pero tampoco encajan dentro de una bondad aceptable, cuando de poeta extraordinario se trata

*Tal vez pruevo (más ¿qué me vale?) alçarme*
*del grave peso que mi cuello oprime;*

*Apartar (s') i huir, si en la memoria*

*que con l'alva en valor el pecho avivo,*
*i ardo al aparecer del nuevo dia*

*la sombra; i cuando d'aquel puesto altivo*

*El color bello en el umor de Tiro*
*ardió, i la nieve vuestra en llama pura.*

*dorado cielo, eterna hermosura,*
*pues merecí alcançar esta ventura*
*acoged blandamente mi suspiro.*

*No os vea yo, mi Estrella, en cualquier' ora;*

*Y cuando el Sol alumbra el Oriente*

(4) Cfr. A. Coster, *Fernando de Herrera (el Divino).* París 1908. Magistral y completísimo estudio que, en nuestro caso, ha venido a proporcionar numerosos datos. Consúltese, también, el importante trabajo de Bourciez «*Les sonnets de F. de Herrera*», en Anales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 1891. — ——

*Allí os hablo, allí suspiro i muero*
*mas vos, siempre enemiga a mi desseo,*

Basta por ahora con la elemental antología. El endecasílabo no acaba de *cuajar*. Unas veces porque su longitud y troceamiento, compartimentado en distintos y dislocados estadios, supera cualquier estructura admitida como más o menos canónica del verso redondo por antonomasia: es el primer ejemplo citado. La interrogante distorsiona, y el paréntesis, además, contribuye al descoyuntamiento definitivo.

En otros momentos, una confusión literal, con trascendencia fonética, es la encargada de romper un verso que prometía ser expresivo; cinco vocales seguidas, aun tratándose del castellano, son demasiadas vocales. Bastaba con la utilización perfilada de cualquier otro verbo que no fuera *huir*, y dejar el endecasílabo con la misma estructura. En la edición de 1619 aparece con la forma

*rehuir, si s'esculpe en la memoria*

mucho más poética, rítmicamente hablando, mejor conseguida. Y no es insólito el caso; con frecuencia sucede lo mismo. Mayor ímpetu poético y sonoro en la edición de 1619. Es el tercer ejemplo citado.

El cuarto, por su parte, se extiende en tres versos del soneto XVI que peca por la sinalefa o por el hiato. Sin bajarme a definir o pormenorizar excesivamente, es claro que los tres versos aparecen pedestres, toscos de ritmo y fluidez. Pero quiero detenerme en uno de ellos

*que con l'alva en valor el pecho avivo*

y que en la edición de 1619 aparece así

*qu'a l'alva en calor grande 'l pecho avivo*

García de Diego indica que el *grande* de la corrección "*es un ripio indigno de* Herrera" (5). Desde la palestra métrica en que nos encontramos, disentimos resueltamente de tal opinión. *Grande* no es un ripio. Herrera sabía muy bien el valor semántico del vocablo, aunque eso importa menos; lo decisivo es que sopesó perfectamente la oportunidad rítmica de su utilización. El verso se encuentra dividido en tres escalones claros, que vienen a constituir otras tantas oleadas, traducción perfecta en ritmo de ese calor subido que experimenta al alba,

(5) Cfr. *Fernando de Herrera, poesías*, edición de V. García de Diego, núm. 26 de la Colección Clasicos Castellanos. Edit. Espasa Calpe, Madrid 1964. Pág. 41, en que se alude a la errata del impresor de 1582.

*qu'a l'alba // en calor grande // 'l pecho avivo*

los dos primeros significan embate vivo y rotundo con final caída rompiente; la última es *monótona*, sostenida de tono, como el fuego que, tras las llamaradas iniciales, se extiende unísono y veloz. Por otra parte, la expresión *con l'alba* peca de tosca y forzada, frente a la otra elevadamente blanca, incluso en su ligazón sinaléfica: *qu'al alba.*

En cuanto a los dos últimos versos citados, corresponden al soneto LXII y pecan de parecido mal que los anteriores: hiato y diéresis, tan negativamente chocantes en la poesía.

Y los hemos llamado medianos en su filiación estético-sonora. En general, los sonetos II, VII, XVI, XXVII, XLII, se pueden considerar como no plenamente logrados. De los *malos* —¿podremos llamarlos así, de manera cruda, sin faltar a esa especie de respeto a la tradición, inveterado en su arraigo?— también pueden citarse ejemplos numerosos. El VIII, XXIII, LI, LII, LV, LXV, LXIX, LXXIX, por citar los que, a mi juicio, menos acertaron con la expresión, y en los que pueden leerse endecasílabos tan defectuosos como éstos

*Yo é visto a los pies puesto un duro hierro*

*i al cabo el vano error que sigo veo*

*lloro mi mal; pero es el dolor tanto*

aunque, justo es decirlo, también resulta posible encontrar una pequeña joya, modelo de austeridad verbal, precisión significativa y musicalidad poética

*Por esta oscura soledad perdido*

En cualquier caso, los sonetos citados aparecen toscos de construcción, pedestres de ritmo y libres del preciso hálito emocional y poético, para que un soneto lo sea de verdad. Evidencia que viene a poner de relieve la verdad de que Herrera es anfibológico en sus logros, referidos al soneto. Ya lo hemos dicho: término medial entre Garcilaso y los grandes sonetistas españoles.

Y para corroborarlo, veamos unas muestras de granado fruto. Los sonetos III, IV, V, VII, entre otros, podrían definirse como correctos, sin la imperfección de falta técnica o de oficio, pero libres también de ese *soplo* especialísimo que distingue las grandes creaciones

*Yo voy por esta solitaria tierra,*
*d' antiguos pensamientos molestado,*
*huyendo el resplandor del Sol dorado,*
*que de sus puros rayos me destierra.*

*El passo a la esperanç se me cierra;*
*d' un' ardua cumbre a un cerro yo enriscado,*
*con los ojos bolviendo al apartado*
*lugar, solo principio de mi guerra.*

*Tanto bien presenta la memoria,*
*i tanto mal encuentra la presencia,*
*que me desmaya el coraçón vencido.*

*¡o crueles despojos de mi gloria*
*desconfiança, olvido, celo, ausencia*
*(¿por qué) cansáis a un mísero rendido!*

Serenidad, nobleza, dolor, ajuste lexical. Corrección que ya hemos dicho.

Expresión correcta que sirve de antesala anunciadora de los grandes, espléndidos sonetos herrerianos, grabados en piedra, en granito, en mármol, insuperables. A título de ejemplo, reténgase el XIV, XX, XXX, XXXIII, XLVI, LVIII, por citar algunos. Leamos

*Si puede celebrar mi rudo canto*
*la luz de vuestro ingenio i la nobleza,*
*tendrá perpetua gloria con grandeza*
*de fama en el dorado i rico manto.*

*Pero si de mi mal no me levanto,*
*i Amor m' ocupa todo en la belleza,*
*sola i grave ocasión de mi tristeza,*
*por quien suspiro i me deshago en llanto,*

*será, en cuanto sostenga l' alma mía*
*el duro peso, sin temor d'olvido,*
*siempre vuestro valor de mí estimado.*

*Porqu' el sossiego, i trato, i cortesía*
*a vos todo me tienen ofrecido*
*¡ô ilustre onor del nombre Maldonado!*

---

*Cubre en oscuro cerco i sombra fría*
*del cielo puro el resplandor sereno*
*l' úmida noche, i yo, de dolor lleno,*
*lloro mi bien perdido i mi alegría.*

*Ningún alivio en la miseria mía*
*hallo; de ningún mal estoi ageno;*
*cuanto en la confusión nublosa peno,*
*padesco en la rosada luz del día.*

*En otro nuevo Cáucaso enclavado,*
*mi cuidado mortal i mi desseo*
*el coraçón me comen renovado,*

*do no pudiera el sucessor d' Alceo*
*librar (me) del tormento no cansado,*
*qu'ecede al del antiguo Prometeo.*

Versos estos intemporales, pero válidos para cualquier edad. Ahí radica su valor, como el de toda poesía, el de cualquier arte. Lo que aprecian las generaciones futuras, aquello que, en cualquier momento, es patrimonio del hombre más distante, eso que resta sin pertenecer a nadie y a todos —aunque, en verdad, ¡tan poco!— es lo realmente valioso. Lo demás, pura superficie, moda y modo caducos en su circunstancia. La poesía histórica que permanece actual y se conjuga con nuestro espíritu como si hubiera nacido ayer, esa es la única poesía que se ha inspirado, escrito y vivido jamás, sin revertir nuestra sensibilidad atrás, en la historia, sino realizando el camino inverso, para continuar el desarrollo progresivo del patrimonio universal espiritual del hombre.

## ENCABALGAMIENTO

La utilización, suave o violenta, del encabalgamiento, reviste una especial importancia en el ámbito de la métrica, habida cuenta que rompe el verso descomponiéndolo en nuevas unidades subsidiarias. Es posible que en el verso libre o en cualquier tipo de estrofa que no esté sometida a las rigurosas leyes que rigen el soneto, en su versión clásica, el encabalgamiento trascienda menos, o no incida apenas nada en la estructura métrica, en el conjunto silábico, en la distribución de acentos y períodos medidos, toda vez que su misma entraña no lo exige. Ahora bien, la cerrada organización del soneto e, incluso, la unidad difícil que encarna cada endecasílabo, evidencian claramente cualquier distorsión que se produzca dentro de ellos, por mínima que pueda ser.

Siempre existen imperativos intelectuales o de sentimiento capaces de justificar la presencia del encabalgamiento, como licencia poética, o recurso literario que intenta producir determinado efecto estético primordialmente. No voy a discutirlo, entre otras razones por la eficaz de que casi está admitido desde antiguo, pero deseo destacar que cuando del soneto se trata, el encabalgamiento es piedra de toque que ofrece la medida en que el poeta domina su técnica, los específicos controles reguladores de tan breve y, a la vez, dificilísimo *poema-estrofa*. Determinada suavidad, a menudo, puede significar una ondulación rítmica beneficiosa en tanto en cuanto polariza atenciones. Ahora bien, si el encabalgamiento se amplía individualmente o en frecuencia de utilización, el soneto comienza a dejar de serlo para convertirse en una simple estrofa de catorce versos endecasílabos.

Cuando leemos un terceto como el que cierra el soneto XLVIII

*Rompió la prora en dura roca abierta*
*mi frágil nave, que con viento lleno*
*veloz cortava el piélago sereno,*
*i a pena escapo de la muerte cierta.*

*Afirme el pie yo en tierra, que la incierta*
*onda del mar no me tendrá en su seno;*
*ni de mí me podrá traer ageno*
*vana esperança, de salud desierta.*

*Si la sombra del daño padecido*
*puede mover, Filipo, vuestro pecho,*
*huid, sulcar del ponto la llanura;*

*i creed qu' en el Golfo de Cupido*
*ninguno navegó, qu' al fin deshecho*
*no se perdiese falto de ventura.*

sorprendemos dos ideas principales. La primera ofrece el terceto dividido en dos unidades claras

*i creed qu'en en el golfo de Cupido ninguno navegó*
*qu'al fin deshecho no se perdise falto de ventura*

si en realidad se considera la rítmica del verso como diferente a la de la prosa, prescindiendo del simplismo que corta trozos de once sílabas —cosa relativamente fácil— y coloca acentos en 4.ª y 6.ª, 4.ª y 8.ª, etc. La segunda idea, corolario de la primera, pone de relieve la distorsión, el rompimiento a que ya hemos aludido. ¿Qué significa el verso medial,

*ninguno navegó, qu'al fin deshecho*

qué entidad posee desligado del contexto en que se inserta? ¿Se trata, en verdad, de un verso endecasílabo?

Por contraste, leamos el primer cuarteto del soneto IX

*Esta desnuda playa, esta llanura*
*d' astas i rotas armas mal sembrada,*
*do el vencedor cayó con muerte airada,*
*es d' España sangrienta sepultura.*

*Mostró el valor su esfuerço, mas ventura*
*negó el sucesso i dió a la muerte entrada,*
*que rehuyó dudosa y admirada*
*del temido furor la suerte dura.*

*Venció Otomano al Español ya muerto;*
*antes del muerto el vivo fue vencido,*
*i España y Grecia lloran la vitoria.*

*Pero será testigo este desierto*
*qu' el Español, muriendo no rendido,*
*llevó de Grecia i Asia el nombre i gloria.*

¿Cuánto dolor, pasión, tragedia encierra? ¿Qué cuadro impresionante describe, propicio a cualquier violencia gramatical, de hipérbaton y encabalgamiento desbocado? Sin embargo, todo es orden, medida, contención verbal, independencia soberana de cada verso a la vez que obligada concatenación entre los cuatro.

Todo esto no quiere decir *ni mal ni bien*, en principio, de los versos de Herrera. Lo que sí quiero significar es la no infrecuente presencia de encabalgamiento en los sonetos herrerianos. Del VIII al LXXVI, ocho ejemplos, al menos, bastante significativos, podemos encontrar; aunque —justo es reconocerlo así porque responde a la verdad— siempre comportan una justificación poética sentimental y, cuando menos, de orden gramatical o léxico.

Ya en el propio soneto VIII se encuentra el primer ejemplo a destacar y, quizá, de los más acusados. Doble o sencillo, según el canon que se aplique, ocupa todo el segundo terceto o, como prefiero llamarlo (6), los tres últimos versos.

(6) Repetidamente vengo insistiendo en esta idea, siempre que me ocupo de temas métricos, de manera especial en mis clases universitarias ante futuros profesores de Enseñanza Media. El soneto no debe ser considerado como un producto híbrido y extraño de *cuartetos* y *tercetos*. El soneto constituye una unidad insobornable de fondo y forma, especialmente de la última, y por lo mismo ha de ser definido como poema-estrofa formado por catorce versos endecasílabos sometidos a determinadas leyes de rima y ritmo.

*Mas ¡ay! qu' a las saetas, que templadas*
*en la luz de mi Estrella están, i al braço*
*tuyo, no puede resistir la malla.*

La justificación puede radicar en el hecho de que, hallándose el poeta tranquilo en su soledad, llega el amor de nuevo, con su cotejo armado, a trastocarlo todo.

Un segundo caso ya lo hemos citado arriba. Es el soneto XLVIII y sus seis versos últimos. Bastante menos acentuado que el anterior

*Rompió la prora en dura roca abierta*
*mi frágil nave, que con viento lleno*
*veloz cortaba el piélago sereno,*
*i a pena escapo de la muerte cierta.*

*Afirme el pie yo en tierra, que la incierta*
*onda del mar no me tendrá en su seno;*
*ni de mí me podrá traer ageno*
*vana esperança de salur desierta.*

*Si la sombra del daño padecido*
*puede mover, Flipo, vuestro pecho,*
*huid sulcar del ponto la llanura;*

*i creed qu' en el golfo de Cupido*
*ninguno navegó, qu' al fin deshecho*
*no se perdiese falto de ventura.*

incluso posee cierta simetría de construcción en su doble registro

*Si la sombra del daño padecido*
*puede mover...*

*i creed qu'en el golfo de Cupido*
*ninguno navegó...*

Tipo de encabalgamiento, ciertamente, muy utilizado en todo tiempo y en cualquier poesía, éste del salto breve al siguiente verso. Es el primer escalón de un fenómeno complejo. Escalón que también se encuentra en el soneto LIII

*Desde tan grave peso, que cansado*
*sufro...*

con idéntica estructura: un verbo indicando acción para iniciar —o continuar— el encabalgamiento. Ahí, quizá, radica el mayor efecto de salto que produce, en la utilización del verbo. Porque cuando no es así, apenas

si aparece violencia en la construcción, en la lectura, ni siquiera en el saborear poético del verso y las palabras

*Ierto y doblado monte, i tu, luziente*
*rio...*

(Soneto LV)

epiteto-sustantivo: la misma unión semántica del binomio léxico produce —no podía ser de otro modo, puesto que el verso, la poesía, es palabra sobre todas las cosas— esa suavidad flúida del primer verso deslizándose al siguiente. Parecida estructura, pues, y muy dispar significado. Claro está que, entonces, el resultado cristaliza en un nuevo verso, un endecasílabo dilatado podía denominarse

*Ierto y doblado monte, i tu, luziente rio...*

(Soneto LV)

Del primer tipo —verbo-acción introductiva— son la mayor parte de los ejemplos dignos de mención. Es, también, el más fácil de construir

*Yo bien pensaba, cuando el desdén justo*
*refrió...*

(Soneto LXVIII)

*En vano intentes a este entendimiento*
*resistir...*

(Soneto LXXVI)

Y en esta línea, el ejemplo más curioso, significativo y mejor pensado se encuentra en el segundo cuarteto del LXV, destacando sus valores narrativos.

*Ya el rigor importuno i grave ielo*
*desnuda los esmaltes i belleza*
*de la pintada tierra, i con tristeza*
*s' ofende en niebla oscura el claro cielo.*

*Mas, Pacheco, este mesmo órrido suelo*
*reverdece, i pomposo su riqueza*
*muestra, i del blanco mármol la dureza*
*desata de Favonio el tibio buelo.*

*Pero el dulce color i hermosura*
*de nuestra umana vida cuando uye*
*no torna ¡ó mortal suerte,!. ¡ó breve gloria!*

*Mas sola la virtud nos assegura;*
*qu' el tiempo avaro, aunqu' esta flor destruye,*
*contra ella nunca osó intentar vitoria.*

Variantes del tipo segundo se encuentran en función de las categorías gramaticales: complementos en genitivo, directos, indirectos, circunstanciales, etc. A las veces, repito, se trata de un complemento nominal

*Pero el dulce color i hermosura*
*de nuestra umana vida...*

(Soneto LXV)

otras, un complemento verbal directo, sin preposición ni otro tipo de nexo

*descubren a la ruda mūchedumbre*
*su error ciego...*

(Soneto LXVI)

con frecuencia, un adjetivo como prolongación extensiva de otro adjetivo

*que ya me conocía diferente*
*i libre d'un tirano...*

(Soneto LXVIII)

Y basta de ejemplificación. Hemos querido destacar la presencia de un típico elemento métrico en los sonetos de Herrera. Abunda discretamente y su utilización, si no potencia los valores positivos de su verso, al menos tampoco los distorsiona en gran manera.

## APOSTROFO

Segundo fenómeno importante en el campo de la versificación, muy utilizado en la poesía medieval y —aunque esto fuera menos de esperar, habida cuenta del progreso de la lengua, *compañera del Imperio* y, a veces, promotora del mismo— la del *Siglo de Oro,* sin excepción.

Personalmente pienso que el apóstrofo afea y restringe los valores rítmicos y métricos del verso (7), limita sus posibilidades sonoras y musicales. Claro está que se trata de una opinión particular, discutible ciertamente, y sometida a cualquier revisión.

En cualquier caso, son dos los posibles enfoques en función de los cuales puede estudiarse y ser interpretado el estudio del apóstrofo. En un sentido puede considerarse realizada la existencia de la sinalefa (8), con lo cual, en determinados ejemplos, la sonoridad rítmica resulta potenciada al máximo.

En otro antipódico, no se realiza la sinalefa, antes al contrario, se suprime la vocal primera y la consonante anterior se une directamente a la vocal segunda, con lo que surge una nueva palabra *fonética* y *métrica*, sólo válida en la entidad del verso. Veamos un ejemplo, tomado del soneto XXXVIII, endecasílabo cuarto

*al alto Olimpo levantar s'aspira*

en el primer caso expuesto, la sinalefa *se - aspira* proporciona una elongación mayestática al ritmo, incluso en una lectura silenciosa

*levantar SE ASpira*

para la sensibilidad moderna resulta mucho más válido y atractivo.

En el caso contrario, el ritmo se precipita, apelotona y comprime, proporcionando un resultado mucho menos poético que el anterior

*levantar SASpira*

el genio de nuestra lengua —incluida la poética, por supuesto— es eminentemente vocálico y su claridad lineal sufre una reducción violenta, si no por completo negativa, al menos libre de esa otra claridad articulatoria y expresiva tan personal e intransferible.

En la disyuntiva, parece lo más probable que se realizara el sincretismo fonético, incidiendo en la segunda forma que hemos puesto de relieve. Quizá el oído de la época admitía mejor el fenómeno. Hoy, por el contrario, preconizamos la reincorporación vocálica y la consiguiente sinalefa, no sólo fónica, sino también gráfica, que la poesía no sólo es arte auditivo, también lo es visual. Y así

*d'oir se dexa mi dolor crecido*

(7) Cfr. V. Polo, Op. cit., especialmente las páginas 352-353, y 358 y siguientes

(8) Realmente, en todo apóstrofo existen dos auténticos vocales, una explícita y elíptica la otra, que dan lugar a una supuesta sinalefa.

hace alarde de una cojera gráfica que provoca otra inicial confusión de lectura e interiorización asimiladora del verso. En consecuencia, es mejor la transcripción

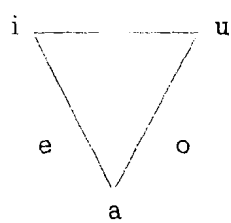
*de oir se dexa mi dolor crecido*

Conviene, no obstante, hacer la salvedad de que aún continuamos moviéndonos en el terreno de lo personal.

Sea como fuere, Herrera no es parco en la utilización del apóstrofo. De sus numerosos ejemplos, vamos a entresacar catorce, que sirven muy bien como exponente de lo que puede significar dentro de sus sonetos, a la vez que comprenden los tres tipos más usuales y, por tanto, mejor representativos.

En primer lugar conviene destacar que el apóstrofo se produce únicamente cuando la primera palabra es un monosílabo. Sigue así una norma o ley admitida en cualquier idioma europeo, ampliando el campo del artículo y la preposición, más habituales en estas lides.

Los tipos clasificatorios ya hemos indicado que son tres fundamentales, y dependen de la combinación vocálica. A este respecto conviene recordar la disposición de vocales que indica Hellwag en su famoso triángulo




Las combinaciones sinaléficas más usuales, establecidas de menor a mayor complicación, comienzan teniendo como base la *a* y continúa *e, o, i, u.* Su número principal sería este: *ae, ao, ai, au, ei, ea, ou, oa.* Combinaciones y números ideales, claro está. Ahora bien, considerando que los monosílabos españoles terminan habitualmente en *e* sobre todas las cosas, completándose con los grupos en *a* y *o,* es de esperar que las tres vocales citadas condicionen los apóstrofos existentes. Y así es, en efecto.

El primer tipo viene dado por el tándem E-A, abundantísimo en relación con los demás: de los 14 ejemplos, 8 son E-A. La combinación es la ideal, la obligada por la sencillez de constitución. Su sonoridad definitiva, el ensamble más o menos perfecto dentro del contexto general, depende de la consonante siguiente y de la cercanía del próximo acento fónico. Como primera norma positiva puede considerarse aquella que alude al acento en la primera sílaba, es decir, en la segunda vocal de la posible

sinalefa. Dentro de ello, cuando la palabra es llana y trisílaba, mucho mejor

*al alto Olimpo levantar s'aspira*

probablemente, éste es el mejor ejemplo que se pudiera encontrar.

Una segunda norma se refiere a la consonante del monosílabo: la silbante *s* es de las más completas; y después, las demás, sin distinción efectiva

*armonía d'angélica sirena*

*do no pudiera el sucesor d'Alceo*

palabra llana *Alceo*, palabra esdrújula *angélica*, de parecida estructura fonética. Cuando la palabra es aguda, produce un efecto menos positivo. Veamos otros dos versos, también con la preposición *de* como elemento inicial.

*y desatarse d'aquel mundo fuerte*

*a los bravos asaltos d'amor crudo.*

No necesita comentario alguno A simple vista (9) destaca su mayor rudeza, su falta de fluidez y soltura.

Y en la escala que venimos estableciendo, la *m* y la *q* —esta última de manera especial— completan los escalones en descenso

*m'aparto, el mal me sigue i pone espanto*

la expresión *m'aparto* no destaca por su delicadeza precisamente. Por su parte, la *q* incide en la palmaria grosería fónica

*i si por el camino qu'an seguido*

*qu'abrió a la fuerza d'un semblante altivo*

¿qué podríamos decir? Simplemente, que se trata de violencias rítmicas casi inadmisibles en la suavidad de un endecasílabo.

El segundo tipo abarca cuatro ejemplos, de los catorce elegidos, y se refiere a la combinación EO, infinitamente más violenta que la anterior, pero extraída del mismo plano horizontal vocálico: recuérdese el trián-

(9) Curiosa expresión lexicalizada esta de *a simple vista*. En este caso, lo correcto sería decir *a simple oído*, si valiera la expresión.

gulo de Hellwag. La teoría de consonantes y acentual, arriba expuesta, es válida también aquí. Lo que importa destacar como nuevo es la relativamente mayor dureza y distonía dentro del esquema rítmico del verso

*y no del qu'euró Arcadia la figura*

*mas aunqu'oprima en mí mi mejor parte*

Son duros, en verdad. En el segundo, además, cabe destacar el elemento nuevo de que no se trata de un monosílabo inicial: es una adversativa conjunción bisílaba. Y dos ejemplos más

*ceso al fin i m'opongo a mi deseo*

*d'oír se dexa mi dolor crecido*

más blandos que los anteriores, sin duda: el primero a causa de la distribución acentual; el segundo, en función de lo mismo y, además, por la mayor abundancia vocálica: el diptongo OI del segundo elemento constitutivo del apóstrofo.

Y, por fin, en el tercer tipo incluimos dos ejemplos, con la U como base unificadora

*l'úmida noche, i yo, de dolor lleno*

combinación AU, durísima si las hay, polarizada en los dos extremos de una rama del triángulo vocálico. Por su parte, el segundo es más rudo aún

*qu'abrio en la fuerza d'un semblante altivo*

combinación EU, que no corresponde ni a una misma zona vertical vocálica, ni tan siquiera al mismo plano paralelo E-O, I-U.

Prescindiendo de concretas matizaciones, lo cierto es que uno y otro ejemplos resultan los más toscos y groseros de cuantos hemos citado, considerados siempre a través del prisma rítmico.

Y con esto acabamos nuestra pequeña antología referida al apóstrofo que, ya se ha notado, posee una importancia nada desdeñable en la estructura general del verso.

## SINALEFA TRAS COMA

No es extraño comprobar que la sinalefa, como licencia poética fusionadora, contribuye en gran manera a lograr metas rítmicas muy definidas en determinados versos. Creo que se trata de un fenómeno común a todas las lenguas —en mayor grado cuanto más abundante sea su caudal vocálico— y la española no significa una excepción. A poco que se observe, en cualquier nivel expresivo —desde la conversación habitual y ordinaria hasta la más compleja combinación de acentos, buscada para un verso preciso y rotundo— la experiencia se revela positiva

Una sencilla frase, compuesta de las palabras más elementales

*muerto se quedó en la calle*

puede constituir —y de hecho, en este caso, sucede así— una verdadera maravilla de ritmo y armonía sonora y acentual, en gran parte por obra de la fusión sinaléfica producida en la quinta sílaba, capaz de prolongar la intensidad rotunda del acento principal, acusadísimo, en *dó*, que inicia la segunda mitad del verso, en ritmo binario trocaico, que sólo posee un acento principal, y aun éste, utilizado con sordina. La sinalefa, insisto, destruye la tajante cerrazón acentual y prolonga una musicalidad muy necesaria.

Pues bien, dentro de los sonetos herrerianos, la sinalefa cumple un gran papel, qué duda cabe. Sin embargo, no pretendo analizarla en conjunto, de manera integral; por el contrario, intentaré fijarme en casos específicos, concretos, que destacan mejor por su especial entidad.

Ahora nos referimos a la que indica el epígrafe: la sinalefa, producida o no, después de coma.

Tras numerosas observaciones, me parece poder afirmar que la sinalefa es necesaria —explicable, al menos— tras la pausa que significa una coma, en los casos de gradación ascendente, de progresiva precipitación del ritmo fónico, sentimental y poético,

*desconfiança, olvido, celo, ausencia*

no puede dudarse que uno de los fundamentales valores del endecasílabo radica, precisamente, en la doble utilización de la sinalefa, que fusiona, enlaza, eleva y amalgama elementos que, en otro caso, resultarían disper-

sos y, por lo mismo, bastante menos acentuados en su significación unitaria.

Caso parecido a este otro, verso once del soneto tercero

*Y es llama, es fuego, todo cuanto aspiro*

la no partición pausal de la coma proporciona al endecasílabo su verdadera y más auténtica entidad.

Casos justificadísimos, ejemplos obligados, decíamos más arriba. Pero ya no lo son tanto cuando las circunstancias varían, cuando la fusión continuadora no es tan necesaria

*con él mi alma, en el celeste fuego*
*vuestro abrasada, viene, i se transforma*

(XX VII, 9-10)

en el primer ejemplo aún está justificada: una simple lectura lo evidencia; no así el segundo, donde la particular entraña de la semivocal —o semiconsonante— *i* distorsiona un tanto la fluencia fónica y rítmica del verso.

Y puesto que hemos citado un caso de intervención de la *i*, conviene notar que su presencia siempre distorsiona el suavizador efecto de la sinalefa, trastocando al propio tiempo el ritmo sonoro y redondo del endecasílabo.

Menos remarcable aparece cuando la vocal que precede corresponde a la serie velar *o-u*

*otoño, i dando paso al viento elado*

(XVII - 3)

*desesperado, i nunca arrepentido*

(LIX - 14)

pero aun así, no destaca como acertada tal estructura y empleo. Para un oido moderno, su *sonoridad* cojea. Y mucho más cuando no es la serie velar, sino la palatal la que interviene

*Ierto i doblado monte, i tu, luziente*

(LV - 1)

*m'apesto, el mal me sigue, i pone espanto*

(LII - 7)

la rotura ya es grande, casi insalvable, habida cuenta que nos hallamos en los dominios plenos de la poesía.

Claro está que la acentuación negativa progresa en otros casos más extraños

*el corazón caído; i más me canso*

(LXXIV-13)

en que no se trata sólo de la pausa elemental de una coma, sino de punto y coma definitivos en su detención.

A veces, el efecto es realmente grosero, desde el punto de vista sonoro

*las aguas rotas bate, i huye el suelo,*
*mas la tierra i cielo, i en mi llama*

(XLV, 7-10)

y es que el juego vocal-sinalefa ha perdido su original valía conformadora, para penetrar en los dominios de la violencia rítmica y el artificio forzado, que nada justifica.

En cualquier caso, citaré un último ejemplo, definitorio de inimaginable utilización sinaléfica

*no torna, ¡o mortal suerte! ¡o breve gloria!*

ante cuya presencia cabe plantearse esta interrogante rigurosa: ¿se trata de un verso endecasílabo real o, por el contrario, no son más que once prosaicas sílabas apretadas violentamente y escritas en un solo renglón?

## NO SINALEFA

Continuando en el mismo plano de la sinalefa, fiijémonos ahora en el caso inverso al que acabamos de evidenciar: la no realización de la sinalefa ante o tras coma. Citemos dos ejemplos tan sólo

*Sol puro, Aura, Luna, llamas d'oro*

(X-12)

*Allí os hablo, allí suspiro y muero*

(LXII-12)

En el primer caso, quizá es mejor que no se realice: tres vocales parecen demasiadas a tal fin. Pero el segundo es más curioso: si no se realiza ninguna de las dos, el verso resulta dodecasílabo; y si se llevan a efecto, de diez sílabs. Claro está que lo más probable es no realizar la primera —a causa del fortísimo acento disyuntivo de *allí*— y sí, en cambio, la segunda, incidiendo en el esquema estudiado en el epígrafe anterior. El acento es decisivo, ciertamente. En casi todos los casos evita la sinalefa

*las furias de tu ímpetu refrena*

(V-8)

*qu'en tanto qu'en tu ira embravecido*

(V-9)

*y no podrá mi áspero tormento*

(XXXVI-9)

En verdad que, así, el ritmo métrico resulta más sostenido, se salva mejor, libre de apreturas violentas.

De todos modos, también resulta posible encontrar algún ejemplo en que se realiza

*qu'a lo íntimo del alma no tocarse*

(XIII-10)

salvo que, por guardar la ley, haya surgido un involuntario dodecasílabo.

El fenómeno más claro y abundante en este sentido es la no sinalefa ante hache, sin excepción perceptible

*voi siguiendo la fuerza de mi hado*

(II-1)

*qu'era, cuanto hermoso, ardiente y fiero*

(IV-4)

caso curioso el segundo, toda vez que resultaría mejor realizar la sinalefa en la hache y evitarla en la coma. Pero es preciso notar un fenómeno exis-

tente hoy: la aspiración de la hache, que sí se realizaba en el *Siglo de Oro*, máxime en el caso de Herrera andaluz (10). Ya lo notábamos también en Garcilaso (11) a pesar de corresponder a la escuela castellana de pronunciación, donde la aspiración no tenía por qué ser tan acentuada.

En cualquier caso importa destacar que, considerada desde un punto de vista actual y moderno, la no realización de sinalefa ante hache rompe bastante la armonía general del verso, especialmente cuando la precede un monosílabo, habida cuenta que las palabras unisilabales son indiferentes en lo que se refiere al acento, y la casi totalidad de los casos solamente lo poseen secundario: sin embargo, cuando van unidos a palabras que comienzan por vocal —desde el punto de vista fonético, el caso que nos ocupa— tal acento secundario se encuentra reforzado por la fusión vocálica, desapareciendo el monosílabo para convertirse todo en otra unidad mayor. Con ello, el ritmo del verso aparece notablemente favorecido.

*Despoja la hermosa y verde frente*

(XVII-1)

no cabe duda que si realizamos la sinalefa, resulta un redondo decasílabo, en todo caso preferible al endecasílabo forzado que se pretende. Y es que al producirse la diéresis, la pausa necesaria provoca una acentuación dual extrañamente consecutiva: *la - her*, con lo que el decurso natural, espontáneo, directo del verso rompe sus estructuras íntimas y no logra la perseguida invencible unidad fonético-rítmico-poética

Probablemente, este efecto no positivo es el que más destaca en todo verso que no realiza la unión

*Yo vi unos bellos ojos que hirieron*

(XIX-1)

*dorado cielo, eterna hermosura*

(XXVII-6)

*¿cómo no estoi ceniza todo hecho?*

(IV-14)

en mayor o menor grado, los tres hubieran resultado mejores decasílabos, realizando la correspondiente sinalefa.

(10) En Andalucía, incluso actualmente, es práctica absolutamente extendida, a cualquier nivel social y estético de lenguaje oral.
(11) Cfr. V. Polo, Op. cit., páginas 375 y siguientes.

De todos modos, también es posible encontrar ejemplos en que la falta de unión puede explicarse, más todavía, resulta más aceptable que la sinalefa misma

*Voi siguiendo la fuerza de mi hado*

(II-1)

*o haga el cielo qu'en la pena mia*

(XXVIII-12)

*podré decir en oura deste hecho*

(XLI-13)

*qu'en la pena d'Amor tenido avia,*
*con tortura mejor tarde huía*

(LXX-2, 3)

*cuando de iclo un crudo soplo, hecho*

(XXII-5)

En el primer ejemplo, el imperativo es puramente semántico, sentimental; se precisa destacar con fuerza *hado* y *mi*, por ello viene mejor separarlos. Por lo que se refiere al segundo, la cuestión se constriñe a términos articulatorios, que trascienden a licencia poética: la unión *o - a*, vocales tradicionalmente llamadas *fuertes*, provocan una diéresis habitual aun cuando van solas dentro de una misma palabra; con mayor razón aquí, que se hallan separadas por hache. Razón semejante a la que caracteriza el ejemplo citado en tercer lugar: unión posible de hiato y cacofonía vulgares. El cuarto, por su parte, abunda en las razones articulatorias, de pronunciación y, muy especialmente, de abundancia vocálica; cuatro vocales seguidas, estructuradas en *sinalefa* más *diéresis* para una contradicción fonética inicial. Por otra parte hay que notar la naturaleza semiconsonántica y semivocal de *u - i*. En resumen, ponderado todo, la mejor solución radica en la separación, que prolonga el *tempo* y contribuye a remarcar la acentuación final. El último, quizá, es el más claro: una coma y una hache significan demasiada pausa como para prescindir de ella sin más, aunque la coma, para Herrera, no exija sinalefa, antes al contrario.

Y para cerrar esta pequeña antología he reservado un verso que se presta a prolija discusión

*veo la noche, antes que huya el día*

(LIV-9)

si no se realiza ninguna de las dos sinalefas, el verso resulta dodecasílabo; si realizamos *que - hu*, significa contravenir la norma establecida; y si, por último, se lleva a cabo la anterior *che - an*, el endecasílabo destacaría por su prosaismo pedestre, desde el punto de vista rítmico y sonoro. En cualquier caso, duda grande entre las diez y las doce sílabas.

Como consecuencia de todo ello —coma, sinalefa, hache, etc.— en determinados casos es posible encontrar versos cortos o largos, considerados siempre sobre la base *once*, que es la meta perseguida. Unas veces la base se costriñe y reduce

*a abrir comiença esta honda vena*

(XIV-4)

*a un lado levantan su grandeza*

(XXX-9)

*huyo y vo alexandome; mas cuanto*

(LII-6)

*alabar la ventura, incidioso*

(LXX-10)

Otras, por el contrario, el esquema obligado se alarga un tanto

*dezía en sueño, o en ilusión perdido*

(XIV-11)

*la sombra; i quando d'aquel puesto altivo*

(XVI-6)

*me pierdo, i hallo de valor mas falto*

(LXXIX-13)

*I aora (¡o vano error!) en este estado*

(LXXVZIII-5)

*rindo las armas temblando antes del hecho*

(LXVIII-1)

diez y doce, decasílabo y dodecasílabo, resultado de un descontrol técnico o, paradoxalmente, producto de todo lo contrario: exceso de tecnicismo, alarde que ha pretendido someterlo todo a la forma de un molde. Y lo cierto es que las palabras —la palabra como portavoz del verso— tienen un límite de sometimiento y se encuentran en posesión de independencia suficiente como para no resultar posible, a veces, ordenarlas en forzada unidad superior.

## TIPOLOGIA EXTRAÑA

Un paso más —finalmente definitivo— en la singladura que venimos realizando de manera esquemática y breve, ejemplificadora de fenómenos mejor que alarde teórico a expensas de unos modos particulares. Ahora no se trata de un elemento determinado y vertebral que controla registros y produce efectos definidos, sino más bien de ejemplos aislados, repartidos por la dilatada geografía de los sonetos de Herrera que, sin responder a un canon unificado, producen, sí, un común efecto de extrañeza, dimensión rara o exotismo. Cuando, por ejemplo, leemos

*Tal vez pruevo (mas ¿qué me vale?) alçarme*

(I-9)

Una pregunta rápida nos asalta la imaginación: estas palabras que hemos leído, ¿qué son?, ¿un verso de once sílabas, un trozo de poesía encerrada en él o, por el contrario, son palabras, y nada más que palabras sucesivas, encadenadas que si algo dicen no es precisamente poético? En el mejor de los casos, su presencia resulta extraña, máxime si se para mientes en que corresponden a uno de los tipos poemáticos más básicamente definidos. Esas ocho palabras, en verdad, no constituyen un verdadero verso; como tampoco estos otros ejemplos, entre tantos, que pudiéramos citar

*puerta por la cual entra el bien y el daño*

(XXII-5)

*Cessa Aura, no m'enciendas más, qu'en ella*

(XLII-12)

*¡cuanto eres más felice y glorioso!*

(LX-1)

*yo bien pensaba, cuando el desdén justo*

(LXVII-1)

prescindamos del *fondo,* de la idea, del sentimiento, etc., y vayamos a la *forma.* Pero, ¿dónde está la forma, ciertamente? ¿Dónde se encuentra el esquema, la medida, el orden y la serenidad o la pasión del verso? ¿En qué oculto rincón brilla esa misma gota de sensibilidad necesaria para fabricar un verso, cuando la idea y la inspiración imaginativa han proporcionado lo esencial? En vano es buscar. No es posible hallarlos porque no se encuentran. Sólo prosaismo, palabras huecas. Se ha evaporado lo pesía y queda sólo la técnica, el oficio, lo más inconsistente y epidérmico.

Son errores, baches, pequeños lunares que cualquier obra tiene. Descuidos unas veces insignificantes, y otras menos perdonables. Por ejemplo, no es halagüeño encontrar estos versos en el soneto XLVII

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

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

Puesto que en la breve dimensión de seis versos se repite la misma palabra como objeto de rima mutua: *corona - corona.* Y no importa que semánticamente sean diversas, si en lectura y rima *suenan* absolutamente igual. Al menos se trata de un error técnico —importante para la *fermosa cobertura* de que ya hablaba el Marqués de Santillana— o un descuido no muy justificable, ciertamente.

Realidad que no puede interpretarse del mismo modo cuando nos enfrentamos con el soneto LXXII

*Amor en mí se muestra todo fuego,*
*i en las entrañas de mi Luz es nieve;*
*fuego no ai, qu'ella no torne nieve,*
*ni nieve, que no mude yo en mi fuego.*

*La fría zona abraso con mi fuego,*
*l'ardiente mi Luz buelve elada nieve;*
*pero no puedo yo encender su nieve,*
*ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.*

*Contrastan igualmente ielo i llama;*
*que d' otra suerte fuera el mundo ielo,*
*o su máquina toda viva llama.*

*Más fuera; porque ya resuelto en ielo,*
*o el coraçón desvanecido en llama,*
*ni temiera mi llama, ni su ielo.*

Aquí ya no es un elemento aislado y, probablemente, surgido de la espontaneidad; antes al contrario, estamos ante una precisa —y me atrevería a decir, preciosa— membración dual

Fuego ——— Nieve
↓ ↓
llama ——— ielo

cuatro veces repetido el término *fuego*; cuatro, también, *nieve*; tres, por su parte *llama*; e igualmente tres *ielo*. Es decir, simetría perfecta en rima, objeto de estudio en función de los esquemas estilísticos, tan bien fundacomo reflejo de una interna y estructural también perfecta simetría. Como mentados por Dámaso Alonso, su fecundidad sugerente sería casi inagotable. Intencionalmente nos sustraemos a la tentación, como asimismo de manera voluntaria Herrera quiso fabricar su soneto del modo que lo hizo y no de otro diferente. Lo que sí me importa destacar es que en la raíz, informándolo todo, se encuentra un movimiento altenante, pendular, invenciblemente isócrono en torno a los extremos *fuego - nieve*. Lo demás es un desarrollo progresivamente complejo, perfecto en su lógica implacable de juego de palabras. Un alarde técnico, un arriesgado, complicadísimo e inestable ejercicio de prestidigitación que se remata sin fallo; en definitiva, una evidencia absoluta de que se controla, sin secreto, todos los registros del oficio de poeta. ¿Y después? Juego y nada más que juego. Oficio y artificio en plenitud. Pero, ¿y el arte, y la poesía fecunda que siempre se espera de un gran poeta?

## "EL ESPLENDOR SUAVE"

No deseo rotular el último epígrafe con mis pobres palabras. Prefiero elegir unas del propio Herrera, de uno de sus múltiples sonetos. Porque es

el *splendor süave* y el armonioso y el rotundo y el sonoro y el poético y todos los esplendores —casi todos, diríamos mejor, que en estos terrenos críticos el exagerar nunca fue buena medida— que la palabra como expresión creadora —*poiesis* en su prístina significación— puede comportar.

¿Alguien ha llegado a pensar que nuestra labor *hic et nunc* —desagradable, ingrata, dolorosa labor con frecuencia— ha consistido sólo en evidenciar formas no plenas dentro del amplio poetizar herreriano? Nada más cercano al error, entonces. Vuelvo a recordar mis palabras iniciales, aquella fábula del sol y sus manchas que traje a colación. Sólo he querido potenciar el *a pesar de serlo...*

Por ello mismo pretendo acabar con *splendores,* sin etiquetas, sin nombre demasiado propio y fijador; antes al contrario, esplendores en plenitud de sugerencia y posibilidad real. No quiero adscribir —y que me perdone Gabriel Celaya, cuyo estudio tanto admiro, por disentir resueltamente de su opinión— los esplendores poéticos herrerianos a ningún *ismo,* y menos que nada, a la poesía pura, aun admitido el caso —que no lo admito, esa es la verdad— de que exista *algo* cuya entidad pueda llamarse así.

Esplendores amplios y sin ligaduras. Para encontrarlos, basta con abrir por donde sea el *libro de la Condesa*

*Pensé, mas fué engañoso pensamiento,*
*armar de puro ielo el pecho mío;*
*porqu' el fuego d' Amor al grave frío*
*no desatasse en nuevo encendimiento.*
*Procuré no rendir (m') al mal que siento,*
*y fué todo mi esfuerzo desvarío;*
*perdí mi libertad, perdí mi brío.*
*cobré un perpetuo mal, cobre un tormento.*
*El fuego al ielo destempló, en tal suerte,*
*que, gastando su umor, quedó ardor hecho;*
*y es llama, es fuego, todo cuanto espiro.*
*Este incendio no puede darme muerte;*
*que, cuanto de su fuerça más deshecho,*
*tanto más de su eterno afán respiro.*

Soneto extraordinario a cualquier luz crítica, como magníficos el XXXIII, y el XLVI, por completar, aunque sólo sea, una trilogía de citas

*Ardientes hebras, do s' ilustra el oro*
*de celestial ambrósia rociado,*
*tanto mi gloria sois i mi cuidado,*
*cuanto sois del Amor mayor tesoro.*
*Luzes, qu' al estrellado i alto coro,*
*prestáis el bello resplandor sagrado,*
*cuanto es Amor por vos más estimado,*
*tanto umildemente os onro más i adoro.*

*Purpúreas rosas, perlas d' Orïente,*
*marfil terso i angélica armonía,*
*cuanto os contemplo, tanto en vos m' inflamo;*
*i cuanta pena l'alma por vos siente,*
*tanto es mayor valor i gloria mía;*
*i tanto os temo, cuanto más os amo.*

---

*Cubre en oscuro cerco i sombra fría*
*del cielo puro el resplandor sereno*
*l' úmida noche, i yo, de dolor lleno,*
*lloro mi bien perdido i mi alegría.*
*Ningún alivio en la miseria mía*
*hallo; de ningún mal estoi ageno;*
*cuanto en la confusión nublosa peno,*
*padesco en la rosada luz del día.*
*En oro nuevo Cáucaso enclavado,*
*mi cuidado mortal i mi desseo*
*el coraçon me comen renovado,*
*do no pudiera el sucessor d' Alceo*
*librar (me) del tormento no cansado,*
*qu' ecede al del antiguo Prometeo.*

En cuanto a dominio de técnica, plasmada en particulares estructuras, sin menoscabo alguno para la dimensión poético-creadora del verso —antes al contrario, potenciado su propia significación artística— véase el XIX

*Yo vi unos bellos ojos que hirieron*
*con dulce flecha un coraçón cuitado,*
*i que, para encender nuevo cuidado,*
*su fuerça toda contra mí pusieron.*
*Yo vi que muchas vezes prometieron*
*remedio al mal que sufro, no cansado,*
*i que, cuando esperé vello acabado,*
*poco mis esperanças me valieron.*
*Yo veo que s'asconden ya mis ojos,*
*i crece mi dolor, i llevo ausente*
*en el rendido pecho el golpe fiero.*
*Yo veo ya perderse los despojos*
*i la membrança de mi bien presente;*
*i en ciego engaño d' esperança muero.*

Donde el pronombre *yo*, simétrico e isócromo, juega tan importante papel. O el LIV

*Lloré, i canté d' Amor la saña ardiente;*
*i lloro, i canto ya l' ardiente saña*
*desta cruel, por quien mi pena estraña*
*ningún descanso al coraçón consiente.*

*Esperé, i temí el bien tal vez ausente;*
*i espero, i temo el mal qüe m' acompaña;*
*i en un error, qu' en soledad m' engaña,*
*me pierdo sin provecho vanamente.*

*Veo la noche, antes que huya el día*
*i la sombra crecer, contrario agüero*
*mas ¿qué me vale conocer mi suerte?*

*La dura ostinación de mi porfía*
*no cañsa, ni se rinde al dolor fiero;*
*mas siempre va al encuentro de mi muerte.*

Cuya estructura alternante, correlativa, etc., se presta a tantas y tan fecundas sugerencias.

Nada más, aunque podríamos extender las citas a decenas de ejemplos magníficos. Herrera es un gran poeta, un formidable sonetista, qué duda cabe. Eslabón entre Garcilaso y Quevedo, Lope y Góngora, el soneto en manos de Herrera adquiere una flexibilidad magnífica. En ocasiones, todavía incide en la falta de granazón típica de Garcilaso; pero las más de las veces se acerca a los tres *monstruos* del soneto universal español

*Canso la vida en esperar un día*
*de fingido plazer, huyen los años,*
*i nacen dellos mil sabrosos daños,*
*qu' esfuerçan el error de mi porfía.*

*Los passos por do voi a mi alegría*
*tan desusados son, i tan estraños,*
*que al fin van a acabars' en mis engaños,*
*i dellos buelvo a començar la vía.*

*Descubro en el principio otra esperança,*
*si no mayor, igual a la passada,*
*i en el mesmo desseo persevero;*

*mas luego torno a la común mudança*
*de la suerte, en mi daño conjurada,*
*i esperando contino desespero.*

Ahí está el *dolorido sentir* garcilasiano, que tampoco a Herrera nadie se lo podrá quitar. Ahí está, también, la impresionante y definitiva plasticidad formal marmórea que luego de Quevedo a Lope o Góngora ninguno ha conseguido superar.