

Poesía y Poética en Amarilis y las Anotaciones a Garcilaso de Herrera

Diana Carolina Rojas Pardo ¹
Gladis Leonor Arias Rodríguez ²

¹ Docente de la Universidad Santo Tomás
Contacto:
dcrojas@unal.edu.co.

² Decana de la Licenciatura en Español y
Lenguas Extranjeras Inglés Francés
Contacto:
licenciaturaenlenguas@ustatunja.edu.co

Resumen

Las églogas de Fernando de Herrera pueden considerarse como la puesta en práctica de *Las Anotaciones a Garcilaso*. Su obra teórico-crítica, respaldada por su obra literaria, constituye una ruptura en la tradición de la poesía pastoril: Herrera reformula la manera en que se hace poética, construyendo lo que luego será considerado la primera preceptiva sobre la égloga en España en los siglos áureos. El rigor crítico de Herrera genera un desplazamiento en la forma en que se valoran las églogas de Garcilaso: de ser valoradas como objeto de admiración y exaltación pasan a ser objeto de examen crítico en *Las anotaciones*. Herrera efectúa esta mirada crítica tanto sobre la obra de Garcilaso como sobre su obra, pues en sus églogas aplica las pautas consignadas en *Las anotaciones*.

Palabras clave: Égloga, Crítica literaria, Poética, Siglo de Oro.

Abstract

The eclogues of Fernando de Herrera can be considered as the implementation of *The Annotations to Garcilaso*. His theoretical-critical work, supported by his literary work, constitutes a break in the tradition of pastoral poetry: Herrera reformulates the way in which poetry is done, building what will later be considered the first prescriptive on the eclogue in Spain in the Golden age. Herrera's critical rigor generates a shift in the way in which Garcilaso's eclogues are valued: from being valued as objects of admiration and exaltation they become the object of critical examination in *Las anotaciones*. Herrera carries out this critical look on both Garcilaso's work and his work, since in his eclogues he applies the guidelines set forth in *The Annotations*.

Keywords: Eclogue, Literary criticism, Poetics, Golden Age.

Introducción

El rigor crítico de Fernando de Herrera implica una transformación en los mecanismos de recepción de la égloga y en la manera como se conciben los mecanismos de su producción, pues para Herrera dicho rigor, que aplica en la lectura de la obra de Garcilaso, funciona como eje estructurador de la égloga. En *Las anotaciones* plantea una forma alternativa de entender cómo se escribe la égloga con respecto a la concepción de estudiosos contemporáneos como El Brocense; en *Las anotaciones* la obra deja de ser considerada únicamente producto de la inspiración y de la capacidad de imitar del poeta, para ser considerada también artificio. De acuerdo con Herrera, en vez de la espontaneidad, es la *elocutio* y una *inventio* ecléctica lo que constituye el núcleo de la escritura. Adicionalmente, sus églogas dan muestras de haber sido construidas con base en dicho rigor crítico; en ellas se evidencia su diálogo con la tradición y una juiciosa construcción y disposición de recursos retóricos.

Esta serie de desplazamientos en los mecanismos de recepción y producción de las églogas implica, asimismo, un cambio en la figura paradigmática del poeta nacional. Si la escritura de una obra literaria, de acuerdo con Herrera, requiere un mínimo de rigor crítico y una labor retórica ardua, el soldado-poeta no podría ser el más apto para llevar a cabo un proyecto creativo, pues actividades alternas le impedirían dedicarle toda su atención y tiempo. Sería el hombre de letras, desde la perspectiva herreriana, el idóneo para escribir las grandes obras que quedarían grabadas en el canon nacional.

Fernando de Herrera generó polémica con *Las anotaciones* entre los estudiosos de la obra de Garcilaso, como el Morales y el Brocense, pues en ellas se sugería una manera alterna de hacer crítica. La crítica de El Brocense, por ejemplo, consistía en un trabajo filológico y apologético de las obras de Garcilaso; rescataba los fragmentos corruptos y recuperaba las fuentes que el poeta imitaba (Schnabel, 1996, pp. 27-28). Estas fuentes remitían a una tradición clásica greco-latina e italiana de la poesía pastoril: Los Idilios de Teócrito, las bucólicas de Virgilio, la arcadia de Sannazaro y el Canzoniere de Petrarca. Mediante las referencias a Teócrito y a Virgilio, se insertaban las églogas de Garcilaso en una larga tradición consolidada, y así se les legitimaba.

Morales, a su vez, recupera sus fuentes latinas: “[Garcilaso], luz muy esclarecida de nuestra nacion, ... sus obras ... con lo mejor de lo Latino traen la competencia, y no menos que con lo muy precioso de Virgilio y Horacio se enriquecen” (Navarrete, p. 22). Así pues, la crítica construía una genealogía de la poesía pastoril ejerciendo un movimiento retrospectivo desde Garcilaso hacia los clásicos y así propiciaba su canonización.

Por otro lado, Herrera, disminuye la figura canonizada de Garcilaso. Sugiere cambios que correspondan con el modelo de égloga que propone en *Las anotaciones*. Dichas sugerencias a las églogas de Garcilaso tratan desde la métrica hasta la estructura. Ejemplo:

En esta estancia sobra un verso; porque siendo todas de 14. Esta es de 15, i si en algún modo se permite enmienda en obra agena, aqui era licita; por ser falta del cuidado en el número de los versos. Pero quien á de poner la mano en obras de un escritor tan alabado i recebido en la comun opinion? Basta apuntar este error, y quede asi solamente anotado; para que no lo siga alguno...a muchos años, que quise enmendalla [falta] sin mudar consonancia, ni pensamiento, i dixese asi... (Herrera, s. f., p. 436)

A pesar de que Herrera reconoce que Garcilaso es un poeta consagrado, no se limita en *Las anotaciones* a recuperar sus fuentes de imitación y a exaltarlo. Hace un revisionismo crítico de su obra; pone a la vista lo que en ella no concuerda con la normativa de la égloga que plantea en su obra teórico-crítica y algunas veces plantea posibles formas de enmendarlo; como ocurre en el ejemplo anterior, en el que reescribe el verso 277 de la égloga 1 de Garcilaso, para que el número de versos corresponda con el del verso alejandrino.

Herrera en *Las anotaciones* incluso propone un modelo de égloga alternativo al de Garcilaso, pues con respecto a la segunda parte de la tercera égloga de Garcilaso, que inicia en la estancia 36, afirma: “desde aqui adelante es esta egloga de pastores; porque la pintura no lo era” (Herrera, s.f., p. 677). Este último autor citado, a diferencia de Garcilaso, considera que las historias alternas a la monodia o canto amebio de los pastores son accesorias y prescindibles. Herrera no se toma el trabajo de comentar dichas historias porque no tienen cabida en el modelo de égloga que plantea.

Herrera no se limita a construir una preceptiva de la égloga a partir de la aprobación de lo que considera aciertos de Garcilaso, y la reprobación y enmienda de lo que considera sus desaciertos, sino que, además, escribe su obra usando los parámetros compositivos que, de acuerdo con él, caracterizan una égloga³. En tanto una égloga es para Herrera un canto de pastores sin historias alternas, compone monodias como *Amarilis*. Al poner a la vista las erratas de Garcilaso, proponer formas de enmendarlas y plantear un modelo alternativo de égloga, intenta disminuir la suma autoridad que el “príncipe de los poetas españoles” representa para los críticos.

Herrera, adicionalmente, en un esfuerzo por descentralizar el canon de la poesía pastoril nacional, que gira en torno a Garcilaso, recupera, al igual que El brocense y Morales, sus fuentes de imitación, pero, a diferencia de éstos, rescata a autores no reconocidos por el estrecho canon. En Garcilaso, de acuerdo con Herrera en *Las anotaciones*, pueden reconocerse tanto convenciones temáticas (tópicos), como estructurales que utilizaban autores españoles como: Juan Sáez, Fernando de Cangas y Pedro Gómez. De esta manera, suscita un ensanchamiento del canon, que facilita su inserción en él.

Después de haber reconstruido las fuentes que nutrieron la poesía de Garcilaso, Herrera ejerce el movimiento opuesto: un movimiento prospectivo hacia su poesía. Establece a Garcilaso como una de las fuentes de su égloga *Amarilis*. En *Las anotaciones*, en primer lugar, reconoce un tópico usado por Virgilio y Sannazaro que Garcilaso retoma en la égloga primera: el campo en el que se encontraban Nemoroso y Elisa, mientras ella estaba con vida, se replica en el cielo de Venus donde Elisa se halla, una vez fallecida. En segundo lugar, Herrera afirma que re-utiliza este tópico en su égloga *Amarilis*:

Aunque esta estancia tenga imitación de Virgilio, i destes dos lugares de l'Arcadia; parece toda sino traduzida, alomenos contrahecha dela primera Piscatoria de Sannazaro, i por aver buuelto los mesmos versos en una egloga, que intitulé *Amarilis*, pondre aqui ambos lugares (Herrera, s.f., p. 444),

3 Concepción de égloga en *Las anotaciones* citada en Schnabel, 1996, p. 44.

Mas tu, o estes con Venus en el cielo,
O en los Elisios campos venturosos
Escojas varias flores del verano,
Jacintos i narcisos amorosos,
Verde amaranto en el ervoso suelo,
Que baña el río deleitoso i llano,
I juntas con tu mano
Las rosas coloradas
Con violas mezcladas
I con las flores blancas, i en tu frente
Hermosa las adorne; tiernamente
Me mira, que seras nuevo cuidado
A la silvestre gente,
I cual Pales onrada en todo el prado.

Amarilis, Herrera

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

Égloga 1, Garcilaso

Al establecer semejanzas entre la obra de Virgilio, Ovidio, Garcilaso y su obra, Herrera se incluye en el canon de la poesía pastoril que previamente ha ensanchado. En esta genealogía poética construida mediante una revisión crítica de la tradición, Herrera se auto erige implícitamente como par de Garcilaso en el canon. Aunque reconoce la influencia de los clásicos en su obra, se considera capaz de innovar. Con respecto a esto, afirma: “no todos los pensamientos y consideraciones del amor y de las más cosas que toca la poesía cayeron en la mente de Petrarca y del Bembo y de los antiguos. Y no supieron inventar nuestros predecesores todos los modos y observaciones de la habla⁴”. Y “debemos buscar en la elocución poética no satisfaciéndonos con los estrenado que vemos y admiramos, sino procurando con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura” (Bianchini, 1976, p. 41).

El gesto crítico de Herrera busca transformar la manera en que se concibe la relación entre los poetas y la tradición. Este giro que Herrera promueve, además, supone un cambio en cómo se concibe el ejercicio creativo. A partir de la recuperación de este gran número de fuentes en la obra de Garcilaso, Herrera implica que el “príncipe de los poetas españoles” construye su obra mediante una *inventio* ecléctica. Con respecto a la composición de una obra que rescate las voces de la tradición dispuestas por la voz del poeta, Herrera aconseja: “enderezar el camino en seguimiento de los mejores

4 Las Anotaciones citadas en Schnabel, 1996, p. 64

antiguos y juntando en una mezcla a estos con los italianos, [hacer] [la] lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos... para esto importa destreza de ingenio y consideración de juicio” (Schnabel, 1996, p. 60).

Mientras Petrarca sugiere una transformación de los modelos imitados, mediante una metáfora apícola⁵, *Amarilis* puede leerse como alegoría de la poética herreriana: el pastor-poeta Delfis erige su voz sobre todas las voces que concierta y dirige; así como Herrera erige su *elocutio* sobre la *imitatio* ecléctica. Schnabel (*Ib.*, pp. 121-122) categoriza como canto amebeo a la reciprocidad entre el lamento del pastor y el *locus* sonoro, que incluye tanto la selva, los árboles, el viento, el río Betis, como las fieras y las ninfas. No obstante, más que un canto amebeo en el que contienen la tradición —representada por la Naturaleza— y la innovación poética —representada por el pastor—, es la voz del poeta la que autoriza y les cede espacio a las voces de la tradición.

Amarilis ilustra esta relación entre la tradición y la innovación poética. En ella se pueden identificar convenciones estructurales y temáticas que también aparecen en las obras de Teócrito, Virgilio, Sannazaro y Garcilaso, entre otros. Sin embargo, la marca de la innovación herreriana recorre la égloga: desde la disposición de una voz poética que introduce y cierra el estilo directo, hasta la elección de la monodia, que implica la omisión del canto amebeo y por tanto la omisión de la *certatio* —la selección de un escenario para la competición y la disposición de turnos entre los pastores—⁶.

Norlin en *Conventions of the pastoral elegy* repasa brevemente las convenciones de “la elegía pastoril” clásica. Entre las elegías ubica el lamento por Dafnis en el primer idilio de Teócrito, el Lamento por Adonis de Bión, el Lamento por la muerte de Bión de Mosco, y la quinta y la décima égloga de Virgilio. A pesar de que Norlin se enfoca únicamente en una tradición clásica de la poesía pastoril, las convenciones que identifica se encuentran también en las églogas de Garcilaso y en *Amarilis*.

A continuación, algunas de las convenciones identificadas en *Amarilis*:

5 “Las abejas no serían gloriosas si no convirtieran lo que han encontrado en algo diferente y mejor”, Petrarca citado en Schnabel, 1996, p. 63.

6 Notas sobre innovación de Herrera en Pérez y Abadín, 2004, p. 230

La égloga se divide en dos ejes temáticos. Inicialmente el pastor sufre por la muerte de su amada y posteriormente halla consuelo porque ésta aún vive en el cielo de Venus. En *Amarilis* la primera parte se despliega hasta la estancia número quince. Una voz poética en tercera persona introduce el discurso directo del pastor. En su canto el pastor describe el espacio que lo rodea, se lamenta por la muerte de *Amarilis* y anhela el pasado junto a ella... A pesar de que el lamento es una constante durante la totalidad de la égloga, en la segunda parte Delfis se consuela imaginando los dones y ofrecimientos que *Amarilis* recibe en su vida ultraterrena. Mientras en la primera parte, el pastor efectúa una mirada anhelante y desolada hacia el pasado, en la segunda parte, efectúa una mirada alentadora hacia el futuro, pues sólo en el futuro, tras su propia muerte, es posible el re encuentro con *Amarilis*: “no se tardará... el día/ que en esa sepultura ennoblecida/ no se junte este cuerpo venturoso/ con el tuyo, olvidando.../ la desventura mía” (Cuevas, 1985, p. 308).

En *Amarilis* también se retoma el tópico “pathetic fallacy” (Norlin, p. 298), que consiste en la respuesta activa de la naturaleza frente al lamento del pastor. La respuesta activa de la naturaleza consiste o bien en replicar el lamento del pastor o bien en alterar su curso natural. En la égloga de Herrera, las fieras, los montes, los árboles, el viento, las piedras y el río duplican el llanto de Delfis: “tu muerte, aun crudas fieras la jímieron / con dolor que tuvieron; / los montes resonando/ responden suspirando /...las selvas jimen y peñascos fríos / tu llorosa memoria, / y las montosas cumbres, y los ríos” (Estancia 6, Cuevas, p. 302). Los animales detienen su ritmo, las plantas se marchitan y el campo se seca: “aun creo aora que, en el campo abierto, / que nace, en vez de fértil sementera, / según la suerte a todo mal se esfuerca, / el cardo áspero, espina órrida y fiera; / y que está el bosque estéril y desierto.” (Estancia 3, Cuevas, p. 300). El tópico *pathetic fallacy*, también llamado “resonare silvas” (Pérez y Abadín, 2004), alude a un verso de la primera bucólica de Virgilio: “Tu, Tytire, lentus in umbra, / formosam resonare doces Amaryllida silvas”⁷. A partir de las variaciones de este tópico, Herrera estructura *Amarilis*.

Una convención adicional de lo que Norlin llama elegía pastoril retomada por Herrera en *Amarilis* es el estribillo o refrán. Esta convención también

7 “Tú, Titiro, sereno en la sombra, enseña a las selvas a repetir -bella Amarilis-”.

puede identificarse en la primera égloga de Garcilaso: “salid sin duelo lágrimas corriendo”. En *Amarilis* se construye a partir de la yuxtaposición de opuestos: “murió la luz, nació la sombra oscura”. El estribillo se repite en las estancias 9, 10 y 11. Con la muerte de *Amarilis*, la luz del campo fecundo, donde concurrían las ninfas y el ganado pacía, se ha extinguido. La sombra, tras su muerte, cubre al campo ahora estéril y desconsolado.

Por último, son convenciones de la poesía pastoril clásica tanto el cortejo fúnebre de *Amarilis* donde asisten pastores y ninfas a lamentarse, como el adorno de su sepulcro con flores y el ofrecimiento de regalos propios del contexto pastoril; uno de estos regalos consiste en el canto del pastor:

“Recibe tú estas flores/ i guirnaldas que e puesto a tu memoria/ en el sepulcro... A ti te dará Apolo a ruego mío/ su lauro siempre verde y consagrado;/ darán faunos las vides adornadas/ de rramos y cloror entremesclado;/ dará sus piedras el ondoso río/ y Pales quantas frutas variadas/ tiene en tierras labradas;/ y coronas de flores, / gimiendo mil dolores,/ las ninfas, con los vasos espumosos/ de blanca leche; y versos numerosos/ yo te doy con las musas; yo los canto/ tristes y lastimosos,/ y de su boca espiran en mi llanto...” (Cuevas, 1985, p. 306)

Las convenciones mencionadas son retomadas por poetas italianos y españoles como Sannazaro y el mismo Garcilaso, a quien Herrera también acude para la construcción de su égloga. La lectura crítica que Herrera hace de la *Arcadia* de Sannazaro y de las églogas de Garcilaso le permite identificar convenciones adicionales que luego reutilizará en *Amarilis*. Algunas de estas son:

- La representación del duelo universal de la Naturaleza, las ninfas, dríades y napeas.
- La transformación del *locus amoenus* en *locus eremus* tras la muerte de *Amarilis*.
- La réplica del *locus amoenus* en el cielo que habita *Amarilis*.
- El deseo de morir para re encontrarse con la amada en el *locus amoenus* ultra terreno.
- La apoteosis de *Amarilis*.

- La inscripción del epitafio de Amarilis en la corteza de un árbol que, al igual que la apoteosis, es un intento de inmortalizar a la amada.

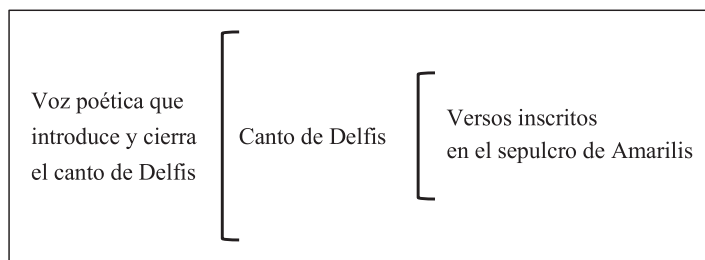
Herrera recupera la tradición clásica de la elegía pastoril no solamente mediante la reutilización de convenciones estructurales y temáticas, sino también mediante una intertextualidad explícita entre *Amarilis*, las bucólicas de Virgilio y las églogas primera y tercera de Garcilaso. En la estancia 20, Herrera establece una relación de igualdad entre Delfis y el Nemoroso de la égloga primera y tercera de Garcilaso, pues el canto que entonan las náyades para consolar a Delfis por la muerte de Amarilis es el mismo que entonan las dríades para consolar a Nemoroso por la muerte de Elisa. Ej: “En coros concertados, / consolando mi llanto, / dirán el tierno canto, / el que les enseñó fauno venino / a las dríades, quando al peregrino / Nemoroso el sucesso consolaron, / de su pastora indino, / y a las náyades ellas lo enseñaron” (Cuevas, 1985, p. 308). Sugerir esta relación de paridad entre la obra de Garcilaso y Herrera es una forma de legitimar la égloga *Amarilis* y de insertarla en el canon español, pero además implica un gesto de superación respecto del principal representante de la poesía pastoril española.

Asimismo, en la estancia 21 sitúa al pastor poeta y a su amada en la misma ubicación espacial de los personajes de la primera bucólica de Virgilio. *Amarilis* y Delfis ocupan el mismo campo que una vez ocuparon Galatea y Títiro, pero viven en un tiempo posterior con respecto a ellos. Ejemplo: “y eras dina, pastora, / quen avena sonora / Títiro te cantara levantada, / y que, ya Galatea despreciada, / los cantos de Sicilia que se oyeran / en tu gloria estremada; / y si en su tiempo fueras, lo hizieran” (Cuevas, p. 308). Herrera construye una red intertextual que propicia un diálogo entre *Amarilis* y la bucólica de Virgilio. A través de esta red, que unifica los mundos ficcionales de ambas obras, localiza a *Amarilis* en el mismo canon al que pertenece la poesía pastoril de Virgilio.

Mediante la intertextualidad, además de recuperar la tradición de la poesía pastoril clásica y española, Herrera procura superar el canon. Garcilaso se enfrenta a la tradición foránea de la poesía pastoril al localizar a los personajes de sus églogas en territorio español; los sitúa a las orillas del río Tajo. Herrera usa este mismo mecanismo en la estancia 24 con una ligera variación, que implica un gesto de superación respecto de Garcilaso: localiza a los personajes de *Amarilis* a las orillas del río Betis. En la estancia

24 iguala el valor de ambos ríos, sugiriendo que el valor de ambas obras es el mismo: “Amarilis, que haze ser tan dino/ a Betis cristalino,/ que tiene en la hondura/ su sacra sepultura,/ quanto el sepulcro insine y venturoso/ de Elisa, que le puso Nemoroso,/ haze nobles los líquidos cristales/ del Tajo espacioso,/ y ambos en este precio son iguales” (Cuevas, p. 310).

En *Amarilis* no sólo conviven voces de obras consagradas de la tradición pastoril, *Amarilis* es por excelencia una égloga polifónica. *Amarilis* es una monodia con un solo hilo discursivo enfocado en el lamento del pastor-poeta Delfis. Sin embargo, hay una voz poética adicional a la del pastor que introduce y cierra dicho lamento: “A la muerta Amarilis lamentava / Delfis... / y sin tomar consuelo / assí dezía al cielo” (Cuevas, p. 299). “Assí cantava, mientras Filomela / las usadas querellas repetía” (*Ib.*, p. 310). Adicionalmente, Delfis, cuya voz poética constituye el discurso directo de la égloga, en la estancia 23 en forma de discurso indirecto introduce los versos inscritos en la sepultura de Amarilis: “y tú recibe.../ este verso postrero / que aquí ponerte quiero: / -En la dichosa selva está durmiendo-...” (*Ib.*, p. 309). Esta confluencia de meta niveles discursivos compone la polifonía en *Amarilis*:



El pastor poeta, además, introduce múltiples voces de la naturaleza. Delfis las dirige; silencia a unas, invoca a otras y así compone un canto pletórico de variaciones. En la primera parte de la égloga –que va desde la primera estancia hasta la quinceava– las voces de las fieras, el campo, el río y los árboles son introducidas mediante invocaciones.

Ejemplo:

“Vengan las fieras tristes a mi llanto, / sus quejas crezcan, suspirando suenen / los árboles, y hieran con lamento / las peñas impelidas, que resuenen / con un largo clamor que ponga espanto, / el nombre de Amarilis por el viento.” (Cuevas, 1985, p. 302)

Dichas invocaciones se alternan con cláusulas descriptivas en las que se enumeran los seres que replican el lamento del pastor: “Tu muerte ya las ninfas la lloraron; / vosotros, pinos, soys testigo, y río; / las vacas aquel tiempo no pacieron... / tu muerte, aun crudas fieras la jimieron... / los montes resonando/ responden suspirando” (Íd.).

Hay también en esta primera parte un crescendo en las voces de la naturaleza que se lamentan por la muerte de Amarilis. Las invocaciones de Delfis provocan una reacción en cadena que acarrea el crescendo. El rocío y la lluvia desbordan al río y su flujo desbordado rebosa sus arenas: “caian el rocío / y pluvia en tristes lágrimas mudados, / de donde corra un querellosó río / con ribera y concurso doloroso;... / la arena cresca en lágrimas bañadas” (*Ib.*, p. 304).

En la segunda parte de *Amarilis*, que inicia en la estancia 16, hay una variación en el tono de las voces de la Naturaleza. El canto de los árboles deja de ser un lamento desconsolado para convertirse en suave murmullo que se ofrece a *Amarilis* en su sepulcro.

Otro ejemplo: “A ti susurran tierna y blandamente/ los árboles sercanos que, moviéndose, / baten... / rebulléndose... / al suave sonido de occidente” (*Ib.*, p. 307). Mientras el canto armonioso de los árboles es un regalo para honrar a *Amarilis*, las ninfas entonan coros consoladores: “[las ninfas] vendrán / y en coros concertados, / consolando mi llanto, / dirán el tierno canto.” (Íd.) Así pues, en esta segunda parte de la égloga disminuyen los lamentos atribulados que en la primera parte abundaban, para dar paso a los cantos fúnebres en honor a Amarilis que reconfortan a Delfis. Finalmente, en la última estancia se concluye con el silencio del pastor y del campo: “callando el triste, el campo resonante... / y la selva callaron al instante.” (*Ib.*, p. 310).

Así como la estructura de *Amarilis* se divide en dos –una primera parte cuyo foco es el lamento y una segunda parte cuyo foco es el consuelo– el tiempo y el espacio en la égloga se configuran a partir de la antítesis de pares opuestos en los niveles semántico y sintáctico. En la totalidad de la égloga pueden identificarse verbos en tiempo presente mediante los cuales Delfis expresa lamentos y quejas. En la primera parte, estos se alternan con verbos en tiempo pasado. Con los verbos en presente se describe el *locus eremus* –un campo desértico y estéril por la ausencia de *Amarilis*– y con los verbos en

pasado se rememora un tiempo anterior en el que su presencia dotaba de color y vida al campo: “tú estando aquí, las ninfas amorosas/ hazían coro... / tú faltando, ellas faltan... / estas selvas contigo eran hermosas, / sin ti [son] feas...” (*Ib.*, pp. 305-306)

Herrera no sólo opone verbos en pasado y presente, también opone campos semánticos contrarios: “fértil prado y hermosa fuente clara, / sombría gruta y árboles ramosos: / mientras mi dulce amor aquí vivía, / fértil, clara, sombría; voz, ramosos; aora que durmiendo os desampara,... / desnudos, turvia, estéril, no sombría, agenos de alegría” (*Ib.*, p. 301). La presencia de la amada se asocia con la fecundidad y claridad del campo; su muerte con la aridez, la oscuridad y, en general, con la pérdida de las cualidades que una vez ostentaba la naturaleza. Asimismo, en el nivel sintáctico abundan oraciones antitéticas yuxtapuestas, como las anteriores, que marcan la transformación del *locus amoenus* en *locus eremus*.

Adicionalmente, en *Amarilis*, mediante oraciones yuxtapuestas, Delfis confronta la descripción de su interioridad con la descripción del espacio que lo rodea. La mayoría de las veces el ánimo del pastor y del entorno coincide; la naturaleza también en duelo replica el lamento del pastor. Sin embargo, otras veces la yuxtaposición sintáctica implica una antítesis semántica; en el campo hay marcas de vitalidad que se oponen al ánimo apagado del pastor y como solitario espectador contempla las parejas allí.

Ejemplo:

¡Ay me mísero! Veo yo cargada / la vid, con verdes pánpanos hermosa, /
al olmo maridable sustentarse; / y en la haya que crece ambiciosa / las
palomas contemplo en paz amada / con dulces juegos, dulces, arrullarse,
/ porque pueda inflamarse, / creciendo en ellas luego, / el amoroso fuego;
/ y yo, cuytado, en culpa de fortuna, / sin luz, sin bien, sin esperanza
alguna.../ viviendo solitario, me consumo. (Cuevas, 1985, p. 303)

Para la configuración del tiempo y el espacio en *Amarilis*, Herrera incorpora convenciones de las bucólicas de Virgilio y las églogas de Sannazaro y Garcilaso, como la transformación del *locus amoenus* en *locus eremus* y la descripción de la interioridad del pastor confrontada con la descripción de su entorno. Sin embargo, establece una diferencia respecto del *Canzoniere* de Petrarca, al igual que las obras mencionadas: omite las *rime in morte*.

Herrera relata la apoteosis de la amada y, siguiendo una perspectiva neo platónica, Delfis imagina su encuentro con ella después de la muerte. No obstante, el duelo en *Amarilis* no potencia la reflexión que potencia Petrarca en su cancionero. En las rime *in morte* la voz poética medita sobre el amor terrenal, al que considera banal en comparación con la entrega a Dios, y sólo en esa entrega halla consuelo.

“Llorando voy los tiempos ya pasados / que malgasté en amar cosas del suelo, / en vez de haberme levantado en vuelo / sin dar de mí ejemplos tan menguados... / Lo poco que de vida ya me alcanza / y el morir con Tu presta mano aferra; / Tú sabes que en Ti sólo hallo esperanza” (Cancionero de Petrarca, fragmento 365).

La omisión de las *rime in morte* en *Amarilis* anula la proyección mística religiosa característica en el cancionero de Petrarca. Adicionalmente, la introspección del sujeto poético, que en el cancionero es potenciada por la proyección religiosa, aparece en *Amarilis* desarticulada. La configuración del espacio y el tiempo a partir de la confrontación de pares opuestos, la heterogeneidad de voces y la coexistencia de meta, niveles narrativos que en *Amarilis* llevan a cabo dicha desarticulación.

En *Amarilis*, Herrera no sólo se distancia de la introspección del sujeto poético, a su vez, se distancia de la obra. Algunos de sus contemporáneos le reprochaban su frialdad o como lo llama Ruiz Pérez de “intelectualismo manierista” (Ruiz Pérez y Pérez, 1997, p. 249), pero fue su rigor crítico el que le permitió discernir, como poeta, que la obra era producto del artificio, y, como crítico, así lo declaró en *Las anotaciones*. En *Las anotaciones*, Herrera expone los recursos retóricos que utiliza Garcilaso en sus églogas. De esta manera, realiza una lectura de Garcilaso alterna a las lecturas contemporáneas. Para Herrera, la obra no era únicamente producto de la inspiración. Tampoco consistía sólo en un ejercicio de imitación, como aseguraba el Brocense, para quien “el buen poeta [era] quien imita[ra] el modelo clásico” (Schnabel, 1996, p. 28). Herrera consideraba, por el contrario, que la obra requería de *labor limae*. En palabras de Pérez Ruiz, para Herrera “el sentido del artificio supone una consideración de la retórica como esencia de la poesía” (Ruiz Pérez y Pérez, 1997, p. 257). Así pues, Herrera procuró recuperar la opacidad que existe entre el lenguaje y el escritor, en oposición a la transpa-

rencia que sus contemporáneos sugerían, cuestionando una poética animista⁸ mediante la reivindicación del artificio.

Fernando de Herrera propicia una renovación en la forma de hacer crítica sobre la égloga en el siglo XVI en España, a través de su poética en *Las anotaciones* y de su égloga *Amarilis* que respalda dicha poética. Mientras en *Las anotaciones* propone un modelo alternativo de égloga al de Garcilaso y en sus églogas identifica convenciones estructurales y temáticas afines con este modelo, en *Amarilis*, que ejemplifica dicho modelo de égloga propuesto, pone en práctica esas convenciones pertenecientes a una larga tradición de la poesía pastoril.

Después de realizar un análisis juicioso de *Amarilis*, se advierte el trabajo riguroso del poeta. *Amarilis* es el manifiesto de Herrera. Mediante esta égloga, respaldada por su obra crítica, sitúa en el centro de la escena el rigor y la conciencia crítica, pues es de la conciencia crítica de la tradición de la poesía pastoril y del ejercicio creativo en general que resulta. En *Amarilis*, Herrera propone una forma alternativa de escribir églogas, una nueva forma de hacer poesía y un nuevo paradigma de poeta y de crítico; más exactamente un nuevo paradigma de poeta-crítico, ya que Herrera desdibuja las fronteras entre uno y otro, para engendrar esta especie de híbrido que va y viene desde la poesía hacia la poética y viceversa, y cuya práctica gira alrededor del artificio. Así pues, la poesía de Herrera es tanto sostén de su poética, cuanto su poética es sostén de su poesía.

8 “En el siglo XVI la expresión poética se conceptúa como fruto de la inspiración o emanación del alma bella sin participación del arte o artificio, es decir, el estudio y la ciencia poética, la cual venía desplegando al compás de la centuria el alto vuelo registrado en *Las anotaciones herrerianas*” (Ruiz Pérez y Pérez, 1997, p. 237).

Referencias

- Bianchini, Andreina. "Fernando de Herrera's "Anotaciones": a new look at his sources and the significance of his poetics". *Romanische Forschungen*. [en línea]. 1976, n° 1. [Fecha de consulta: 03/09/2014]. Disponible en: [file:///D:/Bibliotecas/Documentos/Descargas/SIGNIFICADO%20DE%20POETICA%20DE%20HERRERA%20\(1\).pdf](file:///D:/Bibliotecas/Documentos/Descargas/SIGNIFICADO%20DE%20POETICA%20DE%20HERRERA%20(1).pdf)
- Cuevas, Cristóbal. (1985) *Fernando de Herrera, Poesía castellana original completa*. Madrid: Cátedra.
- De Herrera, Fernando. *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. [en línea]. [Fecha de consulta: 03/09/2014]. Disponible en: http://books.google.com.co/books?id=33vJc_oA8SMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false
- Navarrete, Ignacio. "Decentering Garcilaso: Herrera's Attack on the Canon". *Modern language association* [en línea]. Enero de 1991, n° 1. [Fecha de consulta: 03/09/2014] Disponible en: <Bibliotecas/Documentos/Descargas/HERRERA%20ATAQUE%20AL%20CANON.pdf>
- Norlin, George. "The Conventions of the Pastoral Elegy". *The American Journal of Philology* [en línea]. 1911, No. 3. [Fecha de consulta: 03/09/2014]. Disponible en: [file:///D:/Bibliotecas/Documentos/Descargas/conventions%20of%20pastoral%20elegy%20\(1\).pdf](file:///D:/Bibliotecas/Documentos/Descargas/conventions%20of%20pastoral%20elegy%20(1).pdf)
- Pérez, S. y Abadín B. (2004), *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela (España): Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Ruiz Pérez, P. y Pérez, A. (1997), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*. Sevilla: Begoña López Bueno.
- Schnabel, Doris. (1996), *El poeta pastor: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Reichenberger.

