

Alcazarquivir y los límites de la osadía: la «Canción I» (*Algunas obras*, 1582) de Fernando de Herrera¹

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

CLEA GERBER
UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO /
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
cgerber@campus.ungs.edu.ar

Recibido: 23/12/2023

Aceptado: 12/03/2024

RESUMEN:

Este artículo examina cómo Herrera adapta el sistema metafórico de Algunas obras para tratar no solo temas galantes, sino también los asuntos heroicos propios de la epopeya y, según él, de la canción. Tras recordar los acercamientos críticos al tema de la osadía en Herrera, que se han concentrado en la poesía amorosa y en sus ecos metaliterarios, volveremos a la cuestión de la épica herreriana. Para ello, examinaremos tanto los rastros de sus epopeyas (frustradas o perdidas) como, sobre todo, su afán de elevar la poesía lírica a un estatus superior, tal y como se percibe en sus canciones de

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto «Cervantes and Lope de Vega: Late Style» (IZSEZO_214111 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

tema bélico. Los textos que hemos elegido para mostrarlo son posteriores a los años 70, década en la que se produjeron los hechos bélicos en cuestión: la derrota de Alcazarquivir (1578). Esta batalla es el tema de varios poemas que examinaremos en detalle: la «Canción I», que hizo imprimir en *Algunas obras* (1582) y en *Versos* (1619), y cinco sonetos, cuatro de *Versos* y uno de *Algunas obras*. Con estos textos, estudiaremos cómo Herrera emplea el campo semántico de la osadía, mezclándolo con referencias a la soberbia y algunos ecos bíblicos, con el fin de exaltar las victorias pasadas y futuras de la Monarquía Hispánica y de elevar su estro a niveles dignos del tema.

PALABRAS CLAVE: *Fernando de Herrera, Algunas obras, Osadía, epopeya*

Alcazarquivir and the Limits of Daring: Fernando de Herrera's «Canción I» (*Algunas obras*, 1582)

ABSTRACT:

*This article examines how Herrera adapts the metaphorical system of *Algunas obras* to deal not only with gallant themes, but also with the heroic subject matter proper to the epic and, according to him, also to the canción. After recalling the critical approaches to the theme of daring in Herrera, which have concentrated on love poetry and its metaliterary echoes, we turn to the question of Herrera's epic. To do so, we will examine both the traces of his epics (frustrated or lost) and, above all, his eagerness to elevate lyric poetry to a higher status, as perceived in his war-themed songs. The texts we have chosen to analyze date from after the 1570s, the decade in which the event in question took place: the defeat of Alcazarquivir (1578). This battle is the subject of several poems that we will examine in detail: the «Canción I», printed in *Algunas obras* (1582) and in *Versos* (1619), and five sonnets, four from *Versos* and one from *Algunas obras*. In these texts, we will study how Herrera employs the semantic field of daring, mixed with references to pride and some biblical echoes, in order to exalt the past and future victories of the Hispanic Monarchy and to elevate its stature to levels worthy of the subject.*

KEYWORDS: *Fernando de Herrera, Algunas obras, Daring, epic*

Uno de los episodios más célebres de la ecdótica del Siglo de Oro es el caso de la «Ode ad florem Gnidi» de Garcilaso de la Vega, pues Fernando de Herrera «eliminó la designación latina *ode* y la aglutinó junto a las otras cuatro canciones anteriores bajo

el marbete de “lirica”» (García Aguilar, 2020: 287). Además, tras editar la «Canción I» de Garcilaso, Herrera introduce una extensa disquisición sobre la poesía lírica, que él identifica con la oda clásica y que sitúa inmediatamente por debajo de la epopeya en la escala de géneros:

Después de la magestad eroica, dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica [...]. I así como la poesía eroica tomó nombre del canto, llamándose ῥαψωδία i ἔπος, así la lírica se apellidó ᾠδή i μέλος i μολτή, porque no se pronunciavan sin el canto i la lira; i Oracio puso título de *Odas* a sus libros porque se cantavan. Entre los muchos géneros de versos líricos es mui ilustre este que llaman *Melos* o *Odas*, con que se escriven y cantan las passiones i los cuidados amorosos. (*Anotaciones*, págs. 477-478)

La crítica ha comentado ampliamente la importancia de este cambio y qué revela acerca de la teoría de los géneros poéticos en Herrera (López Bueno, 1994). Así, López Bueno sugiere que la alteración fue intencional y que resume todo un «sistema de géneros», el que el sevillano expuso teóricamente en las *Anotaciones* y llevó a la práctica en *Algunas obras* (López Bueno, 1997: 187). En esos libros, Herrera dignificaba la poesía castellana entroncándola con la clásica, proyecto de exaltación donde tenía un papel esencial la oda/canción. Así, proponía para este género una prosapia pindárica o bíblica (Macrì, 1972: 513) y, por tanto, la capacidad de cantar no solo los «cuidados amorosos», sino también temas dignos de «la más noble parte de la poesía mélica» (*Anotaciones*, págs. 478 y 483) —esto es, los heroicos (López Bueno, 1997: 189)—, como hacía la poesía épica con la que el sevillano coqueteó a lo largo de su vida.

En el presente artículo examinamos cómo Herrera adapta el sistema metafórico de *Algunas obras* para tratar no solo temas galantes, sino también los asuntos heroicos propios de la epopeya y, según él, de la canción. Tras recordar los acercamientos críticos al tema de la osadía en Herrera, que se han concentrado

en la poesía amorosa y en sus ecos metaliterarios, volveremos a la cuestión de la épica herreriana. Para ello, examinaremos tanto los rastros de sus epopeyas (frustradas o perdidas) como su afán de elevar la poesía lírica a un estatus superior, tal y como se percibe en sus canciones de tema bélico. Los textos que hemos elegido para mostrarlo son posteriores a los años 70, década en la que se produjo el hecho de armas que nos interesa: la derrota de Alcazarquivir (1578). Esta batalla es el tema de varios poemas que examinaremos en detalle: la «Canción I», que hizo imprimir en *Algunas obras* (1582) y en *Versos* (1619), y cinco sonetos, cuatro de *Versos* y uno de *Algunas obras*. Con estos textos, estudiaremos cómo Herrera emplea el campo semántico de la osadía, mezclándolo con referencias a la soberbia y algunos ecos bíblicos, con el fin de exaltar las victorias pasadas y futuras de la Monarquía Hispánica y de elevar su estro a niveles dignos del tema.

Herrera y la osadía

La crítica contemporánea viene sosteniendo que Herrera es el poeta de la osadía, de la que hizo una especie de estandarte y *leitmotiv* poético (Ruiz Pérez, 1996/1997: 68; 1997b: 7; Álvarez, 2019: 110; Gargano, 2021: 27). Para empezar, la frecuencia del término en su poesía es llamativa, como han notado y cuantificado Kossoff (1966: s.v. *osadía*), Turner (1977: 76), González Miguel (1979: 88-128) y Álvarez (2019: 110). Asimismo, el concepto llama la atención también cualitativamente, pues aparece en lugares muy relevantes de la obra del sevillano, y además en tono lapidario, como ocurre con el célebre verso 1 del «Soneto I» de *Algunas obras*: «Osé i temí, mas pudo la osadía» (*Poesía*, pág. 356). De hecho, ya los contemporáneos más perspicaces notaron la importancia de la idea en nuestro poeta. Es el caso de Lope de Vega, quien comenta así la obra herreriana en el *Laurel de Apolo* (1630):

Pero después del justo sentimiento,
que fuera darle igual atrevimiento,
el docto Herrera vino,

llamado en aquel evo
no menos que «divino»,
atributo de Apolo, a España nuevo.
Herrera, que al Petrarca desafía,
cuando en sus *Rimas* comenzó diciendo:
«Osé y temí, mas pudo la osadía». (silva II, vv. 379-387)

Es sabido que el Fénix llegó a Sevilla en 1602, y que allí se integró en el entorno de Pacheco y Juan de Arguijo², esto es, la academia heredera de la de Mal Lara y Herrera (Núñez Rivera, 1997: 40). Por tanto, conocía bien la poesía herreriana, de la que resalta el verso que nos interesa, en el que percibe un afán meta-literario: Herrera «al Petrarca desafía» al comenzar su cancionero amoroso con semejante concepto.

La crítica posterior ha desarrollado estas ideas lopescas, señalando cómo la osadía de Herrera mezcla amor y metaliteratura (Ruiz Pérez, 1997b: 8; Aidar Filho, 2019; Álvarez, 2019: 112), hasta el punto de que resulta imposible distinguir si la amada de *Algunas obras*, Luz, es «objeto del deseo y la persecución del amante, o lo es del poeta» (Ruiz Pérez, 1996/1997: 53), pues en la empresa herreriana «la búsqueda de la luz se identifica menos con la persecución de la amada que con la indagación de la belleza y su modelización en forma de poesía» (Ruiz Pérez, 1997a: 230). Y es que la ascensión heroica del yo lírico herreriano («subí a do el fuego más m'enciende i arde», *Poesía*, I, v. 3) (Trabado Cabado, 1996: 20) lo lleva tanto a las alturas etéreas de la amada (a quien no en vano llama Luz y Estrella) (Cuevas, 1985: 30-31; Prieto, 1987: 568) como a la cumbre de la poesía escrita para alabarla (Álvarez, 2019: 119 y 121), en la estela de Petrarca y Garcilaso³. Para ambas empresas, Herrera recurre a la idea de la osadía con

²Lope consagra a Herrera un epitafio en las *Rimas* (1604) (núm. 236), dedicadas, recordemos, a don Juan de Arguijo.

³Sobre el impulso ascensional de la poesía herreriana, su correlato ineludible (la atracción del abismo) y sus bases en la filografía neoplatónica, véase Gargano (2021).

una fijación casi obsesiva que también ha notado la crítica: como un nuevo y osado Ícaro, el poeta asciende hasta quemarse con el sol, ya simbolice este a la amada (Manero Sorolla, 1990: 539-547), ya la excelencia poética, ya a ambas. Es lo que se puede deducir del soneto XLIII de *Algunas obras*, una imitación de Tansillo y Sannazaro donde el poeta se compara con Ícaro (Fucilla, 1960: 154; González Miguel, 1979: 109)⁴, como él célebre por su osada, aunque fracasada, empresa:

¡O, cómo buela en alto mi desseo,
sin que de su osadía el mal fin tema!
que ya las puntas de sus alas quema
donde ningún remedio al triste veo.

Que mal podrá alabarse del trofeo
si, estando vñano en la región suprema
del fuego ardiente, en esta vanda extrema
cae por su siniestro devaneo.

Devía en mi fortuna ser exemplo
Dédalo, no aquel joven atrevido,
que dio al cerúleo piélagos su nombre.

Mas ya tarde mis lástimas contemplo.
Pero si muero, porque osé, perdido,
jamás a igual empresa osó algún hombre. (*Poesía*, pág. 410)

La atracción de la épica

Sin embargo, críticos como Álvarez han demostrado que Herrera habla de osadía para referirse a episodios que solo tangencialmente podrían relacionarse con lo amoroso, como la Gigantomaquia, pues «la rebelión de los Titanes, en principio, como el vuelo de Ícaro, como la rebelión de Prometeo, no es sino una variación sobre el motivo genérico de la osadía» (2019: 113). El tema

⁴ Siguiendo a Turner (1977: 50-68), Trabado Cabado (1996: 16) explica que este mito fue «paradigma del amante osado» y que se usó frecuentemente en la poesía italiana del XVI.

de la batalla de los gigantes contra los dioses olímpicos tiene resonancias heroicas, por lo que nos obliga a plantearnos la relación de Herrera con la épica, asunto al que aludimos arriba y que ha sido muy traído y llevado por la crítica. Esta señala que el sevillano tenía un proyecto épico sobre la Gigantomaquia, proyecto que se deduce de ciertos pasajes donde el propio Herrera se pronuncia al respecto, de algunas afirmaciones de eruditos sevillanos del momento y de unos poemas de *Algunas obras* que nos darían indicios más concretos de cómo habría sido esta composición.

En primer lugar, conviene revisar la obra del propio Herrera, quien menciona la Gigantomaquia tanto en *Algunas obras* como en *Versos*. En la primera, la «Elegía IIII» anuncia que ha cantado la «guerra / de la gente de Flegra» (*Poesía*, pág. 404, vv. 131-132), es decir, la contienda de los gigantes (Roncero López, 1992: 431). Años más tarde, en *Versos*, la «Elegía IX» presenta una especie de autobiografía lírico-amorosa que lleva al yo lírico desde los proyectos épicos a la poesía lírica, y desde una lectura cínica a una enamorada. El pasaje merece que lo citeamos por extenso, porque tiene una referencia metaliteraria y porque conecta poesía épica y lírica amorosa, algo por otra parte típico de Herrera (Woods, 1981: 132). El extracto en cuestión nos presenta al poeta leyendo unos versos de Garcilaso, que mira con una actitud tan distante que acabará por irritar a Cupido:

¡Cuántas vezes reí d'el blando llanto
de Lasso, cuyo igual no sufre España,
ni tiene a quien venere i precie tanto!
Cualquier dolor d'amor, cualquier hazaña,
me pareció, i aquel temor, fingido,
qu'ahora siento bien su fuerça estraña.
Amor, que no comporta un atrevido
i libertado pecho, el arco fiero
torció, i al desarmar dio un gran sonido.
Quedé siempre cativo y sojuzgado

de tales dos estrellas, qu'en el cielo
a todas la beldad an despojado. (*Poesía*, pág. 712, vv. 79-93)

Concretamente, los versos le hacían reír porque los contrastaba con su propia experiencia desenamorada, ante la que el «blando llanto» de Garcilaso le parecía tan «fingido» como todo efecto de amor. Sin embargo, al caer en la red de Cupido, su perspectiva cambió. Desde entonces, el yo lírico aprecia la «fuerça estraña» de esos sentimientos y versos, en una experiencia de lectura que lo lleva a cambiar también su práctica poética, y concretamente a abandonar sus proyectos épicos por los amorosos:

D'allí el sobervio i animoso intento
oscuro de mi canto quedar pudo,
que solo dio lugar a mi tormento;
i aquel rayo de Iúpiter sañado,
i los fieros Gigantes derribados,
principio de mis versos grande i rudo,
i el valor d'españoles, olvidados
fincaron, que pudieron en mi pena
más mis nuevos dolores i cuidados. (*Poesía*, pág. 713, vv. 100-108)

Aunque el pasaje de la «Elegía IX» parezca un tópico o una especie de *recusatio*⁵, parece que entre esas epopeyas estaba la Gigantomaquia, proyecto cuya existencia también podemos demostrar, en segundo lugar, porque varios eruditos del entorno herreriano aluden a él. Nos referimos a Juan de Mal Lara, a Francisco Pacheco y a Francisco de Rioja. El primero trata de la «batalla de los

⁵Herrera no podía ignorar que el propio Orfeo había pasado de cantar la Gigantomaquia a poetizar temas amorosos (Ovidio, *Metamorphoses*, X, 149-154), la misma trayectoria, y con el mismo tema, que él. Es más, en la «Elegía III» el Divino recurre al mismo topónimo que Ovidio para hablar del tema: la «guerra / de la gente de Flegra» (*Poesía*, pág. 404, vv. 131-132); «cecini plectro graviore Gigantas / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis» (vv. 150-151).

gigantes» en la tabla del *Hércules animoso*, donde explica que la «tiene compuesta Hernando de Herrera, amigo del autor» (vol. III, pág. 1625). En cuanto a Pacheco, afirma en el *Libro de retratos* que nuestro poeta «escribió la guerra de los gigantes, que intituló *La Gigantomaquia*» (García Aguilar, 2022: 39). Por último, Rioja explica en el prólogo a *Versos* que Herrera había escrito «la batalla de los Gigantes en Flegra», texto que se había perdido (Herrera, *Poesía*, pág. 486). Por tanto, no solo las afirmaciones propias, sino también otras ajenas y autorizadas demuestran que Herrera estaba escribiendo —o, más bien, había escrito— una epopeya de tema mitológico: la Gigantomaquia. Es más, sabemos que este interés por la contienda de los gigantes contra los dioses olímpicos no se limitó a la juventud del poeta, pues Bécades Botas (1997: 25) ha observado que en los últimos años de su vida Herrera adquirió un libro sobre el tema: el *De gigantibus eorumque reliquiis*, de Jean de Chassanion. Este proyecto resulta excepcional en el panorama de epopeyas del Siglo de Oro español, que privilegia los temas de historia medieval (Bernardo del Carpio, el Cid, Fernando III), contemporánea (guerras europeas de los siglos XVI y XVII, conquistas americanas) o cristiana (*Cristíada*, *Poema heroico a Cristo resucitado*), mas no los mitológicos. De hecho, en el catálogo de Pierce (1961: 355) solo encontramos dos poemas de ese tipo, precisamente dos oscuras *Gigantomaquias* de la segunda mitad del XVII: la de Antonio de Meneses (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1628) y la de Francisco de Sandoval (Zaragoza, Juan de Sañaja, 1630). A ella habría que sumar el *Hércules animoso* de Mal Lara, aunque esta obra traza un paralelismo explícito entre Hércules y Carlos V, y por tanto se adentra en la historia contemporánea. Parece, pues, que en su práctica poética Herrera distinguió entre epopeya propiamente dicha (para materia mitológica: la *Gigantomaquia*) y canción (para historia reciente: sus canciones sobre Lepanto y Alcazarquivir, entre otras), contraste que podría responder a la influencia de Mal Lara⁶. En cualquier

⁶No obstante, las canciones y sonetos de Herrera sobre Lepanto, Alcazarquivir y otros conflictos en el Mediterráneo son tantos y tales que García Aguilar (2022:

caso, y como veremos enseguida, los dos ámbitos se funden en la «Canción III», que conecta la Gigantomaquia con la rebelión de la Alpujarra.

En tercer lugar, Álvarez (2019: 114-115) ha demostrado que hay ecos de la Gigantomaquia a lo largo y ancho de la obra de Herrera. Concretamente, el vate sevillano trata del castigo de Encélado en el soneto LXXVII de *Algunas obras* (*Poesía*, pág. 468, vv. 5-8) y en el CXVII de *Versos* (*Poesía*, pág. 631, vv. 1-4), canta el destino de «Mimante» (el gigante Mimas) en el soneto XXI de *Algunas obras* (*Poesía*, pág. 380) y dedica un respetable número de versos al tema de la batalla de los gigantes en la «Canción III» del mismo libro (*Poesía*, págs. 413-418). En ella, presenta el peán de Apolo tras la victoria de los olímpicos, concretamente tras el castigo a «Encélado arrogante» (*Poesía*, pág. 413, v. 3). El poema canta cómo el «escuadrón dudoso», «profano / linaje» y «profano ejército arrogante» de los gigantes trató con «orgullo vano» de escalar el Olimpo (*Poesía*, págs. 415 y 417, vv. 44, 67-68, 70, 132), pero Apolo (quien no en vano es el dios de la adivinación) vaticina que los moriscos que se levantarán en la Alpujarra sentirán el castigo de las tropas de don Juan de Austria igual que los gigantes sufrieron los rayos de Júpiter. De este modo, el énfasis en la hueste gigantea se transforma en un interés por la rebelión morisca:

Verás'el impio vando
en la fragosa, inaccesible cumbre,
que sube amenazando
a la celeste lumbre,
confiado en su osada muchedumbre. (*Poesía*, pág. 416, vv. 91-95)

Esta comparación lleva a una ulterior que atañe al general del ejército real, don Juan de Austria. En efecto, la «Canción III» es un

198) conjetura que tal vez el Divino planeaba componer «una obra con aspiraciones de epepeya nacional» sobre ese tema. Abajo volveremos sobre este asunto.

panegírico en el que Apolo se dirige a Júpiter y a Marte indicando que, si los gigantes tuvieran un ápice del valor de don Juan, los olímpicos perderían la batalla, y viceversa, si el general ayudara a los dioses, nada tendrían estos que temer de los gigantes:

Si Peloro tuviera
de su ecelso valor alguna parte,
él solo te venciera,
aunque tuvieras, Marte,
doblado esfuerço i osadía i arte.

Si este valiera al cielo
contra el profano ejército arrogante,
no tuvieras recelo
tú, Júpiter tonante,
ni arrojaras el rayo resonante. (*Poesía*, pág. 417, vv. 126-135)

Sin embargo, el mensaje encomiástico nos interesa menos que la imaginería del poema. En ella aparecen tanto el celebrado «impulso ascensional» de la poesía herreriana (Trabado Cabado, 1996: 19 y 20) — gigantes y moriscos escalan montes — como los campos semánticos de la soberbia y, lo que nos resulta más interesante, de la osadía, que aparece con dos sentidos: negativo primero, positivo después. Y es que en la canción Herrera no celebra una osadía gloriosa (la del poeta/amante, imagen de Ícaro o Dédalo), sino que censura un atrevimiento reprobable (el de los rebeldes contra la ley divina). Frente a ella, la osadía del dios de la guerra que acomete a los gigantes sí que resulta positiva, como muestran las otras virtudes que la acompañan: «esfuerço» y «arte» (*Poesía*, pág. 417, v. 130)⁷. En el contexto del poema, la palabra «osadía» puede

⁷Para comparar con un contexto análogo (una canción de tema bélico), también es osado Fernando III en la «Canción V»: «por el pueblo cristiano, / contra el ímpetu bárbaro sañudo, / pusiste osado el generoso pecho (*Poesía*, pág. 453, vv. 7-9). Otro pasaje paralelo, esta vez para subrayar que la tríada es positiva («esfuerço i osadía i

ser positiva o negativa, según le interese al autor. La imagen es idéntica; su valor, sin embargo, resulta opuesto.

No obstante, comentando la «Canción III» de *Algunas obras*, Álvarez pone de relieve la «profunda unidad de la imaginería de Fernando de Herrera» y propone una lectura metaliteraria del volumen: en él, Herrera conectaría «la labor poética» con «la subida a la cumbre» que evocaría el ascenso al Parnaso (2019: 119). Por ello, y de nuevo según Álvarez, el poeta se identificaría también con todas las figuras mitológicas osadas y rebeldes, incluyendo a los gigantes, pues

el concepto nuclear de la osadía [...] se encarna en un amplio espectro de referentes mitológicos; estas representaciones, a pesar de su aparente diversidad, conforman un sistema en el que, muy platónica o incluso neoplatónicamente, la pluralidad es ilusoria: en virtud de determinados semas comunes, los mitos empleados son intercambiables entre sí y apuntan a la obsesión literaria del poeta sevillano, a su ambicioso proyecto artístico: este, desde luego, no podía sino verbalizarse a través de las convenciones de la doctrina del amor de su tiempo, pero, verdaderamente, tiene muy poco que ver con la narración atribulada de cualesquiera pretensiones eróticas. (Álvarez, 2019: 121)

Secundamos dos de las hipótesis de Álvarez: es cierto que Herrera emplea imágenes y vocabulario muy insistentes, como el de la osadía, y asimismo que relega a un lugar secundario la temática amorosa, que usa más bien —o también— para expresar intereses metapoéticos⁸. Sin embargo, parece más difícil sostener que la

arte»), se encuentra en el soneto XXI del libro III de *Versos*, que comentaremos abajo. Ahí, Herrera promete que los ríos de España se unirán para atacar África y que «el valor juntarán, la fuerza i arte» (*Poesía*, pág. 777, v. 11).

⁸Desde luego, la combinación de amor y metaliteratura es propia de la tradición petrarquista desde el mismísimo *Cancionero* de Petrarca, el nombre de cuya amada (Laura) remite también al laurel de Apolo.

osadía del amante, de Sísifo, de Ícaro y de Dédalo, por una parte, y la de los gigantes rebeldes, por otra, sean equivalentes. La primera es una porfía gloriosa con la que la voz lírica se identifica de forma expresa; la segunda, en cambio, es execrable: es una aberración que el poeta censura igual de abiertamente. Lo muestra, en primer lugar, el que Herrera equipare los gigantes a los moriscos insurrectos, pues un autor cristiano, belicista e imperialista que está encomiando a don Juan de Austria no se puede identificar con ellos⁹. En segundo lugar, lo podemos comprobar examinando los adjetivos con los que Herrera acompaña a los gigantes y moriscos, adjetivos que son claramente negativos y que hemos señalado arriba: en la «Canción III», la «Titania estirpe» se caracteriza por su «cruenza» y «bruteza», y la voz lírica la tacha de «profano / linaje» y de «profano ejército» (*Poesía*, págs. 414, 415 y 417, vv. 29, 30, 67-68, 132). Pero sobre todo destacan los términos del campo semántico de la soberbia, orgullo o arrogancia: en la «Canción III» Encélado es «arrogante» y el ejército de los titanes está lleno de «orgullo vano» (*Poesía*, págs. 413 y 417, vv. 3 y 132); en la «Canción V» Herrera equipara a los «arrogantes» moros derrotados con los gigantes que campaban cuando «el áspero Tifeo fue vencido» (*Poesía*, pág. 454, vv. 22-23). Buscaríamos en vano esta adjetivación aplicada a alguna de las otras figuras mitológicas: el osado Ícaro es un joven «atrevido» que se excede en su «devaneo» (*Poesía*, pág. 410), la figura sisifésca del soneto XXVI solo está «quebrantado» y empecinado en una «porfía» (*Poesía*, pág. 383, v. 12).

Alcazarquivir: los sonetos de Versos

Este uso ambivalente —o, más bien, flexible— de la osadía aparece destacadamente en otra de las canciones de *Algunas obras*, la «Canción I», que Herrera dedica a la terrible derrota de Alcazarquivir (1578), desastre en que murió la flor de la nobleza de Portugal, incluyendo a su rey, don Sebastián, cuyo cadáver nunca sería recuperado. Sin embargo, antes de analizar la can-

⁹Sobre este encomio y otros semejantes, véase García Aguilar (2022: 179-198).

ción, el texto más importante que Herrera consagró a la batalla, nos conviene examinar los cuatro sonetos sobre el tema que trae *Versos*: «Con triste voz, ¡ô triste Musa!, suena», «Esta sola, desierta, ardiente arena», «Si no sufría ya l'adversa suerte» y «Sobervio Tajo, qu'en la gran corriente» (*Poesía*, págs. 561-562, 775, 776 y 777)¹⁰.

El primero es el soneto LXVII del libro I de *Versos* y se caracteriza por un tono elegíaco que resulta evidente en la repetición de las palabras «triste» y «mustia», ya en el primer cuarteto:

Con triste voz, ¡ô triste Musa!, suena
 d'estos ecelsos éroes la memoria,
 de quien recela el Hado la vitoria,
 i las mustias esequias mustia ordena,
 porque pueda cantar, si en tanta pena
 da lugar el dolor, la ingrata historia.
 Esparze'n tanto en onra suya i gloria
 el iacinto, amaranto i açucena.
 Vos, no rendidas almas generosas,
 con desigual assedio i dura suerte,
 en la ribera libia, qu'el mar baña,
 al cielo ir veneradas, id dichosas;
 que n'osará negar soberbia Muerte
 que sois eterna luz i prez d'España. (*Poesía*, págs. 561-562)

El soneto comienza invocando a la Musa no solo para que cante la muerte de estos «ecelsos éroes», sino para que también permita que el poeta haga otro tanto sin que lo embargue el llanto. Luego, ya en los tercetos, se dirige a las almas de los portugueses vencidos, a quienes augura la salvación eterna y asegura que su valor honra a España. En suma, se trata de un soneto sumamente favorable que presenta a los lusitanos como campeones nobles y valientes («no rendidas almas generosas») a quie-

¹⁰ Los identificó Coster (1908a: 43-44).

nes solo el Hado pudo hurtar la victoria. Aunque encontramos la palabra clave «soberbia», solo califica a la Muerte, ante la cual Herrera esgrime la gloria de la derrota heroica.

Un tono más matizado domina el siguiente soneto (*Versos*, libro III, número XVIII). En él, el poeta distingue dos grupos de muertos mientras contempla el luctuoso y cruento escenario de la derrota, cuya imagen se hace vívida gracias al deíctico inicial:

Esta sola, desierta, ardiente arena,
fatal sepulcro al último Occidente,
de armas rotas, de muerta i presa gente,
i de sangrientos ríos está llena.

Infamia i onra en un error condena
al corazón cobarde i al valiente;
el premio es desigual, qu'el uno siente
perpetua gloria, el otro eterna pena.

Con un súbito estrago i espantoso,
i confuso desorden acabando,
cedió el valor eroico al africano.

Grave crimen d'el vulgo temeroso,
que, pues murió, muriera peleando,
do murió todo el reino lusitano. (*Poesía*, págs. 775)

La idea tiene base histórica: como explica Coster (1908a: 43 y 265), durante la batalla de Alcazarquivir la «infantería [portuguesa] y los auxiliares extranjeros echaron a huir vergonzosamente». Fue eso lo que provocó la catástrofe de todos los soldados de don Sebastián, valientes y cobardes, y ese es también el motivo por el que el soneto de Herrera distribuye entre los portugueses encomios y reproches para recompensar a aquellos y castigar a estos.

Idéntica distinción aparece en el soneto XX del mismo libro III de *Versos*. Sin embargo, en este poema Herrera carga las tintas sobre los cobardes y deja la valentía portuguesa en un plano más bien hipotético:

Si no sufría ya l'adversa suerte
 que más viviera el reino lusitano,
 ardiera en guerra fiera, i Marte insano
 moviera d'el contrario el braço fuerte.

Cuanta saña i furor la furia vierte,
 hierro, fuego enemigo d'impia mano
 armara, i no entregara'l africano
 los cobardes despojados de su muerte.

No es vergüenza morir, i la vitoria
 i vida, el honor no, rendir osado
 al ímpetu de Libia violenta.

Fuera, sin culpa, mísero con gloria;
 onrará's en la quexa de su hado,
 i faltara a sus lágrimas la afrenta. (*Poesía*, pág. 776)

De nuevo aparece aquí la imagen del hado («suerte», v. 1; «hado», v. 13), pero la tiñe negativamente la ominosa culpa de los portugueses derrotados, pues el soneto es una oración condicional centrada en la deshonra real de que los lusos fueron vencidos por su cobardía, no en el honor contrafáctico que habrían ganado si hubieran muerto como valientes. En ese caso, los portugueses habrían perdido también la guerra, pero habrían ganado prez por arrojar a la muerte con osadía («osado»), palabra que en este contexto es sinónimo de heroísmo frente a la adversidad.

Por último, e inmediatamente tras el anterior, el soneto XXI del libro III de *Versos* se basa en la tópica imagen del río como sinécdoque de la patria. Concretamente, el poeta interpela al Tajo lusitano, que imagina amedrentado por una derrota que lo ha vuelto, de «soberbio», en «umilde», «medroso» y receloso del «furor libio», esto es, 'africano':

Sobervio Tajo, qu'en la gran corriente
 entravas de Netuno impetuoso:
 ¿Por qué, con tardo passo i temeroso,

vas umilde abatiendo tu creciente?

Si el fiero Luco, osado, alça la frente,
domador de tu ejército famoso,
no debes tú por esso estar medroso,
ni el furor libio recelar presente.

Qu'en tu favor el Ebro grande, 'l Duero,
i el sacro ondoso Betis, a porfía
el valor juntarán, la fuerça i arte.

Luego verás al númera guerrero
perder, roto, el orgullo i la osadía,
i, cativo, umillado, venerarte. (*Poesía*, pág. 777)

Frente al desastre de Alcazarquivir, Herrera promete la solidaridad hispana, o más bien que los españoles del Ebro, Duero y Betis acudirán a vengar a los portugueses contra los moros, aquí representados por el Luco marroquí (Roncero López, 1992: 408), río que volveremos a encontrar en la «Canción I» de *Algunas obras*. Como veremos enseguida, el soneto tiene otros puntos de contacto con ella: también allí los portugueses se caracterizan por la soberbia que en el soneto encarna el Tajo; también allí los moros serán osados, aunque *in bonam partem*.

Es el momento, pues, de analizarla.

Alcazarquivir en Algunas obras: «Canción I» y «Soneto LXVIII»

La «Canción I» de *Algunas obras* es una de las piezas más logradas de Herrera, y no en vano un gran conocedor de su poesía, Adolphe Coster, la celebra como «la plus belle de ses productions lyriques» (1908a: 264). En ella, Herrera combina un elevado tono pindárico con ecos del Antiguo Testamento (Howe, 2005: 49), concretamente de Éxodo, 5 y de Isaías (Roncero López, 1992: 404). Como las otras tres canciones de *Algunas obras*, e incluso el soneto LXVII del libro I de *Versos*, la «Canción I» tiene tonos metapoéticos, pues comienza solicitando una voz apropiada para cantar el luctuoso caso de Alcazarquivir:

Voz de dolor i canto de gemido,
i espíritu de miedo embuelto en ira,
hagan principio acerbo a la memoria
d'aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania mísera suspira,
desnuda de valor, falta de gloria;
i la llorosa historia
assombre con orror funesto i triste
dend'el áfrico Atlante i seno ardiente
hasta do el mar d'otro color se viste,
i do el límite roxo d'Oriente,
i todas sus vencidas gentes fieras,
ven tremolar de Cristo las banderas. (*Poesía*, pág. 375, vv. 1-13)

Estos versos asientan el tono que domina el resto del poema, que lamenta la derrota al tiempo que culpa duramente de la misma a Portugal, nación que tras la batalla quedó «mísera», «desnuda de valor, falta de gloria». La censura se evidencia ya en la segunda estancia, en la que la crítica ha notado ecos del Éxodo, probablemente por la mención de los «carros» de los vencidos, que recuerdan a los del ejército de Faraón que perecieron anegados en el mar Rojo (Howe, 2005: 56):

¡Ai de los que pasaron, confiados
en sus cavallos i en la muchedumbre
de sus carros, en ti, Libia desierta;
i en su vigor i fuerças engañados,
no alçaron su esperança a aquella cumbre
d'eterna luz, mas con sobervia cierta
se ofrecieron la incierta
vitoria, sin bolver a Dios sus ojos,
con ierto cuello i coraçón ufano,
solo atendieron siempre a los despojos!
I el santo d'Israel abrió su mano,

i los dexó; i cayó en despeñadero
el carro i el cavallo i cavallero. (*Poesía*, págs. 376-377)

La estancia deplora la soberbia de los portugueses, quienes no reconocieron que la victoria está en manos de Dios, y no en las propias, y quienes además unieron a este pecado, el peor de los capitales, otro: la codicia del botín de guerra («los despojos»), que los movía más que la gloria divina.

En ello incide la estancia siguiente, que además tiene como subtexto ecos de tres composiciones religiosas tan importantes como el himno «Dies irae», el Apocalipsis (en el cual se basa en parte el «Dies irae») y el «Magnificat» de san Lucas (a su vez basado en el libro de Isaías). Percibimos huellas de las dos primeras cuando Herrera describe el «día [...] d'ira», que luego pinta como un cataclismo cósmico comparable al día del juicio del «Dies irae»:

Vino el día cruel, el día lleno
d'indinación, d'ira i furor, que puso
en soledad i en un profundo llanto
de gente, i de placer, el reino, ageno;
el cielo no alumbró, quedó confuso
el nuevo sol, presago de mal tanto; (*Poesía*, pág. 377, vv. 27-32)

En cuanto al «Magnificat», se percibe en la aparición de Cristo Juez, y más concretamente en su decisión de derrocar a los poderosos y exaltar a los humildes («deposuit potentes de sede et exaltavit humiles», Lucas, 1, 52)¹¹:

el Señor visitó sobre sus males
para umillar los fuertes arrogantes;
i levantó los bárbaros no iguales,

¹¹ Además, Roncero López (1992: 406) ve un eco de Isaías (13, 11) en el giro «visitó sobre sus males».

que, con osados pechos i constantes,
no busquen oro, mas con crudo hierro
venguen la ofensa i cometido ierro. (*Poesía*, pág. 377, vv. 34-39)

Aquí el lugar de la soberbia corresponde a los portugueses, cuya doble ofensa (arrogancia y codicia) quedó patente en la primera estancia y se reitera en esta. Sin embargo, la venganza y la loable osadía pertenecen más bien a los moros «bárbaros no iguales» que exaltó la mano divina como instrumento de su justicia, para que el «crudo hierro» de la espada pagana expiara el yerro cristiano.

La cuarta estancia describe en detalle la cruenta derrota que estos «impios i robustos» enemigos de la fe infligen a los portugueses. Herrera parece regodearse en una escena que nos recuerda el tono del cuarteto inicial de «Esta sola, desierta, ardiente arena»:

Los impios i robustos, indinados,
las ardientes espadas desnudaron
sobre la claridad i hermosura
de tu gloria i valor, i no cansados
en tu muerte, tu onor todo afearon,
mesquina Lusitania sin ventura;
i con frente segura,
rompieron sin temor, con fiero estrago,
tus armadas escuadras i braveza;
l'arena se tornó sangriento lago;
la llanura, con muertos, aspereza;
cayó en unos vigor, cayó denuedo,
mas en otros desmayo i torpe miedo. (*Poesía*, págs. 377-378, vv. 40-52)

La imagen final, que subraya la cobardía de los portugueses, también recuerda los sonetos que examinamos arriba. A la vez, anticipa las estancias quinta y sexta, en las que Herrera evoca las antiguas virtudes bélicas lusitanas en una especie de *ubi sunt?*

que contrasta con la postración presente y tal vez incluso con el comienzo de *Os Lusíadas* de Camões, que exaltaba el valor de los «varones» portugueses que llevaron hasta el Oriente su imperio y fe. Así reza la canción herreriana:

¿Son estos por ventura los famosos,
los fuertes i beligeros varones
que conturbaron con furor la tierra,
que sacudieron reinos poderosos,
que domaron las órridas naciones,
que pusieron desierto en cruda guerra
cuanto enfrena i encierra
el mar Indo, i feroces destruyeron
grandes ciudades? ¿Dó la valentía?
¿Cómo así s'acabaron i perdieron
tanto eroico valor en solo un día,
i, lexos de su patria derribados,
no fueron justamente sepultados? (*Poesía*, pág. 378, vv. 53-65)

A continuación, Herrera desarrolla la idea de la arrogancia portuguesa mediante una alegoría de origen bíblico que domina las dos siguientes estancias. Por ella, los portugueses aparecen como un alto y hermoso cedro que se yergue en las alturas del Líbano, pero que, soberbio y confiado solo en sí mismo, acaba siendo castigado y derribado por la mano de Dios, quien lo entrega a los «impios i agenos» musulmanes:

Tales fueron aquestos cual hermoso
cedro del alto Líbano, vestido
de ramos, hojas, con ecelsa alteza;
las aguas lo criaron poderoso,
sobre empinados árboles subido,
i se multiplicaron en grandeza
sus ramos en belleza;

i estendiendo su sombra, s'anidaron
las aves que sustenta el grande cielo;
i en sus hojas las fieras engendraron,
i hizo a mucha gente umbroso velo;
no igualó en celsitud i hermosura
jamás árbol alguno a su figura.

Pero elevose con su verde cima,
i sublimó la presunción su pecho,
desvanecido todo i confiado,
haziendo de su alteza solo estima:
por esso Dios lo derribó deshecho,
a los impios i agenos entregado,
por la raíz cortado,
qu'opresso de los montes arrojados,
sin ramos i sin hojas, i desnudo,
huyeron dél los ombres espantados
que su sombra tuvieron por escudo;
en su ruina i ramos, cuantas fueron
las aves i las fieras se pusieron. (*Poesía*, págs. 378-379, vv. 66-91)

La primera estancia presenta el momento de ascenso; la segunda, el de la caída, siempre, y como explica Cuevas (1985: 378), basándose en una imagen que ya aparece en los Salmos (36, 35-36) y Daniel (4, 7-24)¹², y que subraya el carácter sublime y religioso de la canción herreriana. Además, Herrera introduce en la alegoría detalles que remiten a la situación histórica concreta de Alcazarquivir y que preparan el terreno para la estancia final: el desvalimiento del cedro (cortado por la raíz) recuerda al de

¹² La imagen del cedro como símbolo de la arrogancia castigada estaba muy extendida. Roncero López (1992: 407) recuerda que aparece en Covarrubias: «El soberbio y desvanecido es comparado al cedro, en cuanto se levanta y ensalza no advirtiendo el poco fundamento que tiene para desvanecerse, porque del cedro se escribe que tiene muy pocas raíces, y esas no ahondan en la tierra, sino se quedan muy superficiales, y a estos suele castigar Dios y derriballos» (*Tesoro*, s.v.).

la monarquía lusa, pues don Sebastián murió sin descendencia directa; la huida de los hombres evoca la de los soldados portugueses y auxiliares extranjeros.

Por último, la estancia octava y final cambia de referente y de tono: si las primeras se dirigían a la triste Lusitania, esta apela a la «infanda Libia»; si las iniciales explicaban las causas de la derrota portuguesa y la exaltación de los moros, esta les advierte de la venganza que España les tiene preparada:

Tú, infanda Libia, en cuya seca arena
murió el vencido reino lusitano
i s'acabó su generosa gloria,
no estés alegre i d'ufanía llena,
porque tu temerosa i flaca mano
uvo, sin esperança, tal vitoria,
indina de memoria;
que si el justo dolor mueve a vengança
alguna vez el español corage,
despedaçada con aguda lança,
compensarás, muriendo, el hecho ultrage;
i Luco amedrentado, al mar immenso
pagará d'africana sangre el censo. (*Poesía*, pág. 379, vv. 92-104)

Reconocemos aquí ecos de los sonetos que hemos analizado arriba, aunque tal vez se trate más bien de anticipos, pues la cronología de los textos no está clara. Sea cual fuere el orden en que Herrera escribió estos poemas, la aparición del Luco de la «Canción I» de *Algunas obras* nos remite al soneto XXI del libro III de *Versos*, que el sevillano construyó basándose en una consabida alegoría fluvial. Asimismo, la amenaza final de la canción recuerda también la de ese soneto: si allí los ríos de las coronas de Castilla y Aragón acudían para vengar al amedrentado Tajo, aquí es el «español coraje» el que tomará la lanza: la sangre portuguesa que empapó las arenas del desierto se pagará en sangre mora que hará enrojecer el mar.

En suma, la «Canción III» es un texto patriótico (Coster, 1908b: 266) y muy belicoso lleno de imágenes duras y cruentas. En la extensa primera parte del poema, estas imágenes se centran en los portugueses derrotados y en el pasado glorioso que los ensoberbeció y que acabó provocando el castigo divino en Alcazarquivir a manos de los osados moros. En la segunda parte, que contiene solamente la estancia final, la imaginación se centra en los vencedores musulmanes y en su futuro desastre a manos de los españoles. Los conceptos que nos interesan aparecen más bien en la primera parte: la soberbia, que cabe claramente a los portugueses, y la osadía, que encarnan los fieros africanos.

Desde luego, estas ideas tan desfavorables a Portugal se encuentran en otros poemas de *Algunas obras* que conviene reseñar brevemente. Así, en la «Elegía VII» Herrera presenta la tónica confrontación entre epopeya y poesía amorosa que hemos examinado arriba, pero esta vez referida a los desgraciados portugueses, a quienes adjudica el mismo adjetivo que ostentaba arriba el Tajo, «medrosos»:

El fiero estruendo del sangriento Marte,
de que tiembla medroso el lusitano,
atónito de tanto esfuerzo y arte,
 incita este mi canto umilde i llano
en su alabanza, pero apenas puedo
juntar las Musas al furor insano. (*Poesía*, pág. 462, vv. 97-102)

Como explica Cuevas (1985: 462), el pasaje se refiere a Alcazarquivir, y tal vez también a las derrotas de los rebeldes portugueses ante las tropas del duque de Alba en 1580. Y lo mismo ocurre en el «Soneto LXVIII» del mismo libro, probablemente dirigido a Felipe II con ocasión de su subida al trono portugués (Cuevas, 1985: 450):

Ya qu'el sugeto reino lusitano
inclina al yugo la cerviz paciente,

i todo el grande esfuerço d'Occidente
tenéis, sacro señor, en vuestra mano,
 bolved contra el suelo órrido africano
el firme pecho i vuestra osada gente;
que su poder, su corazón valiente,
que tanto fue, será ante el vuestro en vano.
 Cristo os dará pujança deste imperio
para que la fe nuestra s'adelante
por do su santo nombre es ofendido.
 ¿Quién contra vos, quién contra el reino esperio
basta alçar la frente, qu'al instante
no se derribe a vuestros pies rendido? (*Poesía*, pág. 450)

El poema reúne varios temas de interés que conectan con los que acabamos de comentar. En primer lugar, la mencionada postración portuguesa, aunque el soneto no la relaciona con la derrota en Alcazarquivir, sino con sus consecuencias, esto es, la incorporación del reino de Portugal a los dominios de Felipe II. En segundo lugar, aparece la imagen de la rebeldía, en ese «alçar la frente» del v. 13, impulso ascensional (como el de los gigantes y moriscos) que aquí se ve inmediatamente truncado por el poderío del monarca hispano. En tercer lugar, encontramos la atención a África y al enemigo islámico en general, que parece ser el denominador común de estas canciones heroicas de Herrera, que se centran en las gestas de los españoles contra los moriscos de la Alpujarra, los moros africanos o los turcos de Lepanto. En cuarto lugar, hallamos la idea de la osadía, aquí de nuevo positiva e identificada con los soldados de Felipe II, y no con los moros, como en la «Canción I». Por último, en quinto lugar, el soneto da muestras de mesianismo, evidentes desde el «sacro señor» del principio, pero particularmente presentes al final, con el eco del paulino «Si Deus pro nobis, quis contra nos?» (Romanos, 8, 31).

Conclusión

Los críticos han subrayado hasta qué punto durante la segunda mitad del siglo XVI los poetas españoles sintieron la demanda de un gran poema heroico a la altura de las gestas contemporáneas (Blanco, 2010: 483; 2014: 23). Entre ellas destacan la batalla de Lepanto y la incorporación de Portugal a la monarquía, hecho este consecuencia de la derrota portuguesa en Alcazarquivir y legitimado por la dura venganza española contra los africanos. Herrera se implicó profundamente en la política que impulsó estos movimientos, orientada a la expansión mediterránea y a la lucha contra el Islam. Literariamente, no cabe duda de que sintió lo que hemos llamado la «atracción de la épica», y que había escrito una sobre la Gigantomaquia, pero lo cierto es que jamás produjo una epopeya sobre la guerra mediterránea, por más que su *Relación de la guerra de Cipro* alimentara las de otros poetas contemporáneos (Blanco, 2014: 43). Hemos propuesto que tal vez Herrera decidió no hacerlo porque, influido por Mal Lara, eligió para la epopeya los temas mitológicos y relegó los de historia reciente para la canción, que veía cercana a la «magestad eroica» (*Anotaciones*, pág. 477) y que además le servía en su proyecto de dignificar la poesía lírica. Asimismo, críticos como García Aguilar (2022: 188, 191 y 198) suponen que el sevillano «estaba inmerso en un *work in progress* de aliento y dimensiones épicas» que se trasluce en poemas como los que hemos analizado sobre Alcazarquivir y que podríamos entender «como fragmentos, borradores o ejercicios poéticos de este proyecto mayor», esto es, como sombras de una gran «epopeya nacional» que tendría su «culminación en el suceso de Lepanto» y que tal vez incluiría episodios sobre la reconquista de Sevilla (Escobar Borrego, 2002: 146). La propuesta es perfectamente plausible y, en paralelo a los afanes de dignificar la lírica que acabamos de mencionar, proporcionaría un contexto al problema al que hemos dedicado este trabajo: qué estilo reservaba Herrera para cantar los temas de «magestad eroica», y en particular cómo empleó para hacerlo los habituales campos semánticos de la osadía y la arrogancia, tan comunes y reconocibles en su lírica.

Como hemos explicado, este estilo y campos semánticos se pueden rastrear en los vestigios de la Gigantomaquia herreriana, en los que encontramos las familiares imágenes de ascensión osada que pueblan su lírica amorosa. En estos versos, Herrera abandona la ambivalencia que caracterizaba la osadía en su lírica amatoria, donde el atrevimiento del amante/poeta resultaba paradójicamente glorioso, pues el aspirante a Ícaro/Faetón se sabía de antemano destinado al fracaso y no llegaba a ser soberbio. En contraste, en los sonetos y canciones herrerianas los gigantes son temerarios y soberbios sin remisión, y cuando sucumben ante las armas de los olímpicos la voz lírica celebra explícitamente su derrota. Para mostrarlo, hemos analizado un poema de tema heroico contemporáneo, la «Canción III» de *Algunas obras*, que une los sujetos míticos e históricos al comparar a los gigantes con los moriscos del Alpujarra. Aquí, los olímpicos y los cristianos (Marte y don Juan de Austria) pueden ser osados, con valor positivo, mientras que los gigantes son osados, pero soberbios. Así, la osadía, que en la poesía amorosa es un valor concentrado en un solo sujeto (el amante y sus figuraciones), caracteriza aquí a amigos y enemigos: de modo favorable a aquellos, desfavorable a estos.

Los sonetos a Alcazarquivir confirman esta impresión, pues en ellos Herrera distingue entre los pocos portugueses que se comportaron con prez en la batalla y la muchedumbre que murió vergonzosamente en la misma y que causó la derrota con su pánico. Aquí, el poeta reserva la osadía para un caso hipotético (haberse arrojado valerosamente a morir contra el enemigo), mientras critica duramente a un reino soberbio, defecto que encarna el Tajo en el soneto XXI del libro III de *Versos* («Sobervio Tajo, qu'en la gran corriente»). Los arrogantes portugueses han sido derrotados y ahora es el momento de que el resto de los reinos de la península los vengue, sugiere Herrera proponiendo una guerra liderada por el rey de Castilla, quien tomaría cartas en el asunto ante la ineptitud de sus nuevos súbditos lusos. Estas ideas cobran mayor fuerza aún en la principal composición que el Divino dedicó a la gran derrota de 1578, la «Canción I» de *Algunas obras*,

que no solo retoma esas promesas de venganza castellana, sino los reproches a la soberbia portuguesa, que ha castigado la mano de Dios usando como instrumento a los musulmanes. En este texto, resonante de ecos bíblicos, Herrera califica a los moros de osados, término de nuevo encomiástico y alejado de la censura con que lo aplicara a los gigantes en la «Canción III».

Es decir, atraído por la épica y deseoso de otorgar a cierta poesía lírica una majestad heroica, al cantar las gestas contemporáneas en sus canciones y sonetos Herrera mantuvo la coherencia de su sistema metafórico y sus campos semánticos, que están entre los más consistentes y reconocibles de la poesía áurea. Como cabría esperar, al tratar de Alcazarquivir el poeta de la osadía y la furia ascensional recurrió a la osadía y a las imágenes de ascensión para describir tanto a los portugueses como a los moros: los primeros son soberbios, y fueron castigados por ello; los segundos, osados, pues funcionaron como instrumento de la venganza divina. El sistema es el mismo que tan célebre hizo su poesía amorosa («Osé i temí, mas pudo la osadía»), pero el afán de dignificar la lírica, que lo movió a usar de modo flexible el régimen de géneros poéticos, a cambiar los títulos de los poemas de Garcilaso y a introducir la categoría de la poesía mélica (López Bueno, 1997: 194), también lo obligó a adaptar su red metafórica: el amante que asciende es osado, pero no soberbio; el gigante que trepa al Olimpo es osado y soberbio; Marte, solamente osado; los moros levantiscos que suben por las Alpujarras, osados y soberbios; don Juan de Austria, que los fulmina, osado; los portugueses que cayeron derrotados en Alcazarquivir, soberbios; los musulmanes que los vencieron, osados. La osadía puede ser un valor o un defecto, según el contexto y qué imágenes la acompañen; los musulmanes pueden ser osados *in malam* o *in bonam partem*, también dependiendo de lo mismo. En cualquier caso, la «Canción I» da fe a un tiempo de la flexibilidad y coherencia del sistema de Herrera, y además aclara cómo estas se deben a un doble deseo: escribir poesía heroica; elevar la lírica a niveles propios de esta modalidad.

Solo cabría preguntarse cómo llegó Herrera a este cambio de idea en su valoración de la osadía, esto es, cómo evolucionó su modo de entenderla a lo largo de su carrera literaria y a través de los géneros poéticos. ¿Partió de una concepción peyorativa de la misma, propia de su poesía épica inicial, para luego adoptar una posición más matizada (osadía heroica del amante y de los instrumentos de la venganza divina)? Es decir, ¿comenzó asociando la osadía a la soberbia de los gigantes para después adoptar una visión más bien encomiástica del atrevimiento? ¿O, al contrario, el interés por la osadía nació en su lírica amorosa (con matices positivos) y se extendió de ahí a la epopeya (con rasgos negativos en gigantes y moriscos, positivos en los vencedores de Alcazarquivir)? La cuestión parece insoluble, pero la «Canción en alabanza de la divina majestad por la vitoria del señor don Juan» (1572) podría aportar una clave: aunque el texto trata de un enemigo soberbio (los musulmanes) con una imaginería bíblica muy semejante a la de la «Canción I» (Howe, 2005), al escribir sobre Lepanto Herrera no califica de osados ni a los cristianos ni a los musulmanes. Tal vez ese interés por la osadía le llegó posteriormente, cuando el trabajo con la poesía amorosa lo llevó a enfatizar tanto la osadía en los poemas de *Algunas obras* y *Versos*, que, eso sí, habría adaptado a las exigencias del contexto cuando trataba temas heroicos.

Obras citadas

AIDAR FILHO, JOÃO, «Religión, Sevilla, imperio y poesía: una lectura de las canciones incluidas en *Algunas obras de Fernando de Herrera*», *e-Spania*, 32, 2019, <https://doi.org/10.4000/e-spania.30159>

ÁLVAREZ, JAVIER, «Imágenes de la osadía en la lírica de Fernando de Herrera», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 24, 2019, págs. 109-127.

BÉCARES BOTAS, VICENTE, «Herrera el “Divino” encarga libros humanos», *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 610, 1997, págs. 23-27.

BLANCO, MERCEDES, «“Cantastes, Rufo, tan heroicamente”. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», en *Estudios*

sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Edad Moderna, ed. de Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, págs. 477-512.

BLANCO, MERCEDES, «La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico», *Calíope*, 19, 2014, págs. 23-53.

COSTER, ADOLPHE, ed., Fernando de Herrera, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Paris, Honoré Champion, 1908a.

COSTER, ADOLPHE, *Fernando de Herrera (el Divino)*, 1534-1597, Paris, Honoré Champion, 1908b.

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.

CUEVAS, CRISTÓBAL, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER. «La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)», *Studia Aurea*, 1, 2007, <https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/183706>

FUCILLA, JOSEPH G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

GARCÍA AGUILAR, IGNACIO, ed., Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2020.

GARCÍA AGUILAR, IGNACIO, *Fernando de Herrera. Vida y literatura en la Sevilla Quinientista (1534-1597)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2022.

GARGANO, ANTONIO, «“Y contemplo por vos la suma alteza”. Amor y furor en *Algunas obras de Fernando de Herrera*», en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*, ed. de Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, págs. 23-52.

GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

HERRERA, FERNANDO DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

HERRERA, FERNANDO DE, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

HERRERA, FERNANDO DE, *Relación de la guerra de Cipro y suceso de la batalla naval de Lepanto*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra, 2022.

HOWE, ELIZABETH TERESA, «Fernando de Herrera's "Canciones": Jihad Meets Holy War», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 11, 2005, págs. 49-62.

KOSSOFF, A. DAVID, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.

LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, «De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género "canción" en Fernando de Herrera», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. de François Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, págs. 721-738.

LÓPEZ BUENO, BEGOÑA «Las Anotaciones y los géneros poéticos», en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 183-199.

MACRÌ, ORESTE, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.

MAL LARA, JUAN DE, *Hércules animoso*, ed. de Francisco Escobar Borrego, 2 vols., México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015.

NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN, «Herrera y la poesía sevillana de su tiempo», *El Siglo que Viene*, 30, 1997, págs. 40-46.

OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorphoses*. Books IX-XV, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

PIERCE, FRANK, *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, Gredos, 1961.

PRIETO, ANTONIO, *La poesía española del siglo XVI*, II. Aquel valor que respetó el olvido, Madrid, Cátedra 1987.

RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, ed., *Fernando de Herrera, Poesías*, Madrid, Castalia, 1992.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, «La lírica de Herrera: mito y circunstancia», *Glosa*, 7-8, 1996-1997, págs. 49-71.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, «Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos», *Ínsula*, 610, 1997a, págs. 6-9.

RUIZ PÉREZ, PEDRO «De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*», en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997b, págs. 239-261.

TRABADO CABADO, JOSÉ MANUEL, «Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril (dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto sevillano)», *Estudios Humanísticos. Filología*, 18, 1996, págs. 11-36.

TURNER, JOHN H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.

VEGA CARPIO, LOPE DE, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

VEGA CARPIO, LOPE DE, *Rimas*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, Real Academia Española, 2022.

WOODS, M. J., «Herrera's Voices», en *Mediaeval and Renaissance Studies of Spain and Portugal in Honour of P. E. Russell*, ed. de F. W. Hodcroft, D. G. Pattison, R. D. F. Pring-Mill y R. W. Truman, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981, págs. 121-132.