La «Luz» de la «Aurora»: Variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera

Los hispanistas conocen muy bien las polémicas en torno a la edición de los *Versos de Fernando de Herrera* que Francisco de Pacheco publicó en 1619[1]. Por eso me limitaré a recordar cómo la polémica, que empezó con Quevedo[2] y llega hasta nuestros días, nació a propósito de las variantes que la edición Pacheco (que desde ahora en adelante llamaremos P) presenta con respecto a la de *Algunas obras* publicada por el mismo Herrera en 1582[3] (que desde ahora en adelante llamaremos H). El aspecto central de esta *querelle* que divide a los críticos es el problema de si las variantes de P hay que atribuirlas a Herrera o no. Hasta hoy la crítica no llegó a una solución y permanece dividida entre sostenedores de la paternidad herreriana de las variantes de P, por un lado[4], y acusadores de Pacheco

[1] *Versos de / Fernando / de Herrera / Emendados i divididos por el / En tres libros.* (Sevilla, Gabriel Vejarano, 1619). Comprende 308 sonetos, 33 elegías, 18 cancioneros, 4 sextinas y 2 estancias.

[2] En el prólogo a las *Obras del Bachiller Francisco de la Torre* de 1631, ed. Zamora Vicente, (Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. LIX), Quevedo advierte que «el divino ingenio de Herrera sacó en su vida las rimas que se leen en un pequeño volumen limpias de las mas destas vozes peregrinas que se leen en la impressión que después se hizo por Francisco Pacheco... en mucho mayor volumen. Creo fue el intento darnos de tan graue y erudito Maestro, hasta lo que él desechó escrupuloso. Que de tales ingenios, aun las manchas que ellos quitan pueden ser joyas para los que sabemos poco y su sombra nos vale por día». Otros apuntes de Quevedo sobre la edición Pacheco en «Apostillas de mano de Quevedo a las poesías de Herrera» en F. de Quevedo, *Obras completas, Prosa*, ed. Astrana Marín (Madrid, Aguilar, 1941), p. 1587.

[3] *Algunas obras / de Fernando / de / Herrera, /* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1582). Comprende 78 sonetos, 7 elegías, 5 canciones y una égloga venatoria.

[4] Aunque pueden apreciarse posiciones distintas. Mientras que Valbuena Prat, *Historia de la literatura Española* (Barcelona, Gili, 1950), I, p. 545), cree «que se utilizó por Pacheco un texto que suponía las correcciones del mismo Herrera hechas al final de su vida», A. Vilanova, *Historia general de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona, 1951, II, 708-709), en cambio está convencido de que la edición Pacheco representa una «versión imperfecta y primitiva en la que faltaban las últimas correcciones introducidas por el autor» aunque «ello no significa en modo alguno que el texto de Pachecho carezca de toda autoridad y mucho menos que el colector le haya desprovisto de toda garantía retocando arbitrariamente el texto y alterando versos a su antojo... las variantes... proceden de manuscritos autógrafos del poeta que Pacheco consideraba, no sabemos con qué fundamento, más autorizados y de redacción posterior a la versión impresa». A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía espa-*

como autor de un retoque global de la obra de Herrera, por el otro[5].

Por mi parte creo, y hace tiempo que intento demostrarlo[6], que los únicos que nos pueden hablar en pro o en contra de la paternidad herreriana de las variantes de P son los mismos textos. El sondeo que hice sobre una tercera parte de los sonetos de H, cotejándolos con los correspondientes de P[7], atestigua que las variantes de P constituyen un sistema coherente en el cual son evidentes los testimonios de una preocupación formal que no sólo parece ser una constante en toda la vida de Herre-

ñola del primer Siglo de Oro (Madrid, Insula, 1970, p. 56), considera «inadmisible afirmar que las variantes [de P] se deben a correcciones del editor» y S. Battaglia («Per il testo di Fernando de Herrera» en *Filología Romanza,* Anno I, fasc. I, 1954, pp. 52-88) afirma que «Sono appunto le profonde revisioni subite dal testo di B (1578) nel passare in H (1582) che illuminano e autenticano l'ulteriore perfezionamento della lezione di P (1619)» (p. 74) y añade: «il Pacheco lavorava su copie... ulteriori al 1582: il che constituisce, se ce ne fosse ancora bisogno, un'altra sicura garanzia del l'attendibilità del criterio seguito dall'editore seicentista e dell'autenticità degli esemplari ch'egli eveva sott'occhi» (p.71). Para O. Macri, *Fernando de Herrera* (2.ª ed. Madrid, Gredos, 1972), el cotejo de las ediciones de 1582 y del 1619 no deja lugar a dudas sobre la paternidad herreriana de las variantes de P, «tan sólo el mismo Herrera pudo renovar de una manera tan estructural y sistemática su léxico y estilo con arcaísmos y cultismos en gran parte desconocidos y extraños a los Pacheco y Rioja, después de la pequeña y seleccionada (con intentos específicos) antología de *Algunas obras,* adelantándose hacia el barroco con su modalidad fundamentalmente manierista de historia personal de un alma. No fue Rioja (el más indicado) quien inventó y enmendó a Herrera, sino que, por ser el mejor discípulo de Herrera, aprovechó su magisterio con nueva selección en lo clásico y humanista, resolviendo con la finura de su gusto los contrastes de la pasión y de los colores... Es absurdo pensar que los tres amigos editores tuvieran a la mano —¡sistemáticamente!— las *Anotaciones* para alterar los textos herrerianos» (p. 162).

[5] También en este grupo la postura negativa frente a la edición Pacheco está bastante matizada: García de Diego (Int. a la ed. de las *Poesías* de Herrera, Madrid: Espasa-Calpe, 1914, 7.ª ed. 1979), modificando un poco la tesis de A, Coster, *Fernando de Herrera (El Divino) 1534-1597* (París, 1908) e Intr. a los *Versos de F. de H.* (Estrasburgo, s.a.), afirma que «muchas de las variantes [de P] no son de Herrera... y no siendo posible reconstruir en otros casos las enmiendas ajenas a las del verdadero autor, hay que apelar decididamente a texto primitivo, aunque con ello renunciemos a las mejoras que indudablemente en algunos versos —no sabemos cuáles— había introducido la edición de 1619. Tal vez en algunas variantes podría darse preferencia a la edición posterior [la de 1619], apreciando en ellas una verdadera corrección o mejora del texto primitivo» (p. XXII) «... pero en algunas de estas variantes hay diferencias gramaticales y estilísticas que denuncian una mano extraña» (p. XXII). Mucho más tajantes son las afirmaciones de J. M. Blecua, *Fernando de Herrera, Obra poética,* ed. crítica, Anejo XXXII del *Boletín de la Real Academia* (Madrid, 1975), quien, considerando que todas las poesías de P «tienen el mismo temple anímico y la misma temporalidad interna, sean de una fecha u otra, como tienen el mismo estilo» (p. 37), concluye que «sólo una persona ajena, y no el propio autor, pudo enmendar tantos versos, conservando el temple de ánimo y la temporalidad» (p., 38). Posición parecida a la de Blecua tiene A. D. Kossoff, Intr. al *Vocabulario de la obra poética de Herrera* (Madrid, Real Academia Española, 1966).

[6] I. PEPE SARNO, *«Bianco il ghiaccio, non il velo. Ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera»* en *Strumenti critici* (Torino, Einaudi, 1981), pp. 458-471 y en *«Ecdotica e testi ispanici, Atti del Convegno nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani* (Verona, 1982) pp. 111-123.

[7] I. PEPE SARNO, «Se non Herrera, chi?, Varianti e metamorfosi nei sonetti di Herrera», en *Studi Ispanici* (Pisa, Giardini, 1982), y «Il senso della storia in alcuni sonetti di Fernando de Herrera», en *Homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años* (Buenos Aires, Insituto de Historia Medieval de la Universidad de Buenos Aires, 1983), Vol. II, en prensa.

ra, máxime en los últimos años, sino que, en la mayoría de los casos, tiene su presupuesto teórico en las *Anotaciones.*[8]

No faltaron en estos últimos años análisis centrados e inmanentes de un solo soneto, al lado de estudios de conjunto de cancioneros o de constantes temáticas o simbólicas de colecciones de poesías del mismo autor, o también de clasificación tipológica de un gran número de sonetos de autores diferentes. Se trata en efecto de estudiar, en el primer caso, las relaciones sintagmáticas, y en el segundo caso las paradigmáticas; es decir, de privilegiar o las estructuras o el sistema.

No se puede decir lo mismo en el campo de los estudios de variantes, aunque no faltan trabajos ejemplares como los de Contini[9] sobre Petrarca, de Segre[10] sobre Machado, de Battaglia[11] y Macrì[12] sobre las variantes en las obras de Herrera. No pretendo aquí hacer un estudio parecido a los que acabo de señalar porque, aunque pudiese, no me sería posible por el tiempo limitado que la norma del congreso nos asigna.

Sencillamente, lo que quiero hacer es el análisis de las variantes que dos sonetos de H, el 57 y el 71, sufren al pasar a P, intentando identificar los ejes de modificación y sus motivaciones.

Claro que es urgente que justifique los criterios metodológicos sobre los que se basa la elección de estos ejemplos. Se trata, ante todo, de dos sonetos que participan del símil[13] entre la amada y la Aurora[14]. Además de esto, ambos sonetos tienen el mismo esquema constructivo: ambos presentan la descripción de la Aurora en el primer cuarteto; el segundo cuarteto está dedicado al paisaje; en ambos los tercetos acogen el símil, aunque en 57 está introducido por *Tal saliste mi Luz* (en correspondencia con *Cual* inicial del primero y del segundo cuarteto) y en 71 por *Cuando sale mi Luz.* El último terceto está dedicado en los dos sonetos a los efectos que

[8] *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* (Sevilla: 1580); utilizó la edición de A. Gallego Morell, Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1972).

[9] G. CONTINI, «Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare», en su *Varianti e altra lingüística. Una raccolta di saggi (1938-1968)* (Turín, Einaudi, 1970), pp. 5-31, que recoge también estudios sobre variantes en Manzoni, Proust y Leopardi.

[10] C. SEGRE, «Sistema e strutture nelle Soledades di A. machado. Appendice, Le Varianti di Soledades VI», en *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia* (Turín, Einaudi, 1969), pp. 95-134.

[11] Per il testo..., cit, en la n. 4.

[12] *F. de H.*

[13] El tópico del símil tiene larga prosapia literaria y uno de sus mayores cultivadores en Petrarca, como demostró E. Rivers, «Hacia la sintaxis del soneto», en *Studia Philologica, Homenaje ofrecido a D. Alonso* (Madrid, Gredos, 1963), III, pp. 225-233.

[14] Sobre la fortuna de este motivo M. R. LIDA, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *Revista de Filología Hispánica,* VIII, 1946, pp. 77-110.

la belleza de la mujer amada tiene sobre el alma del poeta, en 57, y con respecto a las *vagas lumbres* en 71.

Desde este punto de vista, pues, la operación que voy a hacer es un cotejo entre microestructuras homogéneas en el interior de un macrotexto, considerando como tal tanto H como P.

Antes de pasar al análisis de los sonetos es preciso que les advierta, 1.º, que me interesaré solamente por las variantes, renunciando al análisis global de los sonetos; 2.º, que consideraré las variantes según el tipo de modificación que presuponen, siguiendo sólo en parte el desarrollo sintagmático de cada soneto. En el cotejo, en fin, partiré siempre de H para llegar a P, siendo H (1582) anterior a P (1619). Además, para evitar confusiones, indicaré siempre el número que tiene el soneto en H.

H.57

Cual rocïada Aurora en blanco velo
muestra la nueva luz al claro dia;
cual sagrado luzero, del Sol guia,
sus rayos abre i tiende al limpio cielo;

Cual va Venus a onrar el fertil suelo
de Cipro, i va en hermosa compañia
con ella Amor, las Gracias i Alegria,
que Zefiro las lleva en blando buelo;

Tal, ô mas pura, esclareciente i bella
al dia i cielo i suelo dando gloria
salistes, aquistando mil despojos.

Tendio a aquel punto Amor su red, i en ella
sus alas quemò preso; i la vitoria
entregò de mi alma a vuestros ojos.

(ed. Blecua, I, pp. 386-87)

P. II, 96

Cual rocïada Aurora en blanco velo
descubre'l candor nuevo al claro dia;
cual sagrado Luzero, d'el Sol guia,
sus rayos abre ufano al puro cielo;

Cual Venus a onrar parte'l fertil suelo
de Cipro, i và en hermosa compañia
con ella Amor, las Gracias i Alegria;
que Zefiro las lleva en blando buelo;

Tal saliste, mi Luz, serena i bella,
al dia, i cielo, i suelo dando gloria
i aquistastes de todos los despojos.

Tendio a aquel punto Amor su red, i en ella
sus alas quemò preso; i la vitoria
rindio de l'alma mia a vuestros ojos.

(ed. Coster, pp. 267-68)

H.71

Del fresco seno ya la blanca Aurora
perlas de ielo puras esparzia,
i con serena frente alegre abria
el esplendor suave, qu'atesora;

El lúcido confin d'Euro i de Flora
con la rosada llama, qu'encendia
Delio aun no roxo, al tierno i nuevo dia
esclarece i esmalta, orla i colora;

Cuando sale mi Luz, i en Orïente
desmaya el vivo lustre, ô vos del cielo
vagas lumbres, si tanto se consiente,

Digo con vuestra paz, qu'en mortal velo
parecio mas que vos bella i fulgente
mi Luz, qu'onora el rico, Esperio suelo.

(ed. Blecua, I, pp. 416-17)

P. II, 52

D'el fresco seno lúcido, l'Aurora
de tierno ielo perlas esparzia,
i con purpurea frente alegre abria
el esplendor suave qu'atesora;

El sereno confin d'Euro i de Flora,
con la rosada llama, qu'encendia
Delio, aun no roxo bien, el nuevo dia
esclarece i esmalta, orla i colora,

Cuando sale mi luz, i en Orïente
desmaya el puro ardor; ô vos, del cielo
esclarece i esmalta, orla i colora,

Digo con vuestra paz, qu'en mortal velo
mas que vos bella aparecio, i fulgente,
mi Luz, qu'onora el rico Esperio suelo.

(ed. Coster, p. 204)

Uds. tienen a la mano las lecciones de H y de P y, aunque las lean superficialmente, se darán cuenta en seguida de que en los cambios que los sonetos sufren, al pasar a P, la materia lingüística queda casi inalterada, limitándose las modificaciones, en la mayoría de los casos, a desplazamientos espaciales del mismo caudal léxico. Parece un juego de combinaciones en el que cada pieza puede moverse solamente cuando otra haya sido trasladada a otro sitio. Podríamos decir, utilizando una frase dedicada por Contini a Petrarca, que parece que a Herrera «gli fosse stato assegnato un totale fisso di materiali, e il suo lavoro si riduca a un optimum di collocazione... una quantità limitata su cui ha presa solo il precedimento magico della transformazione[15].»

En este *optimum* de colocación cabe, en primer lugar, el rechazo de las iteraciones, de la *repetitio,* siempre que no sirva para subrayar un concepto. Así en H.57 la iteración *Luz* (v.2) *Luzero* (v.3) provoca el cambio en el v.2 de *nueva luz* de H a *candor nuevo* de P. La necesidad de sistematizar el curso del *a maiore,* que modifica la cesura de aguda (*Luz*) a llana (*nuevo*), implica la variación del verbo inicial *muestra* que se convierte en *descubre* en P. Esta palabra de P entra en relación a nivel fónico con los otros componentes del verso: con *CanDoR, Dia* y *ClaRo* que iteran muchos de sus fonemas. Además de esto, con *descubre* se evita en P la presencia del diptongo inicial tónico en tres versos consecutivos, como estaban en H: *cual* (v.1), *muestra* (v.2), *cual* (v.3). Y claro que no puede descuidarse la mayor coherencia metafórica que *descubre* tiene en relación con el *blanco velo* con que la Aurora está cubierta en su primer aparecer.

Con la eliminación de *luz* en el v.2, se abre en P la posibilidad de emplear esta misma palabra en el v.9. Así el primer terceto que en H designaba a la mujer por medio de adjetivos (*pura, esclareciente i bella*), adquiere un sujeto nominal. Este no sólo ocupa un lugar significativo al principio de los tercetos, sino que se tiñe de matices afectivos por el posesivo que lo precede.

Naturalmente la inversión de la frase de *Tal, ô más pura, esclareciente i bella / ... / salistes, aquistando mil despojos* de los vv. 9 / 11 de H a *Tal salistes mi Luz, serena i bella / ... / i aquistastes de todos los despojos* de P (con la consiguiente atenuación del violento hipérbaton de H) comporta la eliminación de *pura* y de *esclareciente,* sea por exigencias métricas como para evitar la tautología *luz esclareciente. Pura y esclareciente,* pues, dejan sitio a *serena* con renuncia al ritmo ternario que se establecía en H entre *pura, esclareciente i bella* del v.9 y *dia, cielo, suelo* del v.10. Sin embargo, la supresión de *pura* en el v.9 permite trasladar este adjetivo al v.4,

[15] CONTINI, p. 13.

consintiendo aquí también la eliminación de una iteración, esta vez fónica, *al limpio,* que, en presencia de las dos / l / contiguas podía dar lugar a un equívoco, al ímpio, siendo *ímpio* en todas las ediciones de las poesías herrerianas bisílabo[16] con acento latino[17].

La modificación del v.11 evita además lo que Herrera en las *Anotaciones* define «áspero número», es decir, «cuando se juntan palabras de tres o cuatro consonantes»[18] y, contemporáneamente, tiene la ventaja de resumir en *todos* los sustantivos enumerados en el v.10 (*dia, cielo, suelo)* y de eliminar *mil* que de algún modo limitaba, aunque hiperbólicamente, los *despojos,* para sustituirlo con *los,* ilimitado.

Se eliminan también iteraciones en el segundo cuarteto donde se repiten tres veces los fonemas / va /: en el v.5, donde están en contacto con otra / v /, *VA Venus,* en el v.6, *VA en hermosa compañía,* en el v.8 *lleVA.* Por esto en P se suprime el primer *va,* el del v.5, sustituido por *parte* que, por el sitio que ocupa en el verso de P, modifica la cesura del *a maiore* de aguda a llana.

Un motivo análogo puede reconocerse en la variante al v.4 que de H *abre i tiende* pasa a P *abre ufano.* Aquí se trata de eliminar la *repetitio* que se verifica entre el v.4 y el v.11 donde está presente otra forma del verbo *tender, tendio.* Entonces *tiende* del v.4 se trueva en *ufano* de P, cuya presencia, además de enriquecer *abre* con connotaciones de contento y alegría, elimina la ditología sinonímica.

Variantes con el mismo carácter y con las mismas finalidades podemos encontrar también en H. 71. También aquí en el v.2, que presenta series aliterativas en *PeRlAS, PuRAS, eSPARziA,* se modifica en P suprimiendo *puras* y sustituyéndolo con *tierno (de tierno ielo perlas esparzia).* Claro que en P *perlas* adquiere una connotación más amplia, ya que *tierno ielo,* determinante, entabla relaciones con el determinado *perlas.* Además, en el sintagma *tierno ielo* adjetivo y nombre fónicamente casi se identifican, por ser bisilábos, por el diptongo inicial tónico y por la vocal final. Pero *tierno* moviliza alrededor de *ielo* connotaciones de blandura y calor que se agregan a las de dureza y frío que el mismo *ielo* sugiere. Así que se crea un oxímoron raro, que tiene lejanas raíces en Petrarca.

Sin embargo hay que tener en cuenta que *tierno* del v.2 es recuperación del v.7 donde *tierno i nuevo dia* de H se reduce a *nuevo dia* en P con la eliminación del primer elemento de la ditología. Esto consiente insertar en el v.7 el adverbio *bien* para modificar *roxo* al que confiere un matiz más tenue en consonancia con la *rosada llama* el verso anterior.

[16] A. D. KOSSOFF, *Vocabulario,* s. v.
[17] O. MACRI, *F. de H.,* p. 451.
[18] *Anotaciones,* p. 559, H. 732.

El cambio registrado en el v.2 tiene otras consecuencias. En efecto, la eliminación de *puras,* o sea de algunos elementos de las series aliterativas, consiente su recuperación en el traslado de *perlas* que entra en contacto con *esparzia,* dilatándose la aliteración en aquel *purpurea* que sustituye a *serena* de H en el v.3. *Purpurea,* que contiene en sí todos los fonemas de *puras,* así que lo absorbe en su seno, es adjetivo acromático[19] y, en palabras del mismo Herrera en las *Anotaciones* significa hermoso, elegante, espléndido.[20]. Por eso, pues, *purpurea, mejor que serena* connota sa la Aurora, incrementando el halo luminoso de su nacimiento, sea la *frente* que *abria el esplendor,* siendo *purpurea* y *esplendor* sinonímicos. De esta suerte, con las modificaciones que intentamos aclarar, el primer cuarteto de P se transforma en una fantasmagoría de luces y materias preciosas contra el cuarteto de H, de un brillo mucho más apagado.

Con la variante al v.10 estamos en presencia de la misma preocupación de eliminar las iteraciones. *Vivo lustre* de H está sustituido por *puro ardor* en P. Las causas de este cambio hay que buscarlas en la serie aliterativa en / v / que desparrama estos fonemas además que en *ViVo* y en *Vos* en el mismo v. 10, en *Vagas* (v.11), en *Vuestra* (v. 12) y en *Vos* (v.13). Además de esto, el sintagma *vagas lumbres* del v.11 reitera muchos fonemas de *vivo lustre,* quedando así justificada la variación de P en *puro ardor.* Y téngase en cuenta también que *puro* es, otra vez, recuperación del mismo adjetivo que había sido eliminando en el v.2.

A problemas de otra naturaleza, el de desenredar la base prosaica, puede remontarse la variante al v.13 de H.71 que pasa de *parecio mas que vos bela i fulgente* a *mas que vos bella aparecio i fulgente* en P. La modificación de P no sólo trastorna la posición de las palabras (acentuando el hipérbaton presente en H) sino también el ritmo, pasando el endecasílabo de *a maiore* a *a minore.* En el verso de P *bella* se encuentra en el límite de cesura, adquiriendo un relieve mayor del que tenía en H al quedar separado del otro adjetivo con la interposición de *aparecio.* En el trastorno de las palabras, operado en P, adquiere relieve también el segundo término del símil, *mas que vos,* mientras *aparecio* se consume entre dos sinalefas. Por otro lado, el encabalgamiento, presente también en H, pone en estrecho contacto *fulgente* y *mi Luz* y las pausas, señaladas por las comas (que están sólo en P), entre las que se encuentra cerrado *fulgente,* le conceden enorme relieve, concluyéndose el soneto con las mismas tonalidades espléndidas y luminosas con que había empezado.

Quedan todavía por examinar otras variantes que he dejado de lado porque no cabían ni entre las que intentan evitar iteraciones, ni entre las

[19] O. MACRI, *F. de H.,* p. 201.
[20] *Anotaciones, p. 489, H. 473.*

que tratan de superar la base prosaica. La que voy a examinar ahora tiene el éxito de instaurar relaciones donde no las había. Me refiero a la variante al v.14 de H.57. Esta consiste en una inversión de palabras (*de mi alma-de l'alma mia*) y en la sustitución de *entrego* con *rindio,* y podría parecer mínima de no tener en cuenta la red de correpondencias que se crea en todo el terceto con la introducción de *rindio.* Correspondencias que abarcan sea el nivel fónico como el semántico. En efecto, en el nivel fónico *rindio* establece muchas conexiones a través de sus fonemas constitutivos con *TenDIO, pumTO, ReD, viTORIa, vuesTROs.* Por otro lado, en el nivel semántico, perteneciendo *vitoria* y *rindio* (así como *preso* del v.13) al campo semántico de la guerra, sin embargo están en relación antonímica entre sí, aunque *vitoria* es complemento directo de *rindio.* En consecuencia la presencia de *rindio* en P crea una tensión entre las relaciones en el plano fónico y los contrastes en el plano semántico: situación en lucha que empapa la materia lingüística antes que ésta se constituya en concepto.

Motivos análogos son los que producen la variante al v.l de H.71. La introducción de *lucido* (que es recuperación del adjetivo sustituido en el v.5 por *serena*) crea en P un paralelismo perfecto entre el v.l y el v.3 por la posición de sustantivos y adjetivos: *fresco seno lúcido purpurea – frente alegre.* Además, con la supresión de *blanca* en favor de *lúcido* se incrementa desde el primer verso ese centelleo de luminosidad que, como vimos, caracteriza todo el primer cuarteto de P. Por otra parte, siendo el *fresco seno* el cielo, *lúcido* es adjetivo que en el léxico herreriano está reservado al cielo porque «Es todo claro y lúcido... y las estrellas son parte del cielo lúcido»[21]. Téngase en cuenta también que siendo *lúcido* adjetivo derivado de Luz, es anticipación a nivel sub-lingüístico del nombre de la mujer amada, quien se disfraza también bajo *Aurora* que con Luz mantiene una relación metonímica. Así pues ese primer verso que abre de par en par un cielo palpitante de luces y resplandores, es evocación e invocación de Luz, así como en H.57 su cifra aparece en el primer verso en *Aurora.* Y, quizá, no sería de rechazar la suposición de que el cambio de *blanca* con *lúcido* en H.71, además de cumplir con las exigencias de que hablamos, tengan también la finalidad de evitar que en los primeros versos de H. 57 y 71 se repitan sintagmas más o menos idénticos (*Aurora en blanco velo - blanca Aurora*), donde *blanca* juega un papel de gran responsabilidad.

Hemos llegado al final y haría falta una conclusión. Pero ésta puede ser sólo provisional, ya que analizamos sólo fragmentos del macrotexto. De cualquier modo, segun mi parecer, una operación de rigor lógico del discurso poético preside a todas estas modificaciones. Con P estamos en

[21] *Anotaciones, p. 447, H. 346.*

un sistema que somete a revisión todo el caudal lingüístico, fónico, rítmico, semántico y figural de H, para ajustarlo a ese ideal de perfección del soneto que está expresado en las *Anotaciones:* «en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de la lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño, y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola[22]».

Peor eso me parece que todos los reparos que muchos críticos ponen a la edición de P, como a obra manoseada por el editor Pacheco, deben desaparecer frente a una lectura detenida de todas las variantes, que tenga en cuenta las motivaciones que las producen y, principalmente, el éxito que consiguen.

Frente a estas consideraciones cabe preguntarse: ¿era Pacheco (o Rioja, o Duarte) poeta tan exquisito para lograr una poesía como la que analizamos en este estudio? Yo no lo creo y estoy convencida de que Herrera, y sólo él, pudo trastornar su misma obra y, contemporáneamente, volver a ajustarla en una trayectoria poética rigurosa hacia la perfección formal.

INORIA PEPE SARNO

Università di Roma