



Calas en la transmisión manuscrita del corpus poético de Fernando de Herrera: el caso de «Ufano muero en mis males»

Surveys in the manuscript transmission of the poetic corpus of Fernando de Herrera: the case of «Ufano muero en mis males»

Citación: TOMASSETTI, Isabella (2023), «Calas en la transmisión manuscrita del corpus poético de Fernando de Herrera: el caso de “Ufano muero en mis males”», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 303-322. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.13>

Isabella Tomassetti

Sapienza, Università di Roma, Italia

isabella.tomassetti@uniroma1.it

<https://orcid.org/0000-0002-9525-0437>

Financiación: Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación (PRIN) «*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d’Oro, tra varianti d’autore e redazioni plurime*» (prot. n° 2017T2SK93).

Resumen

Fernando de Herrera es una de las principales figuras literarias del siglo XVI y, además de exégeta de Garcilaso en sus célebres *Anotaciones*, fue también un valioso poeta de la escuela petrarquista. Sin embargo, una parte no despreciable de su producción está compuesta en versos octosílabos. Este corpus consta de 26 poemas a la manera ‘cancioneril’ y no entró en la tradición impresa de la poesía de Fernando de Herrera: de hecho está transmitido por un cancionero manuscrito del siglo XVII (ms. 83-5-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla) que contiene un florilegio de varios autores compilado por el erudito sevillano José Maldonado Dávila y por otro testimonio posterior del mismo florilegio (ms. 10293 de la BNE). Los textos figuran además en la edición de José María Asensio de la *Controversia sobre las Anotaciones a la obra de Garcilaso* (Sevilla, 1870) y fueron editados sucesivamente por José Manuel Blecua (1975) y Cristóbal Cuevas (1985). Este artículo se centra especialmente en un poema caracterizado por la cita de versos célebres de poetas del siglo XV (Alfonso Álvarez de Villasandino, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, entre otros) en el que se aprecia el talante lúdico de la escritura herreriana pero también el testimonio de una memoria literaria no extinguida ni olvidada. Del poema en cuestión se ofrece también una edición crítica con una importante enmienda que atañe a la secuencia de las coplas.

Palabras clave: Fernando de Herrera; intertextualidad; Garcí Sánchez de Badajoz; memoria literaria; ecdótica

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Abstract

Fernando de Herrera is one of the main literary figures of the 16th century and, in addition to being an exegete of Garcilaso in his famous *Anotaciones*, he was also an important poet of the Petrarchan school. However, a not inconsiderable part of his production is composed of octosyllabic verses. This octosyllabic corpus consists of 26 poems in the 'cancioneril' style and did not enter into the printed tradition of Fernando de Herrera's poetry. In fact it is transmitted by a handwritten songbook from the seventeenth century (MS 57-5-5 *olim* 83-5-13 of the Biblioteca Colombina of Seville) that contains an anthology of several authors compiled by the Sevillian scholar José Maldonado Dávila and by another later testimony of the same songbook (MS 10293 of the BNE). The texts also appeared in José María Asensio's edition of the *Controversia sobre las Anotaciones a la obra de Garcilaso* (Seville, 1870) and were edited subsequently by José Manuel Blecua (1975) and Cristóbal Cuevas (1985). This article focuses especially on a text characterized by the quotation of famous verses of 15th century poets (Alfonso Álvarez de Villasandino, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, among others) where we note the playful nature of Herrera's poetry, and a witness to a literary memory neither extinguished nor forgotten. The article also contains a critical edition of the poem with an important emendation that concerns the sequence of the couplets.

Keywords: Fernando de Herrera; intertextuality; Garcí Sánchez de Badajoz; literary memory; ecdotics



LA MEMORIA LITERARIA CUATROCENTISTA EN FERNANDO DE HERRERA

La tradición poética de Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597), es bien sabido, constituye un caso emblemático para la filología de autor ya que su obra llegó principalmente a través de dos impresos (1582 y 1619), el segundo de los cuales, póstumo, contiene variantes muy significativas que el editor Francisco Pacheco atribuyó a la pluma y voluntad de Herrera. No entraré ahora en la disputa que se produjo a lo largo del siglo pasado entre los partidarios de la genuinidad de las variantes transmitidas por la edición de 1619 y los que rechazaron rotundamente la autoría de Herrera atribuyendo esas variantes a la intervención de Pacheco.¹ Sin embargo, he decidido adentrarme en una parcela marginal de la producción del sevillano, explorando su poesía en versos octosílabos: en efecto, Herrera no renunció a practicar géneros y formas de la poesía castellana anterior al florecimiento del petrarquismo garcilasista y su producción ha dejado huellas de una frecuentación no despreciable de ese terreno poético. Como escribió su biógrafo y editor póstumo, Herrera «compuso muchos romances, glosas y coplas castellanas que pensaba manifestar» (Asensio 1864: 18) y que siguió empleando más tarde.

Espíritu reservado y severo, poco propenso a las galas cortesanas, volcado en un culto casi ascético de la palabra y del estilo, Fernando de Herrera dejó una producción poética plenamente clásica, impregnada de temas tan petrarquistas como la lucha entre razón y sentidos, la ausencia de la amada, la osadía amorosa, el desdén y la muerte. También le debemos una labor crítica y filológica de extraordinario valor, representada por las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* (1580), obra fundamental para la historia de la poesía y de la poética española del siglo XVI (Pepe & Reyes 2001). En las *Anotaciones* Herrera no solo dio muestra de su erudición y sabiduría tanto en el ámbito de la poesía clásica como en el de la tradición italiana,² sino que propuso una teoría literaria y un nuevo concepto de imitación, centrado en la reivindicación de la plena madurez de la lengua poética castellana. En esta obra Herrera citó a pocos poetas del siglo XV pero, como veremos, la mención de algunos es muy importante para el análisis del poema que presento en este estudio. Entre los autores que menciona, por el papel que desempeñaron en el panorama de la escuela poética castellana destacan el Marqués de Santillana (por la introducción del soneto), Juan del Encina (por la escritura de églogas), y Juan de Mena (del que destaca la fuerte impronta clásica y humanista de su poesía). De dos poetas más, Diego de San Pedro y Garci Sánchez de Badajoz, cita también unos fragmentos para comentar poemas de Garcilaso de la Vega. En realidad, Herrera atribuye a Pedro de Cartagena los versos «lo que siento / no fio del pensamiento»³ para explicar la hipérbole del v. 8 («fiar el mal de mí, que lo poseo») del soneto XII de Garcilaso («Si para refrenar este desseo»). La canción de la que proceden estos versos, sin embargo, fue compuesta por Diego de San Pedro y a él se atribuye en 11CG y 14CG; no obstante, MP2 la adscribe a Pedro de Cartagena, quizá por haber sido citada en un poema del propio Cartagena: «Don Jerónimo perdido» (Rodado Ruiz 2000: 139-140). Además, Herrera atribuye a Garci Sánchez de Badajoz los versos «Si muero en tierras ajenas / lexos de donde nací / ¿quién habrá dolor de mí?», que menciona para comentar el soneto XVI, dedicado a la muerte del hermano de Garcilaso. Los editores de las *Anotaciones*, Inoria Pepe y José María Reyes Cano (2001), afirman no haber identificado estos versos, que

1. Es digna de mención la disputa entre José Manuel Blecua (1948, 1975), Antonio Gallego Morell (1951), Salvatore Battaglia (1954) y Oreste Macri (1959, 1972), a la que se sumaron otros estudiosos partidarios de una u otra opinión sobre la autenticidad de las variantes conservadas en la edición de 1619. Entre todos, se señala especialmente el trabajo de Senabre (1985), las numerosas entregas de Pepe Sarno (1982a, 1982b, 1983, 1984, 1985, 1986a, 1986b, 1986c) y las recientes aportaciones de Montero Delgado (2005, 2019, 2021).
2. Es imposible abarcar la extensa bibliografía de la que se dispone sobre Fernando de Herrera. Acerca del influjo clásico e italiano me limitaré a citar, entre otros, Navarro Durán (1982a y 1982b), Correa Rodríguez (1998) y Schwartz (2001 y 2004).
3. Versos contenidos en la canción «En mi grave sufrimiento» (4, 8), atribuida a Cartagena en MP2 y a Diego de San Pedro en 11CG y 14CG. Aquí y a lo largo de todo el artículo utilizo las siglas de Dutton 1991.

corresponden sin embargo al estribillo de un villancico anónimo transmitido por el *Cancionero general* de 1557 (Amberes, f. 399^v). Es posible que el sevillano se equivocara (y no sería la primera vez que un poeta no acertara en atribuir determinados versos a otros autores), pero la seguridad con la que los adscribió a Garcí Sánchez de Badajoz y el hecho de que los haya citado en las *Anotaciones* induce a pensar que Herrera tenía un testimonio con la atribución a Garcí Sánchez. El mismo poeta vuelve a ser citado en el comentario a la *Égloga I*, donde Herrera, a propósito del v. 70, «Salid sin duelo, lágrimas corriendo», revela una posible influencia de Badajoz en el toledano y no escatima elogios para el que consideraba uno de los mayores poetas del siglo xv:

El modo de hablar traxo Garcí Lasso de las *Lamentaciones* del dulcíssimo i maravillosamente afetuoso poeta Garcí Sánchez de Badajoz:

Lágrimas de mi consuelo
qu'avéis hecho maravillas
i hazéis.
Salid, salid sin recelo
i regad estas mexillas,
que soléis.⁴

Aunque el interés principal de Herrera residiera en los géneros de la tradición italiana, su producción presenta un número no despreciable de poemas en arte menor que revelan una gran destreza en la versificación y un excelente conocimiento de los temas y estilemas de la poesía cortesana tardomedieval. El repertorio *vetus* de Fernando de Herrera consta de 26 poemas y no entró en la tradición impresa de su poesía: de hecho está transmitido por un cancionero manuscrito de mediados del siglo xvii (ms. 57-5-5 *olim* 83-5-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla) que contiene un florilegio de varios autores compilado por el erudito sevillano José Maldonado Dávila y por otro testimonio posterior del mismo florilegio (ms. 10293 de la BNE) copiado en la segunda mitad del siglo xvii. Los textos figuran además en la edición de José María Asensio de la *Controversia sobre las Anotaciones a la obra de Garcilaso* (1870). La primera edición moderna de dichos poemas se debe a José Manuel Blecua, que subrayó en su momento la importancia de estos versos en la trayectoria poética del sevillano, aunque no profundizara en los aspectos intertextuales (Blecua 1975, I: 147-150). La marginalidad de esta producción y su pertenencia a otra escuela literaria quizá explique cierto desinterés por parte de la crítica, pero este corpus no deja de tener un valor importante para el estudio de la pervivencia de los géneros y del lenguaje poético de la escuela castellana cuatrocenista en pleno siglo xvi.⁵

ESTRUCTURA INTERTEXTUAL DE «UFANO MUERO EN MIS MALES»

El texto se presenta como una larga lamentación centrada en la paradoja cortés del «vivir muriendo» y en la profesión de fidelidad eterna por parte del amante, hasta el sacrificio extremo de la muerte. A este tema se añade el de la nostalgia de la amada, que se concreta en el tópico de la partida y de la separación. Todo este conjunto temático cobra forma gracias a un entramado retórico muy bien construido y perfectamente ajustado a la tónica de la poesía de cancionero: antítesis, paradojas, oxímoros junto con figuras de repetición como la políptoton, la paronomasia y la epanalepsis configuran un texto que reproduce fielmente el estilo de la poesía cortés cuatrocenista (Beltrán 1990, Casas Rigall 1995). Este ejercicio de imitación de la escuela antigua no solo

4. Véase Pepe & Reyes 2001: 704.

5. Un rastreo más completo de las citas puede apreciarse en la edición de Cuevas 1985: 206-211.

es una muestra de habilidad compositiva sino que adquiere la función de celebrar a los antiguos maestros, pues Herrera construye el poema introduciendo citas de poemas cuatrocentistas y observando las mismas pautas formales y los mismos procesos interpretativos que habían utilizado los poetas del siglo xv. Antes de abordar el análisis formal del poema y conjeturar algunas posibles enmiendas por lo que atañe a la secuencia de las coplas, me gustaría detenerme, a la zaga de un importante estudio de Ines Ravasini (1982), en la procedencia de las citas y vislumbrar alguna conexión intertextual con otros poemas y autores importantes de la poesía cuatrocentista.

Como he dicho, la composición de Fernando de Herrera reproduce dos técnicas de engaste muy frecuentes en los poemas con citas del siglo xv (Tomassetti 2017). Herrera organizó la estructura textual de una forma muy rigurosa introduciendo progresiva y ordenadamente las citas con *verbum dicendi* y sin fórmula enunciadora. En ambos casos, sin embargo, hay una perfecta integración métrica entre los versos de Herrera y los citados. El peculiar esquema métrico de las quintillas portadoras de citas, además, ha proporcionado en seguida un indicio significativo sobre un posible modelo textual que el sevillano debió tener muy presente. Se trata del célebre *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz, poema con un marco narrativo y ficcional estructurado como la *Querrela de amor* del Marqués de Santillana, donde desfilan poetas y personajes más o menos famosos en calidad de amantes desdichados pronunciando versos que expresan su condición. El poema de Garci Sánchez de Badajoz conoció una tradición compleja y presenta variantes entre los testimonios manuscritos y los impresos (Gallagher 1968, Castillo 1980). Es un texto muy largo y tiene unas coplas introductorias y una final sin citas. Todas las demás llevan citas de dos versos (salvo algunas más largas de cuatro o cinco) colocadas al final de cada unidad estrófica. Se compone de coplas de 11 versos octosílabos divididas en dos semiestrofas: una quintilla con esquema *ababa* y una sextilla con esquema *aabbaa*. El esquema de la sextilla de Badajoz, que consta de tres pareados, es retomado parcialmente por Herrera, que utiliza dos series de pareados en las quintillas pares. El hecho de que el sevillano opte por citar fragmentos de dos versos, como había hecho Garci Sánchez, también constituye otro elemento de afinidad entre los poemas. Para dar muestra del parecido formal, transcribo a continuación dos coplas que introducen el mismo fragmento lírico:

Garci Sánchez de Badajoz
(11CG)

En entrando vi assentado
[en] una silla a Macías,
de las heridas llagado
que dieron fin a sus días
y de flores coronado;
en son de triste amador
diziendo con gran dolor,
una cadena al pescueço,
de su canción el empieço:
«Loado seas amor
por quantas penas padeço».

Fernando de Herrera

Pero en mi fe los meresco,
pues a sufrillos me ofresco,
digo en medio del dolor:
«Loado seas, Amor,
por quantas penas padesco».

Finalmente, un rastreo de las citas insertadas en los dos poemas también nos ofrece indicios significativos de contigüidad entre las composiciones. Propongo a continuación un prospecto de los fragmentos citados:⁶

6. Utilizo las siglas acuñadas por Dutton y remito a Dutton 1991 para todas las referencias a los poemas citados.

vv.	Versos citados	ID, fuentes y autor	Poemas marco
9-10	Lodo seas, Amor, por quantas penas padesco	ID 0663: PN1, SA7, MP2 Alfonso Álvarez de Villasandino	citado en boca de Macías en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662: LB1, MN14, SA10b, 11CG, 14CG, 13*BI citado en boca del señor de Benavente en ID 0859 Guevara LB1, 11CG, 14CG citado además en ID 2519 Montoro SA7 ID 2712 V 2519 Montoro SA7 ID 4357 V 0663 MP7 ID 7127 E ID 7128 Sousa 16RE
14-15	Livianos son los dolores que el seso puede encubrir.	ID 0664: No documentado en ninguna otra fuente directa	citado en boca de Guevara en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662.
29-30	No sé por qué me fatigo pues con razón me vencí.	ID 0666: 11CG, 14CG, 16RE, OA1 Jorge Manrique	citado en boca de Jorge Manrique en Garci Sánchez Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662
39-40	Justa fue mi perdición de mis males soy contento.	ID 1955: MP2, MP4a, OA1, SG1, 11CG, 14CG Jorge Manrique Músico: Francisco de la Torre MP4a	ID 1981 G 1955 Glosa de Costana MP2, 14CG
49-50	Ved que tanto es más mortal que la muerte mi tormento.	ID 6836: 14CG, MN14 Garci Sánchez de Badajoz	
59-60	No tardes muerte, que muero; ven, porque viva contigo.	ID 6834: 14CG Jorge Manrique	
69-70	Ven muerte tan escondida que no te sienta conmigo.	ID 6278: 11CG, 14CG Comendador Escrivá	
79-80	¡O, si yo nunca muriese ni mi pena desigual!	No identificado	
89-90	Pues que jamás olvidaros no puede mi corazón.	ID 1953: Tapia 11CG; Anón. MP2; músico Juan del Encina MP4a, 18 MF, SV1	
99-100	Si no os hubiera yo amado, pluguiera a Dios que no os viera.	ID 0675: Luis de Bivero 11CG, 14CG	Citado en boca de Luis de Bivero en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662 con variante "mirado".

109-110	Si como partí de veros me partiera de la vida.	No identificado	
119-120	¿Dónde estás que no te veo? ¿Qué es de ti, esperanza mía?	ID 0669: Anónimo MA1, MP2, SV1, 11CG, 14CG, 16RE Músico Cornago: MA1	citado en boca de Diego de Castilla en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662. Citado además en ID 0859 ID 4325 ID 5211 ID 6006 ID 6637 Glosado en ID 1994 ID 5016 ID 6132

Como puede apreciarse en el esquema, Herrera cita cinco fragmentos poéticos que también figuran en el *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz. Se trata respectivamente de un dístico de Villasandino (ID 0663), de otro que Badajoz atribuye a Guevara (ID 0664) pero que no se ha transmitido como texto exento; de un dístico de una canción de Jorge Manrique (ID 0666), de otro de una canción de Luis de Bivero cuyos primeros dos versos Badajoz adscribió correctamente al mismo Bivero y, finalmente, de los primeros dos versos de una célebre canción anónima musicada por Cornago (ID 0669). Es digno de nota, asimismo, que los primeros tres fragmentos citados ocupen posiciones sucesivas en el poema de Garci Sánchez de Badajoz. La primera cita de Badajoz (que corresponde a un estribillo de Villasandino), además, es también la inicial del poema de Herrera, detalle que parece ser una especie de reclamo intertextual explícito y que, junto con las otras afinidades métricas y formales, constituye una prueba importante de la familiaridad entre los dos poemas. Si a estos factores añadimos la presencia de una cita extraída de una canción de Garci Sánchez, resulta evidente que el poeta de Écija no solo representó para Herrera un modelo formal, sino que fue el destinatario de un homenaje poético que, por otra parte, le tributó también en las *Anotaciones*, como hemos visto antes. Si consideramos, además, que el ms. M lleva la fecha de estas composiciones en arte menor y que casi todas se escribieron entre 1569 y 1578, podemos decir que se trata de textos escritos más o menos al mismo tiempo que las *Anotaciones*. El poema de Herrera, pues, constituye una prueba fehaciente del aprecio que el sevillano le tenía a Garci Sánchez de Badajoz y que no había dejado de realzar en las *Anotaciones*.

«Ufano muero en mis males» representa, en suma, una muestra importante de la pervivencia de la poesía de cancionero a lo largo del siglo XVI y ofrece además un interesante terreno de estudio para profundizar en la circulación manuscrita e impresa de la poesía cortesana tardomedieval. Pero hay aspectos puntuales que merecerían un estudio más detenido; por ejemplo, sería muy interesante averiguar qué testimonio tuvo a su alcance Herrera a la hora de copiar los versos citados. Lo más probable es que Herrera tuviera a mano una edición del *Cancionero general* y sabemos que citó poemas transmitidos a partir de la edición de 1514. Todos los poemas citados, tanto los que figuran en el *Infierno de amores* de Badajoz como los que no se encuentran en ese poema, fueron transmitidos por el *Cancionero general* de 1511 y 1514 y en las sucesivas ediciones. No podemos excluir, obviamente, que Herrera poseyera más de un florilegio manuscrito de la poesía tardomedieval, pero los lugares textuales que se pueden cotejar son tan limitados que cualquier estudio ecdótico resultaría complicado y falto de fundamentos. Además, creo que la identificación del eventual testimonio manuscrito o impreso en manos de Herrera es bastante irrelevante a la hora de estudiar la historia del texto. Lo que sí considero muy importante es que Fernando de Herrera haya elegido el *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz como patrón textual para su ejercicio compositivo y que haya demostrado un conocimiento tan seguro de la poesía cuatrocentista.

LA TRANSMISIÓN DEL POEMA: CORRUPTELAS Y ENMIENDAS

El poema que nos ocupa cuenta con dos ediciones modernas a cargo de José María Asensio (1870) y José Manuel Blecua (1975). Fue copiado en los ff. 199^r-200^v del ms. 10293 de la BNE (M) y en los ff. 155^r-158^v del ms. 57-5-05 (*olim* 83-5-13) de la Biblioteca Colombina de Sevilla (D). Los dos manuscritos contienen un florilegio de varios autores compilado por el erudito sevillano José Maldonado Dávila. En ambos testimonios el texto resulta pulcramente transcrito y sin variantes significativas. Como se ha dicho, se trata de una composición en versos octosílabos con una estructura muy rigurosa, caracterizada por la cita sistemática de dísticos de estribillos de la tradición cuatrocentista. El poema debió sufrir algún trastorno en su transmisión, como bien señaló Blecua, que cambió el orden de las coplas de exordio ajustándose a la enmienda realizada anteriormente por Asensio. Sin embargo, la enmienda propuesta por Asensio y Blecua no acaba de restituir un texto plenamente correcto y coherente. En efecto, la propia estructura de la composición, revela, como veremos, unas anomalías que inducen a conjeturar alguna otra incidencia en la sección inicial del poema.

Los testimonios que han transmitido el poema presentan 23 quintillas y la misma rúbrica, «Romance 26».⁷ Dicho epígrafe contiene una designación de género que se debe con mucha probabilidad al copista, ya que nuestro poema y todos los demás de la sección no presentan la estructura del romance sino la de composiciones estróficas en cuartetas, redondillas o quintillas.⁸

Si observamos la disposición de las coplas en la tradición manuscrita, nos encontramos ante un poema en el que se observan únicamente dos esquemas métricos, distribuidos con alguna anomalía a lo largo de la composición:

a b b a b (coplas III, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XVI, XVIII, XX, XXII)

a a b b a (coplas I, II, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX, XXI, XXIII)

Como puede verse, salvo en las primeras coplas, estos esquemas alternan de una forma ordenada. Otra peculiaridad es que las quintillas que presentan el doble pareado albergan citas en los últimos dos versos, algunas perfectamente identificables gracias a un *verbum dicendi* que explicita la inserción, otras más encubiertas al estar integradas sintácticamente y no aludir a la operación de engaste llevada a cabo en el poema.⁹ Se observa, además, cierta conexión lógico-semántica entre la quintilla sin cita y la que lleva los versos ajenos, conforme a una técnica retórico-argumentativa que también caracterizaba los poemas intertextuales del siglo xv (Tomassetti 2017): los versos engastados, en efecto, constituían el remate de un discurso preparatorio que introducía y explicaba el tema del texto citado. Es frecuente, además, que la copla portadora de la cita se abra con una conjunción copulativa o adversativa que la enlaza sintácticamente con el contenido de la estrofa anterior.

La composición presenta, por tanto, una estructura muy rigurosa, con una sucesión de dobles quintillas, la primera de las cuales (sin cita) con esquema *a b b a b*, la segunda (con cita) con esquema *a a b b a*. De acuerdo con este molde compositivo, las quintillas impares deberían ajustarse al primer esquema métrico y no llevar cita, mientras que las pares tendrían que presentar el segundo esquema métrico y albergar un fragmento de otro autor. Eso no ocurre, sin embargo, entre las quintillas I y IV, donde esos esquemas se invierten y que, además, revelan una incoherencia de tipo sintáctico-argumentativo que sugiere una inversión de su posición dentro del poema.¹⁰

7. En realidad, el ms. D corrige acertadamente en «Romance 25», ya que la composición que precede lleva el número 24 y el copista debió rectificarlo después de darse cuenta de la incongruencia.

8. Por otra parte, las designaciones estróficas son fluctuantes en el siglo xvi y hasta los tratados de poética presentan cierta flexibilidad terminológica. Rengifo, por ejemplo, designa como redondillas las coplas de cinco versos (Baehr 1970: 297).

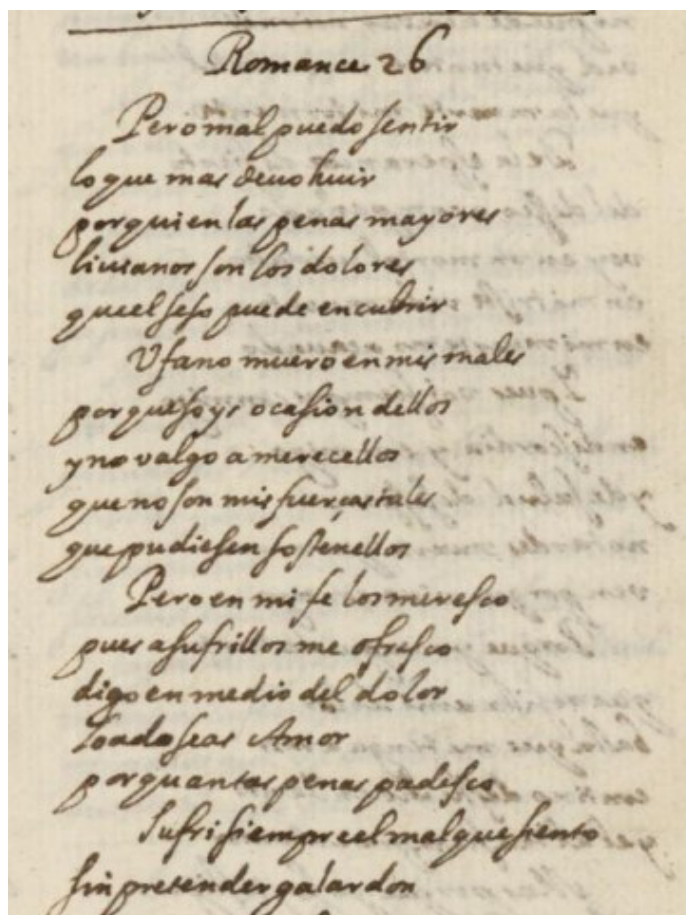
9. Esta es la razón por la que José Manuel Blecua no señaló en su edición (1975) la procedencia intertextual de algunos fragmentos.

10. Ofrezco la reproducción digital del f. 199^r del ms. M y de los ff. 155^r y 155^v del ms. D para que se pueda apreciar el orden originario de las quintillas en la tradición manuscrita.

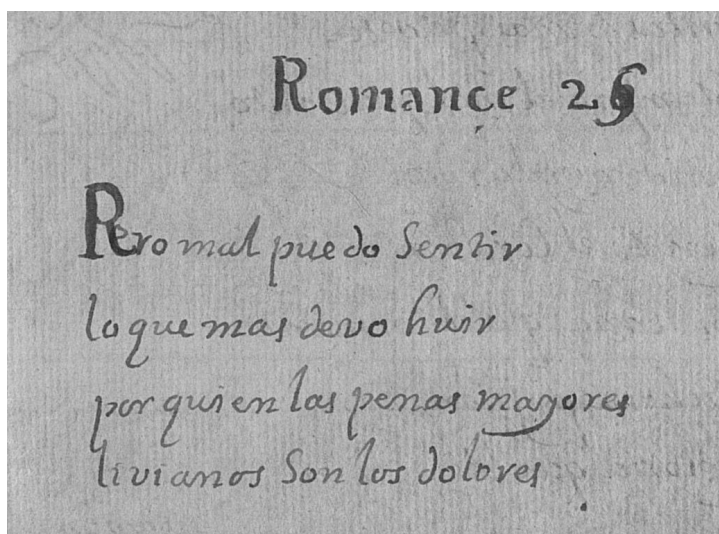
Asensio (1870) en su momento se percató del problema y adelantó la segunda y la tercera copla respectivamente a la primera y segunda posición desplazando a la vez a la tercera la quintilla que en la tradición manuscrita se sitúa al principio del poema. A raíz de la enmienda, acogida sucesivamente por Blecua (1975) y Cuevas (1985), se restaura la coherencia lógico-semántica del exordio, pues en las primeras dos coplas el poeta se alegra y hace gala de morir por las penas de amor causadas por su amada, afirmando merecerlas por la fe que le tiene. Las dos quintillas forman, así, un conjunto compacto gracias también a una serie de iteraciones léxicas que enfatizan el tema del sufrir y del merecer («mercellos»/«meresco»; «sostenellos»/«sufrillos») y culminan con la cita de dos versos célebres de Alfonso Álvarez de Villasandino:

5 Ufano muero en mis males
 porque soys ocasión dellos,
 y no valgo a mercellos:
 que no son mis fuerças tales
 que pudiesen sostenellos.

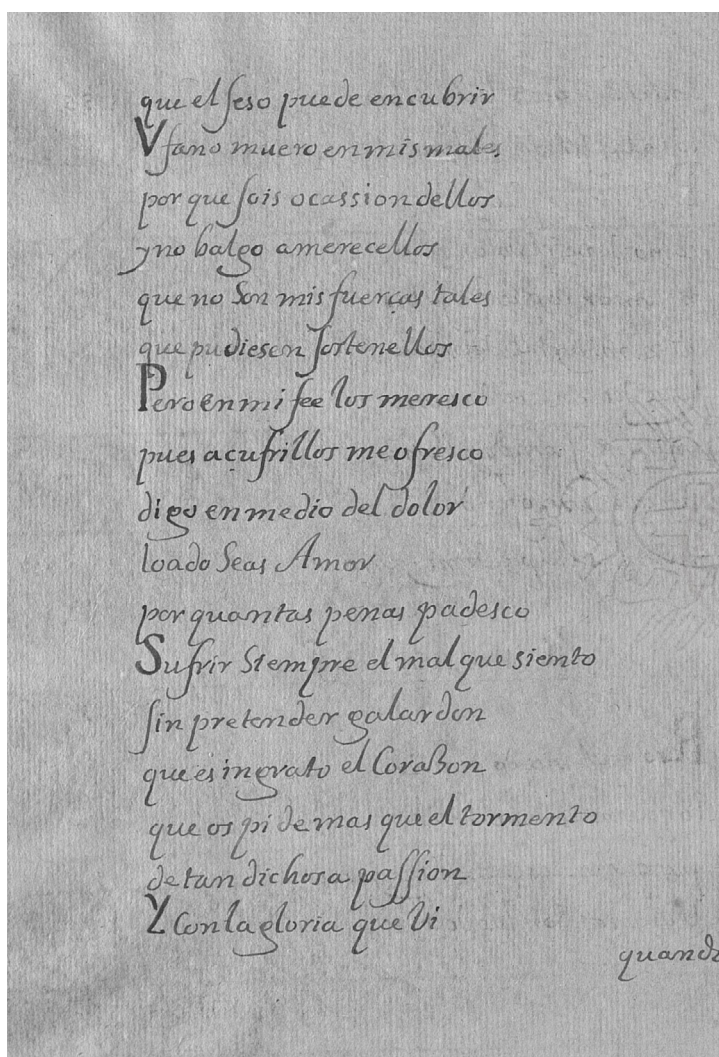
10 Pero en mi fe los meresco,
 pues a sufrillos me ofresco,
 digo en medio del dolor:
 «Loado seas, Amor,
 por quantas penas padesco».



f. 199^r del ms.10293 de la BNE (M)



f. 155r (detalle) del ms. 57-5-05 de la Biblioteca Colombina de Sevilla



f. 155v del ms. 57-5-05 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (D)

Asensio, Blecua y Cuevas se conformaron con esta enmienda, pero no se preocuparon por reflexionar en qué lugar del poema se encontraba originariamente la copla antepuesta: en efecto, la quintilla que en la tradición manuscrita abre el poema, y que después de la enmienda pasaría a situarse en la tercera, empieza con una conjunción adversativa («Pero mal puedo sentir») que parece sugerir una argumentación previa que en el texto no leemos. Esta quintilla es rematada asimismo por otra cita («livianos son los dolores / que el seso puede encubrir») perfectamente integrada desde el punto de vista sintáctico, tanto que ha pasado desapercibida al editor de Herrera:¹¹

- Pero mal puedo sentir
lo que más devo huir,
porque en las penas mayores,
«livianos son los dolores
15 que el seso puede encubrir».
- Sufrió siempre el mal que siento
sin pretender galardón,
que es ingrato el corazón
que os pide más que el tormento
20 de tan dichosa pasión.

Precisamente el esquema métrico y la presencia de la cita en esta copla sugieren que la quintilla debe ocupar la cuarta posición y no la tercera, de ahí que sea plausible conjeturar que originariamente se hallaba en cuarto lugar y no en tercero y que desde esa posición haya pasado erróneamente a la primera desencadenando el trastorno estructural que estamos analizando. En la copla que empieza con «Sufrió siempre el mal que siento», de hecho, se detectan una serie de coincidencias léxicas («mal»/«mal»; «sentir»/«siento»; «penas»/«tormento») y una andadura argumentativa que sugieren su precedencia: en la cuarta estrofa de la tradición manuscrita, el poeta afirma haber aceptado las penas de amor sin exigir otro galardón que el tormento mismo generado por la pasión. En la otra estrofa (la primera de los testimonios manuscritos), el amante, retomando dos palabras usadas en la recién mencionada quintilla («mal» y «sentir») dice que no puede dejar de percibir su tormento porque con la razón solo se consigue encubrir pequeños dolores y el suyo es un dolor «mayor». En resumen, la colocación en cuarto lugar de la trastocada primera copla restauraría la secuencia de los esquemas métricos y la ubicación del fragmento intertextual:

- Sufrió siempre el mal que siento
sin pretender galardón,
que es ingrato el corazón
que os pide más que el tormento
15 de tan dichosa pasión.
- Pero mal puedo sentir
lo que más devo huir,
porque en las penas mayores,
«livianos son los dolores
20 que el seso puede encubrir».

11. En realidad, como hemos visto, se trata de un dístico que ha llegado hasta nosotros únicamente como cita atribuida a Guevara en el *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz. Aun así, su estatuto de cita en el poema de Badajoz nos permite suponer que el dístico fue parte de un poema exento que no se conservó.

Las anomalías no terminan aquí. La quinta copla de la tradición manuscrita se abre con una conjunción copulativa que también sugeriría la presencia de una quintilla introductoria, de manera que es plausible conjeturar la pérdida de una estrofa entre la cuarta y la quinta.¹² En efecto, si la secuencia alternada de las quintillas constituye, como creo, la base arquitectónica del poema, la composición debería estar formada por 24 quintillas y no 23, como resulta de los testimonios, circunstancia que corrobora, a mi modo de ver, la hipótesis de que se ha perdido una estrofa. De hecho, esta presunta quinta copla perdida restauraría el equilibrio métrico y estructural de la composición:

a b b a b (coplas I, III, [V], VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX, XXI, XXIII)

a a b b a (coplas II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXIV)

Parece evidente, pues, que algo debió ocurrir en un antígrafo común a los dos testimonios, aunque es difícil adivinar la razón por la que se produjo la alteración del orden estrófico y la pérdida de una quintilla. Un copista pudo haber transcrito el poema de folios sueltos y haber incurrido en el trueque copiando antes una estrofa que estaría en cuarta posición y omitiendo por completo la siguiente. La compaginación del antígrafo también podría haber determinado este despiste por parte del copista, pero se trata de meras hipótesis que no podemos comprobar, puesto que los dos testimonios conservados coinciden en el error, que en este caso se configura como un indiscutible error conjuntivo, si bien resulta muy complicado conjeturar la dinámica por la que se produjo la corruptela. Lo que sí resulta claro es que la sección inicial del poema sufrió un trastorno que es posible corregir de una forma económica y satisfactoria con la enmienda que se ha propuesto.

El cotejo de los mss. *M* y *D* no revela *loci critici*, sino únicamente algunas variantes gráficas y algún desliz por parte de los copistas, uno de los cuales, según se verá en la edición crítica del poema, confirma el parentesco entre las dos fuentes. Asensio transcribió los textos de Herrera basándose en el ms. *D* y añadiendo algunas enmiendas, a veces acertadas, otras veces no, de lo cual se dará cuenta en el aparato y en las notas. Como señaló José Manuel Bleuca, los dos manuscritos fueron copiados en el siglo XVII: *D* en 1637, *M* después de 1665 (Bleuca 1975). *M* tiene además una importante peculiaridad, pues explicita la datación de muchos de los poemas en arte menor, circunstancia que sugiere una posible cercanía al original de Herrera: el copista puso en los poemas la fecha a la que podían adscribirse y esta práctica revela además cierto esmero en la copia del antígrafo. Al margen del mencionado trastorno estrófico, para el que se ha propuesto una rectificación, el texto entregado por la transmisión manuscrita se presenta fiable y no sugiere correcciones *ope ingenii* sino solo alguna pequeña enmienda de tipo gramatical.

EDICIÓN

Criterios de edición

La presente edición consta de un aparato (en el que no se da cuenta de las variantes gráficas) y de notas interpretativas que ofrecen comentarios lingüísticos, filológicos y literarios. Aunque el ms. *D* sea más antiguo que el ms. *M*, he utilizado este último como testimonio de base porque la datación de los textos (que solo podía proceder del autor) sugiere una mayor fidelidad al modelo. Por lo que respecta a la sucesión de las coplas, he aplicado en esta edición la enmienda presentada y discutida en el apartado anterior. Aunque en mi exposición haya hecho referencia a la estructura en quintillas, tal y como podemos apreciar en los manuscritos conservados, en mi edición he reconstruido la disposición en coplas reales, ya que corresponde en mi opinión al proyecto textual de Herrera y refleja asimismo la estructura más típica de los poemas intertextuales del siglo XV (modelo del sevillano) donde los fragmentos citados ocupan la sección final de una estrofa de cierta extensión (entre ocho y once ver-

12. Cuevas también se percató de la laguna, pero la supuso entre la segunda y la tercera quintilla (1985: 207).

sos). De la misma opinión es también Cuevas (1985: 207), aunque haya editado el poema en quintillas. Por otra parte, al estar formada la copla real por una doble quintilla, la confusión entre estas estrofas debía ser frecuente entre autores y copistas; cabe recordar que el mismo Vicente Espinel, inventor del tipo de décima que tomó su nombre, designaba sus coplas de 10 versos como redondillas (Baehr 1970: 295) y lo mismo ocurre a menudo en composiciones de otros poetas a lo largo del siglo XVI. Aún más variada y dúctil es la terminología utilizada por los compiladores en los cancioneros, donde las designaciones alternan de forma arbitraria y desordenada; piénsese, por ejemplo, en el rótulo de “romance” aplicado a nuestro poema (y a todos los incluidos en la misma sección) en los mss. *M* y *D*.

En cuanto a los criterios de transcripción, se ha procedido de la siguiente manera:

- 1) Desarrollo de las abreviaturas (sin señalar los grafemas obtenidos de la eliminación de las mismas).
- 2) Unión y separación de las palabras según la norma moderna. Se utiliza convencionalmente el apóstrofo para indicar la elisión de una vocal debido a la partición de una unidad de escritura (ej.: d'ellos).
- 3) Uso de los acentos y de los signos diacríticos de acuerdo con las actuales normas ortográficas.
- 4) Puntuación y uso de las letras mayúsculas y minúsculas según la norma actual.
- 5) Por lo que concierne a las grafías, se ha optado por la conservación de los siguientes fenómenos:
 - alternancia de los grafemas *b/v* para el fonema bilabial fricativo y oclusivo /b/;
 - alternancia de los grafemas *s/ss* para el fonema sibilante sordo y sonoro /s/ (en posición intervocálica);
 - alternancia de los grafemas *ç/z* para los fonemas prepalatales africados sordo y sonoro;
 - alternancia de los grafemas *l/li/ly/ll* para el fonema palatal lateral;
 - alternancia de los grafemas *ni/ny/ñ/gn* para el fonema palatal nasal;
 - alternancia de los grafemas *x/j* e *g/j* para los fonemas africados palatales sordo y sonoro;
 - alternancia *t/d* en final de palabra;
 - alternancia *f/h* en posición inicial de palabra;
 - presencia de los grupos labiovelares ‘*qua*’, ‘*que*’ de acuerdo con la etimología (ej. *quando*);
- 6) Se ha elegido la regularización gráfica conforme al uso moderno en los siguientes casos:
 - oscilación *u/v*;
 - oscilación *i/j/y* (para el fonema vocálico y semivocálico);
 - alternancia *ó/s*;
 - en la conjugación del verbo *haber* la *h* se restituye solo en los monosílabos homógrafos que podrían generar ambigüedad semántica (es. *e>he*; *a>ha*). En el resto de los casos se respetan las oscilaciones presentes en el texto.

TEXTO

Testimonios: *M* (ms. 10293 de la BNE), ff. 199^r-200^r; *D* (ms. 57-5-05 *olim* 83-5-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla), ff. 155^r-158^v;

Ediciones: Asensio 1870: 177-181; Blecua 1975, I: 147-150; Cuevas 1985: 206-211; Ruestes 1986: 55-56.

Rúbrica: Romance 26 *M*; Romance 25 *D* (enmendado sobre 26)

Testimonio de base: *M*

- Ufano muero en mis males
 porque sois ocasión d'ellos
 y no valgo a merecellos,
 que no son mis fuerças tales
 5 que pudiesen sostenellos.
 Pero en mi fe los meresco,

- pues a sufrillos me ofresco,
digo en medio del dolor:
«Loado seas, Amor,
10 por quantas penas padesco».
- Sufrí siempre el mal que siento
sin pretender galardón,
que es ingrato el corazón
que os pide más que el tormento
15 de tan dichosa pasión.
Pero mal puedo sentir
lo que más devo huir,
porque, en las penas mayores,
«livianos son los dolores
20 que el seso puede encubrir».
- 21-25 [...]
Y con la gloria que vi
quando viéndoos me perdí,
en mi grave pena digo:
«No sé por qué me fatigo
30 pues con razón me vencí».
- Con el grande bien que veo
en hallarme tan perdido,
mi muerte pongo en olvido
por la honra que poseo
35 de ser yo vuestro vencido.
Y siempre mi pensamiento
dize en medio del tormento,
alegre de su pasión:
«Justa fue mi perdición,
40 de mis males soy contento».
- Mas poco dura esta gloria
a quien teme la partida,
porque por partir la vida
y quedar con la memoria
45 es pena que no se olvida.
Y assí el dolor que consiento
en aqueste apartamiento
no puede acabar mi mal:
«Ved que tanto es más mortal
50 que la muerte mi tormento».
- De la esperança desierto,
del desseo acompañado,
voy en un mortal cuidado,
en mi triste vida muerto,
55 en mi muerte no acavado.
Y pues voy siempre conmigo
en discordia, y enemigo,

y de salud desespero:
«No tardes, muerte, que muero;
60 ven, porque viva contigo».

Porque yo no puedo tanto
que resista a mi dolor,
basta que me tenga Amor
contino deshecho en llanto
65 y el alma siempre en temor.
Mas porque yo soy testigo
d'esto que solo te digo
sin que lo sepa la vida:
«Ven, muerte, tan escondida
70 que no te sienta conmigo».

Porque yo sé que esta gloria
no cabe en mi pensamiento,
que aunque sufra más tormento,
no contaré por victoria
75 morir del mal que consiento.
Y pues queréis que mi mal
me tenga en vida mortal,
por que más dolor sintiese:
«¡o, si yo nunca muriese
80 ni mi pena desigual!»

Mas quedeme satisfecho
de mi voluntad rendida,
que si sostengo la vida
es por el bien que me ha hecho
85 con pena tan merecida.
No neguéis a mi pasión
tan honrada presunción
de perderme en contemplaros,
«pues que jamás olvidaros
90 no puede mi corazón».

Bien sé que el mal que padesco
a mayor mal me condena,
que en causa tan justa y buena,
si alguna cossa meresco
95 es en honra de mi pena.
Mas tal es la suerte fiera
de mi pena lastimera
que digo desesperado:
«Si no os hubiera yo amado,
100 pluguiera a Dios que no os viera».

Tal voy ausente y perdido,
que el menor mal que yo siento
es el más grave tormento
que jamás ha padecido

105 amoroso pensamiento.
 Aunque estéis d'ello ofendida,
 descansara en mi partida,
 temeroso de perderos,
 «si, como partí de veros,
 110 me partiera de la vida».

Mas ya qu'el Amor consiente
 esta nuestra división,
 yo os dexo mi coraçón,
 porque veáis lo que siente,
 115 en la ausencia, mi pasión.
 Y en el mal de mi porfía,
 ya que se me acaba el día,
 digo lleno de desseo:
 «¿Dónde estás que no te veo?
 120 ¿Qué es de ti, esperança mía?»

v. 11: Sufrió siempre el mal que siento *M*] sufrir siempre el mal que siento *D*

v. 18: porqu'en las penas mayores] por quien las penas mayores *M D*

v. 111: Mas ya qu'el Amor consiente] Mas sia quel amor consiente *M* Mas si aquel amor consiente *D*

NOTAS

Rúbrica: el ms. *M* presenta una anomalía en la numeración pues en este poema (con rúbrica nº 26) debería figurar el número 25. Dicho error de numeración se ha producido a lo largo del proceso de copia, ya que en el f. 197^r figura la rúbrica "Romance 24", que en realidad debería ser "Romance 23". Este adelanto en la numeración se traslada a los siguientes textos, hasta el último, que es el poema que nos ocupa. El ms. *D* corrige la transcripción errónea de 26 sobrescribiendo el número cinco. Precisamente esta corrección de *D* nos induce a conjeturar que el antígrafo pudiera contener ya este error de numeración. En efecto, el hecho de que *D* corrija '25' sobre '26' cuando había numerado correctamente los poemas anteriores, constituye un indicio de que su antígrafo pudiese llevar también el número '26' y que la numeración de los poemas anteriores hubiese sido rectificadas mentalmente antes de la copia. No se puede excluir, además, que un ejemplar anterior pudiera conservar otro texto, también perdido, cuya caída había producido la incongruencia en la numeración. vv. 1-10: En esta primera secuencia métrica, el autor plantea el núcleo argumentativo del poema preciándose de sufrir por amor porque su dama es la causa de las penas que padece; sin embargo, afirma también que no es bastante fuerte como para soportar dichos «males». En la siguiente quintilla, vuelve el tema del «merecer», subrayado por la iteración léxica (v. 3: «mercellos»; v. 6: «meresco»), pero esta vez en clave positiva pues el yo lírico afirma merecer las penas por la fe que le tiene al amor. La pareja de quintillas (que también podría leerse como una copla única) presenta lexemas que revelan una unidad lógico-semántica de acuerdo con un esquema argumental y retórico que se repite también en las otras quintillas. Los vv. 9 y 10 albergan una cita de Alfonso Álvarez de Villasandino que enlaza perfectamente con el tema presentado en esta primera sección del poema. Se trata de la cantiga «Loado sejas Amor» (ID 0663) que, según reza la rúbrica de Juan Alfonso de Baena, el poeta compuso por encargo del Conde don Pero Niño, que lo dedicó a doña Beatriz. Herrera cita solo los primeros dos versos del estribillo pero el tercer verso presenta la misma palabra en rima que Herrera utiliza en la segunda quintilla de su poema («ofresco»), indicio de una asimilación profunda del texto del poeta de Illescas: «Loado sejas, amor, / por quantas coitas padesco, / pois non vejo a quien ofresco / todo tempo este meu cor» (Dutton & González Cuenca

1993: 50). De hecho, toda la cantiga de Villasandino se centra en la bendición y profesión de fe hacia amor por haberle causado al yo lírico mil penas y tormentos.

vv. 11-20: en esta pareja de quintillas se reitera la total dedicación del poeta al amor, que no exige el galardón sino solo el tormento que procede de la pasión insatisfecha. Como es habitual en este poema, entre la primera y la segunda quintilla se observan repeticiones o variaciones sinonímicas que crean una unidad textual: «siento» y «sentir» en los vv. 11 y 16, «tormento», «penas» y «dolores» en los vv. 14, 18 y 19. Los últimos dos versos (19-20), como se ha explicado en la presentación del poema, corresponden a un fragmento lírico citado por Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de amor* y allí atribuido a Guevara, del que, sin embargo, no se ha conservado el texto completo. Es importante realzar la perfecta integración sintáctica y lógico-semántica del fragmento citado, ya que Herrera contrapone dos adjetivos antitéticos («mayores» del v. 18 y «livianos» del v. 19) atribuyéndolos a dos sustantivos sinonímicos («penas» y «dolores») y representando así la paradoja cortés del regocijo en el tormento amoroso.

v. 18: tanto Asensio como Blecua enmendaron el verso, que en los dos manuscritos presenta una lección errónea, como se puede comprobar en el aparato. Comparto y acojo, pues, la enmienda de los dos editores.

vv. 21-25: como he propuesto en el estudio del poema, habría que suponer la pérdida de estos versos, correspondientes a la quinta copla. Su reintegro no solo restauraría la regularidad métrica y estructural del poema, sino que completaría el hilo argumentativo de la siguiente quintilla.

vv. 26-30: esta unidad estrófica contiene una importante cita que consiste en los primeros versos de una célebre canción de Jorge Manrique centrada en el tema de la perdición por amor.

vv. 31-40: esta pareja de quintillas realza el tema planteado en la copla anterior y propone otra cita de Manrique, extraída de una canción dedicada también al tema de la perdición. Se notan asimismo en esta secuencia importantes coincidencias léxicas que denotan una cohesión semántica entre el fragmento citado y el texto que lo acoge. Estas convergencias se extienden a la anterior quintilla (vv. 26-30), creando así una especie de macrosecuencia marcada por la huella de la poesía manriqueña: «vi» (v. 26), «viéndoos» (v. 27), «perdí» (v. 27), «vencí» (v. 30), «veo» (v. 31), «perdido» (v. 32) «vencido» (v. 35), «perdición» (v. 39).

vv. 41-50: remitiendo al contenido de las quintillas anteriores, donde, citando a Manrique, el poeta se declaraba contento con sus tormentos, en estas coplas el yo lírico afirma que el placer del sufrimiento amoroso se acaba cuando el amante teme alejarse: el apartamiento de la amada, como la muerte, avivan la memoria y el recuerdo y agudizan el dolor. De tal manera, el dolor por la separación no permite que el mal termine. El tormento amoroso, pues, es aún más doloroso que la muerte. Estas dos quintillas presentan, como es habitual, un énfasis semántico construido gracias a iteraciones léxicas, sobre todo con respecto al campo semántico de la separación amorosa: «partida» (v. 42), «partir» (v. 43), «apartamiento» (v. 47). El dístico insertado al final de la segunda quintilla forma parte del estribillo de una canción atribuida a Garci Sánchez de Badajoz (ID 6836) y centrada en el tema del tormento amoroso y de la inutilidad de la partida como medio para vencer al dolor (Gallagher 1968: 83). El fragmento citado introduce el sustantivo «muerte» y el adjetivo «mortal» que, como veremos, vuelven en la siguiente pareja de quintillas.

vv. 51-60: en estas quintillas se expresa la tópica paradoja del “vivir muriendo”, realizada por términos antitéticos («disierto»/«acompañado», «vida/muerte») y rematada por la alusión al enajenamiento («... voy siempre conmigo / en discordia ...») y a la pérdida de la esperanza. La secuencia culmina con la tercera cita de Jorge Manrique, correspondiente al dístico incipitario de una canción centrada en la

paradoja cortés del “vivir muriendo”: «No tardes muerte, que muero» (ID 6834). El tema de la muerte, evocada en el estribillo citado, se acentúa gracias a repeticiones difusas a lo largo de estos diez versos: «mortal» (v. 53), «muerto» (v. 54), «muerte» (v. 55), «muerte» (v. 59), «muero» (v. 59).

vv. 61-70: en estas quintillas se nota una anáfora («porque», vv. 61 y 66) que construye un paralelismo lógico-sintáctico muy acorde con la ordenada arquitectura textual que Herrera suele urdir en el poema. El yo lírico augura una vida en el sufrimiento amoroso e invoca una muerte sigilosa y presta, representada por el célebre íncipit de la canción del Comendador Escrivá, citada y glosada numerosas veces a lo largo de los siglos XVI y XVII (Ravasini 1990): «Ven muerte tan escondida» (ID 6278).

v. 63: Asensio optó por proponer una enmienda innecesaria en este verso convirtiendo el verbo «basta» en la preposición «hasta»: «hasta que me tenga amor». Blecua no se ajustó a dicha corrección y mantuvo la lección de los manuscritos. Comparto la elección de Blecua y no acojo la enmienda de Asensio, respetando, así, la lección transmitida.

vv. 71-80: sigue la secuencia de oraciones causales («porque yo», v. 71; «Y pues queréis» (v. 76), que subrayan el vínculo lógico-argumentativo entre esta secuencia y la anterior. El poeta declara que la muerte por amor no sería una victoria digna, sino una derrota porque el sino del amante es el de sufrir permanentemente. Por esta razón, y porque la dama quiere que él siga sufriendo en vida, pide que le sea concedido vivir para siempre a fin de poder seguir con su pena de amor. Este deseo es expresado mediante la introducción de otro fragmento lírico (vv. 79-80) que, sin embargo, no se ha podido identificar.

vv. 81-90: en estos versos el yo lírico se declara satisfecho por haber entregado su voluntad al amor pues que su razón de existir reside en el bien que procede de la pena amorosa. Finalmente, el poeta implora poder perderse en la contemplación de la amada ya que su corazón no puede olvidarla. El dístico insertado corresponde al estribillo de una canción de Tapia (ID 1953), de la que conservamos la música de Encina en MP4a y SG1, y se ajusta perfectamente a la argumentación de Herrera pero, si se lee la canción integralmente, en realidad parece negar cuanto el poeta ha ido afirmando (y corroborando con citas líricas) a lo largo del poema, es decir su disposición a soportar indefinidamente el tormento amoroso. La canción de Tapia, en efecto, presenta una irónica petición del galardón, gracias al cual el poeta dejará de maldecir el día en que miró a su dama por primera vez. La descontextualización del fragmento, sin embargo, le permitió a Herrera integrar perfectamente la cita en la nueva estructura textual que había construido.

vv. 91-100: esta secuencia reitera la declaración de fidelidad del amante: el mal lo condena a mayor mal pero la justa causa de su sufrimiento lo hace merecedor de honra. Sin embargo, su atroz pena solo lo lleva a la desesperada petición a Dios de que lo aleje de la vista de la dama si su amor por ella no fue sincero. Se notan también en estos versos algunas coincidencias léxicas significativas entre las dos quintillas («mal», v. 92»; «pena», v. 95; «pena», v. 97) y la presencia de conectores («Mas», v. 96) que vertebran el desarrollo argumentativo. El dístico citado en los vv. 99-100 corresponde, con una variante, al fragmento que Garci Sánchez de Badajoz atribuye a Luis de Bivero en el *Infierno de amores*. Dicho fragmento es el íncipit de una canción del mismo Bivero transmitida por 11CG y 14CG. Herrera introdujo una variante en el primer verso, ya que los cancioneros que transmiten la canción presentan el verbo «mirar»: «Si no os hubiera yo mirado». Es difícil decir si esta manipulación del texto original se debe a un accidente de la transmisión o a una intervención voluntaria de Herrera. Como en el caso anterior, también ahora es posible que la descontextualización y la necesidad de adaptar el texto previo al nuevo poema haya inducido Herrera a crear una variante más acorde con el núcleo argumentativo de su poema.

vv. 101-110: el poeta expresa su enajenación y extravío realizando el dolor que padece y afirma desear una separación de la dama, aunque sabe que esto la ofenderá y él temerá perderla, puesto que

alejarse de la vista de la dama es igual que morir. El dístico final, no documentado como estribillo en la tradición cuatrocentista, remata el tema expuesto a lo largo de las dos quintillas, es decir la identificación entre la muerte y la separación de la amada.

vv. 111-120: el epílogo del poema ratifica la definitiva separación del poeta de su amada, pero dicha despedida no incluye el corazón, que queda con la amada para que ésta compruebe la pasión que lo envuelve cuando está lejos de ella. La última quintilla proporciona una determinación temporal que actúa de remate final («ya que se me acaba el día») y alude a un profundo deseo que empuja al amante desesperado a invocar la esperanza perdida. Esta invocación de la esperanza coincide con el primer dístico de una célebre canción anónima («¿Dónde estás que no te veo / qué es de ti, esperanza mía?») que fue citada profusamente en poemas intertextuales y fue glosada en muchas ocasiones a lo largo de los siglos xv y xvi.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASENSIO, José María (ed.) (1870), Fernando de Herrera, *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*, Sevilla, Imprenta José María Geofrin.
- ASENSIO, José María (ed.) (1864), Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, Sevilla, Litografía y Librería Española y Extranjera de José María Geofrin.
- BAEHR Rudolph (1970), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BATTAGLIA, Salvatore (1954), «Per il testo di Fernando de Herrera», *Filologia Romanza*, 1, pp. 51-58.
- BELTRAN, Vicenç (1990), *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1948), Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, Madrid, CSIC.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1975), Fernando de Herrera, *Obra poética*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 2 vols.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad.
- CASTILLO, Julia (ed.) (1980), Garci Sánchez de Badajoz, *Cancionero*, Madrid, Editora nacional.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1998), «Fernando de Herrera: poesía lírica clásica y canción renacentista», en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, 1, León, Universidad de León, pp. 279-295.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.) (1985), Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra.
- DUTTON, Brian (1991), *El Cancionero del siglo xv (1360-1420)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian & Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- GALLAGHER, Patrick (1968), *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1951), «Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera», *Revista de Filología Española*, 35, pp. 133-138 [reimpr. en *El renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Universidad, 2003, pp. 311-318].
- MACRÌ, Oreste (1959), «Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos de Herrera*», *Filologia Romanza*, 22, pp. 151-184.
- MACRÌ, Oreste (1972), *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- MONTERO DELGADO, Juan (2005), «Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana)», *Bulletin Hispanique*, 107/2, pp. 605-616. <https://doi.org/10.3406/hispa.2005.5243>
- MONTERO DELGADO, Juan (2019), «El taller poético del pintor Pacheco: el ms. Span 56 de la Hou-

- ghton Library (Universidad de Harvard)», en *Cancioneros del Siglo de Oro. Formas y forma*, ed. Andrea Baldissera, Pavia, Ibis, pp. 167-181.
- MONTERO DELGADO, Juan (2021), «La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas», en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*, coord. Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 107-149.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1982a), «La oda *Diffugere Nives* de Horacio, traducida por Fernando de Herrera», *Boletín de la Real Academia Española*, 226, pp. 499-541.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1982b), «Una versión desconocida de la traducción de Fernando de Herrera del idilio *Las rosas de Ausonio*», *Anuario de Filología*, 8, pp. 243-260.
- PEPE SARNO, Inoria (1982a), «*Bianco il ghiaccio, non il velo*: ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera», en *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani* (Verona, 18-20 giugno 1981), Verona, Università, pp. 111-123.
- PEPE SARNO, Inoria (1982b), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera», *Studi Ispanici*, 3, pp. 33-69.
- PEPE SARNO, Inoria (1983), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera», *Studi Ispanici*, 4, pp. 103-127.
- PEPE SARNO, Inoria (1984), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera», *Studi Ispanici*, 5, pp. 43-76.
- PEPE SARNO, Inoria (1985), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera», *Studi Ispanici*, 6, pp. 43-72.
- PEPE SARNO, Inoria (1986a), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. V parte», *Studi Ispanici*, 7, pp. 21-59.
- PEPE SARNO, Inoria (1986b), «Marte-don Juan in una canzone di Fernando de Herrera», *Archivio Hispalense*, 211, pp. 49-72.
- PEPE SARNO, Inoria (1986c), «La luz de la aurora: variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brown University, 22-27 de agosto de 1983), ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, Madrid, Istmo, pp. 409-418.
- PEPE SARNO, Inoria, & José María REYES (eds.) (2001), *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra.
- RAVASINI, Ines (1989), «Presenza della letteratura spagnola nelle *Anotaciones* di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni», *Studi Ispanici*, 10, Pisa, Giardini, pp. 65-100.
- RAVASINI, Ines (1990), «Fortuna di una *redondilla* quattrocentesca: "Ven muerte tan escondida"», *Il confronto letterario*, 7/13, pp. 3-43.
- RODADO RUIZ, Ana (ed.) (2000), *Pedro de Cartagena, Poesía*, Cuenca, Ediciones Castilla - La Mancha.
- RUESTES, María Teresa (ed.) (1986), *Fernando de Herrera, Poesía*, Barcelona, Planeta.
- SCHWARTZ, Lia (2001), «Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale, IUO, Napoli 21-23 ottobre 1999*, ed. Encarnación Sánchez García, Anna Cerbo y Clara Borrelli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 475-500.
- SCHWARTZ, Lía (2004), «Herrera y su imaginario arcádico en las églogas: de fuentes, selvas, aires y el fuego del amor», en *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (xvi^e et xvii^e siècles)*, coord. Jean-Pierre Étienne, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 15-29.
- SENABRE, Ricardo (1985), «Los textos 'emendados' de Herrera», *Edad de Oro*, 4, pp. 179-183.
- TOMASSETTI, Isabella (2017), «*Cantaré según veredes*». *Intertextualidad y construcción poética en el siglo xv*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954876013>