

Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*

JUAN MONTERO
Universidad de Sevilla

jmontero@us.es

Título: Variantes de autor en un poema de Fernando de Herrera: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*.

Title: Author Variants in a Poem by Fernando de Herrera: *Elegy to the Death of Don Pedro de Zúñiga*.

Resumen: Estudiamos en este trabajo un caso dentro del complejo problema textual herreriano, el de la *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, fallecido ca. 1570-1571. Del poema nos han llegado dos testimonios íntegros, uno en un manuscrito de 1578 y otro impreso en la edición póstuma de los *Versos* de Herrera por Francisco Pacheco (1619), además del testimonio parcial (tres versos), pero muy útil, que se recoge en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580). El análisis de las variantes demuestra que la versión P es el resultado de una intensa y coherente reescritura del poema, marcada por la intensificación cultista. Esto nos lleva a concluir que su autor es el propio Herrera, en algún momento entre 1582 (*Algunas obras*) y 1597 (fecha de su muerte). Resulta verosímil que P represente la redacción final del texto, pero no puede demostrarse.

Abstract: We study in this work a case within the complex Herrerian textual problem, that of the *Elegy to the death of don Pedro de Zúñiga*, deceased ca. 1570-1571. We have received two complete testimonies of the poem, one in a manuscript from 1578 and the other printed in the posthumous edition of Herrera's *Versos* by Francisco Pacheco (1619), in addition to the partial testimony (three verses), but very useful, which is collected in the *Anotaciones a Garcilaso* (1580). The analysis of the variants shows that version P is the result of an intense and coherent rewriting of the poem, marked by cultist intensification. This leads us to conclude that its author is Herrera himself, at some point between 1582 (*Algunas obras*) and 1597 (date of his death). It is plausible that P represents the final redaction of the text, but it cannot be proved.

Palabras clave: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, Crítica textual, Filología de autor, Variantes de autor, Fernando de Herrera, Edición póstuma

Key Words: *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga*, Textual Criticism, Authorial Philology, Author Variants, Fernando de Herrera, Posthumous Edition.

Fecha de recepción: 25/6/2022.

Date of Receipt: 25/6/2022.

Fecha de aceptación: 27/6/2022.

Date of Approval: 27/6/2022.

El problema textual que aqueja a la poesía de Fernando de Herrera (1534-1597) es tan complejo que dificulta la adecuada valoración de su papel en la transición entre el Renacimiento maduro y el primer Barroco. Como se sabe, la cuestión surge básicamente de las notables diferencias entre la edición en vida (*Algunas obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582 = H) y la edición póstuma al cuidado del pintor Francisco Pacheco (*Versos*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1619 = P), mucho más voluminosa y muy condicionada por las dificultades del suegro de Velázquez para reunir los materiales. A estos dos dispares conjuntos hay que sumar otros testimonios secundarios, el más importante de los cuales es la sección herreriana del códice *Cisnes del Betis* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10.159 = B), encabezada así: “De Herrera, 1578”¹.

Según demostró Salvatore Battaglia², el núcleo de la cuestión reside en los trece poemas comunes a B - H - P, cuyo análisis revela un proceso de revisión autorial tan sostenido en el tiempo como coherente desde la versión manuscrita a la póstuma impresa —frente a la idea previa de que los poemas de P constituían versiones primitivas desechadas por el autor en 1582—³.

-
- 1 Fue editada por primera vez en Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, ed. José M. Blecua, Madrid, C.S.I.C., 1948 (=Ri), y consta de 131 poemas copiados por alguien que no es Herrera. Una detallada presentación de los testimonios que transmiten la poesía herreriana puede verse en Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, RAE, 1975, I, pp. 65-78 (= OP). Alguna actualización aporta Juan Montero, “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)*, eds. Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 107-149 (pp. 113-123); sobre la valoración del testimonio B y su probable conocimiento por los editores de P, *vid.* pp. 142-147.
 - 2 Salvatore Battaglia, “Per il testo di Fernando de Herrera”, *Filologia Romanza*, I (1954), pp. 51-88.
 - 3 Como se sabe, fue Quevedo el primero en deslizar esa sospecha en su prólogo a las poesías de Francisco de la Torre (Madrid, Imprenta del Reino, 1631) y Adolphe Coster lo aceptó en la introducción a su edición de *Algunas obras* (París, Honoré Champion, 1908). Entre los estudiosos recientes solo ha vuelto a plantearlo Ricardo Senabre, “Los textos *emendados* de Herrera”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 179-193; a quien replica Bienvenido Morros Mestres, “Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera”, *El Crotalón*, II, (1985), pp. 147-168 [147-153].

La tesis de Battaglia, apoyada por Oreste Macrí, fue puesta en tela de juicio por José Manuel Blecuca, no ya en lo concerniente a la cronología B - H - P, sino a la plena autoría herreriana de P, postura que han reiterado luego otros editores de Herrera, como Cristóbal Cuevas⁴. Del otro lado, Inoria Pepe Sarno se ha sumado a la tesis de Battaglia y Macrí, enriqueciéndola con el análisis de las variantes que presentan los setenta y cinco poemas comunes exclusivamente a H - P⁵.

Aunque centrado en el núcleo antedicho, Battaglia también se ocupó de analizar cinco de los sesenta y siete poemas comunes solo entre B y P, con resultados análogos a los presentados para B - H - P⁶. A esos cinco casos añade, por último, el estudioso la mención de una elegía que tiene la particularidad de que Herrera cita uno de sus tercetos en las *Anotaciones* a Garcilaso (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580 = *An*), cuyo tercer verso presenta ahí un estado redaccional intermedio entre B y P⁷. Esa feliz

-
- 4 Oreste Macrí, "Autenticidad y estructura de la edición póstuma de *Versos* de Herrera", *Filología Romanza*, vi (1959), pp. 1-26 y 151-184, luego incorporado a su *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972; José Manuel Blecuca, "Introducción", en *OP*, I, pp. 11-63; y Cristóbal Cuevas, "Introducción", en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 87-99. Para otras intervenciones en el debate, remitimos a Montero, *op. cit.*, pp. 111-113. En breve ha de publicarse el volumen de la poesía de Herrera (*Algunas obras. Otros poemas*) en la colección de Clásicos Españoles de la RAE, al cuidado de M^a. Teresa Ruestes Sisó, con la colaboración de Antonio Ramajo Caño y José Solís de los Santos.
- 5 Lo fundamental de la aportación de esta autora se recoge en una serie de cinco artículos: "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I parte", *Studi Ispanici*, 1982, pp. 33-69; II parte (1983), pp. 103-127; III parte (1984), pp. 43-76; "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle canzoni di Fernando de Herrera. IV parte", *Studi Ispanici*, 1985, pp. 43-73; y "Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nelle elegie di Fernando de Herrera. V parte", *Studi Ispanici*, 1986, pp. 21-59. Las conclusiones del trabajo conjunto se recogen en esta última entrega, pp. 43-59.
- 6 Afirma Battaglia, *op. cit.*, p. 74: "...l'epurazione formale del testo postumo risulterà sempre sicura. I criteri che il poeta adoperava per la revisione stilistica della stessura di B, dapprima per il testo H e poi per l'altro di P, si continuano con la medesima oculatezza e con lo stesso impegno nel diretto trapasso della versione più antica a questa più recente".
- 7 *Ibidem*, pp. 85-86. La cita reza así: "I yo [Herrera], en la elegía por la muerte de don Pedro de Cúñiga, hijo del duque de Béjar: "Yo, al amor que te devo agradecido / (si

coincidencia confirma, por tanto, que a la altura de 1579 —la licencia de impresión lleva fecha de cinco de septiembre de ese año— Herrera ya había empezado a revisar el texto B en la dirección que lleva a P. Este es el caso que elegimos para nuestro estudio, con la idea de explicar el proceso de correcciones en su conjunto y ver en qué medida arroja conclusiones extrapolables al estudio del problema textual herreriano. Para ello nos valdremos de los conceptos que la filología de autor suele aplicar al análisis de las variantes⁸, combinándolos en algunos puntos con herramientas de las Humanidades digitales, cuya utilidad ha quedado demostrada para el caso de Herrera en la reciente tesis doctoral de Laura Hernández Lorenzo⁹.

1. TESTIMONIOS Y FECHAS DE REDACCIÓN

Al margen de ese testimonio parcial, el poema nos ha llegado en dos versiones diferentes. La primera, de 181 vv., está recogida en B, ff. 206-210, con el encabezamiento “Elegía. A la muerte de don Pedro de Cabrera”, y empieza “Luego que me hirió el profundo pecho”¹⁰; la segunda, de 172

algo pueden mis versos), te prometo / que tu nombre no esconda [*sic*, por: *asconda*] eterno olvido” (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 618, que se corresponde con la p. 336 de 1580; son los vv. 154-156 del poema en la edición que ofrecemos luego). Herrera cita esos versos como ejemplo de imitación virgiliana (*Eneida*, IX, 446: “*si quid mea carmina possunt*”). Es importante, como ya observó Battaglia, que Herrera identifique ahí al difunto con don Pedro de Zúñiga, como también se lee en P, mientras que B trae por error “A la muerte de Don Pedro de Cabrera”. Otro detalle, pues, que corrobora la fiabilidad de P.

- 8 Ofrecen un sintético estado de la cuestión Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010; un extracto del mismo se recoge en “¿Qué es la filología de autor?”, trad. Paolo Tanganelli, *Creneida*, 2 (2014), pp. 7-56.
- 9 *Los textos poéticos de Fernando de Herrera. Aproximaciones desde la Estilística de corpus y la Estilometría*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020 (tesis doctoral); accesible aquí: <https://idus.us.es/handle/11441/93465>. Agradezco a la autora que haya realizado las operaciones y comprobaciones que le he solicitado para este estudio y que se irán detallando a lo largo de él.
- 10 Editada en *Ri*, pp. 168-177, con el título de “Elegía v”, también se incluye entre los poemas sueltos en Fernando de Herrera, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 170-174. Esta versión tiene nueve versos (los que van del 13 al 21)

vv. y titulada “Elegía vi. A la muerte de don Pedro de Çúñiga”, consta en P, libro II, pp. 214-221, con este arranque: “Luego qu’el pecho me hirió el esquivo”¹¹. El fallecido hay que identificarlo con don Pedro de Zúñiga y Sotomayor, séptimo hijo de Francisco de Sotomayor (f. 1544), quinto conde de Belalcázar, y de Teresa de Zúñiga y Guzmán (f. 1565), tercera duquesa de Béjar y marquesa de Ayamonte¹².

Sobre la fecha de su muerte, el poema nos dice que fue temprana (especialmente, vv. 12+1-12+3 de B) y, más en concreto (vv. 73-84), que ocurrió poco después de la de un amigo suyo, don Luis Ponce de León, fallecido el 10 de febrero de 1569 en combate con los moriscos en el peñón de las Guajaras Altas, tras ser malherido por unas rocas que desprendieron los rebeldes¹³. En realidad, don Pedro —a quien Herrera dedicó, además de la *Elegía*, el soneto “Las estatuas, las tablas en que muestra”¹⁴— vivía

eliminados en P. Para facilitar la referencia conjunta a las dos versiones, nos referiremos a ellos mediante la indicación 12+1, 12+2, y así sucesivamente hasta 12+9.

- 11 Puede verse el texto en *OP*, II, pp. 241-251, con la versión B al pie. Macrí cataloga esta elegía entre los poemas que él considera integrados en lo que llama la estructura P, es decir, los que representan la fase estilística propia de la revisión final herreriana (Macrí, *Fernando de Herrera*, pp. 173-174 y 178).
- 12 Don Pedro era, pues, hermano menor de don Antonio de Guzmán (f. 23-04-1580), III Marqués de Ayamonte y Gobernador del Estado de Milán, a quien Herrera dedicó en primera instancia las *Anotaciones* a Garcilaso. Lo decimos así porque el marqués murió durante la impresión del libro y Herrera redactó entonces una segunda dedicatoria a un hijo suyo, don Francisco, que solo se recoge en uno de los estados de la edición. *Vid. Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580)*, ed. facs. con un estudio bibliográfico por Juan Montero, Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998, pp. 33-56.
- 13 Lo señala Francisco Pacheco en el elogio que le dedica al personaje en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, eds. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, pp. 249-252. Herrera dedicó otros dos sonetos a don Luis: uno a un poema espiritual que compuso, “Vuestro canto i aliento eccelso i pío”, y otro a su muerte, “Aquí donde tú yazes sepultado”. Ambos están copiados en B y, con algunas variantes, en el citado *Libro de retratos* (*OP*, I, pp. 156-157). No debe confundirse este don Luis con el homónimo duque de Arcos (1528-1573), al que Herrera dedica la canción “Ô clara luz i onor del Occidente”, testimoniada en B y P, con variantes (*OP*, II, pp. 225-231).
- 14 Solo recogido en B, ff. 141-141v (*OP*, I, pp. 184-185). El poema afirma que la poesía podrá dar muestra, mejor que la escultura o la pintura, “de la luz que os inspira el Rey del çielo” (v. 6).

a mediados de 1570, pues el 6 de junio de ese año otorga escritura reconociendo haber recibido la dote y el mayorazgo de su esposa doña María (o Leonor, según las fuentes) de Recalde¹⁵. Es probable que poco después se celebre el matrimonio, cuya fecha exacta sería aquí de gran utilidad, pues el genealogista Salazar y Castro afirma que don Pedro murió trece días después de su boda, celebrada en Sevilla¹⁶. De manera que podemos concluir provisionalmente que Herrera bien pudo componer la *Elegía* en la segunda mitad de 1570 o en la primera de 1571, redacción de la que B constituye sin duda el testimonio más próximo. Según su costumbre, el poeta sometió luego a revisión el texto y de ese proceso ha quedado una mínima huella en el terceto que se cita en las *Anotaciones*, cuya redacción indica una fase todavía no muy avanzada, como se ve en el v. 156:

B que tu nombre no bañe'eterno'oluido.
An que tu nombre no asconda eterno olvido.
P que no asconda tu nombre ingrato olvido.

En cuanto a la fecha de la redacción P, lo único seguro es que ha de ser posterior a la publicación de *Algunas obras* en 1582, con licencia fechada el 27 de junio de ese año: la *Elegía* quedó excluida de ese volumen y resulta lógico pensar que Herrera estuviese ocupado por entonces en seleccionar y revisar los 91 poemas del libro y en cuidar su impresión. Si, como parece probable, hubo alguna redacción intermedia entre la que existía en 1579, mínimamente recogida en A, y la impresa en P, no hay testimonio que lo confirme. Se antoja verosímil, por otra parte, que esa última sea la definitiva, aunque falta la prueba documental que lo confirme.

15 Así consta en el *Catálogo de la Colección Salazar y Castro* de la Real Academia de la Historia (accesible en https://www.rah.es/wp-content/uploads/2016/11/Salazary-Castro_22_nov_2016.pdf), en una entrada que remite a M-41, ff. 15-71; n° 51494 del inventario.

16 El apunte consta en el ms. D-32, f. 5 de la Colección Salazar y Castro de la RAH. En ese caso, don Pedro tendría al morir no menos de veintisiete o veintiocho años, dado que su padre todavía engendró en su esposa dos hijos más antes de morir el 4 de noviembre de 1544. Agradezco a Juan Luis Carriazo estas informaciones sobre don Pedro.

2. LOS DOS TEXTOS

Seguimos la edición de José Manuel Blecua en *OP*, que moderniza acentuación y puntuación solo en B¹⁷.

Texto B

ELEGÍA

A la muerte de don Pedro de Cabrera

Luego que me hirió el profundo pecho
el triste son del caso sucedido,
turuose el corazón, vn yelo hecho.

Quise' engañar yo mesmo a mi sentido
y negar a la fama la çerteza:
que tanto mal no deue ser creydo.

Mas el lloroso estado y la tristeza
y el común sentimiento que se uía,
me declaró del daño la grandeza.

¡Quán de otra suerte, triste, yo fingía
la alegre nueua, y toda la memoria
que'en la ponpa real se me ofreçial

Contaua los sussesos y la gloria
en exerçijos de la diestra'ardiente
y del feroz cauallo la vitoria;

el jüyzio, el ingenio floreçiente,
el valor de aquel ánimo dichoso,
que era sola esperança de Oçidente;

Texto P

ELEGÍA VI.

A la muerte de don Pedro de Çuñiga.

Luego qu'el pecho me hirio el esquivo
i triste son d'el caso sucedido,
enfrió el corazón un ielo vivo.

Quise empero turbar a mi sentido
5 i vencer a la fama con engaño;
que tanto mal no deve ser creido.

Mas el quexoso sentimiento estraño
en el comun dolor, que se veia,
me descubrio, quanto era grande'l daño.

10 Cuan d'otra suerte (ai misero) fingia
el sucesso i memoria de las cosas;
qu'en la pompa real se m'ofreçial

+5

17 *OP*, II, pp. 241-251, que edita el texto de P y al pie el de B. Aunque esta edición elimina en el texto B algunos pequeños descuidos de transcripción de *Ri*, todavía quedan en ella otros tres que hemos salvado. A saber: v. 25 del duro; v. 49 mala; v. 84 león (pero es apellido); también hemos retocado la puntuación de los vv. 103-104. Además hemos corregido algunos errores evidentes de uno u otro testimonio, que Blecua conserva: B, 149 lamentos; B, 168 mora; P, 69 vitoria (pero la frase es interrogativa). Cuestión distinta son algunas correcciones que figuran en B. La más interesante afecta al v. 164, en el que la lectura *rociada* va interlineada, de otra mano, tras haber tachado *desseada*. No puede descartarse que las dos sean lecciones herrrianas y que tengamos ahí, por tanto, un mínimo vestigio del proceso de correcciones.

el santo zelo, el pecho generoso,
la piedad, el ser afable, vmano,
la constançia y grandeza y el reposo.

Mas, ¡o mis esperanças, quán en vano
salieron, quán en breue cortó Muerte
la tierna flor con rrigurosa mano!

¿Quál coraçón se uio tan duro y fuerte
que no quedase' en lágrimas deshecho,
que no temblase con tan graue suerte?

Murió don Pedro, y mi terrible pecho
no se rompe. ¿Qué espera mi dureza,
después deste cruel y triste hecho?

¿Qué muestras podré dar de mi tristeza,
sino suspiros tristes y lamento,
que condenen del hado la' aspereza;

y en exequias de duro sentimiento
estos versos, que sean los despojos
del bien que ya perdí, del mal que siento?

Lágrimas ¿quién dará para mis ojos?
Suspiros ¿quién al coraçón doliente?
¿Quién palabras que hieran como abrojos?

A mis ojos ya ueo estar presente
aquel semblante' en nueua luz cubierto,
con pura claridad resplandeciente.

Y culpa si su espíritu desierto
lloro, que en la región del alegría
está, dexando en tierra el cuerpo muerto.

Gran causa de llorar es esta mía,
pues considero quánta confiança
a España' arrebató vn oscuro día.

Mas si rebueluo intento esta mudança,
y ueo a quien suspiro más dichoso,
donde el poder terreno tarde alcança,

es inuidia y no llanto lastimoso
que se tiene a quien huye del cuydado
y miseria del suelo trabajoso.

¿Quién llora porque biua descansado,
lexos de las congoxas desta vida,
el que siempre' estimó y fue dél amado?

+10

Mas ô mis esperanças gloriôsas
cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte,
15 la union de tantas gracias venturosas!

Que coraçón se vê tan duro i fuerte,
que no acáb'e'n sus lagrimas deshecho?
que no estálle, estrechado de tal suerte?

Murio, ai dolor, i no rompio mi pecho?
20 que mal, que pena espera mi dureza
despues d' este cruel i acerbo hecho?

Que señales darè de mi tristeza?
suspiros tristes i lloroso acento;
que condenen d' el hado l' aspereza;

I en esequias d' eterno sentimiento
25 estos versos; que sean los despojos
d' el bien, que ya perdí, d' el mal, que siento.

Lagrimas quien dará para mis ojos?
suspiros quien al coraçón doliente?
30 quien palabras, qu' espinen como abrojos?

Ya veo, ya conosco aqui presente
aquel semblante' n viva Luz cubierto,
con pura claridad resplandeciente;

I me culpa, su espíritu desierto
35 si llóro qu' en region de l' alegría
está, desamparando el cuerpo muerto.

Grande causa de llanto es esta mia,
pues contemplo cuan alta confiança,
España, te robó un oscuro dia.

Pero si vuelvo intento esta mudança;
40 i veo, a quien suspiro, venerable,
donde' l poder terreno tarde alcança;

Invidia es, no congoxa lamentable
al que huye' n la senda peligrosa
45 los trabajos d' el suelo miserable.

Quien llora, porque góze' n paz dichosa,
lexos d' estos Euripos de la vida,
l' alma de quien amò mas gloriôsa?

Allí la ambición vana y sin medida,
odio, codicia, miedo y la tristeza,
su quietud no turban escondida;
mas seguro sosiego y la simpleza,
que en celestes espíritus assienta,
diuino amor de la immortal belleza.
Nuestra mísera vida; ¿a quién contenta?
¿Quién dessea vivir en las cadenas
donde la alma se cansa y atormenta?
Nuestras glorias, de afán y dolor llenas,
sin bien, sin esperanza, sin consuelo,
siempre con más dolor doblan las penas.
Nunca alcanzamos los ojos en el cielo,
sugetos con la carga y peso humano
que al alma impide levantar el vuelo.
Rebultos en desseo y temor vano
vivimos, enemigos de la gloria
de aquel supremo asiento soberano.
¿A quién no cansa la cruel memoria,
do más ilustra Betys la alta frente
y da al mar de sus ondas la victoria?
Hambre, peste, furor de Marte ardiente,
rigor del cielo, nunca mitigado,
y continuo temor del mal ausente.
Entonces nos llevó el aduerso hado
de León aquel joven animoso,
con la cumbre del monte quebrantado.
Quedó tendido el cuerpo generoso
sin vida en la desnuda tierra, elada
con el orror del golpe impetuoso.
No baja con tal furia arrebatada
el rayo resonante, despedido
de la nube, con ímpetu rasgada.
Betys turuló sus ondas con gemido
y sus ninfas lloraban a su amante
y del León sonó el feroz rugido.
Jamás dolor a este semejante
sintieron las riberas caudalosas
que hieren el alto pielago de Atlante,

Alli l'ambicion vana i sin medida,
50 odio i codicia i miedo i error ciego
su quietud no alteran escogida.
Mas la simpleza amable i el sosiego;
que en celestes espíritus presenta
de la immortal belleza ardiente fuego.
55 Nuestra misera vida a quien contenta?
quien dessea luchar en las cadenas,
donde l'alma se cansa i atormenta?
Nuestras glorias d'afan i dolor llenas,
sin bien, sin esperanza, sin consuelo
60 descubren con mas cuita nuevas penas.
Nunca alcanzamos los ojos en el cielo,
opressos con la carga i peso humano;
qu'a l'alma impide levantar el vuelo.
Rebultos en desseo i temor vano,
65 temblamos, enemigos de la gloria
d'aquel felice asiento soberano.
A quien n'ofende la cruel memoria,
do mas ensancha Betis l'alta frente;
i da'l mar de sus ondas la victoria?
70 Hambre; peste; furor de Marte ardiente;
rigor d'el cielo nunca mitigado;
i ansiOSO temor d'el mal ausente.
Entonces (ô dolor) el impio hado
arrebato aquel Ioven animoso,
75 con la cumbre d'un monte quebrantado.
Quedò tendido el cuerpo generoso
sin vida en la desnuda tierra elada,
con el orror d'el golpe impetuoso.
No cala con tal furia acelerada
80 el rayo penetrante, despedido
de la nube con ímpetu rasgada.
Turbò sus ondas Betis con gemido;
i sus Ninfas lloraron a su amante,
i d'el Leon sonò el feroz rugido.
85 Iamas dolor a este semejante
sintieron las Riberas caudalosas;
que toca el hondo pielago de Atlante.

creciendo las memorias dolorosas
con su muerte, y España fue testigo
del triste llanto y queexas congoxosas.

A ti aora también su estrecho amigo
lexos lleua del sacro y patrio río
el mismo hado desigual consigo.

Quema el duro rigor del seco estío
la bella flor, y de la tierna planta
las ojas el neuoso yuierno frío;

mas Zéfiro süaue las levanta
hermosas con alegre y blando buelo
y Filomela en ellas dulce canta.

Nosotros, quando rompe'el mortal velo
y desampara el corporal aliento,
jamás el pie'estampamos en el suelo.

Breue, dudosa vida con tormento,
çierto temor, desseos no acabados,
son de nuestra miseria el fundamento.

¡Áspera y justa ley que los cuidados
refrena y el amor desuaneçido
de vmanos coraçones engañados!

Yo mismo mi dolor, mi muerte pido;
yo busco mi trabaxo y hago quexa
del çielo, que resiste a mi sentido.

¡Qué pocas vezes el dolor nos dexa!
Quám presto se deshaze la alegría!
¡Y, no siendo avn hallado, el bien se alexa!

Como desierta, oscura ynçierta uía,
que se rebuelue'en sí, sin dar camino
a quien confuso por sus passos guía,

assí es la vida nuestra, que contino
seguimos engañados, sin que açierte
sacar el passo el coraçón mesquino,

hasta que la fatal postrera suerte
rompe'el impedimento y dexa llano
camino a la dureza de la muerte.

Entonçes de la tierra el amor vano
y la gloria caduca'al alma ingrata
son dolor y tormento sobrevmano.

Crecieron las membranças congoxosas
con su muerte, i Esperia fue testigo
d'el llanto i de las queexas lastimosas.

A ti, ô gran Pedro, a ti su estrecho amigo
lleva aora tambien de nuestro rio
lexos la suerte desigual consigo.

Quema el fogoso ardor d'el seco estio
la bella flor, i de la tierna planta
las hojas el nevoso ivierno frio;

Mas Zefiro suäve las levanta
hermosas con alegre i blando buelo,
i Filomela en ellas dulce canta.

Nosotros, cuando rompe'el mortal velo;
i fallece'l vital i amado aliento
jamas el pie imprimimos en el suelo.

Breve, dudosa vida con tormento,
cierto temor, desseos no acabados
son de nuestra miseria el fundamento.

Aspera i justa lei; que los cuidados
i amor desvanecido i ciego enfrena
d'umanos coraçones engañados.

Yo mesmo aquel dolor, que me condena,
búsco i mi perdicion, i hago quexa
d'el çielo; que mis impetus refrena

Cuan pocas vezes la passion nos dexa!
cuan presto l'alegría queda muerta,
i, no siendo aun hallado, el bien s'alex!

Como desierta, oscura, via incierta
que se rebuelve'n si, sin dar camino
a quien d'ella saliendo apena acierta.

Assi es la vida nuestra; que contino
seguimos ofuscados, sin qu'atienda
a remediars'el animo mesquino;

Hasta qu'allana el fin de la contienda
el ierto passo, i con tormento interno,
muestra'l mortal rigor abierta senda.

Entonces de la tierra el amor tierno
i la gloria caduca a l'alma ingrata
son congoxa i temor de fuego eterno.

Las esperanças todas desbarata
la muerte, y al que en viçio sepultado
iaze', en eterna pena'afflige y trata.

Dichoso tú, que, al çielo arrebatado,
alegre reluzir ves las estrellas
y baxo de tus pies el mar hinchado;
y del biento los soplos, las çentellas
que el ayre errando jilustran esparzido
y nuestro clamor oyes y querellas;

y ante'el immenso Rey esclareçido
que al alto çielo rige y pone freno
al mar, que no se estienda enbrauçido,

de gloria y pièdad çelestial lleno,
ruegas por nuestras culpas por ventura,
abriendo de amor santo el largo seno.

Avnque la voz del llanto y veste oscura
no sufra la alegría de tu suerte
que goza de la eçelça hermosura,

permite que a tu açerua y graue muerte
publique, con señales de tristeza,
quánto España sintió tu dolor fuerte.

Afetos son de la immortal dureza
estos hondos suspiros y lamento,
que muestran su dolor con tu grandeza.

Porque siempre perpetuo el sentimiento
con memoria será del bien perdido,
pues eras nuestra gloria y ornamento.

Yo al amor que te deuo, agradeçido
(si algo pueden mis versos), te prometo
que tu nombre no bañe'eterno'oluido.

Antes por donde Betys va quièto
al estendido vazo de Nereo
y siente'en su profundo al sol secreto,

de los pinos del piélago Eritreo,
do ue del nueuo mar la gran corriente
el español muriendo en su desseo,

y donde el roxo puesto de Oriente
mira la roçiada y pura Aurora,
do imprime'el yelo, do arde el sol caliente,

Las esperanças todas desbarata
la muerte, i al qu'en vicio sepultado
yaze,'n pena immortal afflige i trata.

130 Dichoso tu, qu'al cielo arrebatado,
alegre reluzir vés las estrellas,
i yuso de tus pies el mar hinchado;

I d'el viento los soplos, las centellas;
qu'ilustran esparzido el aire errante;
135 i nuestras voces oyes i querellas;

I al Rei d'el alto Olimpo triünfante;
que la tierra gobierna, i pone freno
al mar; que no s'estienda resonante;

De gloria i pièdad celeste lleno,
140 ruegas por nuestras culpas por ventura,
d'amor santo alargando el ancho seno.

Aunque la voz d'el llanto i veste oscura
no sufra de tu suerte l'alegria;
que goza de la ecelsa hermosura,

145 Permite, que tu muerte i pena mia
publique'n cuanto la grandeza Ispana
dilata la pujante monarquía.

Afeto son de la rudeza umana
estos suspiros, qu'osan, i lamento
150 mostrar su afan i tu onra soberana.

Porque perpetuo siempre'l sentimiento
con memoria será d'el bien perdido;
pues eras nuestra gloria i ornamento.

Yo al amor, que te devo, agradeçido,
155 (si algo pueden mis versos) te prometo,
que no asconda tu nombre ingrato olvido.

Antes, por do el Tartesso và quièto
al vaso immensurable de Nereo,
i acoge'n su profundo al Sol secreto;

160 Do los abetes mira Febo Ideo;
que lleva d'el mar nuevo a la corriente
el Español, muriendo en su desseo;

I do el limite roxo d'Oriente
viste de pura luz la bella Aurora;
165 do rigida impression Islanda siente;

será tu nombre en la sagrada Flora
más jlustre y famoso y estimado
de quien no sólo por tu avsençia llora,
mas de quien tu valor aventajado,
de quien oyere tu virtud y gloria:
porque tu nombre siempre çebrado
hará igual con el tiempo su memoria.

Do el Indo beve'l Nilo, i se colora,
serà con mas estima venerado
no solo por tu ausencia de quien llora,
Mas de quien tu valor aventajado,
170 i oyere la ecelencia de tu gloria;
porque, siempre de todos çebrado,
harà igual con el tiempo tu memoria.

3. EL POEMA COMO ELEGÍA

Con vistas a desarrollar adecuadamente el enfoque textual de nuestro estudio, resulta pertinente preguntarse por la manera en que Herrera ha planteado la composición de la elegía fúnebre¹⁸. Para ello, resumimos la *dispositio* del poema:

a) Exordio (vv. 1-15): noticia de la muerte de don Pedro y primera reacción de estupor y dolor.

b) *Lamentatio* y *consolatio* (vv. 16-54): el dolor que causa la muerte de don Pedro (vv. 16-30) se mitiga con la certeza de que ahora goza de la Gloria (vv. 31-54).

c) Reflexión sobre la vanidad de las cosas mundanas y el poder de la muerte (vv. 55-129)¹⁹. Esta parte incluye, como un excursus o elegía den-

18 Herrera ha dejado otros ejemplos de esta modalidad poética, como la elegía que dedicó a la muerte de Juan de Mal Lara (“No se entristece tanto cuando pierde”, *OP*, I, pp. 157-161), transmitida solo por Pacheco en su *Libro de retratos*; o la consagrada, probablemente, a la muerte de la condesa de Gelves (“Bien debes asconder, sereno Cielo”; P III, El I; *OP*, II, pp. 329-325). A estas podemos sumar la traducción, en las *Anotaciones*, de largos fragmentos de una elegía latina de Girolamo Fracastoro dirigida a “Juan Bautista dela Torre Verones” por la muerte de su hermano (“Aunqu’en el caso yo de tal amigo”, *OP*, I, pp. 274-278), así como un par de églogas fúnebres, la de *Salicio*, a la muerte de Garcilaso, en los preliminares de las *Anotaciones* (“Entre los verdes árboles do suena”, *OP*, I, pp. 258-265), y la de *Amarilis* (“A la muerta Amarilis lamentaua / Delfis”; *OP*, I, pp. 215-225), transmitida solo por B. Aunque en el comentario a Garcilaso (*Anotaciones*, pp. 556 ss.) Herrera se ocupa más bien de la elegía amorosa, algunos de sus apuntes valen también para la fúnebre. Un panorama del género en la lírica áurea ofrece el volumen *La elegía*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidad de Córdoba, 1996.

19 Sobre Herrera como poeta moral, *vid.* Cuevas, “Introducción”, pp. 51-55; y Begoña López Bueno, “Estudio preliminar”, en Fernando de Herrera, *Algunas obras*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 72-79.

tro de la elegía, la evocación de la muerte de don Luis Ponce de León, amigo de don Pedro, y del dolor que causó (vv. 73-90).

d) Apoteosis, dentro de parámetros cristianos, de don Pedro como criatura celestial (vv. 130-141).

e) Conclusión o *peroratio* (vv. 142-172): el poeta promete mantener viva en sus versos la memoria de don Pedro.

La *Elegía* carece de la *laudatio* del difunto que cabía esperar en ella. La figura de don Pedro queda, en la práctica, bastante desdibujada entre consideraciones de carácter general o puramente imaginarias (la gloria celestial, la fama futura), y palidece al lado de la de su amigo don Luis, cuya breve presencia en el poema se hace notar de manera más palpable y enfática. A ello contribuye, sin duda, la omisión en P de los tres tercetos que en B ensalzaban las prendas personales de don Pedro; hasta el punto de que P se limita a resumir los méritos del difunto en la expresión “la union de tantas gracias venturosas” (v. 15) y remite su cumplimiento efectivo a un futuro inexistente: ya son esperanzas imposibles de realización²⁰. En definitiva, todo parece indicar que Herrera llegó a amistarse tanto con don Pedro como con don Luis, y que los tres formaban un grupo coetáneo y unido por la simpatía personal, sin descartar que mediase alguna relación de tipo clientelar entre el escritor y las familias de los dos caballeros. Lo cierto es que de los poemas dedicados a uno u otro solo la *Elegía* llegó a las prensas; circunstancia que sugiere que para Herrera tenía un interés ligado a la memoria de aquel trato compartido –sin descartar otras implicaciones que se apuntarán más abajo–. Un interés tan grande como para someterlo a una profunda revisión durante años.

20 Recuérdese a este respecto el apunte de las *Anotaciones* a Garcilaso (p. 586) sobre elegía I, 115-117, donde el toledano evoca la juventud y belleza del difunto don Bernardino de Toledo: “Mas proprio es esto que dize Garci Lasso para alabar una dama que a un caballero, porque *claros ojos, juventud, gracia i hermosura* es lo que se pide i desea en la muger, pero la grandeza del ánimo, el valor, el entendimiento, morir por la religión, por la patria, amar la justicia i las demás cosas semejantes es del varón esclarecido i que se aparta de la confusión de la muchedumbre. Mas porque don Bernaldino era mancebo de edad tierna que no avía dado muestra de su valor, pudiera emplear esto en lamentar las esperanças perdidas”. En el caso de don Pedro, la muerte le llegó en plena *juventud*, edad que se extendía entre los veinticinco y los treinta y cinco años, según Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 267.

La profundidad de la revisión se percibe con un simple acopio de cifras. Dejando al margen los nueve versos de B suprimidos en P, son 116 los que sufren algún retoque, por mínimo que sea (por ejemplo, los vv. 2 y 174), lo que representa un 67,44 % del total²¹; de estos, 48 (o sea, un 27,9 %) han sido reescritos en su integridad²². De manera que, en la práctica, solo un tercio de los versos (56, o sea un 32,55 %) han quedado tal cual, a diferencia de los dos tercios restantes. Si se toma en cuenta la división del poema en partes, se observa que, aunque las intervenciones se dan a lo largo de toda la composición, estas se hacen más numerosas e intensas en algunos trechos: el exordio (solo dos versos de quince permanecen sin cambios, y además se suprimen nueve), la *lamentatio* y *consolatio* (ocho versos sin cambios, de 39), junto con la conclusión (ocho versos sin cambios, de 32). De manera que el proceso de correcciones resulta más intenso en la parte inicial y final del poema, lo cual revela el designio de esclarecer la posición del poeta con respecto al fallecido y pulir el propio sentido de la composición en tanto que elegía.

Partiendo de esos datos, analizaremos ahora con algún detenimiento las variantes que se producen en cada una de las partes²³, con vistas a identificar las pautas que nos permitan luego caracterizar el proceso de correcciones en su conjunto.

21 Ni para este cálculo ni en general para el análisis de las variantes hemos tomado en cuenta las relativas a grafías, signos diacríticos y puntuación. Sobre esta cuestión, remitimos a la síntesis de Blecua, *OP*, I, pp. 60-62. Para mayor comodidad, relacionamos aquí los versos afectados por algún cambio, marcando con // la separación de los diferentes bloques: 1-5, 7-11, (12+1)-(12+9), 13-15 // 16-23, 25, 30-32, 34-41, 43-48, 50-54 // 56, 60, 62, 65-68, 72-75, 79-80, 82-83, 87-94, 101-102, 107, 109-113, 115, 117, 119-124, 126, 129 // 132, 134-139, 141 // 143, 145-151, 156-161, 163-168, 170-172.

22 Pero aplicando un criterio amplio, que admite la conservación de algún elemento anterior; vgr. vv. 1, 4, 9, etc.

23 Por no alargar en exceso el análisis, en la parte central nos limitaremos a considerar los versos relativos a la muerte de don Luis Ponce de León (73-90). Para la valoración de las variantes en virtud del conjunto de *OP*, nos han resultado de gran utilidad Arthur D. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966; y la digitalización de *OP* que ha llevado a cabo Laura Hernández Lorenzo en el marco de su tesis doctoral.

4. LAS DOS REDACCIONES DEL EXORDIO

Como ya se ha dicho, una diferencia fundamental entre los dos testimonios es la supresión en P de los tres tercetos que en B hacían el elogio de don Pedro. Esto implica, lógicamente, la ruptura de la cadena de rimas, lo que, a su vez, obliga a un reajuste en los versos afectados. Con todo, no parece radicar ahí la génesis de los cambios que atañen a esta parte, pues ya desde el mismo *incipit* se observa la voluntad de corregir el texto. En efecto, el primer terceto de P, aun conservando en esencia el esquema oracional y algunos elementos léxicos de B, supone una completa reescritura de la versión primitiva, incluso si el retoque del v. 2 resulta mínimo en apariencia. Así, en el v. 1 se produce la inversión en el orden del predicado verbal mediante la anticipación del objeto *pecho*, con el consiguiente cambio de la palabra-rima y la redefinición acentual del endecasílabo, que ahora pasa a ser *a minore*. Asimismo, la adjetivación se desplaza en P del objeto al sujeto, dando lugar a un encabalgamiento inexistente antes. Y finalmente, *el corazón* pasa de sujeto a objeto en el v. 3, cediendo aquella función para *un hielo*, que en B era el núcleo de una expansión del sujeto. En cuanto al léxico, *profundo*, aplicado a *pecho*, se sustituye por *esquivo*²⁴, aplicado a *son*, generando así, junto con *triste*, una pareja que anticipa el frecuente recurso a la geminación a lo largo del poema. En el v. 3, el resultado de B era insatisfactorio desde el punto de vista semántico, ya que *turbarse* sugiere agitación y, en cambio, *hielo* apunta a la rigidez²⁵. El problema se resuelve en P poniendo el énfasis en el frío helador (*vivo* ‘intenso’) que se apodera del ánimo de Herrera al conocer la muerte de don Pedro.

En el segundo terceto, el último verso permanece inalterado, mientras que los vv. 4-5 presentan unas modificaciones muy ilustrativas del tipo de

24 Según Kossoff, *op. cit.*, s. v., ac. 3ª, *esquivo* tiene aquí el sentido de ‘repugnante, penoso, doloroso’, posiblemente como italianismo calcado de *schifo*, y remite a Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570. Aunque Kossoff solo registra otros dos casos, creemos que esta acepción vale también para otros lugares de Herrera; por ejemplo, en expresiones como *mal esquivo* o *dolor esquivo*.

25 Que la intervención persigue una mejora conceptual y no estilística lo confirma que Herrera mantenga intacta la expresión *un hielo hecho*, referida al corazón, en el v. 8 de un soneto de H (el LXIII) corregido en P (III, LI1).

intervenciones y soluciones que ofrece P. En el v. 4 se aprecia ante todo la supresión del redundante *yo mesmo*²⁶ y la reconducción completa de la andadura prosódica, marcada en B por la presencia de acentos antirrítmicos en las sílabas centrales y la balbuceante reiteración del sonido *m*, con pretendido efecto de patetismo²⁷. Por otra parte, el *engañar* de B se sustituye por *turbar* (aquí ‘enturbiar la percepción’), previamente eliminado en el v. 3 de B. He aquí un primer ejemplo de las numerosas variantes encadenadas que se dan en el proceso de revisión; al tiempo, *engañar* se retoma en P bajo la forma del sustantivo *engaño*, en posición de rima. Con el conjunto de los cambios, la posición del sujeto lírico queda mejor perfilada: si en B esta era de incredulidad ante la noticia (*negar*), en P implica un rechazo más activo (*vencer*), siempre bajo el signo del querer autoengañarse. La preocupación por la coherencia lógica se explicita en el *empero* del v. 4²⁸, que contribuye a clarificar el proceso psicológico del poeta cuando recibe la nueva, al igual que la adversativa que abre el siguiente terceto en las dos redacciones.

En los vv. 7-9, el sintagma tripartito en polisíndeton de B da paso a una frase que, pivotando sobre elementos previos (el sustantivo *sentimiento* y el adjetivo *común*), aglutina mejor el concepto en P, con el refuerzo

26 Esta supresión del pronombre de primera persona es rasgo consistente en la revisión, pues se da también en los vv. 10 y 110, aunque se conserva en 109 y 154. Ya lo señaló Battaglia, *op. cit.*, p. 76: “Pare una preoccupazione costante del poeta di evitare la pleonastica solennità di *yo*”. Y Macrí, *op. cit.*, pp. 284-285, habla, en general, de “eliminación sistemática de pronombres de la primera persona” en P. Sin duda, esto favorece el enriquecimiento léxico que caracteriza la edición póstuma, como señala Pepe Sarno (“L’annunciato diventa più corposo”, v parte, p. 52) al tratar sobre la eliminación, en general, de elementos gramaticales redundantes o superfluos.

27 Con *antirrítmico* nos referimos al acento “situado en posición inmediata a la de un acento rítmico” (José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 9). Sobre la secuencia antirrítmica y su uso por parte de Herrera, *vid.* William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Londres, Tamesis, 1980, pp. 47-116.

28 Aparte de este caso, solo se dan otros dos de *empero* en *OP*, ambos en poemas exclusivos de P (P I, lxxxv, 12 y P II, El x, 22). Por cierto, que el verso resultante en P recuerda este otro de Garcilaso, El. I, 7: “quise, pero, probar si me bastase”. Lo subrayamos porque es más frecuente lo contrario: que P elimine los más perceptibles ecos garcilasianos de B (pero no todos), como se irá señalando.

de *dolor*, en lugar de *tristeza*. Una pareja de adjetivos se adosa en P a *sentimiento*: *quejoso*, en lugar de *lloroso* —que será rescatado, sin embargo, en el v. 23 de P²⁹— y *extraño*, que prepara la ponderación del v. 9. En este, el desplazamiento de *daño* a la posición de rima posibilita una expresión más enfática (*cuánto era grande*), tanto en lo semántico como en lo prosódico, a causa de la secuencia antirrítmica entre las sílabas cuarta y sexta³⁰. En la misma dirección apunta la sustitución de *declaró* por *descubrió*, ya que el segundo —a la zaga de *hirió* (v. 1) y de *enfrió* (v. 3)— contribuye a reforzar la coherencia fónica del verso: “me descubrio, *cuanto era grande*’l daño”, endecasílabo *a minore* que se hace eco del esquema rítmico del v. 7, también *a minore* después de la revisión. Ante la pesadumbre que causa la conciencia del mal presente, el sujeto trata de refugiarse en el recuerdo del bien pasado (vv. 10-12), idea que en B viene expresada en términos algo confusos³¹, pero clarificados en P, cuya redacción aglutina, además, los componentes de la frase mediante la geminación de sustantivos del v. 11 (*suceso y memoria*)³². Que el consuelo no deja, en cualquier caso, de resultar imaginario lo subraya el v. 10, que en P prescinde nuevamente del *yo* redundante, para introducir con *ay mísero* un lamento más eficaz y que evita, a su vez, la repetición de *triste*, ya empleado en el v. 2.

En este punto, en B se leen nueve versos que, anclados al término *memoria* del v. 11, evocan las cualidades de don Pedro: su dominio de

29 La reescritura del v. 7 elimina, por tanto, el sintagma *lloroso estado*, que ya estaba en Garcilaso, El. I, 18.

30 Localizamos la misma construcción *cuanto más* en P II, xcv, 12, referida a Ulises: “Cuanto fueras más grande y valeroso”.

31 En gran medida por el uso del sintagma *alegre nueva*, que si —como parece— se refiere a la muerte de don Pedro, solo puede entenderse con el sentido latino de *alacer* (‘vivo, ligero’).

32 Este verso presenta en P la primera palabra rima terminada en consonante, que en B no llegaba hasta el v. 36 (sin contar los nueve suprimidos). Recuérdese lo dicho por Herrera, *Anotaciones*, pp. 442-443, a propósito del soneto xxv de Garcilaso: “Dirán los toscanos que este soneto, i el décimo i vigésimo, i otros que ai de Garci Lasso, carecen de dulçura i suavidad por acabar en consonantes, porque a su parecer, sólo es buen verso el que se termina en vocal (...). Mas casi oso afirmar que es vicio acabarse siempre en vocales, porque carecen de variación i se pierde mucha parte de la grandeza, sonoridad i número”. En la *Elegía* se comprueba que P no cambia apenas las palabras rima de B terminadas en consonante (con la mínima excepción de los vv. 88 y 90) y que, en general, esos versos presentan un porcentaje de intervenciones inferior al resto.

las armas y de la equitación, junto con sus valores intelectuales, morales y religiosos (*santo celo*, v. 12+7)³³. Todo ello, como ya se ha dicho, se elimina en P para resumirse en las *gracias venturosas* del v. 15³⁴, como germen de *esperanzas gloriosas* (v. 13), sintagma cuyo núcleo nominal ya estaba en B por partida doble, pues se repetía en 12+6 y en 13. La explicación del drástico cambio parece residir en la distancia temporal que implica la revisión P: desaparecida la urgencia del encomio fúnebre, el poeta enfoca el evento desde la sola y tópica perspectiva de las esperanzas perdidas por la prematura muerte del caballero, algo que en esta parte de P se expresa como mera percepción individual, tras la eliminación de *esperanza de Occidente* en B, 12+6. Por lo demás, el terceto resultante en P evita los términos más que convencionales de B (*tierna flor, rigurosa mano*) y gana tanto cohesión sintáctica, mediante la geminación de *cuán mal*, como emotividad, por la apelación directa a la Muerte³⁵, en un verso que muestra, otra vez, una cuidada prosodia de los acentos antirrítmicos (1-2-3, 5-6) y las repeticiones fónicas: “*cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte*” (v. 14)³⁶. De este modo, el terceto cumple de manera más eficaz su función como epifonema conclusivo del exordio.

5. LAS DOS REDACCIONES DE LA *LAMENTATIO* Y *CONSOLATIO*

Dentro de esta parte, la breve *lamentatio* (vv. 16-30) ha sufrido una revisión moderada en comparación con la *consolatio* (vv. 30-54), de mayor aliento y también más profundamente revisada. Con todo, no dejan de

33 Hay en esos versos algunos ecos garcilasianos; por ejemplo, del elogio de Albanio en boca de Salicio: “Manso, cuerdo, agradable, virtuoso, / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo” (Égl. II, vv. 904-906), pasaje que mereció esta nota herreriana: “Para más que pastor es este elogio” (*Anotaciones*, p. 857).

34 Herrera tenía el precedente de Garcilaso, El. I, 71 (“tus gracias y virtudes”).

35 Macrí, *op. cit.*, p. 343, comenta este cambio como una activación y vivificación de “lo abstracto alegorizado”. El mismo procedimiento se repite luego con *España* (v. 39). Recuérdese lo que Herrera prescribe para la elegía en *Anotaciones*, pp. 558-559: “que tenga frecuente conmisericordia [*sic* por: *comiseración*], quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases”.

36 Solo hay otro caso de *surtir* en *OP* (PvarB I, XVI, 9), con *deseo* como sujeto; *unión* es caso único en *OP*, aunque sí se documenta dos veces en la prosa de *An*.

apreciarse retoques significativos en la expresión del dolor, empezando por el cambio de los tiempos verbales en el arranque, con la sustitución del pasado en B (*vio, quedase, temblase*) por el presente en P (*ve, acabe, estalle*), solución que actualiza la vivencia de la pérdida por parte del sujeto lírico³⁷. Al mismo efecto se llega, pero por la vía opuesta, en los vv. 19-20, donde la secuencia *murió ... no se rompe* de B cede su lugar a *murió ... y no rompió* en P —con uso intransitivo de *romper*—³⁸, enfatizando el sentimiento de pesar mediante la idea de que la noticia de la muerte de don Pedro tendría que haber causado sin dilación la del propio poeta; todo ello subrayado por la inserción en P del vocativo *ay, dolor* (v. 19). La misma intención de reforzar el patetismo afectivo se percibe en los retoques léxico-sintácticos de P: *quedase en lágrimas deshecho* → *acabe* (‘muera’) en *sus lágrimas deshecho* (v. 17), con un enfoque más dinámico de la acción verbal³⁹; *temblase con tan grave suerte* → *estalle, estrechado* (‘puesto en aprieto’) *de tal suerte* (v. 18)⁴⁰; *triste hecho* → *acerbo hecho* (v. 21), que introduce un cultismo de acepción y evita, además, la redundancia con *tristes* en el v. 23. En los vv. 19-20 la intervención afecta tanto al léxico como, particularmente, a la sintaxis. Primero, por la concentración expresiva del v. 19 en P, fruto de la depuración de elementos accesorios (la mención de don Pedro) o poco afortunados de B (el adjetivo *terrible* ‘¿duro, insensible?’). Luego, por el enriquecimiento léxico y la mejora tanto sintáctica, mediante la geminación de sustantivos, como prosódica del v. 20: “*que mal, que pena espera mi dureza*”; sin olvidar la mentada sustitución *triste* → *acerbo* (v. 21: “*después d’este cruel i acerbo hecho?*”). Un criterio similar

37 Esta sustitución en los tiempos verbales es rasgo habitual en las correcciones de P, como explica Macrí, *op. cit.*, pp. 338-340.

38 Uso bien documentado en todas las secciones de *OP*, como señala Kossoff, *Vocabulario, s. v. ac.* 16. Entre los ejemplos que aduce, destacamos este: “¡O duro corazón qu’ en mal tan fuerte / no rompes!” (*OP*, I, p. 158; son los vv. 7-8 de la *Elegía a la muerte de Juan de Mal Lara*).

39 Lo señala Macrí, *op. cit.*, p. 331.

40 Tanto *estallar* como *estrechar* y *estrechado* son voces exclusivas de P. La primera solo aparece, además de aquí, en P I, LXXXVI, 14 (“¿Cómo sufre i no estalla un tierno pecho?”). Entre los pocos casos de la segunda, cabe resaltar la sustitución *cansáis* → *estrecháis* en PvarH XII, 14. Obsérvese, asimismo, el resultado fónico de la revisión: “*que no estalle, estrechado de tal suerte?*”. La lección de B, en fin, estaba más cerca de Garcilaso, El. I, 22-23: “*que temo ver deshechas tus entrañas / en lágrimas*”.

preside la revisión del siguiente terceto: depuración y concentración en el v. 22, retoques léxico-sintácticos para alcanzar un endecasílabo bímembre en quiasmo (v. 23). Finalmente, los seis versos que restan de la *lamentatio* permanecen intactos, salvo dos leves pero eficaces retoques léxicos: *duro sentimiento* → *eterno sentimiento* (v. 25: “*I en esequias d’eterno sentimiento*”), *hieran como abrojos* → *espinen como abrojos* (v. 30)⁴¹.

El arranque de la *consolatio* sigue en P la tónica de la depuración y revisión en aras de la coherencia sintáctica, plasmada en la geminación *ya veo, ya conozco* (v. 31), que marca, ahora de manera más enfática, el inicio de esta parte de la composición. También resulta funcional el ajuste sintáctico de los vv. 34-35, que, además de esquivar la cacofónica secuencia *si su espíritu* de B⁴², motiva un significativo hipérbaton combinado con el encabalgamiento, siendo *su espíritu desierto* (‘desamparado’) objeto dependiente de *si lloro*, como ya lo era en B⁴³. En cuanto a la revisión léxica, hay que reseñar nuevamente dos simples y oportunos retoques: *nueva luz* → *viva luz* (v. 32)⁴⁴; *dejando en tierra el cuerpo* → *desamparando el cuerpo* (v. 36). La revisión de los vv. 37-39 presenta como rasgo más destacado la conversión de *España* en vocativo del sujeto lírico, subrayando así el tono afectivo de la momentánea queja. Lo mismo vale para la reescritura del v. 38, que gana énfasis, coherencia fónica y riqueza léxica mediante

41 Aparte de este registro, solo hay otro de *exequias* en *OP*: P I, LXVII, 4. En el caso de *espinar*, esta es la única ocurrencia. Garcilaso, por su parte, había escrito (Égl. I, 306-307): la tierra “produce agora estos abrojos / ya de rigor de espinas intratable”.

42 Pepe Sarno, *op. cit.*, v parte, pp. 44-49, identifica como un rasgo dominante del paso entre H y P “...quel vasto numero di modifiche tendenti a eliminare fonemi uguali in stretto contatto o troppo vicini”, afirmación que ilustra con diferentes ejemplos. Parece que el cambio operado en el v. 34 se explica, más que por la proximidad de las sibilantes, por la secuencia vocálica *i-u*, ya que detectamos varios casos de *si su(s)* en *OP*: la elegía “Si puede dar lugar a mi tormento”, v. 100; H, El VI, 105; P II, El v, 96; P II, xc, 8 (*contra sí sus*).

43 Con respecto al v. 35, merece apuntarse tanto la conservación del sintagma *región de la alegría* (ya usado por Garcilaso, El. I, 261 y también presente en H, xxiii, 14) como la supresión en P del artículo determinado ante *región*. Ambos rasgos los relaciona María Rosa Lida de Malkiel (*Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español* [1950], México, El Colegio de México, 1984, 2ª ed. adicionada por Yakov Malkiel, p. 364) con un posible influjo del cultismo de Mena.

44 El sintagma *viva luz* consta en H, XLVII, 13 (pero sustituido por *serena luz* en P II, LXXXI, 13) y en P I, XLIII, 3.

la sustitución de *cuánta confianza* por *cuán alta confianza*, con acento antirrítmico añadido en la quinta sílaba, secuela del previo trueque léxico *considero* → *contemplo*.

El terceto siguiente solo trae en P unos cambios menores, en principio, centrados en el léxico⁴⁵: *revuelvo intento* → *vuelvo intento* ‘le doy vueltas atentamente’ (v. 40)⁴⁶; y *más dichoso* → *venerable* (v. 41), que es el primero de esta parte que afecta a la cadena de las rimas, como indicio de que a partir de ahora la revisión va a ganar intensidad. En efecto, el terceto que sigue (vv. 43-45) sufre una completa reescritura en P, que en el primer verso se concreta, primero, mediante la inversión *es envidia* → *envidia es*, que enfatiza el esquema lógico-sintáctico A no B, y luego se completa con la sustitución *llanto lastimoso* → *congoja lamentable*, que aporta un léxico menos corriente y, otra vez, densidad sonora al endecasílabo. La frase iniciada continúa hasta el final del terceto tanto en B como en P, pero en este lo hace con andadura más firme, tras la reducción sintáctica *envidia ... que se tiene a quien huye* → *envidia ... al que huye*, que permite introducir un complemento antes inexistente (*en la senda peligrosa*, referido al arduo camino de la vida), para rematar en el v. 45 con el objeto —ahora de expresión más sintética—, resultado de un doble cruce léxico: *miseria* → *miserable* (en posición de rima) y *trabajoso* (en posición de rima) → *trabajos*, trasposición obligada para recomponer la secuencia de la rima. Esto último se proyecta, lógicamente, sobre los vv. 46-48, condicionamiento del cual saca P oportuno rendimiento. Así, la expresión plana y poco precisa (pues se refiere a la vida *post mortem*) *viva descansado* da paso a *goce en paz dichosa*, mucho más pertinente y rica en significado —siendo este el único caso de *paz dichosa* en *OP*—. Similarmente, el cambio léxico del v. 47 (*lejos de las congojas* → *lejos de estos euripos* ‘estrechos’, con evidentes

45 Merece la pena, con todo, destacar en el v. 40 la sustitución *Mas si* → *Pero si* —asociada con la subsiguiente de *revuelvo* → *vuelvo*—, porque representa una intervención que se repite en otros lugares para evitar la colisión de las dos sibilantes iguales (vv. 11 de P / 12+1 de B, 52, 148, pero no en 133 y 149). *Vid.* al respecto Pepe Sarno, *op. cit.*, v parte, p. 47.

46 Kossoff, *Vocabulario*, s.v., señala que este es el único caso del latinismo *intento* en *OP*. En cuanto a *vuelvo* (‘revuelvo’), vale el apunte de Juan Gil, *Los cultismos grecolatinos en español*, Salamanca, Universidad de Salamanca – Cilengua, 2019, p. 242, a propósito de Herrera: “...se emplea, como en latín, el verbo simple por el compuesto”.

efectos fónicos) viene condicionado por la previa introducción en P (v. 43) de *congoja*, pero salta a la vista que sirve para la inserción de un término de carácter erudito, aquí lexicalizado. Asimismo, la revisión previa del v. 46 conduce en el 48 a la sustitución *viva descansado ... el que* → *goce en paz dichosa ... l'alma*, que propicia un desarrollo del verso más sintético y hasta más claro en su significado, gracias al escueto *de quien* ('de aquel a quien') *amó*, que deja espacio versal para la adjetivación *más gloriosa*, referida en posición hiperbática a *alma* y coherente con *paz dichosa* en lo fónico y en lo semántico.

Por el contrario, los cambios del siguiente terceto (vv. 49-51) no vienen condicionados por los versos previos, sino que obedecen a la pura voluntad de mejora que anima la revisión de P. Así se ve en el v. 50, que, articulado sobre un uso enfático del polisíndeton, remata en un clímax ascendente con la eficaz sustitución *la tristeza* → *error ciego*, acentuando la rotundidad verbal, a la vez que fuerza un cambio en la secuencia de rimas⁴⁷. Análogamente, el retoque *no turban escondida* → *no alteran escogida* elimina, de un lado, el perturbador eco fónico que se daba en *quietud no turban*, y de otro introduce un adjetivo que casa mejor con la paz celestial de la que goza el difunto, al tiempo que evita la repetición de un término (*turbar*) ya introducido en el v. 4 de P.

Finalmente, la revisión del último terceto (vv. 52-54) debe abordar la reanudación de la cadena de la rima y lo hace mediante la reubicación de términos ya presentes en B, *simpleza* y *sosiego*, más la sustitución *seguro* → *amable*, de ecos luisianos, que trae consigo una equilibrada variación en la calidad sonora del verso: "*Mas la simpleza amable i el sossiego*"⁴⁸. La acomodación de elementos previos continúa en el v. 54 con el desplazamiento que lleva el sintagma *de la inmortal belleza* al primer hemistiquio, en paralelismo quiasmático con respecto a *simpleza amable* (v. 52). De ahí la reelaboración del segundo hemistiquio mediante la sustitución de *divino amor* —sintagma ya usado por Garcilaso, El. I, 294— por *ardiente fuego*, en la que *fuego* adquiere el valor metafórico de *amor* y, junto con *ardiente*,

47 El sintagma *error ciego* consta en H, LXVI, 6 (inalterado en P III, XLVI) y en P I, El XI, 18 (con secuencia antirrítmica en 9-10, como en la *Elegía*). Garcilaso había escrito (El. I, 264-265): "la vanidad de los mortales, / ciegos, errados".

48 Recuérdese la "...pobrecilla mesa / de amable paz bien abastada" de la oda *A la vida retirada*, vv. 71-72. Solo hay otro caso de *amable* en *OP: amable virtud* (P III, Can I, 72).

enriquece la esfera semántica del verso, frente a la más bien redundante presencia de *divino e inmortal* en B. Desde el punto de vista sintáctico, este verso cumple la función de sujeto del verbo en posición de rima del precedente, objeto de sustitución en P (*asienta* → *presenta* ‘regala, ocasiona’). Se trata de un cambio no forzado y obedece, por tanto, a un criterio estilístico⁴⁹. La explicación reside, a nuestro juicio, en las connotaciones prosaicas (notariales, mercantiles, forenses) que podían contaminar el término usado en B, siendo este el único caso en *OP*.

6. LAS DOS REDACCIONES DE LA MUERTE DE DON LUIS PONCE DE LEÓN (vv. 73-90)

La noticia de la muerte (vv. 73-75) es objeto de reescritura en P, mediante cambios tendentes a enfatizar el efecto patético del evento, como la inserción de la exclamación *oh dolor*, o los reemplazos *adverso hado* → *impio hado* y *nos llevó* (v. 73) → *arrebato* (v. 74)⁵⁰. Este último —que recupera un verbo previamente eliminado en el v. 39— implica el desplazamiento del predicado verbal y, tras la supresión del apellido *de León* (que sí se conserva en el v. 84), propicia un endecasílabo que resume a lo esencial y universaliza la desgracia (v. 74). Significativamente, el terceto que sigue (vv. 76-78), dedicado a informar de cómo quedó muerto don Luis, es el primero (luego vendrán otros) que pasa entero de B a P⁵¹. Sí hay cambios en el siguiente, pero ceñidos a tres sustituciones léxicas: *baja* → *cala*, *arrebata* → *acelerada*, *resonante* → *penetrante*⁵². Si la segunda viene condicio-

49 A lo sumo, podría haber influido la presencia no lejana del sustantivo *asiento* en el v. 66.

50 El sintagma *impio hado* —mantenemos la acentuación herreriana en el adjetivo— es exclusivo de P en otras dos elegías: P II, El v, 121 y P III, El I, 102. *Arrebat* sí se documenta en H, pero solo en canciones y elegías: El III, 40,41; Ca III, 115; El VII, 178. Nótese, por lo demás, que *arrebato* potencia aquí el arranque de una enfática secuencia antirrítmica en los vv. 4-5-6.

51 El pasaje presenta en las dos redacciones algunos ecos de la muerte de Adonis en la égloga III de Garcilaso: *joven animoso* evoca “mozo no menos animoso” (v. 175); y *tendido ... en la desnuda tierra* trae el recuerdo de “en tierra estaba ya tendido” (v. 179).

52 Cabe subrayar que el único caso de *acelerado* en H se da justamente en el sintagma *rayo acelerado* (El IV, 29). En cuanto a *resonante*, en H solo lo encontramos aplicado a *rayo*, antepuesto (Ca III, 1-2, inalterado en P II, Ca I) o pospuesto (Ca III, 135, eliminado en

nada por la previa inserción de *arrebató*, las otras dos obedecen a puras razones estilísticas. En el caso de *cala*, este verbo aporta mayor riqueza semántica con respecto al neutro *baja*; en el de *penetrante*, hay un cambio de enfoque que subraya eficazmente la potencia devastadora e imparable del rayo sobre el cuerpo de don Luis. En el terceto siguiente, los cambios se dan en el plano sintáctico: primero mediante la reordenación del primer hemistiquio del v. 82, que realza el verbo situándolo en el arranque versal, antepuesto al sujeto, y, al tiempo, elimina la cacofonía que se daba en *Betis turbó*; y luego con el cambio de tiempo verbal *lloraban* → *lloraron*, que encaja mejor en la secuencia del periodo. Las sustituciones léxicas reaparecen en el v. 87 de P, cuya lección no aporta una mejora evidente de la que traía B: *hiere* → *toca*, para la que no encontramos una motivación clara —más allá de la previa inserción de *herir* en el v. 1 de P—, pero que seguramente condiciona la de *alto* → *hondo*, que elimina el latinismo de B al tiempo que evita el eco fónico que se hubiera producido en **toca el alto*⁵³.

Los ajustes léxicos siguen marcando la pauta de los cambios en el siguiente terceto (vv. 88-90), empezando por la eliminación de *triste* en el trabajado v. 90 de B, supresión que —como se dirá más abajo— se enmarca en una revisión global de la expresión del duelo. Dos de esos cambios se dan en posición de rima y van condicionados entre sí: *dolorosas* → *congojosas* y *congojosas* → *lastimosas* (que evita el dudoso eco fónico *quejas congojosas* de B). Más significativos resultan otros dos: *memorias* → *membranzas* y *España* → *Hesperia* (*Esperia* en la ortografía herreriana), la primera por el recurso a un arcaísmo ya presente en *Algunas obras*⁵⁴, y la

P). En fin, este es el único caso de *penetrante* en *OP*, aunque *penetrar* sí se usa tanto en H como en P (por ejemplo, “ni que mas algun rayo penetrara” en P I, El I, 18).

53 En efecto, *alto* y *hondo* se alternan en *OP* aplicados a *mar*, *océano* y *piélago*. Un caso de *hondo piélago* ofrece H Ca iv, 16.

54 Concretamente, H xix, 13 y H xxxvii, 12. Colin C. Smith, “Fernando de Herrera and Argote de Molina”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 63-77, incluye esta voz en el grupo más importante de los arcaísmos usados por Herrera, los que tienen “...a fifteenth-century flavour and are the typical voces graves so dear to Herrera (*cedo, crueza, dende, do ‘doy’, laso, ledo, membranza*)” (p. 74). Sobre el “fondo arcaizante” de la lengua poética herreriana ya había llamado la atención Lida de Malkiel, *op. cit.*, pp. 360-361. El asunto constituye un apartado relevante en la controversia crítica entre Oreste Macrí, *op. cit.*, pp. 200-204, y José Manuel Blecua (*OP*, I, pp. 42-56) acerca de la plena autenticidad de P.

segunda por la referencia culta, que enlaza bien con la previa mención de *Atlante* (v. 87)⁵⁵.

7. LAS DOS REDACCIONES DE LA APOTEOSIS DE DON PEDRO

Este breve trecho de la composición (vv. 130-141), si bien no es de los más revisados en P —cuatro de sus doce versos no sufren alteración alguna y varios más las tienen de entidad menor—, sí que presenta alguna de las intervenciones más significativas. Así, en el primer terceto el único cambio es la sustitución de *bajo de* por el arcaizante *yuso de*, que claramente obedece a una decisión estilística, pues está libre de cualquier otro condicionamiento⁵⁶. En el terceto siguiente, al margen de la sustitución *nuestro clamor* → *nuestras voces* —que elimina el acento antirrítmico en quinta sílaba de B a favor de un vocalismo más equilibrado: “i *nuestras voces oyes i querellas*”—⁵⁷, la intensa reescritura del v. 134 llega al punto de introducir un cambio en la cadena de rimas mediante el triple desplazamiento de *esparcido*, la palabra-rima de B, al eje del verso; de *errando* a la posición de rima, ahora como *errante*, segundo componente ya de un esquema de adjetivación doble⁵⁸; y de *ilustran* al primer hemistiquio, dando pie así a un endecasílabo que el lector puede reconocer como protópicamente herreriano: las estrellas “qu’ilustran esparzido el aire [éter,

55 En *OP* hay otro caso de sustitución de *España* por *Hesperia*: PvarH I, LXXXIV, 11. *Hesperio* como adjetivo ya se usa en H v, 10; Ca II, 31; Ca IV, 13, etc. Dado que no analizamos los versos que siguen, apuntamos aquí que P suprime en el v. 92 otro eco garcilasiano: *sacro y patrio río* → *nuestro río*; el toledano había escrito: “el patrio, celebrado y rico Tajo” (son. xxiv, 12) y “sacro Tormes” (Égl. II, 1042). De hecho, *patrio río* es sintagma exclusivo de B, siempre suprimido en P (PvarB I, LXXXII, 7; PvarB II, Ca II, 36).

56 Esta es la única ocurrencia de *yuso* en *OP*, junto con un caso de *yusano* en P II, el IX, 31. Vid. Macrí, *op. cit.*, p. 431, que recuerda que ambos aparecen en Mena y que el segundo consta en un verso del cordobés citado en *An.*, p. 962. En cuanto a la locución común *bajo de*, también este de B es caso único en *OP*.

57 En *OP* solo hay tres casos de *clamor(es)*, todos ellos en B, aunque uno se mantiene inalterado en P I, LIV, 10.

58 El adjetivo *errantes* aplicado a las estrellas consta en B, H y P, como se ve, por ejemplo, en las tres versiones de H x, 10. De hecho, cabe una duda razonable sobre si el *errando* que trae B en la *Elegía* no será un error de copia por *errante*.

cielo'] errante". El mencionado cambio de rima se proyecta, lógicamente, en el siguiente terceto (vv. 136-138), con la doble sustitución *esclarecido* → *triunfante* y *embravecido* → *resonante* —este último previamente eliminado en el v. 80—⁵⁹. Pero lo más significativo es la transformación y desplazamiento del neutro sintagma *el alto cielo* (v. 136) en *el alto Olimpo* (v. 135)⁶⁰, que, sin alterar el significado de fondo, aporta el prestigio de lo mitológico a una visión heroica de la divinidad como *rey ... triunfante*, gobernador de *tierra* (término introducido en P) y *mar*, expresión que evoca el poder de la Monarquía española en la época.

El terceto final de esta sección (vv. 139-141) tiene como primer objetivo completar el periodo oracional que arranca en el v. 136⁶¹, pero lo hace retrasando el predicado verbal *ruegas* hasta el v. 140, que permanece inalterado en P. Casi lo mismo puede decirse del v. 139, donde solo se observa la sustitución *celestial* → *celestes*, mientras que es el v. 141 el que concentra los cambios: el reemplazo *abriendo* → *alargando*, que parte del *largo* ('generoso') previo en B —reemplazado por *ancho* en P— y reubica el gerundio en el eje del endecasílabo, desplazando el sintagma *de amor santo* al arranque versal para componer un verso en el que el suave hipérbaton contribuye a una armónica y semánticamente eficaz distribución de los sonidos: "d'amor santo alargando el ancho seno"⁶².

59 En P son varias las ocurrencias de *resonante* aplicado a la corriente de los ríos (vgr. PvarB I, El IX, 35; P I, CVII, 14) o al mar: "I metiendo en el pielago d'Atlante / la frente por su abierto i hondo seno / con impetu estendido resonante" (P III, El I, 145-147; a la muerte de la Condesa de Gelves, d. 1581). En cualquier caso, ese adjetivo convive con *embravecido*, como puede comprobarse en H v, 9; P II, VII, 9; P III, XL, 5; PVarB I, Ca IV, 116, etc.

60 El sintagma *alto Olimpo* aparece en el v. 73 de la traducción de la elegía de Fracastoro en la muerte de Marco Antonio de la Torre (*Anotaciones*, p. 628; *OP*, I, p. 276); y en H XXXVIII, 4. Por su lado, *alto cielo* se documenta ya en Garcilaso, Égl. II, 491 y Égl. III, 192.

61 Herrera reserva para momentos singulares de la *Elegía* este tipo de conexión entre dos tercetos, en coherencia con lo que dice en *Anotaciones*, p. 570: "En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro, i con poca o ninguna gracia. I esto es traído de la elegía latina, que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado i artificio". Otros ejemplos encontramos en los vv. 40-45 y, al final del poema, vv. 166-172.

62 Estos son los únicos casos en *OP* tanto de *largo* como de *ancho seno*. Sobre la com-

8. LAS DOS REDACCIONES DE LA *PERORATIO* O CONCLUSIÓN

Esta parte del poema se abre con un terceto (vv. 142-144) apenas retocado⁶³, pero que con el cambio de la palabra rima en el verso central, por simple mutación del orden en el sintagma en función de sujeto, anuncia la intensa revisión que sigue y que se plasma en la reescritura de los vv. 145-150. Es verdad que esa revisión aprovecha en lo esencial el esquema lógico-comunicativo de B, ya que mantiene la apelación al difunto don Pedro (*permite que ... publique*) y la aserción *afecto(s) son ... estos suspiros que*. Asimismo, la revisión conserva ciertos elementos léxicos de B, pero integrándolos ahora en un discurso que propone una significación nueva, especialmente en los vv. 145-147. En B, el terceto se refería a la voluntad del sujeto de expresar el dolor que España había sentido por la muerte de don Pedro; en P, en cambio, expone su intención de difundir la triste noticia por toda la extensión de la *pujante monarquía* española, colocando así el apogeo imperial como trasfondo de la muerte del amigo y haciendo partícipe al difunto del común proyecto de grandeza nacional.

No sorprende por ello que el terceto siguiente introduzca en P, junto a los términos del duelo, otros que remiten al ámbito de lo heroico: *osar, afán, honra soberana*⁶⁴. En el plano sintáctico, lo más llamativo es la doble geminación *suspiros ... y lamento, afán y ... honra* de los vv. 149-150, que acoge en el seno de su primer miembro la inserción oracional *que osan*. Este hipérbaton por disyunción verbal⁶⁵ casa bien con la elevación del tono poético en la estrofa. Al margen de esto, son numerosos los detalles que revelan el cuidado puesto en la selección léxica, suprimiendo términos de B (*acerba y grave, señales de tristeza, hondos, etc.*)⁶⁶, sustituyéndolos

binación de las vocales *a* y *o* escribe Herrera, *Anotaciones*, p. 282, a propósito de “Cuando me paro a contemplar mi estado”: “Este verso, por las vocales primera i cuarta, que tiene tan repetidas, es mui grave, porque son grandes i llenas i sonoras, i por esso hazen la voz numerosa con gravedad”.

63 Se mantiene así en el v. 142 de P el eco garcilasiano “voz del llanto”, que remite a El. I, 296.

64 De *afán* dice Herrera, *Anotaciones*, p. 669, en nota al v. 29 de la *Epístola a Boscán*: “Dición antigua, por su significado i formación dina de ser bien recebida i usada”.

65 Véase Macrí, *op. cit.*, p. 350.

66 Recuérdese que en P, ya se había producido la previa inserción de *acerbo* y de *señales de tristeza* (vv. 21-22).

(*España* → *grandeza hispana*, *dureza* → *rudeza*)⁶⁷ o reubicándolos (*grandeza*), además de introducir otros nuevos, como se ve en el v. 147, por citar el caso más patente (“dilata la pujante monarquía”)⁶⁸.

Los dos tercetos que siguen solo han merecido en P intervenciones al principio y al final (vv. 151 y 156), mientras que el resto permanece tal cual. En el primer caso, se produce la inversión *siempre perpetuo* → *perpetuo siempre*, que evita la secuencia cacofónica de B. En el segundo —que es el verso citado con variantes en las *Anotaciones*, como se ha visto más arriba—, además de una inversión del orden entre el verbo y el objeto, se destaca sobre todo una reformulación más precisa de la idea, mediante los ajustes léxicos *no bañe* → *no asconda* —esta es la variante que ya constaba en *An*— y *eterno olvido* → *ingrato olvido*⁶⁹.

La intensidad de la revisión llega a su apogeo en los dieciséis versos restantes, de los cuales solo tres quedan libres de cambios y hasta nueve conocen una completa reescritura. Llamativamente, el conjunto de cambios no afecta en demasía a la cadena de rimas, que se mantiene estable, pese a la sustitución de algunas palabras en posición versal. La secuencia arranca con un terceto (vv. 157-159) que en P es objeto de retoques menores pero significativos, consistentes sobre todo en mudanzas léxicas: *donde Betis* → *do el Tarteso*, que introduce una variación con respecto a los vv. 68 y 82 y una referencia más erudita⁷⁰; *estendido vaso* → *vaso inmensurable*, con inversión del orden; y *siente* → *acoge*. Estos últimos cambios activan un

67 En H El I, 110 hay otro caso de *rudeza humana*, conservado en P, II, El VII.

68 Fuera de P, solo hay un caso de *pujante*, en un poema suelto, “Al varón firme i justo”, v. 35 (*OP*, I, p. 155). Una de esas ocurrencias es fruto de la revisión de H, Ca v, 10, pero en H sí aparecía *pujança*: Ca III, 34 (“del rei del mar ligero / la terrible pujança”) y LXIV, 9 (“la pujança deste imperio”). Similarmente, *Ismano* solo aparece en P I, El XI, 110 y PvarB I, Ca IV, 24, frente a *Español*, que es lo habitual en *OP*. En cuanto a *monarquía*, este es el único caso en *OP*. Tampoco se documenta en H *dilatar* en el sentido que aquí tiene de ‘extender’.

69 El sintagma *eterno olvido* también aparece en H El I, 17, suprimido en P II, El VII. En cambio, *ingrato olvido* solo se da en P I, LVI, 13; PvarAn II, LVII, 3; *olvido ingrato*, en P III, Ca I, 50.

70 Esta denominación del Guadalquivir solo aparece otra vez, en P II, LXXIII, 10; sí consta *tarteso río* en P II, El XII, 134. *Tarteso* se refiere a la Andalucía suroccidental en la canción “Alça del hondo seno”, vv. 10-11, impresa en los preliminares de Pedro Fernández de Andrada, *De la naturaleza del caballo*, Sevilla, Fernando Díaz, 1580.

léxico más rico tanto en precisión como en poder evocador⁷¹. Después, los vv. 160-168 abordan el tópico de la universal fama del difunto (siempre gracias al poema) mediante la mención cultista de los cuatro puntos cardinales, pasaje que significativamente ha sido reescrito casi por entero.

En el primer terceto, referido al oeste, la revisión se articula sobre un retoque sintáctico que refuerza la coherencia del periodo y precisa la idea en P. Mientras en B es *el español* quien *ve* los barcos (por sinécdoque, *piños del piélago Eritreo*)⁷² surcar el Atlántico⁷³, en P es el sol, personificado como Apolo, quien *mira* esos barcos (ahora *abetes* ‘abetos’) que *el español lleva* al Atlántico. Al tiempo, cabe subrayar, que la introducción del cultismo semántico *abetes*, junto con la de *Febo ideo*, compensa la supresión de *piélago eritreo*⁷⁴; y que la inversión *del nuevo mar* → *del mar nuevo*, si bien condicionada por la recomposición del endecasílabo tras el cambio *ve* → *lleva*, sirve para introducir un oportuno acento antirrítmico en la quinta sílaba, que, sumado a la carencia de otros acentos primarios entre la sexta y la décima, produce un efecto de sugerente fonosimbolismo asociado a las turbulencias marinas.

El siguiente terceto (vv. 163-165) trae en P las referencias al este y al norte, mientras que en B también incluía la del sur. En el primer caso, el eje de la revisión es la sustitución *mira* → *viste de pura luz*, condicionada por el añadido del primer término en el v. 160 de P⁷⁵. Previamente, la

71 Por otra parte, este es el único caso en *OP* del cultismo *immensurable*, frente al habitual *inmenso*.

72 El *piélago eritreo* es el mar de Arabia, como señala Cuevas, *ed. cit.*, p. 279, en nota al v. 6 del son. “De flores ciñe, Betis, tu corriente”, dedicado al licenciado Francisco Pacheco, tío del pintor homónimo. La supresión de esta referencia erudita en P se explica, entendemos, porque desliza una alusión al oriente en un terceto referido al occidente.

73 Es posible que haya error de copia (*de* por *do*) en el v. 160 de B.

74 El adjetivo *ideo* (‘de Ida’) lo usa Herrera tres veces en P, pero antes lo empleó, aplicado también a Febo, en el v. 1 de la elegía que figura en los preliminares de Cristóbal de las Casas, *Vocabulario*, 1570. En cuanto a *abete* (‘nave’), lo identifica como cultismo semántico José Luis Herrero Ingelmo, “Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI) (conclusión)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 75 (1995), pp. 293-394 [p. 333], que remite a Virgilio, *En*, VIII, 91: “*Labitur uncta vadis abies*”.

75 El verbo *vestir* no es raro en *OP* asociado con *luz* o términos relacionados. Por ejemplo: “qu’ en cuanto Febo Apolo de luz viste” (H Can v, 36); “que se viste de purpura l’Aurora” (P III, XLII, 3).

mención del punto cardinal pasa por el cambio *donde el rojo puesto* → *do el límite rojo*, que aporta variedad en la serie de sintagmas similares del terceto, todos ellos con el adjetivo antepuesto, amén de reconducir el esquema rítmico del endecasílabo al tipo melódico⁷⁶. En el v. 164, la sustitución *rociada y pura aurora* → *bella aurora*⁷⁷ permite recobrar el adjetivo *pura* para aplicarlo ahora a *luz*, sustantivo que ocupa el eje del verso como núcleo de un sintagma típicamente herreriano. En el v. 165, B aglutinaba, como se ha dicho, la mención del norte (*yelo*) y del sur (*sol caliente*), mientras que P, de forma menos tópica, lo ciñe solo al primero: *do imprime* [‘opprime’] *el yelo* → *do rígida impresión Islanda siente*⁷⁸. En paralelo, el sencillo hemistiquio que B dedica al sur (“do arde el sol caliente”) se reelabora por completo en el v. 166 de P, en pos de una exquisita referencia erudita: “Do el Indo beve’l Nilo, i se colora”⁷⁹.

Este cambio implica, a su vez, la eliminación del verso correspondiente en B (“será tu nombre en la sagrada Flora”), cuyo sentido no casaba bien con el contexto, pues reducía la fama del nombre del difunto al occidente

76 Como bien anota Cuevas, *ed. cit.*, p. 691, el endecasílabo resultante es idéntico al de H, Ca I, 11.

77 Este es el único caso de *bella aurora* en P; por otra parte, *pura Aurora* (como variante de *Aurora pura*) se documenta en PvarH El IV, 187. Finalmente, se prescinde en P del adjetivo *rociada*, que aparece asociado a *Aurora* en H, El IV, 237 y H, LVII, 1.

78 Aparte de este caso de *Islanda*, en *OP* solo hay otro caso de *islando* como adjetivo (P II, xxxi, 8). Por último, el sintagma *rígida impresión* (‘helada presión’) acumula dos cultismos.

79 Tanto que Francisco de Rioja se lució señalándola en su carta-prólogo de *Versos* (*OP*, II, 12) : “Supo Fernando de Herrera la Filosofía mui bien; estudió las Matematicas, la Geografía antigua, i moderna esactamente. i assi, en las partes que habla della, es con fundamento i autoridad. tendrá alguno a inorancia, aver llamado Indo al que beve el Nilo, cuando dize en la Elegia a don Pedro de Çuñiga; «Do el Indo beve el Nilo, i se colora / Serà con mas estima venerado.» I es imitacion de Virgilio en el 4. de las Geogicas [289-292], que dijo: «Quaque pharetratae vicinia Persidis urget, / Et viridem Aegyptum nigra foecundat arena, / Et diversa ruens septem discurrit in ora / Vsque coloratis amnis devexus ab Indis”». La traducción de estos hexámetros virgilianos por Bartolomé Segura Ramos reza así: “...donde presiona la vecindad de la Persia del carcaj, y el río con su negra arena fecunda el verde Egipto, y, despeñándose, discurre por siete desembocaduras diferentes, después de descender de los indos, siempre tostados” (Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 131). Es latinismo, por tanto, llamar *indo* al etiope, acepción que solo se documenta esta vez en *OP*. *Vid.* también sobre el pasaje el apunte de Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 366.

(*Flora*), después de mencionar los cuatro puntos cardinales. Por otra parte, la supresión en P de *nombre* como sujeto de *será* (que en P se conserva desplazándolo al verso siguiente) se explica porque el sustantivo ya está presente once versos antes (v. 156) y desde allí ejerce la citada función sintáctica de manera implícita, suscitando en el lector atento una expectativa que se prolonga desde el *antes* del v. 157 hasta el v. 167 y realza la dimensión del cuadro geográfico entre ambos. Pivotando, pues, sobre el *será* reubicado, la revisión de P reescribe los vv. 167-168, ajusta algún elemento previo (*estimado* → *estima*) y acuña un endecasílabo de ritmo yámbico y notable equilibrio fónico: “*serà con mas estima venerado*”. La frase continúa luego mediante un encabalgamiento conducente a un verso que, con las mismas palabras de B (*de quien no solo por tu ausencia llora* → *no solo por tu ausencia de quien llora*), resulta muy distinto gracias, otra vez, al hipérbaton y proyecta sobre el plano sintáctico el refinamiento erudito de los versos precedentes. Al tiempo, ese verso asegura el encadenamiento lógico-sintáctico con el cuarteto final por medio de la correlación *no solo ... mas*, que se mantiene en P como enlace para el cierre del poema.

En este final, la revisión de P aparece dosificada. Mientras el v. 169 continúa intacto y el v. 172 solo conoce un leve, pero significativo, retoque, los dos centrales del cuarteto se reescriben aprovechando materiales previos. De nuevo la mayor novedad se da en el plano sintáctico, ya que P se deshace en el v. 170 de la reiteración paralelística *de quien*, sobre la que se sostenía el esquema de B, y refuerza la ligazón del doble objeto *valor ... gloria* —más sintético que el triple que había en B— con la introducción de la conjunción *y* en el arranque del v. 171. No obstante, ese verso soporta la tensión de un último hipérbaton con la inserción de *oyere* entre los dos términos que une la copulativa y la ubicación del sustantivo *excelencia* en el eje del endecasílabo *a maiore* resultante en P (“...tu valor aventajado, / i oyere la ecelencia de tu gloria”). Alcanzado este punto culminante, el cuarteto concluye afirmando que el poema eternizará a don Pedro, una idea que se expresa en P apenas con un par de retoques menores, pero atendibles. El primero es la nueva supresión de *tu nombre* en el v. 171, lo cual permite introducir el sintagma enfático *de todos*, pospuesto a *siempre* en aras de la mejora prosódica; el segundo, consecuencia del anterior, se cifra en la sustitución de *su* (referido a *nombre*) por *tu* (referido a don Pedro) para otorgarle el primer plano al difunto.

9. PAUTAS GENERALES DE LA REVISIÓN

De acuerdo con el conjunto de los cambios analizados, cabe ya señalar como vectores de las correcciones operadas en P el refuerzo de la cohesión conceptual, sintáctica y prosódica de la composición, así como una más eficaz, compensada y variada selección léxica: todo ello con visible potenciación de los rasgos cultistas y, ocasionalmente, arcaizantes. El aspecto de la variación léxica se hace más patente a medida que avanza la *Elegía*, hasta convertirse en uno de los rasgos más relevantes de la redacción P, según se ha podido verificar —mediante cálculo computacional— con dos parámetros diferentes. Por un lado, se identifican 108 lemas exclusivos de P con respecto a B, frente a 79 en relación contraria (y eso a pesar de que P tiene nueve versos menos)⁸⁰; por otro, se comprueba la mayor riqueza léxica de la redacción P, que, medida en *type-token ratio* (TTR), arroja un resultado de 51,44 % para P y de 47,15 % para B⁸¹.

Dentro del campo léxico, llama poderosamente la atención el gran número de variantes encadenadas a lo largo del poema. Esto permite observar cómo un término (o términos, eventualmente) eliminado en un determinado verso de B se recupera luego en otro de P, a veces mediando una gran distancia entre ambos. Por ejemplo:

80 Entre esos lemas exclusivos de la redacción P de la *Elegía*, hay 21 que solo aparecen como “lecciones variantes finales de P respecto a B, H, presentes o no en otros textos de P, pero no en B, H” (Macrí, *op. cit.*, p. 174). Son: *abete, alterar, amable, calar, empero, enfriar, ensanchar, estallar, estrechar, impresión, inmensurable, monarquía, pujante, surtir, triunfante, unión, yuso, vital, Euripo, ideo, Islanda*. Se trata de una proporción alta, dado que la lista que ofrece Macrí para el conjunto de OP es de 230 términos. La lematización de las dos redacciones del poema se hizo con el programa Freeling (Lluís Padró, “Analizadores multilingües en Freeling”, *Linguamática*, 3 (2011), pp. 13-20), mientras que las listas de lemas exclusivos de cada redacción fueron obtenidas mediante el programa de análisis de corpus Litcon (Hernández Lorenzo, *op. cit.*, I, pp. 191-192). Los resultados fueron revisados y se comprobó su pertinencia.

81 A causa de la diferente extensión de las dos redacciones, se ha comprobado el resultado anterior con el cálculo de la llamada *standardized type-token ratio* o STTR, gracias a la cual se obtiene la TTR en fragmentos de texto de igual extensión y se calcula la media de los índices obtenidos para ese texto concreto. Los valores resultantes de la STTR son: de 50,5 % en P frente a 47,2 % en B con segmentos de 1000 palabras, y 57,1 % frente a 55,3 % con segmentos de 500 palabras. Se han calculado con el *script* en R desarrollado en la tesis doctoral de Hernández Lorenzo, *op. cit.*, II, p. 489.

- 3-4 *turuose* el coraçón, vn yelo hecho. / Quise'engañar yo mesmo a mi sentido B
enfriò el coraçón un ielo vivo. / Quise empero *turbar* a mi sentido P⁸²
- 7 Mas el *lloroso* estado y la tristeza B → Mas el quexoso sentimiento estraño P
- 23 sino suspiros tristes y lamento B → suspiros tristes i *lloroso* acento P
- 18 que no *temblase* con tan graue suerte? B → que no estálle, estrechado de tal suerte? P
- 65 viuimos, enemigos de la gloria B → *temblamos*, enemigos de la gloria P
- 19 Murió don *Pedro*, y mi terrible pecho B → Murio, ai dolor, i no rompio mi pecho? P
- 91 A ti aora también su estrecho amigo B → A ti, ô gran *Pedro*, a ti su estrecho amigo P⁸³
- 39 a España' *arreató* vn oscuro día. B → España, te robò un oscuro dia. P
- 73-74 Entonçes nos lleuó el aduerso hado / de León aquel iouen animoso, B
Entonces (ô dolor) el impio hado / *arreatò* aquel Ioven animoso, P
- 79 No baxa con tal furia' *arreatada* B → No cala con tal furia acelerada P⁸⁴
- 41 y ueo a quien suspiro más *dichoso*, B → i veo, a quien suspiro, venerable, P
- 46 ¿Quién llora porque biua descansado, B → Quien llora, porque góze'n paz *dichosa*, P⁸⁵
- 80 el rayo *resonante*, despedido B → el rayo penetrante, despedido P
- 138 al mar, que no se estienda enbraueçido, B → al mar; que no s'estienda *resonante*; P

82 Además, en P se conserva *turbar* en el v. 82 y se sustituye en el v. 51: *no turban* → *no alteran*.

83 P ha conservado en este caso el eco de Garcilaso, Égl. 1, 94 ("causar la muerte de un estrecho amigo"). Otro tanto ocurría en el v. 70 con *furor de Marte*, ya en Garcilaso, son. XXXIII, 1.

84 Por otra parte, *arreatado* se conserva en el v. 130.

85 Además, *dichoso* se suprime en B 12+5 y se conserva en el v. 130.

- 94 Quema el duro *rigor* del seco estío B → Quema el fogoso ardor d'el seco estio P
- 123 camino a la dureza de la muerte. B → muestra'l mortal *rigor* abierta senda. P⁸⁶
- 107 *refrena* y el amor desuaneçido B → i amor desvanecido i ciego enfrena P
- 111 del çielo, que resiste a mi sentido. B → d'el cielo; que mis impetus *refrena*. P
- 159 y *siente*'en su profundo al sol secreto, B → i acoge'n su profundo al Sol secreto; P
- 165 do imprime'el yelo, do arde el sol caliente, B → do rigida impression Islanda *siente*;

O complementariamente, un término (o términos) introducido en un verso de P resulta eliminado posteriormente en otro de B. Por ejemplo:

- 21 después deste cruel y triste hecho? B → despues d'este cruel i *acerbo* hecho? P
- 145 permite que a tu *açerua* y graue muerte B → Permite, que tu muerte i pena mia P
- 22 ¿Qué muestras podré dar de mi tristeza, B → Que *señales* daré de mi *tristeza*? P
- 146 publique, con *señales de tristeza*, B → publíque'n cuanto la grandeza Ispana P
- 25 y en exequias de duro sentimiento B → I en esequias d'*eterno* sentimiento P
- 126 son dolor y tormento sobrevmano. B → son congoxa i temor de fuego *eterno*. P
- 129 iaze', en *eterna* pena'aflige y trata. B → yaze,'n pena immortal aflige i trata. P
- 156 que tu nombre no bañe'*eterno*'olvido. B → que no asconda tu nombre ingrato olvido. P

86 *Rigor* se conserva en el v. 71 y *rigida* se incorpora en el v. 165 de P.

- 36 está, dexando en tierra el cuerpo muerto. B → està, *desamparando* el cuerpo muerto. P
- 101 y *desampara* el corporal aliento, B → i fallece'l vital i amado aliento, P
- 87 que hierè'el alto piélago de Atlante B → que toca el *hondo* pielago de Atlante. P
- 149 estos *hondos* suspiros y lamentos B → estos suspiros, qu'osan, i lamento P
- 102 jamás el pie'estampamos en el suelo. B → jamas el pie *imprimimos* en el suelo. P⁸⁷
- 165 do *imprime'*el yelo, do arde el sol caliente, → do rigida impression Islanda siente; P
- 146 publique, con señales de tristeza, B → publíque'n cuanto la *grandeza* Ispana P
- 150 que muestran su dolor con tu *grandeza*. B → mostrar su afan i tu onra soberana. P⁸⁸

Tampoco faltan ejemplos de intervenciones consistentes en la supresión reiterada de un mismo término en B, ya sea mediante sustitución o por simple eliminación:

- 30 ¿Quién palabras que *hieran* como abrojos? B → quien palabras, qu'espinen como abrojos? P
- 87 que *hierè'*el alto piélago de Atlante, B → que toca el hondo pielago de Atlante. P⁸⁹
- 89 con su muerte, y *España* fue testigo B → con su muerte, i Esperia fue testigo P
- 146-147 publique, con señales de tristeza, / cuánto *España* sintió tu dolor fuerte. B

87 El verso de B recuerda a un pasaje de Garcilaso, Égl. II, 698-699: "ir do nunca pie humano / estampó su pisada en el arena".

88 Previamente, ya se había suprimido *grandeza* en B, vv. 9 (en beneficio de *grande*) y 12+9.

89 Pero se conserva *hirió* en el v. 1.

- publique'n quanto la grandeza Ispana / dilata la pujante monarquía. P⁹⁰
- 148 Afetos son de la immortal *dureza* B → Afeto son de la rudeza umana P
- 25 y en exequias de *duro* sentimiento B → I en exequias d'eterno sentimiento P
- 94 Quema el *duro* rigor del seco estío B → Quema el fogoso ardor d'el seco estío P
- 123 camino a la *dureza* de la muerte. B → muestra'l mortal rigor abierta senda. P⁹¹

Los ejemplos de una u otra casuística podrían multiplicarse⁹². Pero donde mejor se muestra el arduo trabajo de reelaboración léxica operado en P es dentro del campo semántico del pesar, ya sea este el duelo causado por la muerte de don Pedro, ya sea la aflicción por la menesterosa condición humana. Un buen ejemplo lo tenemos en esta secuencia de cambios, que no hemos incluido en la lista previamente elaborada:

- 37 Gran causa de *llorar* es esta mía, B → Grande causa de *llanto* es esta mía, P⁹³
- 43 es inuidia y no *llanto lastimoso* B → Invidia es, no *congosa lamentable*, P
- 47 lexos de las *congexas* desta vida, B → lexos d'estos Euripos de la vida, P
- 88 creciendo las memorias dolorosas B → Crecieron las membranças *congexas* P
- 90 del triste *llanto* y queexas *congexas*. B → d'el *llanto* i de las queexas *lastimosas*. P
- 121-122 hasta que la fatal postrera suerte / rompe'el impedimento y dexa llano B⁹⁴

90 Además, se conserva *España* en v. 39 y *español* en v. 162.

91 Pero *dureza*, *duro* se conservan en los vv. 16 y 20.

92 Algunos casos: *mismo*, suprimido en vv. 4 y 93, pero conservado en 109; *nombre*, conservado en v. 156, pero suprimido en vv. 166 y 171; *siempre*, suprimido en vv. 48 y 60 y conservado en vv. 151 y 171; *vanola*, conservado en vv. 10 y 64, suprimido en vv. 13 (*en vano*) y 124; *muerte*, conservado en vv. 14, 89, 128, 145, pero suprimido en vv. 109, 123 (aquí sustituido por *mortal rigor*).

93 El verbo *llorar* mantiene, con todo, una notable presencia en ambas redacciones: vv. 35, 46, 83, 168.

94 No está de más recordar que *postrera suerte* es eco de Garcilaso, Ca. III, 34. Lo mis-

Hasta qu'allana el fin de la contienda / el ierto passo, i con *tormento* interno, P⁹⁵

126 son dolor y *tormento* sobrevmano. B → son *congoxa* i temor de fuego eterno. P

Asimismo, se observa que términos como *tristeza* o *triste* sufren una drástica reducción, pasando de cuatro ocurrencias en B a una en P, y de cinco a dos, respectivamente⁹⁶. En el caso de *dolor*, la diferencia no es tanto cuantitativa (ocho casos en B por seis en P) como de redistribución, dado que P lo elimina en 5 versos (61, 112, 126, 147 y 150)⁹⁷ y lo reintroduce en otros tres (8, 19, 73), al tiempo que lo mantiene en los vv. 58, 85 y 109. En compensación, P introduce dos casos de *pena* (vv. 20 y 145) —que se suman a los dos conservados (vv. 60 y 129)—, otros dos de *congoja* (vv. 43 y 126, pero suprimiéndolo en v. 47) y uno de *mal* como sustantivo (v. 20). No menos relevancia tiene, en el marco del incremento de riqueza léxica antes señalado, la introducción en P de términos que no figuraban en B —siempre en lo relativo a la expresión del pesar—: *ay* (vv. 10, 19), el arcaísmo *cuita* (v. 60), *espinar* (v. 30), *estallar* (v. 18), *estrechado* ('puesto en aprieto', v. 18), *lamentable* (v. 43), *pasión* (v. 112), *quejoso* (v. 7).

Del conjunto de las innovaciones léxicas de P hay que destacar, obviamente, aquellas que se producen sin que haya un forzoso condicionamiento contextual inmediato, sea de tipo sintáctico o métrico-prosódico. Ahí podemos incluir los casos siguientes: *declaró* → *descubrió* (v. 9); *triste* → *acerbo* (v. 21); *duro* → *eterno* (v. 25); *hieran* → *espinen* (v. 30); *nueva* → *viva* (v. 32); *dejando en tierra* → *desamparando* (v. 36); *congojas* → *euripos* (v.47); *turban* → *alteran* (v. 51); *asienta* → *presenta* (v. 53); *vivir* → *luchar* (v. 56); *sujetos* → *opresos* (v. 62); *vivimos* → *temblamos* (v. 65); *supremo* → *felice* (v. 66); *cansa* → *ofende* (v. 67)⁹⁸; *ilustra* → *ensancha* (v. 68); *contino* →

mo ocurre con *ánimo mezquino* en el v. 120 de P con respecto a “ánima mezquina” en Garcilaso, Égl. I, 81 y 368.

95 Es el único caso de este sintagma en P, pero sí consta *mal interno* en P I, El VI, 30. Igualmente, *pasión interna* en H, El IV, 212. Sobre *ierto* 'erguido' volvemos más abajo.

96 En B el sustantivo consta en los vv. 7, 22, 50, 146; en P, solo en v. 22. El adjetivo figura en B, vv. 2, 10, 21, 23, 90; en P, solo en 2 y 23.

97 Igualmente, se elimina *dolorosas* en el v. 88.

98 El verso de B está más cerca de Garcilaso, El. I, 82-84: “¿A quién ya de nosotros el exceso / de guerras, de peligros y destierro / no toca y no ha cansado el gran proceso?”.

ansioso (v. 72); *adverso* → *impio* (v. 73); *baja* → *cala* (v. 79); *arreatada* → *acelerada* (v. 79); *resonante* → *penetrante* (v. 80); *hiere* → *toca* (v. 87); *alto* → *hondo* (v. 87); *España* → *Hesperia* (v. 89); *duro rigor* → *fogoso ardor* (v. 94); *estampamos* → *imprimimos* (v. 102); *el dolor* → *la pasión* (v. 112); *engañados* → *ofuscados* (v. 119); *bajo de* → *yuso de* (v. 132); *celestial* → *celeste* (v. 139); *eterno* → *ingrato* (v. 156); *donde Betis* → *do el Tarteso* (v. 157); *estendido vaso* → *vaso inmensurable* (v. 158); *siente* → *acoge* (v. 159); *donde el rojo puesto* → *do el límite rojo* (v. 163)⁹⁹.

Aun aceptando que la casuística es variada, puede decirse que, de manera general, los cambios privilegian un léxico cuya carga semántica resulta más específica y adecuada, o que se caracteriza por un mayor rebuscamiento, concretado a menudo en rasgos cultistas o, en el caso de *yuso de*, arcaizantes¹⁰⁰. Entre los cultismos, nos detendremos brevemente en uno de ellos, *ardor* (v. 94), por su posición destacada como la cuarta de las palabras claves en *OP*¹⁰¹. Aparece 85 veces en P, y 33 en el resto de la poesía herreriana, de las cuales siete en H y 26 en los poemas sueltos. De las 85 ocurrencias de P, 44, es decir, poco más de la mitad, se encuentran en los poemas exclusivos, y las otras 41 en poemas compartidos con otros testimonios. En tales casos, *ardor* sustituye a voces como *resplandor*, *llamas*, *fuego*, *sol*, etc.; de hecho, son tres los poemas de B en los que se produce el reemplazo *fuego* B → *ardor* P, por lo que el sintagma *fogoso ardor* viene a ser una síntesis de ese cambio repetido. El sintagma *yuso de* hay que agru-

99 De esta lista, son ocurrencias únicas en *OP*: *espinar*, *euripo*, *calar*, *penetrante* (pero no *penetrar*), *ofuscado* (pero no *ofuscar*), *yuso*, *inmensurable*.

100 En las *Anotaciones*, las ideas dispersas de Herrera sobre el empleo de arcaísmos, voces foráneas y, en general, neologismos en la lengua poética oscilan entre el entusiasmo y la prudencia, de manera que lo mismo han valido para hacer del sevillano un partidario decidido o moderado de su uso; *vid.* Macrí, *op. cit.*, pp. 186-204, y la síntesis de Cuevas, “Introducción”, pp. 74-75. Con todo, es innegable la decisiva aportación de Herrera al cultismo en la lengua española, como evidencian las continuas referencias al sevillano en el completo estudio de José Luis Herrero Ingelmo, “Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 13-192, 237-402, 523-610; y 75 (1995), pp. 173-224, 293-394.

101 Hernández Lorenzo, *op. cit.*, I, pp. 221-225; revisado en Laura Hernández Lorenzo, “Nueva luz para la problemática de *Versos*: una aproximación a su léxico desde las Humanidades Digitales y los estudios de corpus”, en *De Herrera*, pp. 169-175.

parlo con los restantes arcaísmos del poema: *cuita* (v. 60), *membranzas* (v. 88) y *yerto* (v. 122). Aunque estos tres ya están presentes en H, de *cuita* (un caso en 1582) puede decirse que es voz característica de P¹⁰². Pero en el caso de *membranza* y de *yerto* (‘empinado’) —que es un latinismo (seguramente con la mediación del it. *erto*) ya en desuso¹⁰³—, el reparto resulta más equilibrado. La conclusión es, por tanto, que en este aspecto P no hace sino desarrollar e intensificar tendencias que ya pueden apreciarse en H, sin que el empleo de *yuso* en la *Elegía* suponga una radical solución de continuidad entre una y otra sección textual.

Los cambios de estructuras sintácticas potencian rasgos preexistentes en B conforme a dos tendencias básicas: el cultivo en varios niveles de la geminación (o, en sentido más amplio, de la repetición), por un lado, y el recurso al hipérbaton, por otro. En cuanto a lo primero, cabe destacar aquellos casos en que una voz de B (casi siempre un adjetivo) ha generado dos en P (vv. 1-2, 6, 23, 101, 145 y 107), e igualmente el empleo de esquemas tales como la bimetración en quiasmo del endecasílabo (v. 23)¹⁰⁴, la fórmula “A no B” (v. 43), o la anáfora (vv. 14, 20, 31, 91)¹⁰⁵. Por lo que hace al hipérbaton —sin duda, uno de los aspectos más trabajados en la revisión de P, especialmente en la parte final del poema—, la diversificación es la regla, dentro de las dos modalidades básicas de la inversión y de la disyunción¹⁰⁶. A la primera de ellas corresponden, por ejemplo, los cambios operados en los vv. 52-54, 82, 91-93, 117, 121-123 (*abierta senda* es el objeto), 143, 146-147 (*la grandeza hispana* es el objeto), 156, 163-164, 165, 168 y 171; a la disyunción, los que se dan en los vv. 41, 46-48, 92-93, 134, 149-150 y 170. Una combinación de ambas posibilidades se da, por fin, en los vv. 34-35 y 109-110.

102 Hernández Lorenzo, *Los textos poéticos*, I, pp. 238-239.

103 Gil, *op. cit.*, p. 246.

104 Por contraste, P prescinde del esquema bímembre del endecasílabo en el v. 90.

105 A estos casos habría que añadir la reelaboración del esquema anafórico que presenta B en los vv. 160-165 (si aceptamos que *de* es errata de copista por *do* en el v. 160), que en P se prolonga entre los vv. 160-166. Sobre las repeticiones anafóricas en P, véase Macrí, *op. cit.*, pp. 353-356.

106 Véase la detallada casuística que recoge Macrí, *ibidem*, pp. 348-353. De utilidad resulta también la que propone Bartolomé Pozuelo Calero, “El hipérbaton de Góngora y el latín”, *e-Spania*, 32 (2019): <<http://journals.openedition.org/e-spania/30358>>, (consultado el 09/09/2022).

La reelaboración de las estructuras sintácticas guarda relación con un aspecto importante de la revisión operada en P: el cuidado del orden de las palabras y sus efectos prosódicos. Por lo que atañe a la configuración rítmica del endecasílabo, los cambios de P tienden a favorecer la conversión del esquema *a minore* en *a maiore*, como se aprecia por ejemplo en los vv. 15, 18, 101, 117, 166, 168, 170; mientras que el paso contrario solo se da en los vv. 7, 23, 122, 146¹⁰⁷. Esto enlaza con otro aspecto relevante: los frecuentes casos en que los cambios de P se traducen en el refuerzo de la cohesión del verso en el aspecto sonoro (vgr.: vv. 1, 9, 20-21, 25, 47, etc.), con efectos más o menos evidentes de fonosimbolismo¹⁰⁸. Dentro de este apartado destaca el recurso a los acentos antirrítmicos, tan característico de la poesía herreriana, que ha merecido el estudio ya citado de Ferguson. En la *Elegía a la muerte de don Pedro de Zúñiga* hemos localizado hasta 27 versos que llevan algún acento antirrítmico en B y/o P, lo cual representa un 15,6 % del total. En consecuencia, la casuística se antoja bastante variada. Así, encontramos casos donde el verso pasa a P sin ningún retoque, por lo que la secuencia antirrítmica (SA) permanece intacta (vv. 49, 58, 64, 100, 131); y otros en los que la revisión de P, incluso si interviene en las palabras implicadas en la SA, no modifica el esquema de esta (vv. 16, 37, 46, 79, 112, 113, 124, 172). Unos pocos versos revisados en P suprimen acentos antirrítmicos de B (vv. 135, 139, 147); otros los reacomodan o varían (vv. 14, 18, 48, 60, 74, 91, 141); otros, por fin, los introducen

107 Tendencia que Macrí, *op. cit.*, p. 363, considera dominante en el paso de H a P.

108 La sensibilidad de Herrera (*Anotaciones*, p. 367) para detectar y apreciar este tipo de sutilezas queda de manifiesto, por ejemplo, en su conocida nota a la dialefa del verso garcilasiano “de áspera corteza se cubrían” (son. XIII, v. 5): “I con esta diéresis denota Garci Lasso, apartando aquellas vocales, l’aspereza de los miembros, i la repunancia de la trasformación [de Dafne en laurel]. I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos. Usolas Virgilio en muchos lugares...”; Juan Francisco Alcina Rovira, “Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32.2 (1983), pp. 340-354 (especialmente, pp. 346-349) relaciona este pasaje con el *Actius* de Pontano. Ferguson, *op. cit.*, pp. 15-46 repasa las observaciones herrerianas sobre la relación entre sonido y sentido. Para una amplia contextualización del asunto, *vid.* María José Vega Ramos, *El secreto artificio. “Qualitas sonorum”: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992 (especialmente para Herrera, pp. 227-242).

donde no los había en B (vv. 9, 38, 50, 161). Algunas tendencias pueden percibirse dentro del conjunto de cambios. Así, la SA en 9-10 siempre se ve afectada en aquellos versos de B que pasan con cambios a P, ora porque se suprime la SA (vv. 14, 139, 147), ora porque se altera la voz que lleva el acento en la novena sílaba (v. 124)¹⁰⁹. En esos mismos versos también se detecta una preferencia por ubicar la SA en las sílabas 5-6 (vv. 9, 14, 38, 49, 60, 74, 161) o 2-3 (vv. 14, 91, 141)¹¹⁰, a veces como remate (vv. 9, 14, 74) o arranque (v. 91) de secuencias de tres acentos¹¹¹. A este respecto, destaca el v. 14 de P (“cuan mal surten! cuan mal divides, Muerte”), que suma en las seis primeras sílabas dos SA, la primera de tres acentos, generando un verso que con su abrupta prosodia pretende enfatizar el destrozo causado por la muerte de don Pedro —mientras que en B solo había una SA en 9-10, ahora suprimida—.

10. CONCLUSIONES

Nuestro análisis evidencia que el texto P es el fruto de una intensa y coherente revisión del poema tal como se lee en la fase redaccional representada por B. En resumen, la revisión de la *Elegía* ha potenciado sus tres componentes esenciales. En primer lugar, la esfera subjetiva del duelo, actualizando y dando énfasis expresivo tanto al sentimiento de pérdida como a su atenuación consolatoria. En segundo lugar, la dimensión pública del suceso, haciendo más patente y —de nuevo— enfática la vincu-

109 Al tiempo, P introduce la SA de 9-10 en los vv. 18 (donde B la tenía de 7-8) y 50 (sin SA en B). Sobre la SA en 7-8, *vid.* Ferguson, *op. cit.*, pp. 62-65.

110 “Las transiciones textuales muestran una clara predilección de P por las SA en 5-6” (Ferguson, *op. cit.*, p. 93). Para el v. 60 vale esta observación: “...P prefiere y tolera la SA en 6-7 cuando la ruptura que puede causar es marcada e inconfundible. Cuando no es así, P tiende a refundir el verso, o eliminando la SA del todo, o bien reemplazándola por otra sobre otro par de sílabas” (Ferguson, *op. cit.*, p. 79). Para el v. 141, remitimos a la p. 94.

111 Sobre las SA de tres acentos, *vid.* Ferguson, *op. cit.*, pp. 114-116. En B destacan tres casos de la SA en 6-7-8 (vv. 16, 37, 48), de las cuales se conservan en P los dos primeros, a pesar de los cambios operados en dichos versos. El tercero, en cambio, se reduce en P a 6-7, un tipo de SA con un tratamiento muy variado en *OP* (Ferguson, *op. cit.*, pp. 78-83).

lación de las muertes de don Pedro y de don Luis con el destino histórico de la monarquía hispánica. Y finalmente, la dimensión metapoética de la composición, al reforzar la confianza del poeta en el poder inmortalizador de sus versos. La secuencia se desarrolla bajo un signo estético coherente, que es el de la intensificación de una poética culta que tiende a la elevación expresiva como recurso capaz de vincular lo subjetivo con lo nacional y de reafirmar la centralidad de la tarea poética como articuladora de la identidad española.

A la vista de la masiva presencia de correcciones encadenadas y homogéneas; a la vista de la completa adecuación de los procedimientos expresivos entre sí y de estos con los fines poéticos perseguidos; a la vista, en suma, de la afinidad entre la reelaboración de la *Elegía* y el proceso creativo herreriano en sus diferentes fases, más el complemento de los apuntes de poética y retórica desplegados en las *Anotaciones*, no cabe otra conclusión que catalogar como autoriales las variantes estudiadas. La revisión desvela, en definitiva, una reescritura meticulosa y tenaz, hasta hacer de un poema más bien mediocre un dechado de la maestría alcanzada por el poeta en el manejo de los recursos expresivos, así como de la madurez conceptual con que afrontó la revisión de su obra después de 1582. Nos preguntamos, por tanto, parafraseando la atinada fórmula de Pepe Sarno: ¿quién si no Herrera podía implicarse tanto en semejante tarea y salir tan airoso de ella? Es más, creemos que no cabe albergar dudas sobre la plena autoría herreriana de la versión P, ni siquiera en algún detalle controvertido —como es la sustitución *bajo de* → *yuso de*, por el recurso al inusitado arcaísmo—, pues también esto se puede explicar y contextualizar en el marco del proceso de reescritura.

Cosa distinta es que se pueda asegurar sin discusión que la versión P representa en todo la voluntad final del autor. Para esta duda, la crítica textual no tiene, a día de hoy, una respuesta definitiva, toda vez que P es, como se sabe, una edición póstuma sujeta a incertidumbre acerca de los materiales que pudieron reunir los editores, con Pacheco a la cabeza. Pero sí se puede afirmar que el proyecto poético de Herrera no podía completarse sin la mediación de la imprenta¹¹². Desde este punto de vista, resulta

112 Para un desarrollo de estas ideas, *vid.* Juan Montero, “Sujeto e institución literaria: el caso de Fernando de Herrera (entre 1580-1631)”, en *En la villa y corte. Trigésima áurea. Actas del XI Congreso Internacional Siglo de Oro*, ed. Ana Martínez, Pereira *et.*

obvio que la publicación de *Versos* viene a colmar, aunque sea por una vía accidentada, ese proyecto poético-editorial, del que tenemos como última noticia lo dicho por el licenciado Enrique Duarte acerca del “... naufragio, en que pocos días despues de su muerte [de Herrera] perecieron todas sus obras Poeticas; que el tenia corregidas de ultima mano, i encuadradas para darlas a la Emprenta”¹¹³. De ahí derivan tanto la zozobra de los primeros editores como la consideración —entre los modernos— de *Versos* como un sospechoso depósito de los restos azarosos del *naufragio*, pese a los esfuerzos, sobre todo de los estudiosos italianos, por defender ese volumen como expresión de la última voluntad de Herrera, con argumentos tanto de detalle como más globales. Ruiz Pérez acaba de darle un giro a dicha perspectiva al preguntarse no ya por la estructura textual de P en relación con B y H (como ya hiciera Macrí), sino por su peculiar *dispositio* editorial, rumbo que le lleva a concluir que

...al menos en su diseño general, *Versos* mantiene y respeta la decisión autorial, por cuanto es reveladora de un complejo y denso sentido poético, tanto más coherente con todo lo que conocemos de Herrera cuanto alejado de las posibilidades de un Pacheco que sólo hubiera tenido ante sí un conjunto de ‘papeles sueltos’ y no hubiese contado con algo muy cercano a lo que debió de ser ese cuaderno en el que el poeta había reunido y ordenado sus textos y se hallaba a las puertas de la imprenta¹¹⁴.

al., Madrid, UNED – Fundación General UCM, 2020, pp. 121-143; y Pedro Ruiz Pérez, “La construcción autorial de Herrera en *Versos* (1619)”, en *De Herrera*, pp. 207-258, con el complemento de: “¿Pacheco o Herrera? La construcción editorial de *Versos* (1619)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 70.1 (2022), pp. 95-125.

113 En su conocido prólogo a *Versos* (*OP*, II, pp. 25-26). Como se recordará, la consecuencia del *naufragio*, pese al gran esfuerzo editorial de Pacheco, es la siguiente: “...aunque todo ello [lo publicado] sea d’el mesmo Autor es cosa cierta, que lo que el tenia escogido i perficionado para sacar a luz seria de mayor, i de mas acabada perfeccion” (*OP*, II, p. 26). Es forzoso preguntarse si las dos hojas con sendos sonetos autógrafos de Herrera que se conservan en el ms. RM 6709 de la Real Academia Española (*Poesías de Autores Andaluces*, pp. 5 y 7, pero con numeración propia 630 y 631), llegaron a formar parte de ese volumen preparado para la imprenta; remitimos a Montero, “La transmisión”, pp. 118-123.

114 Ruiz Pérez, “La construcción autorial”, p. 256. *Vid.* asimismo Macrí, *op. cit.*, pp. 167-185 (“La estructura textual de la edición P”), con la respuesta de Blecua, *OP*, I, 26 ss.

Es verdad que tampoco por esta vía se puede probar fehacientemente que P represente la voluntad última del poeta, pues Herrera pudo idear a lo largo de los años más de una ordenación para la edición definitiva de su obra, pero es un argumento de peso —otro más— a favor de la autenticidad de P “en conjunto”, más que plena o total hasta el último detalle, como reconoce el propio Ruiz Pérez¹¹⁵. Es una tesis, en definitiva, que nos recuerda algo tan obvio y a la vez relegado como que *Versos* es un volumen imprescindible para el conocimiento de la obra herreriana y aun de la poesía española de finales del XVI, al tiempo que abre interesantes vías de exploración, atentas tanto a lo micro- como a lo macrotextual.

115 Acepta, en efecto, el estudioso la posibilidad de “...intervenciones de menor cuantía, al menos en lo que se refiere a la estructura y sentido general de una obra de claro sentido unitario e inequívoca voluntad de ordenación” (Macrí, *op. cit.*).