

Pervivencia y Literatura:

documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI



cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

MEMORIA POÉTICA Y JUEGO LITERARIO EN «UFANO MUERO EN MIS MALES» DE FERNANDO DE HERRERA*

ISABELLA TOMASSETTI
Sapienza, Università di Roma (Italia)

Es bien sabido que la pervivencia de las formas y del lenguaje poético de la escuela castellana tardomedieval fue duradera e intensa, tanto que la mayoría de los autores petrarquistas experimentaron los géneros poéticos de la tradición autóctona, demostrando un gran esmero técnico y un dominio seguro de los temas y del bagaje retórico de la lírica cortesana del siglo xv. Boscán, Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera y muchos otros poetas del siglo xvi no dejaron de frecuentar esa poesía en arte menor, aunque la considerasen inferior a la poesía en endecasílabos procedente de la tradición italiana. Aun así, el reclamo de los orígenes, la conciencia de que en esa parcela residía el comienzo de la tradición poética castellana, incluso el gusto por un ejercicio lúdico y desenfadado de la escritura poética hizo que los florilegios del siglo xvi se llenaran de coplas de arte menor, romances, esparsas, canciones, villancicos y glosas hechas a la manera cuatrocentista o con algunas adaptaciones y variantes formales que se ajustaban al nuevo ambiente receptor.

La tradición poética de Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597), es bien sabido, constituye un caso emblemático para las tareas ecdóticas ya que su obra llegó principalmente a través de dos impresos (1582 y 1619), el segundo de los cuales, póstumo, contiene variantes muy significativas que el editor Francisco Pacheco atribuyó a la pluma y voluntad de Herrera. No entraré ahora en la disputa que se produjo a lo largo del siglo pasado entre los partidarios de la genuinidad de las variantes transmitidas por la edición de 1619 y los que rechazaron rotundamente la autoría de Herrera atribuyendo esas variantes a la intervención de

* Este trabajo se enmarca en el seno del Proyecto italiano de interés nacional *La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime* (Ref.: 2017T2SK93_003).

Pacheco¹. Sin embargo, he decidido adentrarme en una parcela marginal de la producción del sevillano, explorando su poesía en versos octosílabos: en efecto, Herrera no renunció a practicar géneros y formas de la poesía castellana anterior al florecimiento del petrarquismo garcilasista y su producción ha dejado huellas de una frecuentación no despreciable de ese terreno poético. Como escribió su biógrafo y editor póstumo, el pintor Francisco Pacheco, en sus *Retratos*, Herrera «compuso muchos romances, glosas y coplas castellanas que pensaba manifestar» (Pacheco 1864) y que siguió empleando más tarde.

Espíritu reservado y severo, poco propenso a las galas cortesanas, volcado en un culto casi ascético de la palabra y del estilo, Fernando de Herrera dejó una producción poética plenamente clásica, impregnada de temas tan petrarquistas como la lucha entre razón y sentidos, la ausencia, la osadía amorosa, el desdén y la muerte. También le debemos una labor crítica y filológica de extraordinario valor, representada por las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* (1580), obra fundamental para la historia de la poesía y de la poética española del siglo xvi². En las *Anotaciones* Herrera no solo dio muestra de su erudición y sabiduría tanto en el ámbito de la poesía clásica como en el de la tradición italiana³, sino que propuso una teoría literaria y un nuevo concepto de imitación, centrado en la reivindicación de la plena madurez de la lengua poética castellana. En las *Anotaciones* Herrera citó a pocos poetas del siglo xv pero, como veremos, la mención de algunos es muy importante para el análisis del poema que me propongo presentar en este estudio. Entre los poetas que menciona por el papel que desempeñaron en el panorama de la escuela poética castellana figuran el Marqués de Santillana (por la introducción del soneto), Juan del Encina (por la escritura de églogas), y Juan de Mena (del que destaca la fuerte impronta clásica y humanista de su poesía). De dos poetas más, Pedro de Cartagena y Garci Sánchez de Badajoz, cita también unos versos para comentar poemas de Garcilaso de la Vega. Del primero introduce los versos «lo que siento / no fio del pensamiento»⁴ para explicar la hipérbole del v. 8 («fiar el mal de mí, que lo poseo») del soneto XII de Garcilaso («Si para refrenar este desseo»);

1. Es digna de mención la disputa entre José Manuel Blecua (Herrera 1975) y Oreste Macrí (Macrí 1972), a la que se sumaron otros estudiosos partidarios de una u otra opinión sobre la autenticidad de las variantes conservadas en la edición de 1619. Entre todos, se señala especialmente el trabajo de Senabre (1985), las numerosas entregas de Pepe Sarno (1982, 1983, 1984, 1985, 1986) y las recientes aportaciones de Montero Delgado (2005, 2019, 2021).
2. *Cfr.* Herrera 2001.
3. Es imposible abarcar la extensa bibliografía de la que se dispone sobre Fernando de Herrera. Acerca del influjo clásico e italiano me limitaré a citar, entre otros, Navarro Durán (1982a y 1982b), Correa Rodríguez (1998), Schwartz (2001 y 2004).
4. Versos sacados de la canción «En mi grave sufrimiento» (4, 8), atribuida a Cartagena en MP2 y a Diego de San Pedro en 11CG y 14CG. Para más detalles sobre la poesía de Cartagena *cfr.* la edición al cuidado de Ana María Rodado Ruiz (Cartagena 2000).

Herrera atribuye a Garci Sánchez de Badajoz también los versos «Si muero en tierras ajenas / lexos de donde nací / ¿quién habrá dolor de mí?», que menciona para comentar el soneto XVI, dedicado a la muerte del hermano de Garcilaso. Los editores de las *Anotaciones*, Inoria Pepe y José María Reyes Cano (Herrera 2001), afirman no haber identificado estos versos, que corresponden sin embargo al estribillo de un villancico anónimo transmitido por el *Cancionero general* de 1557 (Amberes, f. 399v). Es posible que el sevillano se equivocara (y no sería la primera vez que un poeta no acertara en atribuir determinados versos a otros autores) pero la seguridad con la que Herrera los adscribió a Garci Sánchez de Badajoz y el hecho de que los haya citado en las *Anotaciones* induce a pensar que Herrera tenía un testimonio con la atribución a Garci Sánchez. El mismo poeta vuelve a ser citado en el comentario a la Égloga I donde Herrera, a propósito del v. 70, «Salid sin duelo, lágrimas corriendo», revela una posible influencia de Badajoz en el toledano y no escatima elogios para el que consideraba uno de los mayores poetas del siglo xv:

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

Lágrimas de mi consuelo
qu'avéis hecho maravillas
i hazeis.
Salid, salid sin recelo
i regad estas mexillas,
que soléis⁵.

Aunque el interés principal de Herrera residiera en los géneros de la tradición italiana, su producción presenta un número no despreciable de poemas en arte menor que revelan una destreza considerable en la versificación y un excelente conocimiento de los temas y estilemas de la poesía cortesana tardomedieval. El repertorio *vetus* de Fernando de Herrera consta de 26 poemas y no entró en la tradición impresa de su poesía: de hecho, está transmitido por un cancionero manuscrito de finales del siglo xvii (ms. 10293 de la BNE) que contiene un florilegio de varios autores compilado por el erudito sevillano José Maldonado Dávila y por otro testimonio anterior del mismo florilegio (ms. 57-5-05, *olim* 83-5-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla) fechado 1637. Los textos figuran además en la edición de José María Asensio de la *Controversia sobre las Anotaciones a la obra de Garcilaso* (Sevilla, 1870)⁶. La primera edición moderna de dichos poemas se debe

5. Cfr. Herrera (2001: 704).

6. Cfr. Herrera (1870).

a José Manuel Blecua, que subrayó en su momento la importancia de estos versos en la trayectoria poética del sevillano, aunque no profundizara en los aspectos intertextuales⁷. La marginalidad de esta producción y su pertenencia a otra escuela literaria quizá explique cierto desinterés por parte de la crítica, pero este corpus no deja de tener un valor importante para el estudio de la pervivencia de los géneros y del lenguaje poético de la escuela castellana cuatrocentista en pleno siglo xvi.

El poema que pretendo analizar en esta ocasión ocupa los ff. 199r-200v del ms. 10293 de la BNE (*M* en la edición de Blecua) y los ff. 155r-158v del ms. 57-5-05 (*olim* 83-5-13) de la Biblioteca Colombina de Sevilla (*D* en la edición de Blecua). Fue editado además en las pp. 177-181 de la *Controversia sobre las Anotaciones a la obra de Garcilaso* por José María Asensio (testimonio *C* en la edición de Blecua). Se trata de una composición en versos octosílabos con una estructura muy rigurosa, caracterizada por la cita sistemática de dísticos de estribillos célebres de la tradición cuatrocentista. El poema debió sufrir algún trastorno en su transmisión, como bien señaló Blecua, que cambió el orden de las coplas de exordio ajustándose a la enmienda realizada por Asensio. Sin embargo, creo que alguna alteración tuvo que afectar también a otras estrofas iniciales del poema, aunque la tradición manuscrita no lo sugiera, pues los dos testimonios reproducen el mismo orden estrófico. En efecto, la propia estructura de la composición, revela, como veremos, unas anomalías que inducen a conjeturar alguna incidencia en la sección inicial del poema.

El texto se presenta como una larga lamentación centrada en la paradoja cortés del «vivir muriendo» y en la expresión de fidelidad eterna por parte del amante, hasta el sacrificio extremo de la muerte. A este tema se acompaña el de la nostalgia de la amada, que se concreta en el tópico de la partida y de la separación. Todo este conjunto temático cobra forma gracias a un entramado retórico muy bien construido y perfectamente ajustado a la tónica de la poesía de cancionero: antítesis, paradojas, oxímoros junto con figuras de repetición como el políptoto, la paronomasia y la epanalepsis configuran un texto que reproduce fielmente el estilo de la poesía cortés cuatrocentista. Este ejercicio de imitación de la escuela antigua no sólo es una muestra de habilidad compositiva sino que adquiere la función de celebrar los antiguos maestros pues Herrera construye el poema introduciendo citas de poemas cuatrocentistas y observando las mismas pautas formales y los mismos procesos interpretativos que habían utilizado los poetas del siglo xv. Los testimonios que han transmitido el poema presentan 23 quintillas y la misma rúbrica, «Romance 25». Dicho epígrafe contiene una designación de género que se debe con mucha probabilidad al copista ya que nuestro

7. Cfr. Herrera (1975), vol. I, pp. 147-150. Señalo además las ediciones de Cristóbal Cuevas (Herrera 1985: 206-211) y Ruestes (Herrera 1986: 55-58).

poema y todos los demás de la sección no presentan la estructura del romance sino la de composiciones estróficas en cuartetos, redondillas o quintillas.

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

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

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

Como puede verse, salvo en las primeras coplas, estos esquemas alternan de una forma ordenada. Otra peculiaridad es que las quintillas que presentan el doble pareado albergan citas en los últimos dos versos, algunas perfectamente identificables gracias a un *verbum dicendi* que explicita la inserción, otras más encubiertas pues están integradas sintácticamente y sin ninguna alusión a la operación de engaste llevada a cabo en el poema⁸. Se observa, además, cierta conexión lógico-semántica entre la quintilla sin cita y la que lleva los versos ajenos, conforme a una técnica retórico-argumentativa que también caracterizaba los poemas intertextuales del siglo xv: los versos engastados, en efecto, constituían el remate de un discurso preparatorio que introducía y explicaba el tema del texto citado. Es frecuente, además, que la copla portadora de la cita se abra con una conjunción copulativa o adversativa que la enlaza sintácticamente con el contenido de la estrofa anterior.

Esta composición presenta en principio una estructura muy rigurosa, con una sucesión de dobles quintillas, la primera de las cuales (sin cita) con esquema *a b b a b*, la segunda (con cita) con esquema *a a b b a*. De acuerdo con esta estructura compositiva, las quintillas impares deberían tener el primer esquema métrico y no llevar cita, mientras que las quintillas pares tendrían que presentar el segundo esquema métrico y llevar cita. Eso no ocurre, sin embargo, entre las quintillas I y IV, donde esos esquemas se invierten y que, además, revelan una incoherencia de tipo sintáctico-argumentativo que sugiere un par de inversiones de su posición dentro del poema. La primera, ya propuesta por Asensio y Blecua, adelanta la tercera copla en primera posición. Como podemos notar, en las primeras dos coplas el poeta se alegra y hace gala de morir por las penas de amor causadas por su amada, afirmando merecerlas por la fe que le tiene a su dama. Las dos coplas están ligadas sintácticamente y culminan con la cita de dos versos célebres de Alfonso Álvarez de Villasandino:

8. Esta es la razón por la que José Manuel Blecua no señaló la procedencia ajena de algunos fragmentos en su edición de 1975.

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

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

La tercera copla (que en la tradición manuscrita ocupa la segunda posición), sin embargo, empieza con una conjunción adversativa («Pero mal puedo sentir») que parece sugerir una argumentación previa que en el texto no leemos. La tercera quintilla es rematada asimismo por otra cita («livianos son los dolores / que el seso puede encubrir») perfectamente integrada desde el punto de vista sintáctico, tanto que ha pasado desapercibida al editor de Herrera⁹:

Pero mal puedo sentir
 lo que más devo huir,
 porque en las penas mayores,
 livianos son los dolores
 que el seso puede encubrir. 15

Sufrí siempre el mal que siento
 sin pretender galardón,
 que es ingrato el corazón
 que os pide más que el tormento
 de tan dichosa pasión. 20

Precisamente el esquema métrico y la presencia de la cita en esta copla sugieren que la quintilla deba ocupar la cuarta posición y no la tercera, de ahí que sea plausible conjeturar una alteración en el orden de las quintillas tercera y cuarta. Si leemos la copla sucesiva, encontramos en ella una serie de coincidencias léxicas y semánticas con la anterior («mal»/«mal»; «sentir»/«siento»; «penas»/«tormento»). También la argumentación sugeriría una anteposición de la cuarta estrofa ya que

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

en ella el poeta afirma haber aceptado las penas de amor sin exigir otro galardón que el tormento mismo generado por la pasión. En la otra estrofa (la segunda en la tradición manuscrita), el amante, retomando dos palabras usadas en la anterior («mal» y «sentir») dice que no puede dejar de sentir su tormento porque con la razón solo se consigue encubrir pequeños dolores y el suyo es un dolor «mayor». La anteposición de la tercera copla, además, restauraría la secuencia de los esquemas métricos y la ubicación del fragmento intertextual:

Sufrí siempre el mal que siento
sin pretender galardón,
que es ingrato el corazón
que os pide más que el tormento
de tan dichosa pasión. 15

Pero mal puedo sentir
lo que más devo huir,
porque en las penas mayores,
«livianos son los dolores
que el seso puede encubrir». 20

Pero las anomalías no terminan aquí. La quinta copla se abre con una conjunción copulativa que también sugeriría la presencia de una quintilla introductoria, de manera que es plausible conjeturar la pérdida de una estrofa entre la cuarta y la quinta. Finalmente, si la secuencia alternada de las quintillas constituye, como creo, la base arquitectónica del poema, la composición debería estar formada por 24 quintillas y no 23, como resulta de los testimonios, circunstancia que corrobora, a mi modo de ver, la hipótesis de que se ha perdido una estrofa.

En efecto, esta presunta quinta copla perdida restauraría el equilibrio métrico y estructural de la composición:

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

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

Al margen de estas conjeturas ecdóticas que explicaré con más detalle en la edición del poema¹⁰, me gustaría detenerme ahora en la procedencia de las citas y vislumbrar alguna conexión intertextual con otros poemas y autores importantes de la poesía cuatrocentista (Ravasini 1989: 70-78).

10. Por límites de espacio, no podré ofrecer en este artículo la edición crítica del poema, que saldrá en el próximo número de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (2023).

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

Garci Sánchez de Badajoz (11CG)

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

Fernando de Herrera

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

Finalmente, un rastreo de las citas insertadas en los dos poemas también nos ofrece indicios significativos de contigüidad entre las composiciones. Propongo a continuación un prospecto de los fragmentos citados¹¹:

vv.	Versos citados	ID, fuentes y autor	Poemas marco
9-10	Loado seas, Amor, por quantas penas padesco	ID 0663: PN1, SA7, MP2 Alfonso Álvarez de Villasandino	Citado en boca de Macías en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662: LB1, MN14, SA10b, 11CG, 14CG, 13*BI Citado además en: ID 0859 Guevara LB1, 11CG, 14CG ID 2519 Montoro SA7 ID2712 V 2519 Montoro SA7 ID4357 V 0663 MP7 ID7127 E ID7128, Sousa 16RE
14-15	Livianos son los dolores que el seso puede encubrir.	ID 0664 No documentado en ninguna otra fuente	Citado en boca de Guevara en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662 No figura en las obras de Guevara.
24-25	No sé por qué me fatigo pues con razón me vencí.	ID 0666: 11CG, 14CG, 16RE, OA1 Jorge Manrique	Citado en boca de Jorge Manrique en Garci Sánchez Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662
34-35	Justa fue mi perdición de mis males soy contento.	ID 1955: MP2, MP4a, OA1, 11CG, 14CG, SG1 Jorge Manrique Músico: Francisco de la Torre MP4a	ID 1981 G 1955 Glosa de Costana MP2, 14 CG
44-45	Ved que tanto es más mortal que la muerte mi tormento.	ID 6836: 14CG, MN14 Garci Sánchez de Badajoz	
54-55	No tardes muerte, que muero; ven, porque viva contigo.	ID 6834: 14CG Jorge Manrique	
64-65	Ven muerte tan escondida que no te sienta conmigo.	ID 6278: 1CG, 14CG Comendador Escrivá	
74-75	¡O, si yo nunca muriese ni mi pena desigual!	No identificado	

11. Para el rastreo de las citas me he basado en el repertorio de Dutton (1991).

84-85	Pues que jamás olvidaros no puede mi corazón.	ID 1953: Tapia 11CG; Anón. MP2; músico Juan del Encina MP2, MP4a, SV1	
94-95	Si no os huuiera yo amado, pluguiera a Dios que no os viera.	No inventariado en Dutton	Citado en ID 0662: Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> LB1, MN14, SA10b, 11CG, 14CG, 13*BI con variante “mirado”. En boca de Luis Bivero
104-105	Si como partí de veros me partiera de la vida.	No identificado	
114-115	¿Dónde estás que no te veo? ¿Qué es de ti, esperanza mía?	ID 0669 Anónimo MA1, MP2, SV1, 11CG, 14CG, 16RE Músico Cornago: MA1	Citado en boca de Diego de Cas- tilla en Garci Sánchez de Badajoz, <i>Infierno de amores</i> ID 0662 Citado además en: ID 0859 ID 4325 ID 5211 ID 6006 ID 6637 Glosado en: ID 1994 ID 5016 ID 6132

Como puede apreciarse en el esquema, Herrera cita cinco fragmentos poéticos que también figuran en el *Infierno de amores* de Garci Sánchez de Badajoz. Se trata respectivamente de un dístico de Villasandino (ID 0663), de otro que Badajoz atribuye a Guevara (ID 0664) pero que no se ha transmitido como texto exento; de un dístico de una canción de Jorge Manrique (ID 0666), de otro de una canción anónima cuyos primeros dos versos también citó Badajoz con una variante y finalmente de los primeros dos versos de una célebre canción anónima musicada por Cornago (ID 0669). Lo curioso es que los primeros tres fragmentos citados ocupan posiciones sucesivas en el poema de Garci Sánchez de Badajoz. La primera cita de Badajoz (que corresponde a un estribillo de Villasandino), además, es también la inicial del poema de Herrera, detalle que parece ser una especie de reclamo intertextual explícito y que, junto con las otras afinidades métricas y formales, constituye una prueba importante de la familiaridad entre los dos poemas. Si a estos factores añadimos la presencia de una cita extraída de una canción de Garci Sánchez, resulta evidente que el poeta de Écija no solo

representó para Herrera un modelo formal, sino que fue el destinatario de un homenaje poético que por otra parte le tributó también en las *Anotaciones*, como hemos visto antes. Si consideramos, además, que el ms. *M* lleva la fecha de estas composiciones en arte menor y que casi todas se escribieron entre 1569 y 1578, podemos decir que se trata de textos más o menos coetáneos a la redacción de las *Anotaciones*. El poema de Herrera, pues, constituye una prueba fehaciente del aprecio que el sevillano le tenía a Garci Sánchez de Badajoz y que no había dejado de realzar en las *Anotaciones*.

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUTTON, Brian (1991), *El Cancionero del siglo XV (1360-1420)*, 7 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CARTAGENA, Pedro de (2000), *Poesía*. Ana María Rodado Ruiz (ed.). Cuenca: Ediciones Castilla-La Mancha.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1998), «Fernando de Herrera: poesía lírica clásica y canción renacentista», en *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol. I, pp. 279-295.

- GALLAGHER, Patrick (1968), *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis.
- HERRERA, Fernando de (1870) *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas*. José María Asensio (ed.). Sevilla: Imprenta José María Geofrin.
- HERRERA, Fernando de (1975), *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed.), 2 vols. Madrid: Cátedra.
- HERRERA, Fernando de (1985), *Poesía castellana original completa*. Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Cátedra.
- HERRERA, Fernando de (1986), *Poesía*. María Teresa Ruestes (ed.). Barcelona: Planeta.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Inoria Pepe y José María Reyes (eds.). Madrid: Cátedra.
- MACRÌ, Oreste (1972), *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- MONTERO DELGADO, Juan (2005), «Dos textos poéticos de Fernando de Herrera con variantes y un posible soneto desconocido (más una lira antiherreriana)», *Bulletin Hispanique*, 107/2, pp. 605-616.
- MONTERO DELGADO, Juan (2019), «El taller poético del pintor Pacheco: el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)», en *Cancioneros del Siglo de Oro. Formas y forma*. Pavia: Ibis, pp. 167-181.
- MONTERO DELGADO, Juan (2021), «La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas», en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 107-149.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1982a), «La oda *Diffugere Nives* de Horacio, traducida por Fernando de Herrera», *Boletín de la Real Academia Española*, 226, pp. 499-541.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1982b), «Una versión desconocida de la traducción de Fernando de Herrera del idilio *Las rosas* de Ausonio», *Anuario de Filología*, 8, pp. 243-260.
- PACHECO, Francisco (1864), *Libro de descripción de verdaderos retratos*. José María Asensio (ed.). Sevilla: Litografía y librería Española y Extranjera de José M.^a Geofrin.
- PEPE SARNO, Inoria (1982), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. I Parte», *Studi Ispanici*, 3, pp. 33-69.
- PEPE SARNO, Inoria (1983), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. II Parte», *Studi Ispanici*, 4, pp. 105-127.
- PEPE SARNO, Inoria (1984), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. III Parte», *Studi Ispanici*, 5, pp. 43-76.

- PEPE SARNO, Inoria (1985), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. IV Parte», *Studi Ispanici*, 6, pp. 43-72.
- PEPE SARNO, Inoria (1986), «Se non Herrera, chi? Varianti e metamorfosi nei sonetti di Fernando de Herrera. V Parte», *Studi Ispanici*, 7, pp. 21-59.
- RAVASINI, Ines (1989), «Presenza della letteratura spagnola nelle *Anotaciones* di Herrera. Il sistema teorico delle citazioni», *Studi Ispanici*, 10, pp. 65-100.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garci (1980), *Cancionero*. Julia Castillo (ed.). Madrid: Editora nacional.
- SCHWARTZ, Lia (2001), «Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos», en E. Sánchez García, A. Cerbo y C. Borrelli (eds.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del Colloquio Internazionale, IUO, Napoli 21-23 ottobre 1999*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, pp. 475-500.
- SCHWARTZ, Lia (2004), «Herrera y su imaginario arcádico en las églogas: de fuentes, selvas, aires y el fuego del amor», en J. P. Étienvre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 15-29.

