Los textos de Fernando de Herrera: Novedades y enigmas

Ricardo Senabre
Universidad de Salamanca

La consideración de la poesía de Fernando de Herrera es una tarea a la vez sencilla y repleta de dificultades. Por una parte, es uno de los pocos poetas del siglo de Oro que decidieron publicar sus obras, y lo hizo, además, con escrupuloso cuidado. Por otro, la publicación póstuma de multitud de poemas no conocidos antes ha servido para arrojar algunas sospechas acerca del conjunto de la obra y no pocas incertidumbres sobre el papel de la poesía de Herrera en la transición de la lírica renacentista a las modalidades barrocas. Al conmemorar ahora los cuatro siglos de su muerte advertimos que todavía es preciso plantearse ciertas cuestiones básicas que distan de hallarse resueltas, pese al denodado tesón de numerosos investigadores que han esclarecido, con sus aportaciones e incluso con sus controversias, la figura del gran poeta sevillano.

Y el caso es que la obra de Herrera no puede ser, en apariencia, más nítida. Los elementos esenciales de su mundo poético, lo que podríamos llamar las sustancias de contenido, constituyen un conjunto homogéneo y fácilmente discernible. Si nos remitimos al único libro de versos que el autor editó –*Algunas obras de Fernando de Herrera*, 1582– y del que forzosamente hay que partir, hay que anotar antes de nada que está dominado por la presencia de un sujeto lírico que se lamenta del despego o los desdenes amorosos de la persona amada. Este sujeto es a menudo un caminante que discurre por un paisaje árido e ingrato, sugerido con muy pocos elementos, que es, en realidad, trasposición de un estado de ánimo. Algunos sonetos comienzan así:

> Por un camino solo, al sol abierto,
> . . . . . .
> el tardo paso muevo...

O bien:

> Subo, con tan gran peso quebrantado,
> por esta alta, empinada, aguda sierra...
> Yo voy por esta solitaria tierra,
> de antiguos pensamientos molestado...

Es evidente que el paraje desolado y abrupto traduce la soledad y aflicción de quien, al contemplarlo, proyecta sobre el entorno sus sentimientos íntimos:

> Voy siguiendo la fuerza de mi hado
> por este campo estéril y escondido...

El modelo está en Petrarca, y bastará recordar, entre otros lugares posibles, el arranque del conocidísimo soneto XXXV:

> Solo e pensoso i più deserti campi
> vo mesurando a passi tardi e lenti...

El paisaje solitario y los pasos fatigosos del caminante se reflejan con frecuencia en Herrera. Así, el soneto LXX de *Algunas obras*, o el XXXV, reproducen el mismo movimiento inicial de Petrarca, análogos conceptos e incluso alguna secuencia fónica. (Por ejemplo, es indudable que el "solo e pensoso" de Petrarca resuena en el "solo i medroso" con que comienza el soneto LXX). Y no sólo aquí se observa la huella de Petrarca. Un soneto que Herrera no incluyó en *Algunas obras* –sorprendentemente, porque está dedicado a la muerte de la condesa de Gelves– contiene múltiples coincidencias, incluso léxicas, con uno de los sonetos *in morte* del *Canzoniere* (el CCCV). "Anima bella, da quel nodo sciolta", comienza Petrarca. Y Herrera: "Alma bella, que en este oscuro velo...".

Pero no es preciso insistir en la omnipresencia del modelo petrarquista, asunto sobre el que se ha dicho ya lo suficiente. De este paisaje, telón de fondo y a la vez metáfora del espíritu afligido y atormentado del sujeto lírico, va desgajándose un vocabulario peculiar que se reitera una y otra vez. Son fórmulas característicamente herrerianas, en efecto, "áspero camino", "campo estéril", "solitaria tierra", "yerto monte", "ardua cumbre", "selva hórrida y desierta", "bosque frío", "ásperos abrojos", "oscura niebla", "cerrado bosque" y otras análogas. Por otra parte, y frente al enamorado afligido, la amada se caracteriza por su belleza y su actitud desdeñosa o displicente. De acuerdo con una dilatada tradición literaria que enlaza con los supuestos del amor cortés, la belleza canónica se centra en el cabello rubio y ensortijado y en los ojos, que sirven para establecer el juego permanente con denominaciones referidas a la amada que implican belleza y luminosidad: *luz, lumbre, estrella...* Una amplia constelación de imágenes se desarrolla en torno al cabello, a las "hebras de oro", los "cercos dorados", las "lucientes hebras" sujetas con lazos que, imaginativamente, aprisionan también la voluntad del enamorado. Además, estos elementos crean sus propias correspondencias formales y ayudan a configurar un código expresivo que va articulándose con rigurosa coherencia. Así, vocablos como *lumbre* y *cumbre* aparecen muchas veces en rima porque, en efecto, el sujeto desea alcanzar a su amada –que es lumbre–, lo que equivale a subir a una "cumbre" de difícil acceso. Las denominaciones *luz* y *estrella* se contraponen con frecuencia al metafórico paraje "oscuro" en que se halla el enamorado que desearía salir de él. Pero existen también sutiles inversiones y contraposiciones conceptuales: paradójicamente, quien es lumbre muestra un corazón de hielo, mientras que el enamorado se abrasa sin que su llama pueda quebrantar la dura frialdad de la amada.

Casi todos los rasgos enumerados hasta ahora corresponden plenamente a los modelos del petrarquismo imperante en la poesía europea durante el siglo XVI. Pero no insistiré en ese conocido sustrato de la tradición, porque lo que interesa en esta fecha conmemorativa es, creo, averiguar de qué modo destaca o emerge de ese sustrato el perfil inconfundible de Herrera. Para ello será conveniente tener en cuenta dos circunstancias. En primer lugar, el hecho de que nos hallamos ante un autor para quien lo poético del texto reside en la *elocutio*, en la novedad de los rasgos formales y lingüísticos, y por ello descubriremos en la obra de Herrera un continuo afán de experimentación. Por otra parte, los poemas de Herrera fueron escritos, como todos los de su época, para ser oídos, aunque hoy traicionemos el designio compositivo leyéndolos en silencio. Hacia 1580 –y aun mucho después– la poesía se lee en voz alta: en un círculo de amigos, en una academia, en cualquier reunión de aficionados al verso. Hay en nuestra literatura áurea muchas descripciones de escenas de esta naturaleza y no parece oportuno detenernos ahora en este asunto. Cuando oímos la poesía, lo esencial es la percepción de los versos como tales versos, como unidades métricas bien diferenciadas. A ello contribuyen varios factores: entre ellos, la rima, la música, la regularidad métrica –cuando la hay– y la pausa obligada al final de cada verso, que casi nadie respeta hoy, pero que existe, como ya se encargó de recordar Juan del Enzina en su *Arte poética*. Cuando la música comienza a desaparecer y queda sólo en cierto tipo de composiciones populares, se implanta la rígida métrica de origen italiano, con sus estrofas inalterables, su rima consonante, sus estructuras siempre iguales y previsibles: el soneto, la lira, la octava real... Durante casi tres siglos no se producirán innovaciones radicales en la métrica española; sólo pequeñas variaciones dentro de los conocidos esquemas fijos. Y en este afán innovador encontramos a Herrera. Tomemos el ejemplo de una matriz estrófica como el soneto. Es un a estructura fija, sobre todo en el siglo XVI: dos cuartetos, dos tercetos, versos endecasílabos. La rima del cuarteto inicial se repite en el segundo, pero cambia en los tercetos. Es preceptivo, además, que las palabras en rima sean diferentes, aunque se acepte algún caso de homonimia entre clases diferentes de vocablos (como se produciría, por ejemplo, entre peso, verbo, y peso, sustantivo). Pues bien: una innovación consistiría, por ejemplo, en intentar que las palabras en rima no fueran diferentes. He aquí el comienzo de un soneto publicado por Pacheco (ed. J. M. Blecua, II, son. XVII):

> Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo,
> y con el ielo no entorpesco al fuego.
> Contrasta el muerto ielo al vivo fuego,
> todo soi vivo fuego i muerto ielo.

Obsérvese, además, la contraposición semántica hielo /fuego, así como el hecho de que ambos términos se repiten en cada verso. La construcción es extremadamente artificiosa. El segundo cuarteto sigue una pauta análoga, pero sin la contraposición en el interior del verso:

No tiene'l frío Polo tanto ielo,
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego,
tan igual es mi pena, que ni el fuego
m'ofende más, ni menos daña el ielo.

Y lo más sorprendente es que los tercetos obedecen al mismo diseño retórico, con dos únicas palabras en rima, también antónimas –muerte y vida– y con el mismo juego de reiteraciones internas:

Muero i vivo, en la vida, i en la muerte,
i la muerte no acaba, ni la vida;
porque la vida crece con la muerte.
Tú, que puedes hazer la muerte vida;
por qué me tienes vivo en esta muerte?
por qué me tienes muerto en esta vida

Herrera vuelve a repetir la experiencia en otro soneto (II, son. CV), con las rimas *fuego / nieve* en los cuartetos y *llama / hielo* en los tercetos. Ni siquiera Petrarca había llegado tan lejos. En su *Canzoniere* hay un soneto (el XVIII) con dos palabras en rima en los cuartetos –*luce* y *parte*–, pero con tres diferentes en los tercetos. Hoy veríamos en estas innovaciones constructivas de Herrera un rasgo de modernidad. Lo es, en efecto, y aduciré una prueba. Un libro publicado en este mismo año 1997 –*Adagio mediterráneo*, de Antonio Popetta–, que ha obtenido el premio "José Hierro" de poesía, se cierra con el siguiente soneto:

No puedo concebir el mar sin mí
ni puedo concebirme sin mi mar:
nací junto a la ausencia de mi mar
y su memoria azul habita en mí.
Con su claro prestigio vibra en mí
la sonora presencia de mi mar:
la voz apasionada de mi mar
me dice que sin él no hay yo ni hay mí,
y tan hondo el amor alienta en mí
que cuando no estoy cerca de mi mar
siento mi corazón lejos de mí.
Eternamente unidos yo y mi mar:

porque mi mar es ya parte de mí,
y un día seré parte de mi mar.

El audaz experimento de un poeta de hoy había sido ya llevado a cabo, con más intrincada dificultad, por Fernando de Herrera hace más de cuatro siglos. ¿No podríamos catalogar al beneficiado de San Andrés, sin faltar en absoluto a la propiedad, de poeta experimental?

No son éstos los únicos tanteos renovadores que pueden espigarse en la obra del poeta sevillano. He aquí otro recurso en el que no se ha reparado lo suficiente: en varios sonetos ensayó Herrera la modalidad de que las dos rimas consonantes de una cuarteto sean a la vez asonantes entre sí. Así, en un soneto de *Algunas obras* (ed. Blecua, núm. 163), la secuencia de rimas del primer cuarteto es: *deseo-fiero-espero-devaneo.* En el cuarteto siguiente vuelve a producirse asonancia: *deseo-desespero-persevero-veo.* En un soneto de los publicados por Pacheco (ed. Blecua, núm. 3531, las rimas de los cuartetos son: *mío–ríos–desvaríos–río* en el primero y *desvarío–fríos–míos–frío* en el segundo. En la edición de Pacheco hay otros casos. Por ejemplo, el número XIV (212 de la ed. Blecua): *desteñida-perdía-parecía-vencida y vida-esclarecía-traía-escondida.* O el XXXVIII: *certeza-pena-resuena-belleza,* por un lado, y *alteza-llena-buena aspereza,* por otro, más una asonancia *cielo-abierto y consuelo-desierto* en los tercetos. El soneto XXXI de *Algunas obras* insiste en análogo mecanismo. No hay que achacar estos desvíos a impericia del poeta, sino a una búsqueda tenaz de nuevas formas. Herrera explora los límites del verso y experimenta con soluciones distintas que coinciden en afectar sobre todo a los rasgos fónicos del texto. Tropezamos aquí con otro aspecto del estilo de Herrera en que el poeta sevillano supera ampliamente tanto a Garcilaso como a Petrarca: la atención al aspecto sonoro del lenguaje. Se trata de un aspecto presente en numerosos comentarios de las *Anotaciones* y objeto asimismo de minucioso estudio en la obra propia. Así, al anotar el verso de Garcilaso "que las agudas proras dividían" (Égl. II, 1625), Herrera indica lacónicamente: "Áspero número es cuando se juntan palabras de tres o cuatro consonantes. Pero en este lugar es conveniente". En efecto: se evocan en el pasaje comentado los preparativos de una batalla, y la tensión justifica la "aspereza" sonora de la combinación de vocablos. Debe tenerse en cuenta que Herrera rechaza los artificios fónicos inertes, "puestos al acaso", pero aprueba los que tienen "algún efecto" (es decir, los que realzan o subrayan el contenido). Por eso, y dado que el concurso de consonantes produce una impresión de aspereza, Herrera escribe, en un ejemplo muy cercano al de Garcilaso (*Algunas obras,* ed. Blecua, núm. 160):

Rompió la prora en dura roca abierta
mi frágil nave...

Hasta aquí, el motivo de la violencia y el peligro se apoya en la densa acumulación de articulaciones vibrantes. Pero, seguidamente, la mención de la nave desarrolla otro motivo diferente: la placidez y ligereza de la embarcación que se desliza por las aguas, y en ese momento se multiplican las articulaciones fricativas, nasales y sonoras:

...nave, que con viento lleno
veloz cortaba el piélago sereno.

Hay en la poesía de Herrera muchos casos de aliteraciones buscadas para subrayar los contenidos semánticos:

Hondo Ponto, que bramas atronado
con tumulto i terror, d'el turbio seno
saca el rostro, de torpe miedo lleno;
mira tu campo arder ensangrentado.
(Ed. Blecua, núm. 397)

O bien:

El estruendo de peñas tempestoso
con alto orror resuena en torno i brama,
i tiembla todo el monte cavernoso.
(Ed. Blecua, núm. 401, w. 154-156)

En la "Égloga venatoria" de *Algunas obras* (ed. Blecua, núm. 178), Herrera establece una combinación de asonancias internas para sugerir el efecto del eco (vv. 20 ss.):

Este bosque es testigo,
cuántas vezes la llamo y busco en vano.
L'Aurora me oye *sola* sin su amante,
i s'ofrece delante
cuando *espera* las *fieras* en lo llano.
Suspira ella su amor, yo lloro el mío,
si al monte *mira*, yo a mi valle i río.

En las *Anotaciones* hay muchos lugares que acreditan la preocupación de Herrera por el sonido. La poesía, para Herrera, no depende del metro, sino de la sonoridad: "Se pueden componer muchos [versos] que contengan once sílabas, sin que en ellos se perciba algún *sonido de versos*, o cualquiera otra diferencia de la prosa". Y sólo la elocución produce "aquella suavidad de los versos que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen". Se trata de una poética oral, o, dicho con mayor precisión, de una poesía concebida y compuesta con vistas a su

transmisión oral. Se entiende así la afirmación de que la poesía exige "juicio cierto" –para escoger los vocablos con propiedad—y "buen oído que conozca por ejercicio y arte la fuerza de las palabras". Por eso el licenciado Duarte, en el prólogo a la edición póstuma de Herrera (1619), recordaba que el poeta sevillano fue muy exigente con las obras ajenas, pero también con las propias, de las cuales "le satisfacían pocas, y sus oídos como capaces de otras mayores deseaban siempre alguna de consumada perfección". Todo esto permite entender mejor esa actitud experimental e innovadora del poeta, pero nos alerta acerca de una dificultad real: las mayores audacias, las pruebas y tanteos en busca de soluciones originales no se ejercitan en la persecución de temas y formas estróficas nuevas, sino en el entramado fónico del poema, en las equivalencias entre contenidos y sonoridades, en el uso consciente y, por así decir, significativo de las combinaciones articulatorias, del homeoteleuton, de la diéresis. Y hoy, al leer en silencio esa poesía, puede suceder que no percibamos estos efectos y sí, en cambio, la reiteración de motivos y cauces estróficos petrarquistas, es decir, aquellos elementos menos renovadores, más claramente inscritos en la tradición inmediata, menos aptos, en suma, para medir el grado de originalidad que aporta la poesía de Herrera.

Pero ¿qué debemos entender por "la poesía de Herrera"? Porque nos hallamos ante una obra no exenta de problemas textuales para los que no existe una solución satisfactoria o que despierte la aceptación unánime de los estudiosos. La cuestión es bien conocida, y ahora bastará con recordarla someramente: las obras poéticas que Herrera publicó en vida se reducen a los 91 poemas contenidos en *Algunas obras* (1582), más los trece incluidos en las *Anotaciones a Garcilaso* (1580) y media docena más de composiciones estampadas al frente de textos ajenos. Sin embargo, la edición póstuma –*Versos de Fernando de Herrera* (1619), realizada, entre otros, por el pintor Francisco Pacheco, contiene 365 poemas, entre ellos todos los de la primera edición menos tres. Ahora bien: la mayoría de los poemas de la edición príncipe (H) que se recogen en la de Pacheco (P) aparecen con numerosas alteraciones y, en muchos casos, con cambios profundos. Puesto que la versión H recoge con fidelidad la forma que el poeta –que vigiló escrupulosamente la impresión– consideraba definitiva en 1582, las variantes que ofrecen los textos de P sólo pueden explicarse mediante tres hipótesis: a) Herrera continuó corrigiendo y puliendo los poemas ya publicados, y Pacheco recogió las versiones definitivas, como piensan, entre otros, Salvatore Battaglia y Oreste Macrí; b) Pacheco retocó los poemas de Herrera antes de publicarlos, y a él son imputables las variantes, sospecha que adelantó ya Quevedo y que en nuestros días ha sostenido sin desmayo José Manuel Blecua; c) Pacheco publicó textos que Herrera no había querido recoger en su propia edición, así como

versiones primitivas de algunos de los poemas que, una vez corregidos y retocados, incluyó Herrera en *Algunas obras*. Las palabras del licenciado Duarte en los preliminares de la edición póstuma permiten esta conjetura. Y sólo un examen minucioso de las variantes, una confrontación escrupulosa de todos los textos en que se producen divergencias, podrá servir de base para aventurar una hipótesis con algún fundamento sólido. No es posible llevar a cabo esta tarea aquí. Hace unos años di a conocer (en *Edad de Oro*, IV, 1985) un cotejo de varios textos que me llevó a la convicción de que, en efecto, Pacheco debió de publicar borradores o versiones desechadas, porque, en contra de la opinión de Macrí, de mis análisis se desprendía una clara superioridad estética de los textos de H sobre los de la edición póstuma. Tal vez no sea inoportuno en este momento ofrecer someramente algunas calas efectuadas sobre otros textos diferentes. He aquí, por ejemplo un soneto (ed. Blecua, núm. 109) que copio de H colocando a la derecha las variantes ofrecidas por P:

H	P
El Satiro, qu'el fuego vio primero,	———
de su vivo esplendor todo vencido,	en su alegre esplendor embevecido
llegò a tocallo; mas provo encendido,	llego a tocar; i conoció encendido,
qu'era, cuanto hermoso, ardiente i- fiero.	———
Yo, que la pura luz, do ardiendo muero,	Yo, que la luz vi misero, en quien muero,
misero vi, engañado, i ofrecido	buelto llama, engañado,
a mi dolor, en llanto convertido	, no en llanto
acabar no pense, como ya espero.	cuidè triste acabar, como ya espero.
Belleza y claridad antes no vista	, nunca antes vista,
dieron principio al mal de mi desseo,	———
dura pena i afán a un rudo pecho.	———
Padesco el dulce engaño de la vista;	———
mas si me pierdo con el bien que veo,	mas pues me pierdo al fin con cuanto veo,
como no estoi ceniza todo hecho?	como todo ceniza, no estoi hecho?

P ofrece en el verso 2 *embevecido*, que traduce la noción "cautivado, absorto". En cambio, *vencido* de la versión H posee mayor intensidad y se ajusta mejor al contexto, porque revela cuál es el efecto real del "vivo esplendor" y anticipa algo de lo que será el desarrollo del soneto. De modo análogo, junto a *embevecido* el adjetivo *alegre* de P podría connotar algo positivo. Al sustituirlo por *vivo* la expresión se hace más neutra y se intensifica el "esplendor" –como parecía exigir la mención del "fuego"– sin necesidad de cambiar la palabra. En el verso 3, la deixis de *tocallo* precisa más la referencia que en la versión *tocar* de P. Por otra parte, la

sustitución de *i* –que, como máximo, podría indicar sucesión– por *mas* es un acierto, porque de este modo se acentúa la adversación y, con ella, la contraposición que gobierna este primer cuarteto. Así, *mas* sugiere la existencia de un segmento omitido en la superficie del discurso que ahora podemos catalizar: el Sátiro, engañado por el "vivo esplendor", esperaba encontrar algo agradable, *pero* comprobó que era todo lo contrario. La versión *conoció* de P era también menos precisa que *provò*, porque, en efecto, el calor hiriente del fuego es una comprobación a la que se llega mediante una prueba, no un simple conocimiento. Por eso *provò* supone una elección más ajustada, y hace pensar que la versión H es posterior.

En los versos 5-7, "la luz [...] en quien muero" de P resultaba una expresión muy vaga. Es sin duda más precisa la versión de H: la luz pura "do ardiendo muerto", que connota, además, la imagen secundaria de la mariposa que perece en la llama, presente en otras composiciones de Herrera. En P, los atributos *buelto llama y engañado* aparecían sin apenas matices distintivos, acumulados en el mismo verso. En la versión de H aparecen separados. No se renuncia a la idea de la *llama*, sino que se transfiere al segmento "ardiendo muero", y *mísero* pasa al verso sexto, junto a *engañado*, lo que es más propio. Además, las nociones "mísero" y "engañado" deben ser posteriores a la acción "ardiendo muero": son una consecuencia reflexiva de quien, tras haber experimentado el fuego amoroso, se ve *mísero* y *engañado*; por eso ambos atributos están mejor situados en H. Inmediatamente, los versos 7-4 simplifican el hipérbaton de P, que no sólo era innecesario, sino que creaba cierta ambigüedad. En efecto, la función de *triste* en la versión P planteaba dudas. ¿Se refería al tiempo de *cuidè*, iba unido al verbo *acabar* o era un atributo de *llanto*? En el primer caso hubiera sido una contradicción, ya que en el tiempo de la euforia amorosa no podía el sujeto estar triste; la segunda interpretación ("acabar triste") era una redundancia, porque la tristeza estaba ya implícita al decir antes "en llanto convertido"; y algo semejante cabría decir de la tercera posibilidad enunciada: "llanto [...] triste" constituía una redundancia. Todas estas dificultades, esta falta de claridad del texto P, tienen su origen en la inclusión de *triste*. Por eso, H que parece una vez más consecuencia de retoques efectuados sobre la otra versión, suprime el adjetivo *triste*.

El resto de las variantes revelan igualmente un mayor cuidado compositivo de la versión H, que elimina fórmulas demasiado genéricas ("cuanto veo" se convierte en "el bien que veo"), retoca alguna combinación fónica poco feliz ("mas pues", "como todo") y mejora el orden de palabras del verso postrero.

Sin ánimo de prolongar demasiado estos cotejos, podemos confrontar algunas de las escasas variantes que ofrece otro soneto de *Algunas obras* (ed. J.M. Blecua, núm. 107) que se reproduce parcialmente a continuación:

H	P
Voi siguiendo la fuerza de mi hado	———————————
por este campo esteril y ascondido.	———————————
Todo calla, y no cessa mi gemido;	———————————
i lloro la desdicha de mi estado	i lloro ausente'l bien, que vi engañado
.....	
Que vale contra un mal siempre presente	Qu'aprovecha en un duro afán presente
apartars'i huir, si en la memoria	rehuir, si s'esculpe'n la memoria
s'estampa, i muestra frescas las señales?	i frescas muestra siempre las señales?
Buela Amor en mi alcance; i no consiente	———————————
en mi afrenta qu'olvide aquella istoria,	———————————
que descubrió la senda de mis males.	que descubierto el paso dio a mis males.

El verso 4 era en P ambiguo: "i lloro ausente'l bien, que vi engañado". No queda claro si el atributo *engañado* se refería al *bien* o al sujeto lírico. H deshace una vez más la ambigüedad. Además, la noción de "ausencia" que surge en el verso 4 de P era superflua. Era evidente que el sentimiento doloroso se relacionaba con la ausencia, porque el sujeto se había situado desde el principio en un "campo estéril" donde "todo calla".

En los versos 9-11, la construcción *aprovechar en* de P aparece sustituida en H por una fórmula más tajante. El significado inicial era "de qué sirve huir". Con la corrección de H –"¿qué vale contra...?"– se matiza adecuadamente que la huida trata de contrarrestar un "mal", y de paso de eliminar cualquier resonancia positiva que pudiera desprenderse del verbo *aprovechar*. Por otra parte, *rehuir* se descomponen en H en dos movimientos sucesivos: "apartarse" y "huir". Manteniendo *memoria* al final del verso y trasladando al siguiente la noción "esculpir" –ahora sustituida por *estampar*–, se logran dos efectos: *memoria* queda al final del verso anterior –lo que prolonga imaginativamente la perduración del recuerdo– y se sitúan en el verso 11, ya cercanas, las nociones "estampar" y "señales", como corresponde a su vecindad semántica. En cuanto al *duro afán presente* en el verso 9, acumulaba dos adjetivos alrededor de *afán* "congoja". H sustituye el término por otro más general –con lo que convierte, por así decir, la congoja amorosa en un "mal" metafísico– y, como en muchas ocasiones a las que luego habrá oportunidad de referirse, reduce los dos adjetivos a uno solo, si bien intensificándolo: *siempre presente*, donde, además, la concurrencia áspera de articulaciones acentúa la violencia. Y existen otros retoques que son de naturaleza semántica: la fórmula "mostrar las señales" seleccionada ya en P y presente en un poema del manuscrito B ("y me muestra del daño las señales", ed. Blecua, II,

núm. 280, v. 208), era más compatible con la noción de "estampar" que con la de "esculpir". Además, de la memoria es de donde surge el poema, que se *estampa*, no se esculpe.

Estas rápidas incursiones ratifican la idea de que los poemas que Herrera publicó constituyen versiones retocadas y más perfectas que las aparecidas en la edición póstuma, y confirman la conjetura de que Pacheco editó en muchos casos borradores, versiones primitivas y poemas que Herrera había desechado al seleccionar lo mejor de su obra para imprimir el volumen de 1582. Pero esto nos lanza de bruces contra un problema no bien resuelto: el de la situación de Herrera en la evolución de las formas poéticas renacentistas. Adolphe Coster, en su ya clásico libro de 1908 sobre el poeta sevillano, aseguraba –con un criterio estético propio de la época– que en Herrera se encontraban ya, en embrión, algunos de los "monstruosos excesos" de Góngora. Tal vez por ello, la crítica y la historia literaria han atribuido a Herrera un puesto intermedio entre la poesía renacentista y las formas plenamente barrocas. Herrera podía representar la transición, el progresivo recargamiento de las formas, la intensificación en el uso de cultismos e hipérbatos que en Góngora llegaría a su grado más alto. Pero, si tenemos en cuenta lo dicho hasta ahora, es preciso modificar radicalmente esta divulgadísima idea, porque los rasgos "prebarrocos" de Herrera no figuran en *Algunas obras*, sino en los textos publicados por Pacheco. Examinemos, por ejemplo, algunos casos de hipérbaton. El verso de P "lo qu'esta en mí defiende vil corteza" se convierte, al pasar a H, en "lo que'en mí guarda esta mortal corteza" (ed. Blecua, núm. 112). Se ve con claridad que la corrección se atiene esencialmente a deshacer el hipérbaton, que, según indica Herrera en las *Anotaciones*, es "no dudoso vicio de sintaxis". En otro lugar (Blecua, núm. 119) leemos en P: "Esta, fin de mis penas, muerte cierta". Y en H: "Fin de mis penas, esta muerte cierta". O bien (Blecua, núm. 121): "Que ser no podrás fiera i dura tanto" (H). Hay algún caso de marcado hipérbaton latinizante (Blecua, núm. 136): el verso de P "tu afrenta i gimes bárbaros despojos" se reduce en H a "cantas tu afrenta, i bárbaros despojos". El procedimiento es constante: la tendencia barroca de las primeras versiones se ve refrenada mediante correcciones y retoques que conducen a la versión definitiva que el poeta da a la estampa.

Y lo mismo cabría decir de las dobles adjetivaciones, de los múltiples casos en que los adjetivos se acumulan, o bien el sustantivo aparece flanqueado por dos atributos de forma casi constante. En realidad, esto sucede en las versiones publicadas por Pacheco, mientras que en *Algunas obras* Herrera poda sistemáticamente la construcción o distribuye los adjetivos entre dos sustantivos diferentes. He aquí unos cuantos casos, entre muchos otros posibles que cualquier lector atento podrá descubrir por su cuenta.

P: i l'aspereza elada i duro ivierno
H: i l'aspereza i aterido ivierno
(Blecua, núm. 137)

P: tus luengas trenças negras i semblante
H: tus trenças negras i úmido semblante
(Blecua, núm. 139)

P: que no sienta en el dulce afán primero
H: que no conosca en el dolor primero
(Blecua, núm. 139)

P: venció mi duro pecho Amor tirano
H: venció las fuerças el Amor tirano
(Blecua, núm. 143)

P: la sombra d'el hermoso i puro velo
H: aquessa sombra del hermoso velo
(Blecua, núm. 148)

P: pienso en mi pena atento i mal presente
H: estoy pensando en mi dolor presente
(Blecua, núm. 151)

Si consideramos que los textos de P son borradores o redacciones anteriores a las de H, la conclusión se impone: no es Herrera el poeta renacentista que, poco a poco, va introduciendo en su obra rasgos que prefiguran la estética barroca. Al contrario: Herrera tiende instintiva y espontáneamente al recargamiento y a la ornamentación. Pero luego su mentalidad razonadora de hombre del Renacimiento y de estudioso de los textos poéticos interviene para reducir, para equilibrar, para podar excesos. La norma se impone sobre el impulso; la razón preside la construcción artística. Sería difícil hallar un poeta más profundamente impregnado del espíritu renacentista.