

UNA VERSION INEDITA (CON ALGUNAS VARIANTES) DE LA CANCION *AL SUEÑO* DE F. HERRERA

Juan Montero *
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Tras el hallazgo de una versión inédita (R), con algunas variantes, de la canción Al Sueño son ya cuatro las redacciones conocidas: R (cartapacio Morán de la Estrella), Pa (parisina), B (Rimas inéditas, 1948) y P (Versos, 1619). El estudio textual y estilístico del conjunto permite establecer algunos hechos y avanzar ciertas hipótesis: 1) R es la versión más primitiva de la serie y está emparentada de forma directa con Pa y B (segunda y tercera, respectivamente); el paso de B a P (cuarta versión) supone una profunda revisión que enlaza en lo fundamental con las correcciones precedentes (paso de R a Pa y B); 3) la revisión operada en P tiene gran coherencia interna y conecta con las versiones anteriores, incluida R; es bastante seguro que la versión P sea obra del propio Herrera, pero no hay datos para fecharla de manera rigurosa.

RÉSUMÉ

On connaît désormais quatre versions différentes de la chanson Al Sueño après la retrouvaille d'une restée inédite (R) avec quelques variantes: R (cartapacio Morán de la Estrella), Pa (parisienne), B (Rimas inéditas, 1948) et P (Versos, 1619). L'étude textuelle et stylistique de l'ensemble permet d'établir quelques faits et d'avancer certaines hypothèses: 1) R est la version la plus primitive des quatre, se rapprochant notamment de Pa et B (deuxième et troisième); 2) le passage de B à P (quatrième version) suppose une révision approfondie qui rejoint les corrections précédentes (passage de R à Pa et B); la révision opérée en P présente une remarquable cohérence interne ainsi que des rapports avec les autres versions, y compris R; 4) on peut penser que la version P est oeuvre de Herrera lui-même, mais on ne peut pas la dater sans risque d'erreur.

* Dr. en Filología Hispánica. Dpto. de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, Doña María de Padilla, 1; 41004 Sevilla. Recibido el 2-7-87.

La canción «Al Sueño»

Dentro del amplísimo corpus de la poesía herreriana son ya abundantes las composiciones que han alcanzado notoriedad particular entre lectores y estudiosos. Es probable que la canción «Al Sueño» no esté, en la hora actual, incluida en ese grupo; y sin embargo es un poema que presenta, a nuestro juicio, perfiles peculiares de diverso tipo (temáticos, estilísticos, textuales) que lo hacen merecedor de una atención individualizada.

Resulta llamativo, sin ir más lejos, encontrar este canto al abandono y al reposo en un poeta cuyo registro fundamental lo constituye el desasosegado debatirse entre el temor y la osadía, entre la tribulación y la exaltación moral, amorosa o patriótica. La canción «Al Sueño» viene a dar en este sentido un oportuno contrapunto al tono sostenido de tantos y tantos poemas herrerianos. Un contrapunto que –no se olvide– encaja bien con otras líneas secundarias de la inspiración del poeta, tales como el idilio pastoril y eglógico o la recreación mitológica, que O. Macrí juzga como propias de los primeros tanteos herrerianos¹. Es el caso, sin embargo, que, como veremos más abajo, la canción ha dado a lo largo de sus diversas redacciones un gran salto estilístico, que la ha transformado de tanteo primerizo (como se lee, por ejemplo, en las *Rimas inéditas*) en la obra de madurez que recogen los *Versos* editados por Pacheco en 1619. Esta última versión es la que tendremos en mente ahora al hacer una breve descripción de la naturaleza del poema².

En la canción el insomne invoca en su desvelo al dios del sueño. El poema conjuga, pues, en su planteamiento la perspectiva fisio-psicológica (deseo de dormir y efectos del sueño) con la mítica (el acto de dormirse como advenimiento de Hypnos). La referencia mitológica que sirve de marco al poema es la fábula de Hypnos y Pasitea; a cambio del reposo, el insomne hace votos porque el dios pueda alcanzar los favores de la ninfa. El origen último del episodio parece encontrarse, como apuntó R. M. Beach, en *Iliada* XIV, 267³: Hera promete a Hypnos que le entregará como esposa a su adorada Pasitea, a cambio de que adormezca a Zeus. Bien se ve, sin embargo, que el enfoque de Herrera es distinto. Mucho más cerca del sevillano se encuentra, en cambio, el tratamiento que hace del tema B. Tasso en un par de sonetos, *Questo antro oscuro, ove sovente suole* y *Se come, o dio del sonno, allor che Amore*⁴. Como en la canción herreriana, ambos sonetos

1. Vid. O. Macrí: *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972, págs. 65 y ss.

2. Las tres redacciones publicadas hasta ahora de la canción pueden verse en F. de Herrera: *Obra poética*. Ed. crítica de J. M. Blecua, Madrid, R.A.E., 1975, t. II, págs. 49-52. Y también en F. de Herrera: *Poesía castellana original completa*. Ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 514-515 y 840-841.

3. Vid. R. M. Beach: *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?* Philadelphia, University of Pennsylvania, 1908, págs. 34-35. El pasaje completo del pacto entre Hera e Hypnos comprende los vv. 233-279.

4. Pertenecen respectivamente a los libros I y II de los *Amori* del Tasso. Los transcribimos íntegros: *Quest'antro oscuro, ove sovente suole / dormir la Notte e dar loco a l'Aurora, / il serbo, o dio del sonno, e seco ancora / un'ombra che giamai non vide il sole, / in mezzo a cui un fiumicel si duole / con soave mormorio: a si dolce ôra / con la tua Pasitea potrai talora / dormir tra gli amaranti e le viole; / se tinto d'un soave e dolce oblio / mandi a quest'occhi rei de la mia morte / un sonno che li chiuda a lieta pace. / Odimi, o Sonno, se mai chiara face / non entri, né mai sol ne le tue porte, / se 'l ciel ti faccia il suo primiero iddio. Y el otro: Se, come, o dio del sonno, allor che Amore / sol d'un dolce pensier pascea il desio, / venivi a gli occhi miei pigro e restio / per non levar sì caro cibo al core; / or che m'arde la febbre, or che 'l vigore / vital m'invola il duolo acerbo e rio, / col ramo molle de l'onde d'oblio / torrai la luce a gli occhi, a me l'ardore; / di papaveri bianchi un pieno lembo / e di negre viole ampie corone / onoreranno i tuoi sacrati altari. / Deh vieni, o dio! così ad ogni stagione / torni nel tuo soave umido grembo / Pasitea bella, ai baci dolci e cari. Vid. L. Baldacci: *Lirici del Cinquecento*. Milano, Longanesi, 1975, págs. 63-66.*

hacen del adormecimiento un pacto entre el insomne y el dios del sueño, sellado por la presentación de ofrendas y los votos favorables a los amores del numen con Pasitea. También como la canción, los sonetos adoptan un tono de apacible languidez y dejación, jalonado de invocaciones imploratorias. Estas y otras similitudes nos inducen a incluir los sonetos de Tasso entre los poemas que han podido servir de acicate a la canción herreriana⁵.

Sea como fuere, la canción «Al Sueño» logra un desarrollo de notable amplitud y riqueza de matices en comparación con los sonetos citados. Sus cuatro estancias de 13 versos cada una dan cabida a una prolongada invocación cuidadosamente desarrollada. La iconografía mitológica se despliega de forma preferente en las estancias inicial y última, mientras que las dos centrales aluden, siempre en clave exhortativa, a los efectos físico-psíquicos del sueño sobre el desvelado. El tratamiento iconográfico y simbólico del mito contiene, creemos, resonancias evidentes de viejas doctrinas esotéricas, revitalizadas por el humanismo renacentista, fundamentalmente el de tendencia neoplatónica. En la canción, el Sueño, hijo de la Noche y hermano de la Muerte, comparte, en efecto, algunos rasgos con la figura denominada como *Hypneros*, esto es, Eros durmiente o funerario, que simboliza justamente la misteriosa identidad última de Amor y Muerte⁶. La ambivalencia erótica y funeraria de este *sueño amoroso* (v. 16) salta a la vista en motivos tales como el *vuelo* (vv. 1 y 34-35); la *gloria* (v. 14), el regalo (v. 15) y el descanso (v. 18); o las *coronas* florales (vv. 3 y 40). Y más todavía se deja ver dicha ambivalencia en el paralelismo que establece el poema entre la rendición al Sueño por parte del poeta y el abrazo anunciado entre el dios y su amada Pasitea; como si dijéramos: la fusión entre olvido estático y *laetitia uberrima*⁷. En definitiva, el *ex-tasis*. La alborada que cierra el poema adquiere de este modo un sentido simbólico, como *epiphania* de la Belleza Suprema, quintaesenciada en la renaciente luz matinal.

A este contenido corresponde, con perfecta coherencia, una forma poética cuyo mérito fundamental reside en el ensamblaje de la estructura propia de la canción petrarquista con la modulación salmódica y un tanto patética de la plegaria. Esto lo consigue Herrera manejando con maestría una serie homogénea de recursos retóricos, con particular insistencia, de un lado, en las llamadas figuras *afectivas* (apóstrofe, evidencia, exclamación, interrogación retórica, optación, deprecación, etc.), y, de otro, en las figuras *per adiectionem* (anáfora, geminación quiástica, polisíndeton, epíteto, sinonimia, etc.). La cuidadosa selección y disposición del material lingüístico-retórico se complementa con un acertado despliegue de motivos poéticos, tendente a lograr la conjunción de los elementos mitológicos con los humanos, del simbolismo iconográfico con la cronología de una experiencia personal. El resultado global alcanza, en fin, ese carácter noble y elevado que Herrera juzgaba específico de la canción vulgar:

5. C. Cuevas apunta, aparte otras reminiscencias clásicas, la del soneto «Al sonno» de Giovanni della Casa: *O sonno, o della queta, umida, umbrosa*. A nuestro juicio convendría también tener en cuenta otros poemas de Tasso de temática similar a los ya citados: la canción *Come potrò giamai, Notte, lodarti*, y los sonetos *Quest'ombra che giamai non vide il sole* y *Deh perchè queste cure egre e moleste*; L. Baldacci los recoge todos, op. cit., págs. 65-69.

6. Ese es el sentido de la conocida *Hypnerotomachia Poliphili*. Vid. E. Wind: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972, índice de nombres (*Hypneros*), especialmente pág. 108. Este aspecto mitográfico de la canción nos hace pensar en el persistente influjo de Mal Lara sobre el joven Herrera. No es casualidad que otro poema herreriano muy similar en muchos conceptos al que estudiamos, la «Traslación de la Psyche de Hierónimo Fracastorio» (*Ven, dulce Amor, o ven, o dulce Cupido*), figure justamente en el ms. de *La Psyche* de Mal Lara.

7. Herrera asocia, en efecto, simbólicamente a Pasitea con *laetitia*: «Los nombres de las Gracias, que les dio Esíodo en la Teogonia (...) son estos, Aglaya, Eufrosine, Talia (...). Omero haze una dellas a Pasitéa, que algunos piensan que es Eufrosine (...). Eufrosine (...) quiere dezir alegre i bien acondicionada. Podemos atribulle el plazer i jocundidad i alegría del'anima...» (*Obras de Garcilasso de la Vega con Anotaciones*. Ed. facs. de A. Gallego Morell, Madrid, C.S.I.C., 1973, pág. 598). Vid. al respecto E. Wind, op. cit., págs. 124 y 227.

«...como es el mas hermoso i venusto genero de poema, assi es el mas dificil; porque se compone de voces escogidissimas, i es acomodada a varios numeros, i a todos los argumentos. Su testura es gravissima, i ella en si no admite dureza, ni desmayo i lassamiento de versos, ni cosa que no sea culta, i toda hermosa i agraciada, i, como dizen los Toscanos, llena de leggiadria»⁸.

La nueva versión

Se conocían hasta ahora tres redacciones distintas de la canción «Al Sueño»: la del ms. 372 (fondo español) de la Bibliothèque Nationale de París, falta de algunos versos; la del ms. 10.159 de nuestra Biblioteca Nacional, rescatada años ha por J. M. Blecua en las *Rimas inéditas* de Herrera; y una tercera, bastante diferente de las dos anteriores, que Pacheco publicó en los *Versos* de 1619. Con ésta que ahora sacamos a luz son, por tanto, cuatro las versiones accesibles de la canción, cifra no alcanzada —que sepamos— por ningún otro texto herreriano.

Procede la nueva versión de los fondos manuscritos de la Biblioteca Real, concretamente de un cartapacio de poesías diversas que hacia 1585 reunió un estudiante salmantino, Francisco Morán de la Estrella⁹. Sorprenderá probablemente que haya quedado sin catalogar entre los de Herrera un poema contenido en un códice tan frecuentado por los estudiosos¹⁰. La razón estriba, sin duda, en la errónea atribución que lo acompaña: «Cançión al Sueño de Burguillos». ¿Juan Sánchez Burguillos autor de una composición de corte italianizante y llena de resonancias mitológicas? No sería mal hallazgo, desde luego. Pero en este caso no cabe duda alguna: el poema es de Herrera... Una paradoja más de las muchas reservadas por la *realidad histórica* a la *construcción crítica* de la lírica áurea.

Queda todavía por reseñar, antes de entrar en materia, otra curiosidad bibliográfica que rodea el caso; a la canción de Herrera precede otra que va atribuida por el colector a C.D.H., que —como apuntan Menéndez Pidal y Askins— seguramente no es otro que el mismísimo Conde de Haro, más conocido por su cargo posterior de Condestable de Castilla y el seudónimo literario de *Prete Jacopín*. Se trata de una canción petrarquista de nueve estancias y envío, desmañada técnicamente y poco inspirada. Algún día habrá que publicarla, aunque sólo sea porque —salvo mejor criterio— es la única muestra íntegra que nos queda de la poesía de don Juan Fernández de Velasco. La canción de Herrera reza así:

Cançion al sueño de Burguillos

Suabe sueño, que con tardo buelo
las alas pereçosas blanda mente
vates, de dormideras choronado
por el sereno y adormido suelo. (fol. 166r.)

- 5 Ven ya ala extrema vanda de ocçidente
y del licor sagrado
vaña mis ojos, que de Amor cansados
con las rebueltas de mi pensamiento
no admito algun reposo,

8. *An*, pág. 223.

9. Ms. 531 de la Biblioteca Real, fols. 195v.-196v. Expresamos nuestro reconocimiento a D.^a Matilde López Serrano, Director de la Biblioteca Real, que autorizó la publicación y estudio del texto.

10. Vid. R. Menéndez Pidal: «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», en *Boletín de la Real Academia Española*, I (1914), págs. 43-55. Y Arthur L. F. Askins «El cartapacio de Francisco Morán de la Estrella (ca. 1585)», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LI (1975), págs. 91-167.

10 y al dolor desespera el sufrimiento
o sueño venturoso.

Ven ya mi dulce amiga Phasithea
a quien rendirse a tu valor dessea.

15 Diuino sueño, gloria de mortales,
descanso alegre al misero afligido.
Sueño amoroso ven, a quien spera
descansar algun tiempo de sus males
con el humor çeeste desparçido.

20 Como sufres que muera
libre de tu poder, quien tuyo era.
No es dureça dejar un sospechoso
en perpetuo tormento
que no entienda el bien que al mundo a hecho
sin guoçar de tu aliento.

25 Ven sueño blando, sueño deleytoso
buelbe a mi alma ya alegre reposo.

Sienta yo en este paso tu grandeza
vaja esparçiendo en mi el mortal roçio
huya el alua que en torno resplandeçe
30 mira mi graue llanto, y mi tristeza,
y la raçon del descontento mio.

Mis sienes humedeçe
en la saçon, en que la lumbre creze.
Buelbe sabroso sueño y las hermosas

35 haçañas amorosas.

Y no camine agora
la desseada Aurora

y lo que en mi falto la noche fria
acabe la çercana luz del dia.

(fol. 166v.)

40 Vna corona de tres vellas flores
sueño te ofrezco, por que el dulce efecto
obres en mis cansados tristes ojos.

El Ayre lleno en liquidos olores
ya tiene, por que seas mas açepto.

45 Y destos mis enojos
destierra manso sueño los despojos.
Ven ya pues blando sueño ven dichoso
antes que el Oriente
descubra el sol, con fuego presuroso.

50 Ven ya sueño clemente
y acauara el dolor, ansi te vea
en braços de tu dulce Phasithea.

Cançion si libre estas del mal que siento
procura mi contento

55 y aleja de mi spiritu cansado
aquello que sin sueño me es negado.

Antes de seguir adelante, conviene señalar, para eliminarlos del estudio de variantes, los que son errores notorios del copista en el texto transcrito: *Suelo* por *cielo* (v. 4), *cansados* por *cansado* (v. 7), *sospechoso* por *solo pecho* (v. 21), *a hecho* por *as hecho* (v. 23), *en mi el mortal* por *el inmortal* (v. 28), *tres* por *tus* (v. 40), *seas* por *sea* (v. 44). Como se verá más abajo la versión de la Biblioteca Real (que llamaremos R) está claramente emparentada con las otras dos manuscritas, la parisina y la madrileña (Pa y B, respectivamente). Por ello nos limitaremos en primera instancia a cotejar estas tres redacciones entre sí. En un segundo momento confrontaremos ese conjunto ternario con el texto que editó Pacheco (P).

Variantes entre R, Pa y B

v. 3	dormideras	R	adormideras	B Pa
v. 5	ven ya a la extrema vanda de	R Pa	ven ya'al extremo puesto de	B
v. 8	con las rebueltas	R B	en las rebueltas	Pa
v. 10	al dolor	R	el dolor	B Pa
	el sufrimiento	R Pa	al sufrimiento	B
v. 12	ven ya mi dulce amiga	R	ven ya, dulce amor de Pasitea	B Pa
	[Phasithea			
v. 17	algun tiempo de	R Pa	breue tiempo de	B
v. 23	que no	R	y que no	B Pa
v. 26	alegre reposo	R	buelve'el reposo	B Pa
v. 28	roçio	R B	ruçio	Pa
v. 29	el alua	R Pa	la Alba	B
v. 30	mira mi graue llanto	R B	y mira mi gran llanto	Pa
v. 32	mis sienes	R Pa	mi frente	B
	umedeçe	R B	umedesce	Pa
v. 34	y las	R B	las	Pa
v. 35	haçañas amorosas	R	alas buelen agora	Pa
			alas suenen aora	B
vv.	y no camine agora		y huya con sus alas presurosas	
36-37	la desseada Aurora	R	la desabrida Aurora	B Pa
v. 40	corona de [tus] vellas flores	R	corona fresca de tus flores	B
v. 41	sueño te ofrezco porque el		sueño', ofreco, y descubre'el	
	[dulce efecto	R Pa	[dulçe efeto	B
v. 42	obres en mis cansados		en los cansados sercos de mis	
	[tristes ojos	R Pa	[ojos	B
v. 43	el Ayre	R	que el ayre	B
v. 44	açepo	R	secreto	B
v. 49	el sol	R	al sol	B
v. 50	clemente	R	presente	B
v. 52	Phasithea	R	Paçitea	B
vv.	Cancion si libre estas del		Cançión, si no agradares hecha	
53-56	[mal que siento		[en sueño	
	procura mi contento		como yo alcance a ser del sueño	
	y aleja de mi spiritu		[oydo,	
	[cansado		sufre el mal que te diere	
	aquello que sin sueño me es		quien más cuydado en tu dolor	
	[negado. R		[pidiere B	

Pasamos seguidamente a clasificar y estudiar este conjunto de variantes.

1. R y B coinciden frente a Pa en los siguientes lugares: v. 8, v. 28, v. 30, v. 32 (caso 2) y v. 34. Son variantes de escaso relieve, que sacan a luz meras peculiaridades ortográficas y errores poligenéticos de Pa. Ello nos permite ya entrever que R y B podrían constituir los dos extremos de la serie estudiada.

2. R y Pa coinciden frente a B en los siguientes casos: v. 5, v. 10 (caso 2), v. 17, v. 29, v. 32 (caso 1), vv. 40-42. Si exceptuamos los vv. 10 y 29, que presentan errores poligenéticos de R y Pa, estamos ante variantes de alto valor ecdótico. Las lecciones singulares de B tienden a mejorar la calidad poética del texto por vías diversas. En el v. 5 *puesto* precisa mejor el sentido espacial que *vanda*, escasamente usado por Herrera en su acepción de *orilla, parte, lado*¹¹. Asimismo en el v. 17 *breue tiempo de* resulta más preciso y menos prosaico que *algun tiempo de*. En el v. 32 *mi frente* evita la inoportuna colisión de sibilantes que forzaba *mis sienes*¹². En el v. 40, *corona fresca de tus flores* supera en sugerencias fónicas, rítmicas y semánticas a *corona bella de tus flores*, sintagma que resultaba, por lo demás, reiterativo después del *hermosas* del v. 34. Finalmente, la redacción que trae B de los vv. 41-42 mejora la construcción gramatical y la elección léxica de R y Pa. El v. 41 adquiere, gracias a la serie de sinalefas de vocales homófonas, ese carácter *numeroso y ponderoso* tan grato a Herrera; gana así cabida en el verso el imperativo *descubre*, que enlaza con toda la serie exhortativa del poema, rota en R y Pa por una oración final. Ello sirve, por otra parte, para transformar en *a maiore* el endecasílabo *a minore* de R y Pa, cambio rítmico iniciado en el v. 40 y continuado en el 42. Este último confirma en su nueva redacción la actitud enteriza del poeta, que busca en la súplica desahogo al tormento psíquico-físico (*cansados sercos de mis ojos*) del insomnio.

Mirado en su conjunto, este grupo de variantes permite afirmar con garantías que B constituye el término de la serie analizada; R, se sitúa en el otro extremo de la cadena como punto de partida, mientras que Pa representa un estado intermedio.

3. Pa y B coinciden contra R en los siguientes lugares: v. 3, v. 10 (caso I), v. 12, v. 23, v. 26, vv. 35-37¹³. Este grupo de variantes saca a relucir, junto a una serie de errores poligenéticos de R, algunas lecciones singulares suyas, propias de una redacción primeriza (v. 12, v. 26, vv. 35-37). Veámoslo.

En R el v. 12 rezaba:

Ven ya mi dulce amiga Phasitheia.

La analogía resulta atrevida: el sueño es la Pasitea del insomne. Aunque ello pueda encajar en el valor simbólico del mito tal como lo hemos apuntado, la expresión resulta tan forzada que cabe preguntarse si no se tratará de una deturpación, sin más, del texto herreriano. La lección de R y Pa la evita, en cualquier caso, en favor de una perífrasis mitológica que prepara mejor el terreno al voto de los vv. 50-51.

En el v. 26 R ponía:

buelbe a mi alma ya alegre reposo.

El epíteto resulta poco eficaz tras los dos adjetivos que traía ya el v. 25 (*blando, deleitoso*); la sinalefa en la sexta sílaba desdibuja, por otra parte, la figura rítmica del

11. Vid. A. D. Kossoff: *Vocabulario de la obra poética de Herrera*. Madrid, R.A.E., 1966, s. v. *Banda*.

12. En sus notas a Garcilaso aprovecha Herrera la ocasión que le brinda el verso *salen espirtus vivos y encendidos* para desaconsejar el encuentro de sibilantes: «Este verso está mui lleno de la s, i por esto los Griegos lo llaman polysigma, cuando este elemento se dobla muchas vezes. Pero aqui por no herirse una s con otra no es insuave sonido» (*An.*, pág. 113).

13. En realidad la lección del v. 35 es distinta en cada una de las tres redacciones, pero las de Pa y B se hallan muy próximas entre sí: *alas buelen agora* (Pa), *alas suenen aora* (B).

endecasílabo, que apenas difiere del esquema de gaita gallega. Estos inconvenientes los salva en Pa y B la bimetración del verso, apoyada en la anáfora intensificadora de *buelve*.

El carácter de borrador que tiene R se refleja todavía mejor en los vv. 35-37. Lo prueba sin ir más lejos el trueque en el esquema métrico de la estancia, que afecta precisamente a los tres versos citados; lo que en el resto del poema es 7E 11D 7E, se convierte ahora en 7D 7E 7E:

Buelbe sabroso sueño y las hermosas
haçañas amorosas
y no camine agora
la desseada Aurora. (vv. 34-37).

El v. 35 introduce en la composición un elemento que no aparece en ninguna de las demás redacciones, pese a constituir una derivación frecuente del tema tratado por la canción: los sueños. Son fantasías de glorias eróticas (*hermosas / haçañas amorosas*) en las que el poeta combina heroísmo y pasión. La nota onírica, expresada ingenuamente, debilita la concepción del sueño como quietud reparadora y dichosa, que es la idea central del poema, haciendo de él una prolongación de los afanes amorosos diurnos. Los vv. 36-37 tampoco están logrados en R. La aplicación a la *Aurora* del verbo *caminar* no cuadra con las referencias que sobre ella nos da la mitología como criatura alada –perfectamente asumidas en Pa y B. El epíteto *desseada* no encaja tampoco en la situación del poeta insomne, y parece derivar del dinamismo generado por las *haçañas amorosas* del verso precedente.

4. Queda por considerar un pequeño grupo de variantes que, por estar incompleto Pa, sólo conciernen a R y B. Comprende los siguientes lugares: v. 43, v. 44, v. 49, v. 50, v. 52 y vv. 53-56. Nos detendremos a considerar los versos 44, 50 y 53-56, tratando de calibrar en cada caso la oportunidad de la corrección operada en B.

El uso herreriano del adjetivo *açeto* (v. 44 de R) sólo ha podido ser documentado por A. D. Kossoff en un poema de B, con el sentido de *agradable, recibido con gusto*. Parece claro, pues, que ya en el mismo B el término goza de poco aprecio por parte del poeta. Su desaparición en beneficio de *secreto* introduce en nuestro poema una oportuna nota de intimidad y apartamiento:

que el ayre, lleno en líquidos olores,
ya tiene por qué sea más secreto. (vv. 43-44)

En el v. 50 B elimina el adjetivo *clemente* sustituyéndolo por *presente*, con el sentido culto de *propicio*. Desde el punto de vista semántico no parece que el cambio sea decisivo; *clemente* intensifica bien en R el *manso* del v. 46 y da remate a la serie de epítetos aplicados al sueño con un término que manifiesta a las claras la actitud de entrega y súplica del poeta.

Como se ha indicado más arriba, el envío de la canción es totalmente diferente en R y B. Ni siquiera el esquema métrico es el mismo: 11A 7A 11B 11B en R, 11A 11B 7C 11C en B. El abandono del primitivo remate parece plenamente justificado, pues al tono marcadamente convencional frecuente en tales versos une un carácter bastante insulso: el poeta se limita a redoblar su petición, rogándole a la canción que le libere de aquello que le obsesiona en la vela¹⁴. El envío de B incide, por su parte, en un tema tópico, achacando al sufrimiento del insomne el poco cuidado con que el poema va compuesto.

14. Este envío guarda cierta similitud conceptual con el remate de un soneto de P. Bembo (*Sogno, che dolcemente m'hai furato*): «Al men ritorna, e già che'l camin sai / Fammi talor di quel piacer sentire, / Che senza te non spero sentir mai» (Vid. P. Bembo: *Opere in volgare*. A cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, pág. 498).

Cotejo con P

Como se dijo más arriba, la canción «Al sueño» figura, muy cambiada, entre los poemas editados por Pacheco en 1619. Dicha versión –que llamaremos, como es habitual, P– difiere en mucho de las tres precedentemente consideradas. Si tomamos como punto de referencia el texto B, las variantes que aporta P afectan a 37 de los 52 versos de la canción; esto sin contar los cuatro del envío, que han desaparecido del todo en el nuevo texto. Se plantea, por tanto, el problema de asignarle a P el lugar que le corresponde en la cadena cronológica de las redacciones y, como cuestiones conexas, la calidad artística de las variantes y su posible autoría. En esta tarea contamos con un valioso punto de partida, el sustancial cotejo de B y P llevado a cabo por S. Battaglia en el marco de su conocido trabajo «Per il testo di Fernando de Herrera»¹⁵.

Por lo que hace a la cuestión cronológica, conviene partir de la siguiente premisa: B difiere de P mucho más que de R o Pa. De manera que en principio sólo caben dos posibilidades: que P se sitúe al inicio o al final de la serie de redacciones. La posterioridad de P con respecto al trío R, Pa y B se muestra evidente a poco que se cotejen algunas variantes. Véanse a título de ejemplo un par de casos en los que hay tres lecciones diferentes:

R

O sueño venturoso <, >
ven ya mi dulce amiga Phasithea
a quien rendirse a tu valor dessea. (vv. 11-13)

Pa B

¡O sueño venturoso,
ven ya, ven dulce amor de Pasitea,
a quien rendirse a tu valor dessea! (vv. 11-13)

P

ven a mi umilde ruego,
ven a mi ruego umilde, ô amor d'aquella,
que Iuno t'ofrecio, tu Ninfa bella. (vv. 11-13)

Uno de los factores que ha condicionado, entre otros, el proceso de correcciones es sin duda la inteligibilidad de la alusión mitológica. Lo que en R es un *conchetto* más bien confuso (el sueño es para el poeta como Pasitea es para Hypnos), queda sustituido en Pa y B por un apelativo perifrástico menos rebuscado. La identificación por parte del lector de *Pasitea* como una de las tres Gracias no estaba suficientemente clara, sin embargo. Hay que tener en cuenta que *Pasitea* –como ya hemos visto¹⁶– es una denominación particular de Eufrosine. La nueva y larga perífrasis de P alude a un episodio destacado del mito con idea de aclarar la identidad de *Pasitea* (*Ninfa ofrecida por Juno al Sueño*), cuyo nombre se conserva al final de la canción.

Otro caso:

R

Vna corona de tres [sic] vellas flores
Sueño te ofrezco, por que el dulce efecto
obres en mis cansados tristes ojos. (vv. 40-42)

Pa B

Vna corona fresca de tus flores,
Sueño', ofresco, y descubre'el dulce efeto
en los cansados sercos de mis ojos; (vv. 40-42)

15. Publicado en *Filologia Romanza*, I (1954), págs. 51-58.

16. Vid. supra n. 7.

P

Vna corona, ô Sueño de tus flores
ofresco, tu produze'l blando efeto
en los desiertos cercos de mis ojos. (vv. 40-42)

La permuta entre la ofrenda floral y el favor divino está expresada en R de una manera prosaica y convencional a la vez. En Pa y B el texto gana calidad rítmica e intensidad poética, pero aparecen otros inconvenientes. El primero es la falta de relieve del apelativo *Sueño*, conservado en posición inicial de verso y sin la compañía de los elementos de ponderación y realce (epíteto o exclamación) habituales en el resto del poema. El segundo inconveniente es la ambigüedad morfológica de *descubre*, que puede ser leído como un imperativo, pero también como un presente de indicativo cuyo sujeto fuera precisamente *corona*. Por último, como ya señaló Battaglia, se produce un eco inoportuno entre *fresca* y *ofresco*.

Además de eliminar tales descuidos, P escoge mejor la adjetivación, a pesar del sacrificio que supone prescindir del sugerente *fresca* en el v. 40. Tanto *blando* como *desiertos* (con el sentido de *abandonados*, *desamparados*, *solos*, según Kossoff) utilizan la expresión del carácter psíquico-físico del deseo de dormir.

La valoración estilística del texto P exige, naturalmente, un estudio más detenido de la totalidad de sus variantes. S. Battaglia lo realizó ya en parte, llegando a una conclusión que encaja perfectamente con su tesis de que P aúna la posterioridad cronológica y la superioridad artística:

«A parte i consueti caratteri della revisione lessicale, sempre rivolta a introdurre la voce d'accezione più aderente e nello stesso tempo di più vasta qualità, il risultato più prezioso delle nuove varianti è dato del loro peso complessivo: tutte insieme contribuiscono, in primo luogo, a dilatare il senso lento e abbandonato a cui rimane affidato il ritmo dell' intera canzone».

Creemos que Battaglia está en lo cierto al apuntar que lo más destacado de las variantes introducidas por P es su efecto global, su *peso complessivo*. Pero éste nace de una sistematicidad de las correcciones que el hispanista italiano, preocupado por una cuestión de mayor envergadura, sólo pudo dejar indicada. Nos detendremos por ello un poco en su análisis.

Hay, por ejemplo, un grupo de variantes en P que llevan todas aparejado un efecto rítmico idéntico: la introducción de un acento en la sexta sílaba del endecasílabo. Esto ocurre en los vv. 1, 4, 7, 8, 13, 28, 31 y 33, que llevaban todos en B sus acentos de intensidad en las sílabas cuarta y octava, tipo sáfico del endecasílabo eliminado completamente por las correcciones de P, de la misma manera que Pa y B habían suprimido ya algunos de los existentes en R. El proceso de la revisión textual, desarrollado coherentemente desde R hasta P, apunta, pues, a una preferencia métrica específica, que ha sido bien estudiada por Macrí¹⁷.

Similarmente, otras variantes siguen una tendencia iniciada ya en B y Pa con respecto a R: la corrección de aquellos versos que proponían un enfoque abstracto o intelectualizado del tema poético. Este factor está presente, por ejemplo, en la nueva redacción de los versos 7-10:

B

baña mis ojos; que, de amor cansado,
con las rebueltas de mi pensamiento
no admito algún reposo
y el dolor desespera'al sufrimiento.

17. Op. cit., págs. 356 y ss., especialmente pág. 375.

P

baña mis ojos tristes; que cansado,
i rendido al furor de mi tormento,
no admito algun sossiego,
i del dolor desconorta'l sufrimiento.

P expresa mucho mejor la intensidad del combate interior, avivado por el tormento amoroso, a cuyo fuego el insomne no puede dejar de entregarse. No mejora, sin embargo, ni en concepción ni en redacción el v. 10, anclado todavía en la conceptuosa relación de *dolor* y *sufrimiento* y entorpecido por la presencia de *desconortar*, cuya fonética inusualmente vulgar y arcaizante cuadra mal, a nuestro juicio, con el espíritu del poema. Más aceptable hubiera sido, en cualquier caso, *desconfortar*¹⁸.

Algo similar ocurre en el v. 31:

B

mira mi graue llanto y mi tristeza
y la razón del descontento mío, (vv. 30-31)

P

mira mi ardiente llanto i mi tristeza;
i cuanta fuerça tiene'l pesar mio; (vv. 30-31)

La introducción de *ardiente*, en lugar del poco expresivo *graue*, continúa la alusión al *furor* del v. 8, haciendo afortunado contrapunto a la frescura y humedad que aporta el sueño. La carga sentimental y expresiva de *cuanta fuerça* pondera adecuadamente el *tormento* que apesadumbra al amante entregado a su pasión; la *razón del descontento* resulta comparativamente la expresión apocada de un amante melindroso.

El v. 44 trae un ejemplo más:

B

que el ayre, lleno en líquidos olores,
ya tiene por qué sea más secreto; (vv. 43-44)

P

qu'el aire entretexto con olores
halaga, i ledo mueve'n dulce afeto; (vv. 43-44)

El atisbo de sensualidad que llevaba consigo *secreto* queda plenamente desarrollado en la nueva redacción, encaminada de verdad a la expresión de lo sentimental y sensorial. El audaz *entretexido* del verso precedente sirve de apoyo, asociándose en la mente del lector con la corona de flores, cuyo aroma difunden en torno al insomne las alas del dios. De esta manera puede operarse la metamorfosis por la cual *furor* y *fuerça* acabarán transformándose en *dulce afeto*.

18. Sobre el uso de *confortado*, *confortar*, *conortar*, *desconortado*, *desconortar* en los textos herrerianos pueden verse las entradas correspondientes en el *Vocabulario* de A. D. Kossoff. El dato fundamental es que la forma culta, con f, es la única que se da en la poesía «publicada por el propio Herrera» (op. cit., s. v. *confortado*); se documenta asimismo en *An.*, pág. 542 y en un poema de P. Macrí, apoyándose en el estudio de María R. Lida sobre Mena, defiende el uso en P de *desconortar* y lo juzga síntoma de una orientación lingüística conservadora y arcaizante dentro del cultismo herreriano, después de 1582 (vid. op. cit., pág. 200 y ss.). J. M. Blecua, por su parte, cita *desconortar* entre los vocablos sospechosos de P, que él estima ajenos a los criterios lingüísticos manifestados por Herrera en sus restantes obras (op. cit., I, pág. 39 y ss.).

Otro motivo en torno al cual se aglutinan un cierto número de variantes es la expresión de la temporalidad en el poema, que en B tenía un tono marcadamente uniforme y ha sido objeto en P de una sabia diversificación y gradación. Lo que antes era expresión de un ansia obsesiva de inminencia se ha convertido en un *crescendo* ritmado y enriquecido por matices diversos.

Para empezar, P ha eliminado por dos veces en la primera estancia el adverbio ya:

B

ven ya'al extremo puesto de Oçidente, (v. 5)
ven ya, ven dulce amor de Pasitea, (v. 12)

P

ven al'ultima parte d'Ocidente, (v. 5)
ven a mi ruego umilde, ô amor d'aquella. (v. 12)

La exhortación gana, pues, de entrada un tono más pausado. Por lo mismo cobra relieve el *ya* del v. 26, conservado en P, fortalecido por la anáfora del verbo:

buelve a mi alma ya, buelve'l reposo.

En la estancia tercera se alcanza el momento crucial. Una doble solicitud acomete al poeta, por un lado la del sueño, por otro la del Alba, que también ha levantado el vuelo *con sus alas presurosas*. El dramatismo del momento queda mejor expresado en la nueva redacción:

B

y mi frente vmedeçe,
en la sazón en que la lumbre creçe. (vv. 32-33)

P

i mi frente umedece;
que ya de fuegos juntos el Sol crece. (vv. 32-33)

El proceso de correcciones culmina en la estancia final:

B

Ven ya, pues, blando sueño, ven dichoso,
antes que el Oriente
descubra'al Sol con fuego presuroso. (vv. 47-49)

P

ven pues, amado Sueño, ven liviano;
que d'el rico Oriente
despunta el tierno Febo el rayo cano. (vv. 47-49)

Los versos de B unen a los balbuceos prosódicos y la reiteración de términos o conceptos ya expresados en el texto, la irresolución del proceso temporal diseñado. En efecto, se mantiene aquí el mismo estadio temporal fijado en el v. 33:

en la sazón en que la lumbre crece.

El poeta siente, pues, el apremio de la *cercana luz del día* (cf. v. 39), de un sol que amenaza con salir fogoso —nueva falta de matiz temporal. P sí culmina, en cambio, el proceso cronológico, dilatándolo en versos magistrales hasta el momento en que despunta, blanco y tierno, el primer rayo solar. La ansiedad del insomne se remansa tanto en la serena contemplación del amanecer como en la misma exhortación al sueño. La confianza y entrega al dios es total, como manifiestan los calificativos del v. 47: *amado* y *liviano*,

con ligereza que es ya claro síntoma de que el *blando efeto* empieza a producirse. Los versos finales mantienen el mismo tono de seguridad:

ven ya, Sueño clemente,
i acabarà el dolor; assi te vea
en braços de tu cara Pasitea. (vv. 50-52)

La eficacia de la plegaria, garantizada por la *clemencia* del dios, se confirma en el remate, que es a un tiempo manifestación votiva y de gratitud por un don que se intuye ya otorgado. A esta luz cobra más sentido la eliminación del envío de B, que de haberse conservado supondría una vuelta atrás, la introducción de una duda (*como yo alcançe a ser del sueño oydo*) que rompería el encanto alcanzado.

Una prueba decisiva, por último, de que la revisión de P ha sido acometida globalmente la encontramos en un aspecto concreto de la elección léxica: el encadenamiento de las variantes con objeto de evitar reiteraciones y usar cada término en el momento más oportuno. Los ejemplos son abundantes. Citemos algunos, no todos:

B

con las rebueltas de mi pensamiento (v. 8)
a quien *rendirse* a tu valor dessea (v. 13)
en perpetuo *tormento* (v. 22)

P

i *rendido* al furor de mi *tormento* (v. 8)
que Iuno t'ofrecio, tu Ninfa bella (v. 13)
en veladora *pena* (v. 22)

B

no admito algún *reposo* (v. 9)
buelue a mi alma ya, buelue'el *reposo* (v. 26)

P

no admito algun *sossiego* (v. 9)
buelve a mi alma ya, buelve'l *reposo* (v. 26)

B

ven ya, ven *dulçe* amor de Pasitea (v. 12)
descanso *alegre* al misero afligido (v. 15)
Ven, sueño *blando*, sueño *deleytoso* (v. 25)
Ven ya, pues, *blando* sueño, ven *dichoso* (v. 47)

P

ven a mi ruego *umilde*, ô amor d'aquella (v. 12)
regalo *dulce* al misero afligido (v. 15)
ven Sueño *alegre*, Sueño ven *dichoso* (v. 25)
ven pues, *amado* sueño, ven *liviano* (v. 47).

B

baxa esparziendo el *immortal* roçío (v. 28)
que el ayre, lleno en *líquidos* olores (v. 43)

P

baxa, i esparze *liquido* el rocío (v. 28)
qu'el aire *entretexido* con olores (v. 43)

B

sueño', ofresco, y descubre'el *dulçe* efeto (v. 41)
ya tiene por qué sea más *secreto* (v. 44)
Ven ya, pues, *blando* sueño, ven *dichoso*, (v. 47)
en braços de tu *dulçe* Pasitea (v. 52)

P

ofresco, tu produze'l *blando* efeto (v. 41)
halaga i ledo mueve'n *dulce* efeto (v. 44)
ven pues, *amado* Sueño, ven *liviano* (v. 47)
en braços de tu *cara* Pasitea (v. 52)

El estudio de la coherencia lingüística y estilística de la revisión textual llevada a cabo en P quedaría incompleto, si no hiciéramos un cotejo entre R y P, que representan –como se ha dicho– las dos fases extremas del proceso de correcciones tal como lo conocemos. La conclusión que se saca, a nuestro juicio, de dicho cotejo es que R *también* ha gravitado sobre la revisión operada en P. Encontramos así que en un par de ocasiones ideas o intuiciones poéticas contenidas embrionariamente en R, han recibido pleno desarrollo en P. Puede ser el caso, por ejemplo, de aquel verso chocante, *la desseada Aurora*, corregido luego en Pa, B y P como *la dessabrida Aurora*. ¿No está en ese epíteto eliminado el germen de los versos 48-49 de P:

que del rico Oriënte
despunta el tierno Febo el rayo cano?

El *desseada* de R parece adelantar, torpemente aún, la ambigüedad que reviste en P el nuevo día: amargo por la falta de reposo y admirable por su belleza.

Algo similar ocurre versos más abajo:

R

El Ayre lleno en liquidos olores
ya tiene, por que seas [sic] mas azepto (vv. 43-44)

Pa B

que el ayre, lleno en líquidos olores,
ya tiene por qué sea más secreto; (vv. 43-44)

P

qu'el aire entretexido con olores
halaga, i ledo mueve'n dulce afeto; (vv. 43-44)

Creemos que el v. 44 de P, a la par que amplía algún matiz semántico del adjetivo *secreto* (*propicio a la intimidación, a la quietud, al placer*), conecta en su visión lógica con el *aceptó* de R. Este adjetivo incidía de manera clara en la relación del sujeto con el aire e indicaba, como el verso de P, una reacción psíquico-física del insomne.

De manera mucho más nítida puede apreciarse la conexión entre R y P en el dominio léxico. En un par de casos se ha producido a todas luces la recuperación por parte de P de un término presente en R y abandonado luego por B:

R

vaña mis ojos, que de Amor *cansados* [sic] (v. 7)
obres en mis *cansados tristes* ojos (v. 42)

B

baña mis ojos, que de amor *cansado*, (v. 7)
en los *cansados* sercos de mis ojos (v. 42)

P

baña mis ojos *tristes*, que *cansado* (v. 7)
en los *desiertos* cercos de mis ojos (v. 42)

Con más claridad todavía:

R

Ven ya sueño *clemente* (v. 50)

B

Ven ya sueño *presente* (v. 50)

P

Ven ya, sueño *clemente* (v. 50)

El dato tiene su importancia. Por de pronto obliga a poner en cuarentena un aspecto fundamental de la tesis de Battaglia: que el proceso corrector operado en los textos atribuidos a Herrera sea siempre ascendente, esto es, no vuelva nunca a recuperar lecciones antiguas desechadas en alguna redacción intermedia¹⁹. Aun reconociendo que esto se cumple casi siempre en el proceso B-H-P²⁰, y que el caso que nos ocupa es un tanto particular (ya que la canción «Al Sueño» no figura en H), resulta evidente que su testimonio invita a preguntarse qué pasaría si se conocieran más borradores herrerianos anteriores a B.

Ahora bien, el hecho de que, en este poema, las variantes de P conecten de algún modo con todas las redacciones conocidas del mismo, tanto las más recientes, Pa y B, como la más primitiva, R, se convierte en realidad en una prueba a favor de aquello mismo que Battaglia pretendía demostrar con su tesis del proceso ascendente, esto es, la autoría herreriana de la redacción P (por más que no deje de parecernos cuando menos chocante el *desconortar* del v. 10). Resulta, en efecto, difícil de imaginar que un corrector tardío que no fuese el propio Herrera echara mano de variantes de poca monta y contenidas sólo en un borrador primitivo. Obra, asimismo, en favor de la presunta autoría herreriana el que algunas variantes de P acrecienten la coincidencia de planteamiento filosófico-científico entre la canción y las páginas de las *Anotaciones* en que se habla del sueño²¹.

Problema distinto (y de gran importancia) es el de determinar la fecha de la redacción P. El único dato bastante seguro es el término *post quem* que establece el año de

19. Escribe Battaglia: «Nelle successive e accanite riletture che delle sue composizioni andava facendo il poeta di anno in anno, non gli capitò mai di ripristinare alcuna lezione che fosse stata già scartata nell'edizione originale del 1582. Questo è un rilievo di estrema importanza, anche perchè viene a semplificare la ricognizione del testo. E non soltanto a testimonianza che i pentimenti di Herrera avevano sempre una direzione ascensionale ed erano perciò ispirati da una consapevolezza stilistica quanto mai coerente, ma anche perchè viene ad eliminare qualsiasi dubbio sulla bontà del metodo seguito del Pacheco per la sua stampa del 1619». (Art. cit., pág. 70).

20. El propio Battaglia, que –como se sabe– lleva a cabo su análisis sobre los textos comunes a las tres colecciones B-H-P, reconoce un caso al menos de regresión de P a H (art. cit., pág. 84). A C. Cuevas esto le parece motivo suficiente «...para impedir el establecimiento de una ley general y sin excepciones». (Ed. cit., pág. 96).

21. «el sueño (...) es (...) un recesso i apartamiento del animo en medio de si mesmo; o es *buelta* de los espíritus a las partes interiores, los cuales tornan a salir por la vigilia, o como quieren otros, un *vigor* i confortamiento del sentido espiritual (...), o *cessacion* de los sentidos, o defallecimiento i desmayo del espíritu sensible (...). Temistio dize, que es el mas suave de nuestros *afetos*, porque estingue i acaba el sentido del dolor». (An., pág. 542; hemos subrayado términos que se corresponden con lecciones exclusivas de P, vv. 17, 18, 24 y 44).

1578, fecha del ms. B; pero ni siquiera esto se puede afirmar con total garantía. Mucho menos puede saberse si la versión de P es anterior o posterior a 1582, año de la publicación de *Algunas obras*. El hecho de que la canción «Al sueño» no figure en dicho poemario no quiere decir nada, dado el carácter antológico del mismo. Es más, cabe afirmar que esta composición, cualquiera que fuese su estado de redacción en 1582, tenía pocas posibilidades de ser incluida en *Algunas obras*, donde figuran canciones bastante alejadas en tema y espíritu de la que aquí nos ocupa: recriminación del vicio, celebración de la virtud, el heroísmo, la suprema belleza de doña Leonor. En realidad la única evidencia cronológica que se desprende de lo que antecede atañe a la redacción R, que debe ser bastante anterior a 1578 y 1582. Se confirma así de nuevo algo que apuntó J. M. Bleuca: «...da la casualidad de que habiendo llegado hasta hoy códices anteriores y posteriores a 1582 (...), no se ha podido encontrar una mala copia de un poema corregido entre 1582-1597 y en cambio han aparecido siempre poemas anteriores a 1582...»²².

Como siempre que nos adentramos en la selva de los textos herrerianos, espesas sombras de duda nos han salido aquí al paso. Quede, sin embargo, constancia, a modo de conclusión, de un convencimiento que nos parece bien fundado: la canción «Al sueño» nos muestra que entre los poemas editados con variantes por Pacheco figuran efectivamente versiones últimas, ejecutadas en algún momento por el propio Herrera²³.

22. *Obra poética*, I, pág. 34. Es el mismo caso de los dos inéditos recuperados recientemente por Rosa Navarro Durán, también fechados por ella antes de 1582. Vid. «La Oda *Diffugere nives* de Horacio, traducida por Fernando de Herrera», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1982), págs. 499- 541; y «Una versión desconocida de la traducción de Fernando de Herrera del idilio *Las rosas* de Ausonio», *Anuario de Filología* (Barcelona), VIII (1982), págs. 243-260.

23. A los trabajos, ya clásicos de A. Coster, A. Gallego Morell, S. Battaglia, A. D. Kossoff, O. y J. M. Bleuca sobre los textos poéticos de Herrera, se vienen sumando aportaciones diversas. C. Cuevas (ed. cit., págs. 87-99) ha dado nuevas razones contra la plena autoría herreriana de P. R. Senabre («Los textos *emendados* de Herrera», en *Edad de Oro*, IV (1985), págs. 179-193) ha revitalizado la idea de que P contenga en realidad borradores primitivos de algunos poemas herrerianos. B. Morros («Algunas observaciones sobre la poesía y la prosa de Herrera», en *El Crotalón*, núm. 2, 1985, págs. 147-168) ha defendido el carácter final de las variantes de P. Inoria Pepe Sarno viene publicando una serie de trabajos defendiendo la autoría herreriana de las correcciones contenidas en P; vgr. «Se son Herrera, chi?», I, II y III, en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1982 (págs. 33-69), 1983 (págs. 103-127) y 1984 (págs. 43-76); o también «Marte - Don Juan in una canzone di Fernando de Herrera», en *Archivio Hispalense*, LXIX (1986), págs. 49-72.