



Fernando de Herrera entre Francisco Pacheco y Pablo de Céspedes: hacia la edición póstuma

Juan Montero
Universidad de Sevilla (España)
jmontero@us.es

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 5/05/20, Fecha de publicación: 5/06/2020

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=143>>

Resumen

Tras la muerte de Fernando de Herrera (1597) y la pérdida de una parte de su obra, su figura se convirtió en objeto de memoria y reivindicación para algunos de sus amigos y próximos. Es el caso de Francisco Pacheco y de Pablo de Céspedes, como testimonian una epístola del primero al segundo y el fragmento de un poema de Céspedes que Pacheco reproduce en su *Libro de retratos*. El análisis de ambos textos lleva a concluir que ya en los albores del XVII había quien sentía la necesidad de publicar una edición póstuma de los versos herrerianos y reconocer así su papel decisivo en la evolución cultista de la poesía española desde 1580 en adelante.

Palabras clave

Fernando de Herrera; Francisco Pacheco; Pablo de Céspedes; Imprenta; Edición póstuma

Title

Fernando de Herrera between Francisco Pacheco and Pablo de Céspedes: Towards a Posthumous Edition

Abstract

After Fernando de Herrera's death (1597) and the loss of a part of his work, his figure became object of honour and vindication for some of his friends and close ones. Among those: Francisco Pacheco and Pablo de Céspedes, as we can read in a Pacheco's epistle to Céspedes, and in the fragment of a poem by Céspedes reproduced in Pacheco's *Libro de retratos*. The analysis of both texts will make us conclude that at the beginning of the seventeenth century there were some authors who felt the need to publish a posthumous edition of Herrera's verses and therefore declare the decisive role of the master in the evolution of Spanish *cultismo* from 1580 on.

Keywords

Fernando de Herrera; Francisco Pacheco; Pablo de Céspedes; Printing; Posthumous edition



La muerte de Fernando de Herrera, en 1597¹, dio al traste con su proyecto de imprimir un volumen que ofreciese la imagen definitiva de su obra poética. Eso es, al menos, lo que afirma Francisco Duarte en el discurso preliminar que escribió para los *Versos* póstumos del *Divino*, aparecidos, como se sabe, en Sevilla, 1619. Aunque es un pasaje de sobra conocido, merece la pena recordarlo una vez más:

I es cierto, que su memoria [de Herrera] uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco ... no uviera recogido ... algunos cuadernos i borradores que escaparon d'el naufragio en que pocos dias despues de su muerte perecieron todas sus obras Poeticas; que el tenia corregidas de ultima mano, i encuadernadas para darlas a la Empreña. Dexo en silencio la culpa d'esta perdida porque soi enemigo de sacar en publico ajenas culpas. (Herrera, 1975: II, 25-26)

En un trabajo complementario de este nos ocupamos de discutir si contamos con algún indicio de que Herrera planeaba esa edición frustrada, más allá de las palabras de Duarte y del hecho incontestable de que Herrera revisó algunos de sus poemas después de 1582 (Montero, en prensa). Y, efectivamente, algún indicio hay: el par de hojas con sendos sonetos autógrafos que se conserva en el ms. RM 6709 de la Real Academia Española²; y una carta desde Roma del poeta y secretario Baltasar de Escobar, en contestación a otra (perdida) de Herrera, en la que este le comunicaba que “junta sus rimas para estamparlas”³. Tras la muerte del

Esta publicación se inscribe en las tareas del proyecto SILEM II: "Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)" (RTI2018-095664-B-C22).

¹ Según el testimonio de Francisco Pacheco, 1985: 179. El fallecimiento tuvo que ser después del 26 de marzo, pues con esa fecha se conserva una carta autógrafa de Herrera a Pablo de Céspedes (Archivo de la Catedral de Granada, libro 58, fol. 165); la ha editado y reproducido en facsímil Rubio Lapaz, 1993: 381-382 y 507.

² Es el cartapacio conocido como *Poesías de Autores Andaluces*, pp. [5-6]. Son dos hojas escritas solo por el recto y numeradas 630 y 631; contienen los sonetos “No bastò al fin aquel estrago fiero” y “Despues que Mitradates rindio al hado”; Herrera, 1975: I, 241-242). Ver Rodríguez Moñino, 1968-1969; Kossoff, 1965; Montero, 2010.

³ Así lo afirma Escobar en su carta. Una copia de la misma se conserva en el Archivo de la Catedral de Granada, Libro 58, fol. 322; ver Rubio Lapaz, 1993: 387. El editor propone

poeta, el proyecto no solo quedó frustrado sino que, como afirma Duarte y corroboran otras fuentes, fue objeto de una especie de sabotaje póstumo, cometido –para mayor escándalo– por alguien cercano al poeta⁴. En esas circunstancias, es fácil imaginar que los admiradores y amigos de Herrera debieron de sentir pronto el impulso de hacerle justicia a su memoria recuperando los restos de aquel *naufragio*. Esto hubo de llevar a una rebusca de papeles que eventualmente pudiera servir para una posible edición póstuma, empeño que finalmente no fructificó hasta 1619, como se sabe⁵.

Por lo que hace a Pacheco y su relación temprana con la memoria de Herrera, hay constancia de al menos tres hechos. Uno, de carácter más general, es la fecha de 1599 que figura al frente del *Libro de retratos*, como señal inequívoca de que Pacheco marca en ese año el arranque de su estrategia de pintor *culto* que asume la tarea de conservar la memoria de la generación de poetas y humanistas sevillanos que floreció desde mediados del XVI. El segundo es ya un ejemplo práctico de aquel compromiso: la fecha de agosto de 1605, con rúbrica de Pacheco, que figura en la copia de las *Observaciones* de Prete Jacopín y la *Respuesta* de Herrera a las mismas, en el ms. 17553 de la Biblioteca Nacional⁶. Y el tercero es que en algún momento anterior al 26 de julio de 1608 (fecha del fallecimiento de Pablo de Céspedes) ya tenía pintado el retrato de Herrera que figura en el *Libro* (sobre esto volveremos más abajo). Del polifacético racionero cordobés (anticuario, pintor y tratadista), sabemos que, según Pacheco, fue buen amigo de Herrera,

fecharla hacia 1581-1582, pero por nuestra parte proponemos hacerlo hacia 1589 (Montero, en prensa). Sobre Escobar, poeta elogiado por Cervantes en el *Canto de Calíope* y retratado por Pacheco en su *Libro* (pero sin el elogio biográfico), ver Caravaggi, 1978. Dedicó un soneto a Herrera (“Así cantaba en dulce son Herrera”), impreso primero en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (2005: 71), y luego, con algunas variantes, al final del libro II de *Versos* (Herrera, 1975: II, 326). Su naturaleza y función exacta (soneto puramente fúnebre o póstumo de una edición de poemas herrerianos) no han podido aclararse del todo; ver Lara Garrido, 1999: 127-135, que lo considera un soneto epicéutico. También Herrera le dedica un soneto a Escobar (“Esas columnas i arcos, grande muestra”; 1975: II, 178), que Caravaggi fecha “prima del 1592, quando Escobar si trovava ancora a Roma” (1978: 216).

⁴ Por ejemplo, Francisco de Rioja, que en su carta-prólogo al Conde de Olivares del volumen de 1619, afirma: “Los Versos de Fernando de Herrera, áñ padecido grandes injurias aun de los mas amigos” (Herrera, 1975: II, 12).

⁵ Aunque los trámites administrativos nos dicen que el plan editorial estaba en marcha ya en abril de 1617, pues a doce de ese mes está fechada la licencia eclesiástica por Lucas de Soria Galvarro. El último de esos trámites, la tasa, es, sin embargo, del doce de noviembre de 1619.

⁶ Al final de las *Observaciones* se lee: “sacadas de las mismas originales que se enviaron a F. d. H.”, y al final de la *Respuesta*, también sacada “...de las propias originales de letra del mesmo F. d. H. en 17 de Agosto de 1605”; ver Montero, 1987: 89.

y así lo confirma la ya mencionada carta del 26 de marzo de 1597⁷. Por otra parte, es conocida la estrecha relación que mantuvo con Sevilla y, en particular, con Pacheco, que en alguna ocasión lo alojó en su casa y lo retrató hasta dos veces⁸. De esa relación derivan algunos testimonios literarios que nos van a permitir indagar en la hipótesis de un proyecto, o cuando menos, impulso editorial temprano para los versos de Herrera. Concretamente, se trata de una epístola en verso que dirigió Pacheco a Céspedes y de un fragmento de un homenaje poético de Céspedes a Herrera, recogido por Pacheco en el *Libro de Retratos*.

LA EPÍSTOLA DE PACHECO A CÉSPEDES

Del puñado de poemas que hoy conocemos de Pacheco⁹, esta epístola (“Pensé, y mi pensamiento no fue vano”) es, junto con el soneto que escribió para los *Versos* de Herrera (“Goza, ô Nacion osada, el don fecundo”; 1975: II, 31) una de sus composiciones más conocidas, gracias a sus frecuentes menciones y reproducciones, aunque casi siempre fragmentarias. En efecto, el poema ha gozado de amplia difusión porque el propio autor citó, en el prólogo del *Arte de la pintura*, nueve de sus tercetos (vv. 25-51), en elogio de Pablo de Céspedes, y este ha sido el fragmento más divulgado¹⁰. La edición íntegra del texto, sin embargo, se ha hecho esperar hasta 1993, por Rubio Lapaz, a partir de la copia del poema conservada en el ms. 8486 de la Biblioteca Nacional de España, ff. 202r-205r¹¹. La fecha de composición del poema puede concretarse, con bastante precisión, entre la

⁷ En el *Libro de retratos*, Pacheco lo califica como íntimo amigo de Herrera (1985: 177; y otras referencias en 103 y 179). En el *Arte de la pintura* los menciona juntos una vez, aunque sin incidir en la amistad que los unía (Pacheco, 1990: 385).

⁸ Dice Pacheco: “En una destas venidas [a Sevilla], siendo mi güesped, lo retraté i le hize un soneto que puse al fin deste elogio” (1985: 102). Seguramente ese retrato no es el que figura en el *Libro*, sino quizá el dibujo a lápiz negro y sanguina que Navarrete (2016) ha localizado e identificado en Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n° 9328S.

⁹ La primera recopilación de ellos es la de Castro (1854-1857: I, 369-372), ampliada luego por Asensio (1886). Una muestra antológica ofrece Chiappini (1985: 175-179).

¹⁰ Pacheco (1990: 69); otras ediciones del fragmento: Ceán Bermúdez (1800: I, 322-323); Castro (1854-1857: I, 370); Asensio (1886: xlii-xliii); Chiappini (1985: 175). Pacheco redactó, además, un soneto al retrato que hizo de Céspedes (1985: 104).

¹¹ Rubio Lapaz (1993: 396-401); por nuestra parte, editamos la epístola en apéndice para facilitar el acceso al lector. El del ms. 8486 es por ahora el único testimonio que conocemos del poema. Manuel José Quintana (1830: I, 369) conoció la epístola en su integridad, pues tras citar los cinco primeros versos, apunta: “el todo vale poco, y por eso no se ha insertado en nuestra colección”. Por cierto que en el v. 3 Quintana edita *favor* en lugar de *furor*, como lee el ms. de la Nacional. Nos preguntamos si es descuido suyo o es que manejaba otra fuente.

muerte de Baltasar del Alcázar (16 de enero de 1606), aludida en los vv. 105-108), y la de Céspedes (26 de julio de 1608).

La epístola está organizada de la siguiente manera. Se inicia con un arranque abrupto, sin *salutatio*, que va hasta el v. 24, tramo en el que Pacheco anuncia su propósito de cantar, alentado por la musa de Céspedes, no las penas de un amor desgraciado, pues ya goza las mieles del matrimonio, sino otro tema, que de momento deja en suspenso para hacer el elogio de Céspedes (vv. 25-51) como poeta, pintor y tratadista de la pintura, tareas que le darán eterna fama y que a Pacheco le sirven de ejemplo y guía para abordar ahora el asunto que dejó pendiente. Arranca entonces una visión onírica en la que, ya cerca del amanecer, el poeta descubre “un hórrido lugar” que es morada de la Envidia, a la que caracteriza en apariencia y actos (vv. 52-72). Por suerte, la luz del día lo despierta, pero descubre entonces, con lástima, que lo soñado es un fiel reflejo de lo que acontece en el mundo real, pues en él campea la Envidia ocultando la memoria de los ingenios (*héroes*, v. 83) fallecidos (“cuyas almas habitan en el cielo”, v. 84), y particularmente de los que adornaron o adornan las riberas del Betis (vv. 73-99). Pasa entonces a evocar a varios de ellos mediante sus alias pastoriles o alusiones al objeto de su canto (vv. 100-114), hasta llegar al primero entre ellos, es decir Herrera, identificado como *Iolas* (vv. 115-126). La evocación concluye con un reproche dirigido a Apolo (vv. 127-132) por permitir que la ambición cause la pérdida de las obras de *Iolas* y los demás, mientras que otros, sin sufrir las vigiliias que imponen las letras, viven entregados a los deleites del ocio (vv. 133-145). En ese punto el poeta toma conciencia de que, sin darse cuenta, su discurso se ha encaminado hacia la sátira y, corrigiéndose, se dispone a concluir proclamando su elección de “la estrecha senda” (v. 151) de la virtud (vv. 146-159) y su voluntad de cantar los méritos de Céspedes (vv. 160-163).

El fragmento que nos interesa para la ocasión es el que va de los vv. 97 a 132. Propone ahí Pacheco un breve parnaso que incluye a poetas vivos y muertos¹². Entre los últimos, es posible identificar (Escobar Borrego, 2009: 59-60), además de a Herrera, a Cetina (*Vandalio*), a Juan de Mal Lara (*Meliso*) y a Baltasar del Alcázar (*Damón*, *Marcial segundo*), cuya desaparición estaba más cercana en el tiempo. Entre los vivos, comparecen Cristóbal Mosquera de Figueroa (cantor de *Eliocriso*)¹³ y un cantor de *Elisa*,

¹² Sobre ese tema, ver *el Parnaso versificado*. La epístola de Pacheco va registrada en p. 145. Por las mismas fechas hay otros parnasos de poetas sevillanos, como el de Juan de la Cueva, c. 1604 (*Viaje de Sannio*, libro V) o el de Cristóbal de Mesa, 1607 (*La restauración de España*, libro X); *ibidem*: 141 y 146.

¹³ En el elogio de Mosquera dice Pacheco: “Con lo que alcanzó de la lengua griega passó a la nuestra el *Eliocriso*, libro en que gastó más de 30 años, en prosa i verso, de quien

que no alcanzamos a identificar¹⁴. La figura de Herrera / Iolas aparece, pues, arropada por un grupo de poetas / pastores que quiere transmitir una imagen de armonía, como si la convivencia académica, real o imaginada, se prolongase ahora en un apartamiento arcádico, entre voluntario e impuesto, por parte de unos ingenios –importa subrayarlo– cuyo trato con la imprenta, al menos como poetas, había sido escaso o inexistente¹⁵. La situación resulta especialmente penosa, a ojos de Pacheco, en el caso de Herrera / Iolas, ponderado como *divino* y como el que, con esfuerzo, abrió la senda para que la lengua española pudiese parangonarse con las clásicas¹⁶. De manera particular, el *Divino* representa como ninguno el destino de ese grupo de poetas, ya que alcanza el reconocimiento simbólico de su excelencia en el espacio mítico-bucólico, a la vez que sufre una especie de ostracismo nacido de la ambición y la envidia, llevadas al extremo de causar la pérdida de sus obras¹⁷. Son quejas y denuncias que anticipan las que, años más tarde, se leerán en los preliminares de *Versos*. Pero que, en las fechas de que hablamos, llevan a pensar que Pacheco puede estar reaccionando, en parte, al no muy airoso papel de los ingenios sevillanos en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, aunque él sea uno de los representados en la antología¹⁸. Sobre esto volveremos en la conclusión de estas páginas.

refiere algunos eçelentes pedaços Fernando de Herrera en el comento sobre Garcilasso” (1985: 186).

¹⁴ Descartamos, en principio, que se trate de Garcilaso, por no ser sevillano. Todos los identificados están retratados por Pacheco en su *Libro*, lo que da pie a pensar que este otro también pudiera estarlo. En ese caso, los primeros candidatos serían Baltasar de Escobar y Juan Sáez Zumeta.

¹⁵ El único que había impreso un volumen lírico era Herrera (*Algunas obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582). Por cierto que Pacheco se implicó en la conservación y transmisión de la obra de dos de ellos (Alcázar y el propio Herrera).

¹⁶ Particular interés tiene ahí la expresión “el español osado” (v. 119), casi calcada de Garcilaso (“el osado / español”; égl. II, vv. 1539-1540) y que da pie a un exaltado excursus por parte de Herrera en las *Anotaciones* (2001: 899-905).

¹⁷ En parecidos términos se expresaba un poco antes Juan de la Cueva en su égloga V. Hablando de “Iolas el Divino”, dice Albanio: “mas fue la suerte del cruel Destino / que, arrebatado de la Parca dura, / se perdió ella [una *Gigantomaquia*] i se perdió el Faustino; / un gran volumen, una gran letura / de cosas en su tiempo sucedidas, / que yo vi, le ocultó la Invidia oscura”. A lo que apostilla Meliso: “Muchas obras sin esas ay perdidas / del divino poeta, que del Cielo / a su nombre serán restituydas” (Cueva, 1988: 80-81). La obra perdida de Herrera que Cueva llama *Faustino* es el *Lausino*; la confusión procede de una errata de las *Anotaciones*, corregida en la lista de “Ierros que se an hallado en la impresión” (Herrera, 2001: 182).

¹⁸ El epigrama “Pintó un gallo un mal pintor” y el soneto “En medio del silencio y sombra oscura”. Que Espinosa y Pacheco tenían buena relación lo prueba, adicionalmente, que el primero le comunicase al segundo, en 1606, su decisión de retirarse a hacer vida eremítica, como quedó recogido en una carta del pintor (Rodríguez Marín, 2004: 210-211).

EL HOMENAJE DE CÉSPEDES A HERRERA

Hasta ahora, no se ha prestado mucha atención al elogio en verso de Pablo de Céspedes que Pacheco incluye tras la biografía encomiástica de Herrera en el *Libro de retratos*¹⁹. Tras fechar la muerte del Divino, “a los 63 años de su edad, el de 1597”, dice así Pacheco:

I aunque muchos aventajados ingenios hizieron versos en su alabança, me pareció poner aquí parte de un elogio de Pablo de Céspedes, por ser persona a quien estimó mucho Fernando de Herrera, después desta epigrama latina que el licenciado Rodrigo Caro ofreció a su retrato, digno de la erudición de su autor. (1985: 179)

El hilo del discurso ha llevado a la interpretación de que los versos de Céspedes fueron compuestos con ocasión de la muerte de Herrera. Pero al menos en la redacción que Pacheco ofrece y que tiene que ser la definitiva, no es así, como veremos ahora. Aunque no hay elementos que permitan fechar con exactitud el fragmento, sí que se puede acotar un trecho temporal a partir de la mención del retrato pictórico de Herrera por Pacheco (vv. 33-36), mención que resulta ser la más temprana de las conocidas hasta ahora. No se sabe con exactitud cuándo ejecutó Pacheco el retrato, pero se puede afirmar con seguridad que lo hizo una vez muerto el poeta, probablemente no antes de la fecha de 1599 que figura en la portada del *Libro de retratos*²⁰. Los versos de Céspedes sitúan la factura del retrato en un tiempo ya pasado (“del torpe olvido soñoliento / levantaste”), como un ejercicio contra la implacable “ley del tiempo”, y diríase que en ellos el cordobés aprecia su fidelidad como si la hubiese podido comprobar *de visu*. Sabemos que, desde 1585, fueron frecuentes las visitas e incluso estancias de Céspedes en Sevilla, y que la última tuvo que ser en 1603, coincidiendo con los trabajos preparatorios de Pacheco para la decoración de los techos del Camarín Grande de la Casa de Pilatos²¹, mientras que desde 1603 hasta su muerte el 26 de julio de 1608, la enfermedad le obligó a vivir recluido en su casa de

¹⁹ Lo cierto es que esos versos han gozado de bastante difusión, al margen del *Libro de retratos*. Los reproducen, por ejemplo: Villanueva, 1845; Castro (1854-1857: I, 367); Tubino (1868: 129-131); Coster (1908: 433-436); Chiappini (1985: 172-174); Céspedes (1998: 213-218).

²⁰ Pacheco tiene por costumbre indicar si un retrato está hecho en vida o incluso, en una ocasión, a la vista del propio cadáver, pero en el caso de Herrera no lo hace; como tampoco se conocen imágenes del poeta que hubiesen podido servirle de modelo, hay que concluir que hizo el retrato a partir de sus recuerdos, quizá ayudándose de algún boceto hecho con anterioridad. Ver Cacho Casal (2011: 283-303).

²¹ Lo cuenta el propio Pacheco (1990: 448-449). Sobre ese encargo de Pacheco y el papel que pudo tener Céspedes como asesor en el mismo, ver Lleó Cañal, 1999.

Córdoba, dedicado al estudio y a la escritura. Creemos, por tanto, que Céspedes pudo ver el retrato en algún momento entre 1599 y 1603, y que redactó su homenaje a Herrera y a su retratista algún tiempo después, ya en los años finales de su vida; de hecho, está comprobado que mantuvo comunicación con Pacheco hasta el final, pues en ese mismo año de 1608 le hizo llegar “una doctísima carta de pintura”²². Por eso, nuestra intención es proponer ahora un acercamiento que ponga en relación esos versos con la epístola de Pacheco que acabamos de comentar y con el tema de fondo que la misma plantea: la reivindicación de la memoria herreriana a los pocos años de su muerte.

Desgraciadamente, lo que reproduce Pacheco es solo un fragmento cuyo contexto ignoramos. En total son doce octavas reales –la misma estrofa, por cierto, del *Poema de la pintura*–, de las que las tres primeras parecen aludir a un desengaño amoroso juvenil causado por la muerte prematura de la amada (“Niebla oscura i cruel cubrió el tesoro / que vi por las patentes puertas de oro”, vv. 23-24)²³. Las cinco siguientes constituyen el elogio de Herrera, que lleva, a modo de amplio pórtico (tres estrofas), el del propio Pacheco como encargado de conservar su memoria:

Dichoso tú, pues tan dichoso uviste	25
el raro don del cielo soberano,	
don del cielo, ¡ô Pacheco!, en que consiste	
la flor suprema del ingenio umano,	
que con vivos colores mereciste	
llegar do llega artificiosa mano,	30
i con el verso numeroso, en suma,	
a emparejar con el pinzel la pluma.	
Tú que del torpe olvido soñoliento	
levantaste la imagen verdadera,	
contra la lei del tiempo i movimiento,	35
al divino Fernando de Herrera,	
a ti, pues, toca con sublime acento	
celebrar sus despojos de manera	
que no invidie de Máusolo la gloria	
ni de la antigua Memphis la memoria.	40
Tú, Pacheco, en la sombra opaca i fría	
enseñas sossegado al monte, al llano,	
el nombre resonar qu'en ti confía	

²² Pacheco, 1990: 70; el texto de la carta va apareciendo por partes en el libro de Pacheco. Es trabajo distinto del *Poema de la pintura*, que llegó fragmentariamente a manos de Pacheco después de muerto Céspedes (1990: 70) y del que también va copiando diferentes estrofas, como se sabe, en el *Arte*.

²³ Citamos por Pacheco 1985: 179-182, pero con algunos retoques de puntuación.

i al tiempo no resiste en vano;
dichosos, si los dos en compañía 45
el sagrado argumento, mano a mano,
proseguirán contigo ver espero,
el echionio Píndaro i Homero.
Dos que eceden al rayo almo i sereno
que a la bermeja Aurora va delante, 50
dos esparzidas luzes d'el terreno
qu'el ermano ilustró d'el mauro Atlante:
don Juan de Arguijo, en el aonio seno
criado, en Pindo u Olmio resonante,
i Juan Antonio del Alcázar, guía 55
del valor, de nobleza i cortesía.
Carta ninguna avrá que aceta sea
al laureado Febo i rubio cuanto
aquella en cuya frente escrito lea
el nombre de Herrera, ilustre tanto. 60
“Herrera”, el bosque resonar se vea
i forme el viento volador su canto,
el verde mirto i el laurel florido
i el álamo de Alcides escogido.

A lo que sigue la descripción de un amanecer (“Desplegava ya l'alva el áureo velo / do resplandece su immortal tesoro...”, vv. 65-66) que sirve de marco a la aparición de Venus, al tiempo que se oye la voz de *Fernando* entonar *querellas* de amor:

Culpa el fiero destino i las estrellas 85
señoras, i el sobervio indigno cetro
que le sujeta a dura lei i esquiva,
que del mal de que muere espire i viva (85-88).

Canto al que seguía en el poema el de la propia Venus, movida por el de Fernando. Pero justo ahí termina el fragmento, sin que lleguemos a oír la voz de “la cipria diosa” (v. 89).

El pasaje se presenta con algunos rasgos que recuerdan a la epístola de Pacheco. Nos referimos a la recreación, en el marco de una visión onírica, de un espacio mítico-pastoril, lo que reviste el encomio de Herrera de tintes procedentes de la tradición bucólica²⁴. El protagonismo recae en Pacheco, quien, tras haber trazado “la imagen verdadera” del *Divino* (v. 34), es ahora el elegido (“a tí, pues, toca...”, v. 37) para levantar un monumento fúnebre

²⁴ Así, los vv. 41-43 se hacen eco, obviamente, del conocido pasaje virgiliano: “*Tu Tityre lentus in umbra / formosam resonare doces Amarillyda silvas*” (Buc., I, 4-5).

que eternice la memoria de Herrera difunto (vv. 37-40). A esa tarea lo incita Céspedes, con la esperanza de que, además, se unan a ella dos miembros del Parnaso sevillano contemporáneo: Juan de Arguijo²⁵ y Juan Antonio del Alcázar (vv. 45-56)²⁶. Si este deseo se cumple, Apolo no verá con más agrado papel (*carta*) alguno que el que lleve al frente el nombre de Herrera (vv. 57-60).

¿A qué se está refiriendo exactamente Céspedes? Los términos precisos que utiliza son “celebrar los despojos” y los pone en relación con monumentos funerarios tan célebres como para estar catalogados dentro de las siete maravillas de la Antigüedad²⁷. Ahora bien, el término *despojos* puede referirse a ‘restos’ de distinta naturaleza, incluyendo los vestigios o el legado que deja tras de sí una civilización, como el mismo Herrera testimonia en las *Anotaciones*, en expresiones como “los sagrados despojos de la venerada antigüedad”²⁸. Traslaticamente, podría aplicarse, por tanto, al legado de un individuo, máxime si, como en el caso de Herrera, dicho legado se había visto sometido a las *injurias* (Rioja *dixit*) causadas por la incuria o la envidia, como Céspedes no podía dejar de saber. De manera, que el honroso monumento que el cordobés imagina ahora para Herrera no puede ser el funerario que acoja sus restos humanos –esto ya quedó en el pasado–

²⁵ La relación entre Arguijo y Herrera no deja de ser intrigante. Sin duda, el primero no dejó de reconocer el magisterio del segundo, pero no conservamos ningún testimonio literario explícito de amistad o admiración entre ellos. En lo personal, llama la atención que Pacheco no mencione a Arguijo entre los amigos del *Divino*, mientras que la ya citada carta de Herrera a Pablo de Céspedes de marzo de 1597 (Rubio Lapaz, 1993: 381-382) da a entender que Herrera podía estar por entonces alojado en casa de Arguijo. Lo que es seguro es que Herrera tuvo que asistir alguna vez a las tertulias que, a finales del XVI, fomentaba el caballero; ver Garrote Bernal (2006: 47).

²⁶ Era hijo de Melchor del Alcázar y, por ende, sobrino del poeta Baltasar del Alcázar; en 1587 era veinticuatro del Concejo hispalense (como Arguijo) y también fue teniente de Alcaide de los Alcázares Reales. Herrera le dedica el soneto XL de *Algunas obras* “Vivi gran tiempo en confusión perdido”). En el libro III de *Versos* figura un soneto suyo a Herrera (“Vio Betis que Fernando al Moro fuerte”), con la respuesta del *Divino* (“Osé subir con poco diestra suerte”). También es autor de un poema en elogio de Céspedes en el *Libro* de Pacheco (1985: 103-104). Pacheco (1985: 103) nombra juntos a Arguijo y Alcázar como amigos de Céspedes. En fin, una carta del jesuita Rodrigo de Figueroa a Pablo de Céspedes del 8 de junio de 1605, da cuenta de cómo Arguijo y Alcázar habían leído y aprobado un soneto que el cordobés remitió a Sevilla (Rubio Lapaz (993: 382-383 y 508).

²⁷ Céspedes usa tres veces del término *despojos* en el *Poema de la pintura*: “los despojos del páxaro sagrado”; “tirana suerte en condición humana / que con nuestros despojos enriquece”; “del natural recoge [la pintura] los despojos / de lo que pueden alcanzar tus ojos” (1998: 382, 384 y 398). El tercer ejemplo tiene un significado próximo al del pasaje que analizamos.

²⁸ Herrera (2001: 559); ver Béhar, 2011.

sino el que perpetúe su fama literaria, en consonancia con el horaciano *aere perennius*²⁹.

Así las cosas, cabe pensar que el pasaje no sea otra cosa que una invitación a los ingenios sevillanos a que tomen a su cargo homenajear a Herrera componiendo poemas celebratorios. Hay un detalle, sin embargo, que llama la atención: la ruptura del marco bucólico mediante la utilización de los nombres reales de tales ingenios en lugar del alias pastoril, e incluso más, que esos versos no estén destinados a grabarse en la corteza de los árboles, según quería el tópico bucólico, sino al papel. Lo que da pie a pensar que Céspedes puede referirse, en realidad, a la publicación de un volumen de versos de Herrera precedido de los elogios de sus admiradores. Esos serían, pues, los verdaderos *despojos* que habría que *celebrar*. Más allá de esto, es difícil saber si el cordobés está hablando, en términos puramente desiderativos, de una idea exclusivamente suya o que hubiese compartido en alguna ocasión con el mismo Pacheco, o incluso si se está refiriendo a un proyecto al menos *in nuce*.

Sea como fuere, la lectura del fragmento hace evidente que, aunque diferentes en género y metro, los versos de Céspedes y el poema de Pacheco tienen varios elementos afines, más allá de los recíprocos elogios entre uno y otro como duchos en el pincel y en la pluma. Así, los dos textos aluden a la situación sentimental de sus autores (o las voces con que se representan): Céspedes como desengañado del amor, Pacheco como alguien que ha dejado atrás las quejas amorosas por estar felizmente casado. Los dos plantean una especie de visión onírica, con expresa alusión a las puertas del sueño (Pacheco, vv. 79-80; Céspedes, v. 16). Los dos imaginan, al amanecer, un espacio mítico-pastoril, el de Pacheco asolado por la Envidia, que sume en el olvido el canto de los poetas/pastores, vivos o muertos; el de Céspedes, animado por el canto de Pacheco (y pronto otros) en homenaje a Herrera. Los dos mencionan el papel (*cartas*, Pacheco, v. 43; *carta*, Céspedes, v. 57), por sinécdoque de la escritura, como el modo de alcanzar la fama o el beneplácito de Apolo. En fin, el poema de Pacheco representa el duelo del Betis por la muerte de Herrera; el de Céspedes anuncia el canto de Venus en reconocimiento del poeta que tantos versos le dedicó al amor y la belleza. Estas similitudes hacen creíble que haya una relación genética entre uno y otro poema, y en concreto que la epístola de Pacheco haya dado pie de algún modo al fragmento de Céspedes, en una dialéctica que va de la visión quejumbrosa y luctuosa del primero a la esperanzada del segundo, una lógica que recuerda la del canto amebio pastoril. Claro que esa misma lógica podría servir para adoptar la hipótesis contraria: que el poema de Céspedes

²⁹ “*Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius*” (Carm., II, 30, 1-2).

haya precedido al de Pacheco. De hecho, hay un detalle en la epístola que no hay que pasar por alto: lo que dicen los vv. 1-3 acerca del *furor* de Céspedes como aliento de la inspiración de Pacheco. Eso nos indica claramente que hay un poema del cordobés que precede a la epístola. Entra, pues, dentro de lo posible que este poema sea el “elogio” del que Pacheco extrae el fragmento aquí analizado, pero no se puede descartar que sea otro desconocido.

En resumidas cuentas, el hecho incontestable es que Céspedes compuso un poema, que nos ha llegado fragmentariamente, en el que, tras conocer el retrato de Herrera por Pacheco, hacía el elogio de ambos. Además, aprovechaba la ocasión para sugerirle a Pacheco la conveniencia de realizar un homenaje público a la memoria de Herrera –una edición póstuma de sus versos, entendemos– e incluso apuntarle el nombre de dos colaboradores en ese proyecto: Arguijo y Juan Antonio del Alcázar, pareja que en cierto modo anticipa la que formarán años más tarde Francisco de Rioja y Francisco Duarte como colaboradores en los preliminares de *Versos*. Alcázar, como luego Duarte, sin ser ajeno a las letras, tenía un perfil más ciudadano (“guía / del valor, de nobleza i cortesía”, vv. 55-56), mientras que Arguijo, como Rioja, lo tenía de poeta y entendido en poesía. A esto, el primero añadía su condición de mecenas de poetas (pero venido a menos, como se sabe, tras la quiebra de mediados de 1605). Si la epístola de Pacheco fuese anterior al fragmento del cordobés, diríase que este parece decirle a su amigo que no es tiempo solo de evocar un pasado glorioso y lamentar su pérdida, sino de proyectar ese pasado en el presente y hacer partícipes del mismo a los ingenios vivos. Si la cronología fuera la inversa, habría que entender que Pacheco se excusa, de alguna manera, ante Céspedes con el argumento de que la Envidia ha destruido la obra de Herrera, haciendo muy dificultoso cualquier proyecto editorial. De las dos hipótesis, nos inclinamos más bien por la primera, ya que nos parece más coherente con el contexto histórico-literario, pero sabiendo que corremos el riesgo de que la construcción crítica oculte la realidad de los hechos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En los versos de Céspedes estaban apuntados varios elementos que podían conducir a una edición que reivindicase la memoria del poeta difunto. La idea obedecía, ciertamente, a un sentimiento de admiración amistosa, pero no era ajena a las circunstancias del momento histórico-literario, marcadas, tras la aparición en abril de 1605 de las *Flores* de Espinosa, por las rivalidades en torno a la primacía poética. Como se sabe, tales disputas se jugaban en varios planos, el personal (focalizado particularmente en

Góngora y Lope), el regional (andaluces y castellanos), e incluso el local (antequeranos y sevillanos). Es evidente que Espinosa había favorecido la presencia de poetas antequeranos en su libro, como también lo es que esa preferencia había relegado a un segundo plano a los de Sevilla, cuya representación encabezaba Arguijo con seis sonetos (entre ellos el primer poema del libro, es cierto), acompañado por Alcázar con otros seis poemas, y secundados ambos por un grupo variado que incluía al difunto marqués de Tarifa, a Fernando de Guzmán *el Hereje*, a Baltasar de Escobar, a Pacheco el pintor, a Mateo Vázquez de Leca, a Baltasar de Cepeda y a Juan de Vera y Vargas (si es que es el conde de la Roca)³⁰. Como se ve, falta Herrera, y no por haber fallecido, pues, como se sabe, sí que están otros, como Barahona de Soto y Camoens o Figueroa y Fray Luis –ambos mal representados y con poemas de atribución más que dudosa, por cierto–; si bien es verdad que su figura está evocada por Escobar en el soneto “Así cantaba en dulce son Herrera”, ya mencionado. La ausencia resulta tan anómala que se ha querido achacar, eventualmente, a la imposibilidad por parte de Espinosa de disponer de algún poema del *Divino* (López Bueno, 2012: 295). Pero esto resulta difícil de creer, habida cuenta de que el antólogo estaba en comunicación con varios poetas de Sevilla, y más aun si recordamos que, por las mismas fechas y desde Valladolid, Miguel de Madrigal pudo incluir (aunque sin saberlo) un soneto inédito de Herrera en su *Romancero* (Montero, 2010). Entendemos, por tanto, que la explicación más verosímil es, bien que Espinosa prescindió sin más de Herrera, bien que no encontró digno de publicación ninguno de los textos suyos que pudo allegar.

Este descabezamiento y relegación del grupo sevillano se hacía aun más visible por el manifiesto encumbramiento de Góngora en las *Flores*, que dejaba a Herrera en la triste posición de un poeta del pasado. Cierto que en ese juego inestable de fuerzas que era la poesía española de hacia 1600, una figura como la de Herrera no tenía fácil encaje en su vertiente de poeta amoroso (aunque eso precisamente es lo que parece reivindicar el fragmento de Céspedes), pero sí por las vetas morales y, sobre todo, patrióticas de su musa. Y sobre todo podía tenerlo como impulsor de la renovación de la lengua poética hacia lo sublime heroico y la intensificación cultista (López Bueno: 2000). En esa dirección apuntan los vv. 118-120 de la epístola de Pacheco, que atribuyen a Herrera el papel de pionero en el engrandecimiento de la poesía española al nivel de los griegos y latinos, así como la mención de Píndaro y Homero en el v. 48 de Céspedes. No es tanto, entendemos, que

³⁰ Si empleamos la clasificación en tres niveles de representación que propone Molina Huete (2003:103), en el superior encontramos a dos antequeranos (Martín de la Plaza y el propio Espinosa), en el intermedio otros dos (Bartolomé Martínez y Valdés y Meléndez), junto con dos sevillanos (Arguijo y Alcázar), y en el inferior todos los demás.

uno y otro quisieran hacer de Herrera difunto el rival de Góngora como que sentían injusta su postergación, y de ahí el impulso de reivindicar su memoria³¹. En el caso de Pacheco, este impulso iba, además, acompañado de la queja por el papel destructivo de la Envidia, como alegoría de las enemistades y rivalidades en los círculos letrados de Sevilla (Rico García, 2010: 338-352). Para él, en su papel de conservador de la memoria artístico-cultural hispalense, era imposible levantar un Parnaso sevillano sin darle a Herrera el lugar preeminente que le correspondía (Garrote Bernal, 2009). Pero es justamente Céspedes el primero que parece intuir, y con mayor claridad, que la vía para alcanzar esa meta no era otra que la publicación de un volumen poético póstumo³². Un impulso que, como se sabe, solo pudo cumplirse, y de la mano del propio Pacheco, en 1619.

APÉNDICE³³

Carta de Francisco Pacheco, pintor de Sevilla,
al racionero Paulo de Céspedes, en Córdoba.

Pensé (y mi pensamiento no fue vano)
levantar el espíritu caído
mediante el furor vuestro soberano;
pues entre Apolo y vos está partido
el poder, a mi musa dad aliento,
que así seré mejor favorecido.
No esparciré mis quejas por el viento,
entre los pobos do agradable suena
de Betis el sagrado movimiento;

5

³¹ La rivalidad póstuma de Herrera con Góngora como motor de la publicación de *Versos* por Pacheco y aun de la manipulación cultista de algunos de sus versos es tema debatido actualmente; ver, por ejemplo, Micó (1997: 268-276); López Bueno, 2012.

³² Esto plantea una cuestión adicional: dando por hecho que Céspedes leyó *Algunas obras* de Herrera, ¿qué conocimiento tenía de la poesía posterior a 1582? ¿Llegó a leer poemas compuestos o corregidos por Herrera después de esa fecha? Incluso, ¿llegó a tener copias de esos poemas que pudiera haber comunicado con Pacheco? Son preguntas para las que, desgraciadamente, no hay respuesta, más allá de reconocer la impregnación herreriana del léxico y la sintaxis que Céspedes despliega en sus versos.

³³ En nuestra edición proponemos algunas enmiendas al texto manuscrito, salvamos algunos descuidos de la transcripción de Rubio Lapaz y, en general, modernizamos grafías, acentuación y puntuación, pero conservando unos cuantos rasgos de la copia (v. 17 *safiro*; v. 60 *Invidia*; v. 135 *invidiando*; v. 163 *anumerá*). Las enmiendas que hacemos al texto manuscrito son: v. 79 *toco*, no : no *toco ms.*; v. 103 *dó* : de *ms.*; v. 115 *dó* : de *ms.*, v. 143 *gustan* : *gastan ms.* En el encabezamiento, *Francisco* aparece en abreviatura y *supra lineam*, por encima de *H.*, abreviatura claramente errónea.

ni en su margen tendido en seca arena aumentaré a sus ondas el tributo, crudos efectos que el amor ordena.	10
Bien que amé, mas cogí el dichoso fruto y con segura fe quedé enlazado, con dulce premio y con semblante enjuto.	15
No entre rieles de oro ni en preciado safiro, que al Olimpo claro excede, ni entre el candor con púrpura mezclado; otra imagen que nuevamente puede cantar Anacreón, un color bello cual a su ingenio y pluma se concede:	20
virgen de negros ojos y cabello, por elección, no solo por destino, me puso el yugo blandamente al cuello.	25
Mas, oh, cuán desviado del camino que intenté proseguir torcí la vía, honor de España, Céspedes divino.	30
Vos podéis la ignorancia y noche mía más que Apeles y Apolo ilustremente volver en agradable y claro día, que en vano esperará la edad presente en la muda poesía igual sujeto ni en la ornada pintura y elocuente.	35
Antes, a la futura edad prometo que el nombre vuestro vivirá seguro, sin la industria de Sótrato Arquitecto.	40
El Faro, excelsa torre, el grande muro, mausoleo, pirámides y templo, simulacro, coloso en bronce duro, vuelto todo en ceniza lo contemplo, que el tiempo a dura muerte condenadas tiene las obras nuestras, para ejemplo.	45
Mas si en eternas cartas y sagradas por vos se extiende heroica la pintura a naciones remotas y apartadas, cercado de una luz excelsa y pura, en el sagrado templo la alta Fama en oro esculpirá vuestra figura.	50
Ahora yo, a la luz de vuestra llama, sigo el intento y fin de mi deseo,	

encendido del celo que me inflama. El perezoso padre de Morfeo en sagrado licor mi húmida frente bañaba y mis cuidados en Leteo, después que Febo al último occidente se retiró y la bella cazadora daba por él su luz resplandeciente.	55
Cercano a la apacible y blanca Aurora, vi un hórrido lugar de luz ajeno, do la pálida y cruda Invidia mora; de acerba hiel el verde pecho lleno, de víboras crueles se alimenta, los negros dientes baña en su veneno.	60
En los ajenos daños se contenta, en los bienes se enciende y se deshace, y rabiosa se muerde y atormenta.	65
Llevada de el furor, a do le place camina, hinche el orbe de el penoso ardor con que su hambre satisface.	70
Por do pasa, con ceño riguroso, seca, entristece, y pierde su alegría el prado verde, alegre y deleitoso.	75
Mas el que da color al claro día, movido a compasión, más se apresura y huye de la sombra la porfía.	80
Y aunque estoy en la luz que me asegura ser engaño tener por cosa cierta lo que el cimerio sueño nos figura, pienso que toco, no la ebúrnea puerta mas la opuesta, pues veo lleno el suelo desta verdad, ¡ay, oh si fuera incierta!	85
Si no decid: ¿qué cubre en negro velo de los héroes famosos la memoria, cuyas almas habitan en el cielo?	90
Y los que el verde lauro con victoria ganaron y de Betis la grandeza, ¿quién pudiera borrar su ilustre gloria?	
Puede de aquesta fiera la crueza, derramada en los míseros mortales, consumir de sus bienes la riqueza.	
¿Qué tirano halló tormentos tales	

cuales padece el pecho donde mora, o contemple los bienes o los males? Los huesos seca, tiñe; descolora la faz de gualda y del color rosado, siendo crudo verdugo a quien la adora.	95
¡Oh amigo, a cuánto mal hemos llegado, que cuanto el cielo a muchos darles quiso, pierde! ¿Cómo no rompo, lastimado? ¿Dó la docta elocuencia de Meliso y de Vandalio el amoroso llanto y del que ilustra al joven Eliocriso?	100
¿Y dó Damón, a quien venero tanto, Marcial segundo, que mi pecho alienta, cuya dulce memoria lloro y canto?	105
Alma que en nueva luz vives contenta, espira en mí tu fuego más que humano, mientras el luengo destierro me atormenta. Quéjome, pero al fin me quejo en vano. ¿Dó está aquel que de Elisa la belleza quiere que oséis pintar con diestra mano, y con canto vestido de pureza las partes celebró que Amor le inspira y mostró de su ingenio la destreza?	110
¿Y dó el mayor que el sacro coro admira, nuestro poeta, con razón divino, digno de la de Apolo y vuestra lira, que por la yerta cumbre abrió camino con que, glorioso, el español osado ufano va entre el griego y el latino?	115
Ya Betis, en su gruta retirado, gimió, tendido en el profundo asiento, de su Iolas la muerte, lastimado. En torno de él, sus hijas dan al viento quejas y el oro crespo de sus frentes, sin veste, sin guirnalda ni ornamento.	120
Y tú sagrado Apolo, ¿qué consientes que se pierdan las obras más perfectas, por la cruda ambición de los presentes? ¿Para qué el rigor de tus saetas y las de tu hermosa y clara hermana? ¿Qué valen para ti tantos poetas?	125
	130

- ¿Qué los que no previenen la mañana
con luz, con libros, con virtud divina,
invidiando la musa soberana? 135
- Lascivia y ocio al fin los encamina,
y a la casta Penélope dan guerra
cuando razón y la virtud declina.
- Solo gastan los frutos de la tierra,
sirven de acrecentar la humana gente 140
o los cuerpos que dentro el mundo encierra.
- De el humor de Lico alegre, ardiente,
gustan más, entre flores y entre yerba,
ministrándoles Ceres diligente,
que el que produce el árbol de Minerva. 145
- Basta ya. ¿Dónde soy arrebatado?
¿Quién mi canto de sátira reserva?
- Ya, caro amigo, el ánimo cansado
siento, y será razón, así, que atienda
a dar fin al discurso comenzado. 150
- Yo voy, humilde, por la estrecha senda,
libre de ociosidad en mi ejercicio,
y no por eso libre de contienda.
- La virtud resplandece opuesta al vicio,
y pues no es reservada la inocencia, 155
sufrir es agradable sacrificio.
- El inmortal escudo de paciencia
nos ha de acompañar cuanto la vida,
si a tanto afán se halla resistencia.
- Y en tanto que la niebla, ya extendida, 160
del ingenio oscurece la memoria,
mi humilde lira, a vos agradecida,
anumer a los héroes vuestra gloria.



Bibliografía

- Asensio, José María, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1886.
- Béhar, Roland, “*Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera*”, en *La poètica renaixentista a Europa Una recreació del llegat clàssic*, Bernhard Huss, Antoni-Lluís Moll, Josep Solervicens (eds.), Lleida, Punctum & Mimesi, 2011, pp. 159-196.
- Cacho Casal, Marta, *Francisco Pacheco y su “Libro de retratos”*, Madrid, Marcial Pons, 2011.
- Caravaggi, Giovanni, “Baltasar de Escobar (Mosaico storico-letterario)”, *Studi Ispanici*, 1978, pp. 185-225.
- Castro, Adolfo de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854-1857, 2 vols.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, 1800, 6 vols.
- Céspedes, Pablo de, *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*, edición de Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadrado, Córdoba, Diputación Provincial, 1998.
- Chiappini, Gaetano, *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Madrid, Taurus, 1985.
- Coster, Adolphe, *Fernando de Herrera (El Divino). 1534-1597*, Paris, Honoré Champion, 1908.
- Cueva, Juan de la, *Églogas completas*, edición de José Cebrián García, Madrid, Miraguano, 1988.
- El Parnaso versificado. La construcción de la República de los Poetas en los Siglos de Oro*, Pedro Ruiz Pérez (coord.), Madrid, Abada, 2010.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, “La obra poética de Juan de la Cueva en el entorno sevillano (con un excursus sobre sus vínculos con Diego Girón y Fernando de Herrera)”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, nº 12, (2009), pp. 35-70.
- Espinosa, Pedro, *Flores de poetas ilustres*, edición, introducción y notas de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Garrote Bernal, Gaspar, “Estampas sobre Juan de Arguijo y sus contemporáneos”, *Lectura y signo*, nº 1, (2006), pp. 41-60.
- Garrote Bernal, Gaspar, “Ensayo de memoria herrerianista hacia la poesía sevillana del siglo XVII”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Alfredo J. Morales (coord.), Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, pp. 117-128.

- Herrera, Fernando de, *Obra Poética*, edición José M. Blecua, Madrid, RAE, 1975.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Kossoff, Arthur D., “Another Herrera Autograph: two Variant Sonnets”, *Hispanic Review*, nº 33, (1965), pp. 318-325.
- Lara Garrido, José, “Sonetos epicélicos en homenaje del *divino* Herrera, o el rastro tenue de una fama póstuma” [1997], en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 111-147.
- López Bueno, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, [1987], Sevilla, Alfar, 2010.
- López Bueno, Begoña, “Fernando de Herrera gongoriza: más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)”, en *La “Idea” de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 287-318.
- Lleó Cañal, Vicente, “Los techos pintados de la Casa de Pilatos”, en *Catálogo de la Exposición Velázquez y Sevilla*, Volumen Estudios, Sevilla, Junta de Andalucía 1999, 172-181.
- Micó, José María, “Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas”, en *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, 263-278.
- Molina Huete, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las “Flores de poetas ilustres” de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Montero, Juan, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987. Ahora accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-controversia-sobre-las-anotaciones-herrerianas--0/>
- Montero, Juan, “Un soneto de Fernando de Herrera impreso en la *Segunda parte del Romancero General* (Valladolid, 1605). Estudio textual”, *Boletín de la Real Academia Española*, nº 90, (2010), pp. 253-263.
- Montero, Juan, “La transmisión de los textos poéticos de Fernando de Herrera: estado de la cuestión y nuevas perspectivas”, en prensa en: *De Herrera. Estudios reunidos con motivo del IV centenario de “Versos” (1619)*, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, en prensa.
- Navarrete, Benito, “Un nuevo dibujo de Francisco Pacheco para su *Libro de retratos*: la efigie de Pablo de Céspedes en los Uffizi”, *Archivo Español del Arte*, nº 353, (2016), pp. 77-84.

- Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorable varones*, edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación, 1985.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990.
- Quintana, Manuel José, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1830, 2 vols.
- Rico García, José Manuel, “Agrias querellas en la Nueva Roma: de Pacheco a Pacheco”, en *La Idea de poesía sevillana en el Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (coord.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 319-352.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, [1907], Belén Molina Huete (ed.), Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- Rodríguez Moñino, Antonio, “Las *Poesías de autores andaluces*. (Manuscrito del siglo XVII)”, *Filología*, nº 12, (1968-1969), pp. 305-328.
- Rubio Lapaz, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993.
- Tubino, Francisco María, *Pablo de Céspedes*, Madrid, Manuel Tello, 1868.
- Villanueva, L., “El álbum de Francisco Pacheco. V. Fernando de Herrera”, *Seminario Pintoresco Español*, nº 38, (1845), pp. 299-300.