



JANUS 13 (2024) 271-296

ISSN 2254-7290



Fernando de Herrera y la poesía de ruinas: razones y desarrollo de un paradigma mediterráneo

Antonio Sánchez Jiménez

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0017-9077>>

Université de Neuchâtel (Suiza)

Antonio.sanchez@unine.ch

Clea Gerber

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8310-5892>>

Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires
(Argentina)

cgerber@campus.ungs.edu.ar

JANUS 13 (2024)

Fecha recepción: 21/05/24, Fecha de publicación: 21/10/24

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=294>>

<DOI: <https://doi.org/10.17979/janus.2024.13.11055>>

Resumen

Este artículo estudia cómo Fernando de Herrera adoptó en su lírica el paradigma de la poesía de ruinas, que comentó en el soneto XXXIII de Garcilaso de la Vega y que forjó o al menos contribuyó a consolidar con las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580). Para ello, examinamos qué ha entendido la crítica como poesía de ruinas tanto en el corpus áureo como en la obra de Herrera, tras lo que propondremos una adaptación del corpus herreriano: en primer lugar, definirlo con mayor precisión, reduciéndolo para aclarar qué inspiró al poeta sevillano, cómo entendió la poesía de ruinas y cómo la adaptó en diversos géneros y momentos de su carrera; en segundo lugar, ampliarlo metafóricamente servirá para analizar qué movió a Herrera a exportar a otros ámbitos un paradigma que tanto contribuyó a conformar.

Palabras clave

Fernando de Herrera, Poesía de ruinas, *Algunas obras*, *Versos*

Title

Fernando de Herrera and Ruins Poetry: Reasons and Development of a Mediterranean Poetic System

Abstract

This article examines how Fernando de Herrera adopted in his lyrical poetry a model that he commented in Garcilaso de la Vega's sonnet XXXIII and that he forged or at least contributed to consolidate in his *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580). We review what critics understand as ruins poetry in Golden Age poetry in general and in Herrera's production in particular, after which we propose adapting Herrera's corpus: in the first place, we propose to define it more precisely, reducing it in order to clarify what inspired Herrera, how he understood ruins poetry, and how he adapted it in different genres and stages of his career; in the second place, we propose to largen it metaphorically in order to analyze what moved Herrera to export to other contexts a system that he decisively contributed to shape.

Keywords

Fernando de Herrera, Ruins Poetry, *Algunas obras*, *Versos*



Varios motivos hacen de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera uno de los libros más importantes del Siglo de Oro español¹. Para empezar, el volumen contribuyó decisivamente a canonizar a Garcilaso y fue pionero en esgrimir al toledano como arma en diversas contiendas literarias (Montero Delgado, 2021). Además, desarrolló la tradición del comentario (Codoñer, 1997) y propuso toda una teoría del lenguaje y géneros poéticos (Cuevas, 1997; López Bueno, 1994; 1997), posiblemente la más ambiciosa en la literatura hispánica del siglo XVI. Entre otras contribuciones fundamentales, popularizó la poesía de ruinas al comentar el soneto XXXIII de Garcilaso, al que Herrera adjuntó dos sonetos que resultarían fundamentales para inaugurar esta tradición en nuestra literatura: “Superbi colli e voi, sacre ruine” de Baldassare Castiglione y “Excelso monte do el romano estrago”, que escribió Gutierre de Cetina imitándolo (Herrera, 2001: 473-474). En su comentario a estos tres textos, Herrera destacó la conexión entre la

¹ Este trabajo se enmarca en el contexto del proyecto “Cervantes and Lope de Vega: Late Style” (ISSEZO_214111), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

antigua Cartago de Dido y Eneas y las modernas Túnez y La Goleta que menciona Garcilaso, y subrayó dos elementos esenciales en la poesía de ruinas: la enumeración del “aparato i ornamento de edificios i fábricas romanas” y su posible traslación desde Roma a otros lugares, en este caso, Cartago, donde Cetina no pudo haber visto “rastros alguno” de ruinas (Herrera, 2001: 473). Además, y al difundir el soneto de Cetina, las *Anotaciones* ligaron el tema de las ruinas a una enumeración de *vestigia* que con el andar de los años derivaría en un estilema peculiar: un hipérbaton o paréntesis inicial que interpone un sintagma entre deíctico y sustantivo, al estilo del felicísimo “Estos, Fabio, ¡oh, dolor!, mustios collados” de Rodrigo Caro.

En este trabajo, examinamos cómo Herrera adoptó en su lírica un paradigma que comentó en el soneto XXXIII de Garcilaso y que contribuyó a consolidar con las *Anotaciones*: la poesía de ruinas. Para ello, comenzamos estudiando qué ha entendido la crítica como poesía de ruinas en el corpus áureo general y en la obra de Herrera en particular. Tras ello, propondremos tanto una reducción como una ampliación metafórica del corpus herreriano: la primera nos permitirá aclarar qué inspiró al poeta sevillano, cómo entendió la poesía de ruinas y cómo la adaptó en diversos géneros y momentos de su carrera; en cuanto a la segunda, servirá para analizar qué movió a Herrera a exportar a otros ámbitos un paradigma que tanto contribuyó a conformar.

I. LA TRADICIÓN CRÍTICA: POESÍA DE RUINAS Y POESÍA CON RUINAS

El hispanismo se ha fijado en la poesía de ruinas desde el clásico artículo en que Morel-Fatio trazara la influencia de Castiglione en poemas franceses e italianos del siglo XVI, así como en el texto de Cetina arriba mencionado (1894). El propio Morel-Fatio (1904) completó un elenco de poemas al que también aportó textos Foulché-Delbosc (1904), el primero en mencionar dos de Herrera: “Esta rota i cansada pesadumbre”, que el sevillano publicó en *Algunas obras* (1582) y que al parecer se inspira en las ruinas de Itálica (Coster, 1908a: 148-149), y “D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto”, que apareció póstumo en *Versos* (1619). Fucilla (1955; 1963) matizó algunas de las afirmaciones de Morel-Fatio y Foulché-Delbosc relativas a la tradición hispánica, que completó hasta formar un corpus muy amplio. Asimismo, aportó detalles decisivos sobre poemas concretos, como el ya mencionado “D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto”, que relacionó con el soneto de Cetina y con “Superbi colli” (Fucilla, 1955: 56), y subrayó que Herrera dio “a conocer por primera vez en los círculos literarios de su país los dos más populares poemas sobre el tema de las ruinas”, los de Castiglione y Cetina (Fucilla, 1963: 8). Posteriores al artículo inicial de Fucilla son los trabajos de Orozco Díaz

(1947), Wardropper (1969), Vranich (1980 y 1981), Lara Garrido (1980 y 1983), López Bueno (1986) y Ferri Coll (1995a y 1995b), estudios de sesgo hermenéutico que exploraban el sentido de la poesía de ruinas y la variedad de sus fuentes. Además, la crítica ha insistido en cómo los poetas españoles “nacionalizan” el paradigma de las ruinas (Orozco Díaz, 1947: 133; Lara Garrido, 1980: 386; Cabello Porras, 1981: 44; Vranich, 1981: 14-15), que trasladan de Roma a la Península, donde adquieren protagonismo las ruinas de Itálica, Sagunto, Numancia e incluso vestigios más modernos, como Calatrava la Vieja o las torres de Joray. En este proceso tienen un papel especial los poetas sevillanos (Cetina, Herrera, Arguijo, Caro, Rioja) (Lara Garrido, 1980: 387; Vranich, 1981: 14), “quienes forjan de manera definitiva el tópico encauzándolo en la visión de la antigua ciudad romana cercana a Sevilla” (López Bueno, 1986: 67). En este afán los seguirán muchos otros, hasta llegar al color puramente pintoresco o fantasmagórico de poetas como Rioja (Orozco Díaz, 1947: 133-136; Lara Garrido, 1980: 387). Asimismo, cabe destacar un desplazamiento geográfico mucho más temprano que el de Itálica: el que va de Roma a otras ruinas antiguas como Cartago. Según Morel-Fatio (1894: 100), cabe a Cetina el mérito de transportar el motivo a la ciudad norteafricana, pero, como hemos anticipado, la idea ya está en el soneto XXXIII de Garcilaso, al fin y al cabo situado en La Goleta y con claras referencias a la antigua Cartago. Otra aportación de los críticos se desarrolla en el campo del análisis retórico, que subraya el papel del deíctico y el hipérbaton (o, repetimos, paréntesis) en estos poemas de ruinas, de los que surgió una *elocutio* que también popularizaría el *Polifemo* de Góngora: “Estas que me dictó rimas sonoras” (2010: v. 1). Este deíctico inicial expresa “una inmediatez que animiza, por su verismo, la contemplación angustiada”, oponiendo “un pasado glorioso y la destrucción presente”, lo que puede derivar en una búsqueda de consuelo para una cuita personal (López Bueno, 1986: 66 y 64). De hecho, Navarro Durán explica que los poetas barrocos usaron el estilema para expresar el paso del tiempo, y que, además de en poemas estrictamente de ruinas, lo encontramos en otros de reflexión moral más general (1983).

La crítica posterior ha desarrollado la vía hermenéutica, examinando cómo los autores áureos desarrollaron el motivo de las ruinas según sus intereses particulares. Es el caso de los trabajos de Ruiz Pérez (2019) sobre Rodrigo Caro, de Sánchez Jiménez (2019) sobre Lope de Vega, de Gherardi (2019) sobre el conde de Villamediana, o de Sáez (2019) sobre Quevedo, a los que hay que añadir estudios temáticos como el de Posada (2019) sobre el Coloso de Rodas.

En lo relativo a Herrera, y dejando de lado algunos comentarios de pasada en las ediciones críticas de Coster (1908a: 149) y Cuevas (1985: 451),

destaca el trabajo de Cabello Porras (1995), quien pone de relieve la complejidad de la visión herreriana, basada en una imitación compuesta que acude a otras fuentes, aparte de Garcilaso, Castiglione y Cetina. Según Cabello Porras, esta apertura conduce a tratar otras ruinas más allá de las habituales (Troya, Roma, Cartago), pues Herrera canta también las de Itálica, Sagunto y Tartessos, siempre desde una “óptica distanciadora” que tiende a diluir el motivo (1995: 59 y 49), así como a introducir los elementos metapoéticos o políticos que le interesaban. Concretamente, el sevillano dejaría entrever que “la causa directa” de muchas ruinas “es una acción bélica producto de la codicia humana”, y además mostraría que “las ruinas pueden ser consideradas como material poético y temático sobre el que trabajar para lograr la inmortalización como poeta épico. Normalmente este punto se expresa en oposición al tema amoroso, que es el que lo retiene y le impide entregarse al estilo superior, el heroico” (Cabello Porras, 1995: 48 y 54). De hecho, subraya Cabello Porras, Herrera suele poetizar las rimas en un contexto “épico-histórico”, más que el erótico habitual en los modelos previos (1995: 48).

Sin embargo, conviene constatar que en el caso de Herrera los estudiosos consideran un corpus muy variable: Vranich (1981: 29 y 41) solo tiene en cuenta los dos sonetos que notara Foulché-Delbosc (1904), “D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto” (sobre Mario en Cartago) y “Esta rota i cansada pesadumbre”. Son los que comentan también Fucilla (1955: 53 y 56; 1963: 11-12) y Lara Garrido (1980: 387), pero no los únicos que elige Cabello Porras, quien añade poemas que solo mencionan las ruinas, o las evocan recordando Troya o incluso Tiro, como en la célebre “Canción en alabanza de la divina majestad por la vitoria del señor don Juan”: “y las naves / de Tiro” (2022: 392, vv. 149-150). Cabello Porras llega a entender el cedro derribado de la “Canción I” como una “ruina natural” (1995: 62):

Tales fueron aquestos qual hermoso
cedro del alto Líbano, vestido
de ramos, hojas, con ecelsa alteza;
las aguas lo criaron poderoso,
sobre empinados árboles subido,
i se multiplicaron en grandeza
sus ramos con belleza;
i estendiendo su sombra, s’anidaron
las aves que sustenta el grande cielo;
i en sus hojas las fieras engendraron,
i hizo a mucha gente umbroso velo;
no igualó en celsitud i hermosura

jamás árbol alguno a su figura.

Pero elevose con su verde cima,
 i sublimó la presunción su pecho,
 desvanecido todo i confiado,
 haziendo de su alteza solo estima:
 por esso Dios lo derribó deshecho,
 a los impios i agenos entregado,
 por la raíz cortado,
 qu'opresso de los montes arrojados,
 sin ramos i sin hojas, i desnudo,
 huyeron dél los ombres espantados
 que su sombra tuvieron por escudo;
 en su rüina i ramos, cuantas fueron,
 las aves i las fieras se pusieron. (1997: 378-379, vv. 66-91)

Esta flexibilidad le permite considerar textos tan variopintos como “El bravo fuego sobre'l alto muro”, “Ilustre conde mío”, “Estoi pensando en medio de mi engaño”, “Con dulce lira el amoroso canto”, amén de otros muchos en los que las ruinas responden a intereses diversos y, sobre todo, aparecen con muy variada intensidad (1997: 552, 276, 616, 783-788). Veamos un ejemplo de esta supuesta poesía de ruinas en la “Elegía XI” del libro I de *Versos*:

Veo el tiempo veloz, que s'adelanta,
 i derriba con buelo pressuroso
 cuanto el ombre fabrica i cuanto planta.

¡Ô cierto desengaño vergonçoso!;
 ¡ô grave confusión de nuestro yerro,
 claro enemigo, amigo sospechoso!

[...]

La edad robusta huye apriessa, i gasta
 las fuerças, i se pierde la ufanía,
 i a tu furor ninguna fuerça basta.

¡Cuántas cosas mostró el sereno día
 alegres que tu furia apressurada
 entristeció en la noche i sombra fría!

Venció vencida Troya, i derribada
s'alçó, i en su rüina se prostraron
los muros de Micenas estimada;

las vencedoras llamas abrasaron
las altas torres que labró Netuno,
i a Grecia sus cenizas acabaron. (1997: 617-618, vv. 19-24 y 46-57)

Es cierto que Herrera menciona aquí ciudades que acabaron destruidas (Troya y Micenas), y que además pondera el poder del tiempo (*edax rerum*) y su fugacidad. Asimismo, trae la palabra clave “ruina”, que también evoca el contraste entre “s'alçó” y “derribada”. Sin embargo, estamos más ante un poema con ruinas que ante un poema de ruinas: la elegía no otorga a la descripción de fragmentos arquitectónicos un papel prominente, y se limita a evocarlos. Además, cabe recordar que el texto es muy extenso (196 versos) y que los indicios de ruinas son tan solo una imagen más en una serie que subraya el tema central del poema: que el tiempo pasa rápido y lo destruye todo, y que por tanto también pondrá fin al apenado yo lírico. Es lo que subraya de modo explícito el texto:

Tus mudanças, ¡ô tiempo!, soberanas;
las cosas que rebuelven i quebrantan,
movibles, graves, firmes i livianas,

m'arrebatan el ánimo, i levantan
d'este cansado peso que contrasta,
i en su diversa condición m'espantan. (1997: 618, vv. 40-45)

Como es habitual, Herrera yuxtapone temas heroicos y líricos, en esta ocasión para subrayar que el tiempo es tan poderoso que hizo caer incluso el glorioso reino de Portugal. El sevillano alude a la batalla de Alcazarquivir (1578), que le sirve para mostrar la variabilidad a que están sujetas las cosas de este mundo:

L'ardiente Libia es triste sepultura
d'el destruido reino lusitano,
i eterna pena a su fatal locura;

bañado en noble sangre, el africano

campo rebossa, i con dolor suspira
 lexos Atlante, i Ábila cercano. (1997: 620, vv. 100-105)

Por ello, el sujeto lírico intuye que en algún momento vendrá el fin de sus penas, aunque persiste en una heroica porfía que nos recuerda los términos del soneto I de *Algunas obras* (“Osé i temí, mas pudo la osadía”):

Oso temiendo, i con el mal porfío,
 i tal vez la razón lugar me dexa
 contra mi ostinación i desvarío.

Mas poco dura, porqu’al fin s’alexa
 en la ocasión que viene, i quedo ufano
 d’aquello que deviera tener quexa. (1997: 623, vv. 142-147)

Por último, Herrera da fin al poema no reflexionando sobre las ruinas, sino anhelando un estado exento de “vano amor” o “ambición” (v. 158) y evocando el mirar sereno de Dios, situado por encima de este mundo. En este conjunto tan complejo y con tantos ires y venires, los *vestigia* ocupan tan solo seis versos.

Esta “Elegía XI” ejemplifica una tendencia general en Herrera: encontramos en su corpus diversas alusiones a ruinas, pero, si las consideramos al mismo nivel que los poemas donde las ruinas desempeñan un rol central, es inevitable concluir que el sevillano acude al motivo con “una óptica distanciadora y tendente a diluirlo” (Cabello Porras, 1995: 49). Necesariamente, si relajamos los criterios para construir el corpus, la conclusión cambia, y aparece una distancia y vaguedad que debe más a la metodología (la constitución del corpus) que a los intereses del poeta. En contraste con esta laxitud, y en este primer impulso de nuestro trabajo, proponemos contemplar la obra herrerriana desde otro punto de vista, que atienda a si las ruinas configuran el texto de manera determinante: del mismo modo que *Hamlet* es una historia con fantasma, pero no de fantasmas, muchos de los poemas de Herrera son poemas con ruinas (o con sugerencias de ruinas), pero no de ruinas. Obviamente, el sevillano tiene poesía de ruinas y fue importantísimo a la hora de forjar ese sistema, pero para identificar los textos precisos necesitamos una definición más estricta.

Siguiendo un esquema paralelo al que emplea Sánchez Jiménez (2019) para desbrozar la obra de Lope, consideramos que la poesía de ruinas deberá cumplir cuatro principios. En primer lugar, presentará arquitectura derruida (no tumbas, cadáveres o naturalezas muertas), *fragmenta* que describirá en cierto

detalle: para que consideremos que un poema es poesía de ruinas, tiene que contener ruinas. Como señala Gargano (2023: 171), “Es necesario también que el texto insista en ello; es decir, que un fragmento considerable del mismo se agote en la descripción de las ruinas”. En segundo lugar, la poesía de ruinas tratará preferentemente de ruinas de la Antigüedad grecolatina, “*vestigia* a los que solo secundariamente se les irán incorporando más tarde ruinas modernas (Calatrava la Vieja, el Castillo de San Cervantes, las Torres de Joray)” (Sánchez Jiménez, 2019: 125). En tercer lugar, la poesía de ruinas no será narrativa, sino lírica, y su modo retórico central será la *descriptio*, con una marcada tendencia a la écfrasis, recurso que persigue la viveza descriptiva (hipotiposis, *enárgeia*) y en el que tiene un papel fundamental el deíctico. Esta figura, muchas veces combinada con el consabido hipérbaton o paréntesis, forma parte de la *elocutio* propia del paradigma: la “fórmula deíctica inicial, con la expresión de una inmediatez que animiza, por su verismo, la contemplación angustiada” (López Bueno, 1986: 66). En cuarto lugar, la poesía de ruinas pasará de contemplar los *fragmenta* a reflexionar sobre el paso del tiempo, ya centrándose en el caso particular del sujeto lírico (enamorado o no), ya en un nivel moral y general, aunque sea en clave burlesca (Fasquel, 2010). Es un elemento en el que incide Candelas Colodrón cuando descarta del corpus de Lope algunos poemas que la crítica solía considerar de ruinas:

De todos ellos ninguno adopta de forma estricta el paradigma de la poesía de ruinas, ya que la *descriptio* de una ausencia como soporte para una reflexión moral sobre el paso del tiempo no figura entre estas composiciones (2006: 58).

Por consiguiente, la poesía de ruinas es poesía descriptiva que recurre a una retórica peculiar en la que las ruinas desempeñan un papel central, e invita a reflexionar, habitualmente en tono elegíaco, sobre el inevitable discurrir del tiempo y sus efectos en las creaciones humanas.

Si aplicamos estos criterios a la obra de Herrera, los poemas de ruinas que escribió el sevillano serían tan solo los dos que ya señalara Foulché-Delbosc: los sonetos LXVI de *Algunas obras* (“Esta rota i cansada pesadumbre”) y XXXVI del libro I de *Versos* (“D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto”) (1997: 451, 528-529). Pasemos a examinarlos.

II. LOS POEMAS DE RUINAS DE HERRERA: *ALGUNAS OBRAS* (1582) Y *VERSOS* (1619)

Antes de estudiar el primero, cabe recordar cómo se abre el volumen que lo incluye, *Algunas obras*, el único libro de versos que Herrera llevó a la imprenta. Ahí, el poema que nos interesa se presenta bajo la égida de las ruinas,

pues ya las evoca el soneto preliminar de Francisco de Medina al marqués de Tarifa:

Las torres, cuyas cumbres levantadas,
clarísimo Marqués, miráis al cielo;
las columnas que Alcides en el suelo
por término dexó de sus jornadas

serán al fin por tierra derribadas
i cubiertas de olvido en negro velo,
qu'el tiempo tiene a muerte i triste duelo
nuestras mortales obras condenadas.

Mas el alto, el eterno monumento
qu'el ingenio divino de Fernando
os fabrica con arte milagrosa

siglos i siglos durará sin cuento,
vuestro nombre i el suyo celebrando
de donde sale el sol a do reposa. (1997: 353)

Como de costumbre, Medina se muestra en perfecta consonancia con Herrera y compone un soneto que refleja la ideología de su amigo. Aunque el primer cuarteto carece de deícticos (no de paréntesis), recurre al verbo “miráis” para la consabida hipotiposis, que hace que las elevadas “torres” y las columnas de Hércules se yergan ante los ojos del lector. A continuación, el segundo cuarteto las vaticina “por tierra derribadas” y olvidadas, lo que provoca una reflexión moral de carácter sentencioso, típica de la poesía de ruinas: toda obra humana está destinada a perecer. Los tercetos presentan el contraste, anunciado por la conjunción adversativa (“mas”): frente a los edificios, el “monumento” que forman los versos de Herrera durará eternamente, como el “*monumentum aere perennius*” de la Oda 30 del libro III de Horacio. Sin duda, Medina tiene en mente esta visión, que tanto se apega a los intereses metapoéticos de Herrera: la poesía es “portadora de eternidad” (Cabello Porras, 1995: 49), como expresa asimismo otro verso horaciano de la misma oda 30, el “*non omnis moriar*” (1987: v. 6).

A la luz de este pórtico cabe entender el más puro poema de ruinas que escribió Herrera, el soneto LXVI de *Algunas obras*:

Esta rota i cansada pesadumbre,

osada muestra de sobervios pechos;
 estos quebrados arcos i deshechos,
 i abierto cerco d'espantosa cumbre

descubren a la ruda muchedumbre
 su error ciego i sus términos estrechos,
 i solo yo, en mis grandes males hechos,
 nunca sé abrir los ojos a la lumbre.

Pienso que mi esperanza à fabricado
 edificio más firme i, aunque veo
 que se derriba, sigo al fin mi engaño.

¿De qué sirve el jüizio a un ostinado
 que la razón oprime en el desseo?:
 de ver su error i padecer más daño. (1997: 451)

El poema sigue el esquema trazado por Cetina, al que, como veremos, responde Herrera. Este abre el soneto describiendo los *vestigia* u “aparato i ornamento de edificios i fábricas romanas”, como señalaba en *Anotaciones* (2001: 473): en primer lugar, encontramos una más bien genérica “pesadumbre” que luego se revela una fábrica concreta y antigua, con arcos destruidos y excavada en un monte. Herrera la presenta en estructuras paralelas que abre un deíctico (“Esta”, “estos”), elemento esencial en la hipotiposis. Tras ella aparecen abundantes adjetivos (ocho en cuatro versos) que subrayan la destrucción actual del edificio, en contraste con la fuerza de voluntad de sus antiguos constructores: el conjunto es ruinoso y produce espanto tanto por su tamaño como por su estado, que implícitamente nos hace pensar en el destino de toda obra humana, incluso la realizada por alguien tan potente como los osados y soberbios romanos. Dos recursos literarios potencian esta sensación: la enumeración, que produce una impresión acumulativa, y el hipérbaton, y nos referimos no solo al leve paréntesis que suponen los epítetos (v. 1), sino a la muy abrupta ruptura del orden sintáctico habitual que encontramos en el v. 3.

Herrera toma de Castiglione y Cetina el “soberbios” del v. 2, pero también la estructura de los dos cuartetos. La enumeración que acabamos de comentar sirve de sujeto al verbo principal (“descubren”), que propicia una lectura moral en los vv. 5-6: las ruinas muestran el poder del tiempo y la vanidad de toda empresa humana, conceptos que los vestigios encarnan y ponen ante los ojos de la “ruda muchedumbre” (el “volgo vil” del v. 8 de Castiglione). Sin embargo, Herrera no se detiene ahí, pues los dos versos siguientes marcan

un contraste entre el yo lírico y el vulgo: si este percibe su error, el poeta es incapaz de hacerlo. Obviamente, los modelos de Castiglione y Cetina y el contexto de *Algunas obras* matizan la naturaleza de esta oposición, y a la vez establecen un nuevo contraste entre la “ruda muchedumbre” y el yo: el error del vulgo es genérico; el del poeta, específico (amoroso).

Si hasta este punto Herrera ha tomado bastantes elementos de Castiglione y Cetina, en los tercetos desarrolla los motivos la disparidad entre voz lírica y vulgo, y así emprende un rumbo nuevo. Para sus predecesores, las ruinas eran muestra del paso del tiempo, fuerza que, *edax rerum*, también acabaría con el sufrimiento amoroso y aportaría consuelo al enamorado. Sin embargo, el amante de Herrera no pretende olvidar su amor y librarse del sufrimiento que produce, sino perseverar en ellos. Así, el primer terceto transforma los fragmentos arquitectónicos en un “edificio más firme”, el que habría fabricado la esperanza del yo lírico, pero que acaba derribado. Esto no afecta a su fuerza de voluntad, que enarbola con el “sigo al fin mi engaño” del v. 11, giro que resume la filosofía amorosa de la porfía osada que es tan característica del autor (Ruiz Pérez, 1996/1997: 68; 1997a: 7; Álvarez, 2019: 110; Gargano, 2022: 27) y que encontramos en muchos otros poemas de *Algunas obras*, por solo limitarnos al volumen en que apareció el soneto que estamos analizando. En cualquier caso, este esquema se resume en el último terceto, que deja de lado las ruinas para reflexionar de modo más amplio sobre el estado del yo lírico: tras una pregunta en la que el “juizio” y la “razón” se revelan sometidos al “desseo”, Herrera concluye que la conciencia del error, esto es, la reflexión que provocan las ruinas, solo sirve para aumentar el sufrimiento del amante heroicamente porfiado que protagoniza el libro.

El segundo poema de ruinas de Herrera es un soneto que Pacheco imprimió en el libro I de *Versos* con el número XXXVI. Trata un tema clásico, como es la llegada del cónsul Mario a Cartago :

D’el peligro d’el mar, d’el hierro abierto
que vibró el fiero cimbro, i espantado
huyó la airada voz, salió cansado
de la infelice Birsa Mario al puerto.

Viendo el estéril campo i el desierto
sitio d’aquel lugar infortunado,
lloró con él su mal, i, lastimado,
rompió assí en son triste’l aire incierto:

“En tus rüinas míseras contemplo,

¡ô destruido muro!, cuánto el cielo
trueca, i de nuestra suerte'l grande estrago”.

¿Cuál más terrible caso, cuál exemplo
mayor avrá, si puede ser consuelo
a Mario en su dolor el de Cartago?. (1997: 528-529)

El soneto parte de una anécdota que difunde la *Historia romana* de Velleius Paterculus, una compilación muy exitosa que según Mortier (1974: 17) popularizó la historia de la fuga de Mario entre los autores del siglo XVI. El pasaje en cuestión, muy breve, es el siguiente:

Él, por su parte, habiéndose reunido en las proximidades de la isla Enaria con su hijo, que había huido, se dirigió a África y soportó una vida indigente en un cobertizo entre las ruinas cartaginesas, de modo que Mario contemplando Cartago y Cartago al ver a Mario, podían consolarse mutuamente. (2001: 113)

Según Lara Garrido (1980: 387), los dos últimos versos de Herrera se inspiran en el juego de palabras final de Paterculus, que no se encuentra en la versión más extensa, la que difunde Plutarco en sus *Vidas paralelas*. Ahí, el historiador cuenta que, cuando el exiliado Mario trató de desembarcar en Cartago, le salió al paso un lictor que lo puso al tanto del decreto del senado:

“Mario, el pretor Sextilio te prohíbe poner el pie en África; en caso contrario, afirma que ejecutará el decreto del senado, y se te tratará como enemigo de Roma”. Al oírlo, Mario se quedó sin palabras, presa de la tristeza y la indignación, y durante largo rato permaneció inmóvil con su terrible mirada fija en el lictor. Cuando este, a su vez, le preguntó qué debía comunicarle al pretor, Mario le respondió con un profundo suspiro: “Ve y dile que has visto a Mario en el exilio, sentado sobre las ruinas de Cartago”. Y no estaba mal puesta, a título de ejemplo, la comparación entre el devenir de aquella ciudad y la mudanza de su fortuna. (2008: 317-318, 40.7-10)

Es difícil precisar si Herrera se limitó a Paterculus o si combinó su lectura con la de Plutarco: aunque aquel aporta el contraste que notara Lara Garrido, este propone una reflexión explícita sobre la fortuna que también pudo haber tomado el sevillano. En cualquier caso, el primer cuarteto del soneto de Herrera es narrativo y traza el contexto de la llegada de Mario a Cartago, escenario, no olvidemos, del soneto XXXIII de Garcilaso. El mar es el que acaba de atravesar el otrora cónsul para llegar a África; el “fiero cimbro”, el pueblo germano al que derrotara; la “airada voz”, la del senado, levantada en

decretos en su contra; “Birsá”, Cartago, pues es la ciudadela musulmana erigida sobre las ruinas de la antigua ciudad púnica y romana. Luego, el segundo cuarteto sigue la mirada de Mario y la reacción que en él produce contemplar el “estéril campo i el desierto” de Cartago. El soneto lo describe como un “lugar infortunado” ostentosamente libre de *vestigia*, pues las ruinas solo aparecen al comienzo de la *sermocinatio* de Mario, en el primer terceto, que hace referencia a “ruínas míseras” y a un “destruido muro”. Estos restos lo llevan a reflexionar sobre la fuerza del tiempo y la inestabilidad de las empresas humanas, mensaje moral que se retoma en el terceto final, alimentado por la identificación entre Mario y Cartago del v. 12 (“nuestra suerte”). En contraste con Plutarco, Herrera no presenta ningún interlocutor para Mario, lo que otorga mayor intimismo y subjetivismo a la escena: el Mario de Herrera no teatraliza para el lictor, sino para sí mismo (y para el lector), haciendo de las ruinas de Cartago un elemento que lo incita a explorar su interioridad.

En suma, y si nos limitamos a estos dos sonetos, los que desde el comienzo consideró la crítica, comprobamos que Herrera muestra intereses diversos en *Algunas obras y Versos*: en el libro de 1582 encontramos la marca de la ruina desde los preliminares, amén de un soneto amoroso que sigue el modelo de Cetina y Castiglione, pero que luego discurre el camino de la osada porfía, tan típico del volumen; en contraste, en 1619 desaparecen los intereses amorosos y metapoéticos para dar pie a un escenario político y moral.

III. POEMAS CON RUINAS: “AL CONDE DE GELUES. CANCIÓN” (ANTES DE 1578); “ESSAS COLUNAS I ARCOS, GRANDE MUESTRA” (VERSOS)

Estos ecos resuenan también en dos textos que no forman parte del corpus de ruinas, pero que incluyen el motivo y lo desarrollan: la canción “Al conde de Gelves” y el soneto “Essas colunas i arcos, grande muestra”. El primero es una canción a don Álvaro de Portugal que Cuevas (1985: 274) y García Aguilar (2022: 208) sitúan antes de 1578. La canción trabaja un tema caro a Herrera —el poeta como figura capaz de immortalizar a los nobles (García Aguilar, 2022: 208)—, tema que, a su vez, lo lleva a tocar el del tiempo. Este se aprecia particularmente en las tres últimas liras, donde Herrera evoca el motivo de las ruinas:

La leuantada cumbre,
el grande anfiteatro, el muro fuerte,
por no mudar costumbre,
haziendo igual la suerte,
allana la indinada altiua muerte.

La soberuia de imperio,
 los hechos de españoles valerosos
 son triste vituperio
 de días presurosos,
 que en largo oluido quedan tenebrosos.

Solo puede Talía
 biuir, que con el tiempo nunca muere,
 y quien por esta uía
 seguir sus passos quiere,
 y quien loado de poetas fuere. (1997: 276, vv. 61-75)

La canción no es un poema de ruinas, pues estas no tienen un papel central en el texto, pero resulta relevante porque Herrera usa el motivo en relación con dos temas que lo apasionaban y que retomaremos abajo: el primero es político (los efectos que el tiempo tendrá sobre las hazañas del imperio español); el segundo, literario (la importancia de la poesía para sostener esas gestas contra el incansable roer de los siglos). Para tratar estos temas, el poema no incluye ruinas propiamente dichas, sino ruinas en potencia: edificios que serán sometidos por el peso de los años. Los futuros *vestigia* se concentran en los dos primeros versos, que los recogen en la enumeración acostumbrada, aunque esta vez Herrera no acude ni al deíctico ni al hipérbaton, que solo a partir de *Algunas obras* parecen haberse consolidado en su poesía de ruinas. En cambio, sí tenemos una reflexión moral sobre el paso del tiempo, reflexión que aparece explícitamente y que se apoya en un eco del soneto XXIII de Garcilaso: “por no hacer mudanza en su costumbre” (2020: 220, v. 14). Además, y en consonancia con lo que veremos enseguida en el soneto CVII de *Versos*, el tema del tiempo da pie a tratar intereses imperiales y metapoéticos, e incluso a sacar a colación el tópico de las armas y las letras. Los ecos imperiales aparecen en los vv. 66-67, cuya altiva resonancia acaba por tierra en los tres versos siguientes, que remata el “tenebrosos” del v. 70. En cuanto a la propuesta metaliteraria, la encontramos en la última lira del texto. La marca ya el encabalgamiento de los vv. 71-72, que subraya la musa “Talía” para luego conectarla con la palabra “biuir”: solo la poesía permanece y, por tanto, los próceres cantados por ella. “*Non omnis moriar*”.

Tampoco es amoroso otro soneto que encontramos en *Versos*: el CVII del libro I. Se trata de un poema aparentemente dirigido al jurista sevillano Baltasar de Escobar, quien a la sazón estaba en Roma (Cuevas, 1985: 625) :

Essas columnas i arcos, grande muestra
 d’el antiguo valor qu’admira el suelo,

olvidad, Escobar; moved el buelo
a la insine i dichosa patria vuestra,

que no menos alegre acá se muestra
o menos favorable'l claro cielo;
antes, en dulce paz i sin recelo,
vida süave, i ocio, i suerte diestra.

No con menor grandeza i ufanía
qu'el generoso Tebro al mar Tirreno
Betis onra al Océano pujante.

Mas, si oye vuestra lira i armonía,
no temerá vencer, de gloria lleno,
la corriente d'el Nilo resonante. (1997: 625)

En esta ocasión, Herrera concentra los elementos arquitectónicos y posibles *vestigia* en el primer cuarteto, donde los acompañan otros aspectos fundamentales del tópico como son el deíctico, la enumeración (“columnas i arcos”) y el hipébaton. Sin embargo, y a diferencia del poema de *Algunas obras* que comentamos arriba, en este caso la arquitectura no es sujeto gramatical, sino objeto, tanto de la frase como de la contemplación atenta de Escobar, a quien la voz lírica pide que regrese a su patria. Además, el edificio podría no ser exactamente una ruina, pues el yo lírico lo contempla de manera fragmentaria y no deja claro si está roto o derruido o no: las “columnas i arcos” podrían ser *vestigia* entre las hierbas del foro, pero también columnas erectas (la de Adriano, la de Marco Aurelio) o arcos de triunfo (el de Constantino, el de Tito, el de Septimio Severo). De hecho, contemplar estos restos no lleva a reflexiones elegíacas, sino más bien triunfalistas, como veremos enseguida.

Y es que, contra lo que cabría esperar, Herrera no compara los edificios romanos con las ruinas de Itálica, sino que orienta el soneto hacia dos tópicos de su interés: las armas y las letras y la *translatio imperii*. En cuanto al primero, observar los restos de Roma lleva a pensar en el “antiguo valor” italiano, lo que da pie a establecer tres contrastes: de tiempo (pasado vs. presente), de lugar (Roma vs. Sevilla) y de estado (guerra vs. paz). La primera oposición es clara y se halla condensada en la palabra “antiguo”: las “columnas i arcos” remiten a un pasado grandioso que contrasta con la situación presente de la ciudad, donde nada queda del antiguo imperio. En cuanto a la segunda, cabe notar que el énfasis del cuarteto pasa de Roma a la “dichosa patria vuestra”, Sevilla: de la Roma antigua y moderna, Herrera se traslada a la Andalucía de su época. En lo

que respecta a la tercera, el “antes” concesivo (v. 7) opone la implícita guerra en que vivió Roma con la “dulce paz” (v. 7) de la metrópolis andaluza. Estas tres contraposiciones invitan a comparar las armas que engrandecieron Roma con las letras que representa Escobar y que se condensan en la palabra “lira”. A su vez, la grandeza órfica con que el estro del sevillano empuja al Guadalquivir y lo hace rivalizar con el Tíber y el Nilo compara imperios y excelencia en letras: gracias a las de Escobar, Sevilla podrá superar las de los antiguos egipcios y romanos. Esta idea aparece en versos de tono casi épico (“grandeza”, “gloria”, “resonante”) y revela que estamos ante un soneto donde los intereses amorosos que veíamos en *Algunas obras* ceden claramente ante los literarios y políticos, intereses estos últimos que también veíamos en la canción “Al conde de Gelves”.

IV. ADAPTACIÓN DEL PARADIGMA: OTRAS “RUINAS”

Además de imitar a Garcilaso, Castiglione, Cetina y otros en sus dos poemas de ruinas, y por tanto consolidar el paradigma en las letras españolas, Herrera adoptó algunos elementos del mismo para forjar un nuevo tipo de poema: el que describe un campo de batalla sembrado de armas de guerreros derrotados. En estos textos el sevillano adopta un tono cuasi épico para combinar la temática política y mediterránea que acabamos de ver en los dos sonetos de *Versos* y en la canción al conde de Gelves con reflexiones sobre el paso del tiempo que son plenamente propias de la poesía de ruinas.

El primer texto que vamos a examinar es el soneto IX de *Algunas obras*:

Esta desnuda playa, esta llanura,
d’astas i rotas armas mal sembrada,
do el vencedor cayó con muerte airada,
es d’España sangrienta sepultura.

Mostró el valor su esfuerço, mas ventura
negó el sucesso i dio a la muerte entrada,
que rehuyó, dudosa i admirada,
del temido furor la suerte dura.

Venció otomano al español ya muerto;
antes del muerto el vivo fue vencido
i España i Grecia lloran la vitoria.

Pero será testigo este desierto
qu’el español, muriendo no rendido,
llevó de Grecia i Asia el nombre i gloria. (1997: 367)

Como explican Coster (1908b: 263) y Cuevas (1985: 367), en este soneto Herrera trata una derrota española ante los turcos: la que sufrieron tres mil españoles a manos de Barbarroja en Castelnovo (actual Bosnia), en 1539. Para el sevillano, la victoria otomana no fue tal, como expresa una paradoja conceptuosa y *derivatio* que se extiende por todo el poema y que presenta al vencido como vencedor (“vencedor”, “venció”, “vencido”), en una construcción que se sostiene al oponer de modo igualmente conceptuoso la vida y la muerte (“muerte”, “muerto”, “muerto”, “vivo”, “muriendo”). Encontramos el contraste ya en el v. 3, donde el “vencedor” de la batalla ha caído abatido por la muerte, y vuelve a reiterarse en el v. 9, que opone otomanos y españoles, supuestos vencedores y vencidos en la batalla. El mensaje es que el valor (“temido furor”) de los españoles derrotados en Castelnovo los convierte en triunfadores morales, a quienes ha podido tumbar el hado, no el enemigo. La derrota de Castelnovo, pues, es una victoria, aunque luctuosa, pues ha dado pie al heroísmo y costado la vida de los soldados que lo protagonizaron.

Herrera construye este mensaje con elementos de la poesía de ruinas: aunque no hay *vestigia* arquitectónica como tales, sí que tenemos una voz lírica que contempla un “desierto” (v. 12), reflexiona sobre el paso del tiempo y, sobre todo, examina fragmentos. La contemplación e hipotiposis aparece en los versos iniciales, impulsada por los deícticos y enumeración (“esta”, “esta”), tras lo que siguen no arcos y columnas, sino armas rotas: “d’astas rotas i armas”. Es un paisaje desolador que el poeta percibe como una arquitectura metafórica (una “sepultura”) y que, en cualquier caso, invita a meditar no solo sobre el paso del tiempo, sino sobre su efecto sobre la memoria e incluso la esencia de las cosas: si en el poema de Castiglione las abatidas colinas tan solo mantienen el nombre de Roma, aquí las rotas armas y pelada llanura, símbolo de la derrota hispánica, pregonan el “nombre i gloria” de España.

Un tono más matizado domina el siguiente soneto que nos interesa, el número XVIII del libro III de *Versos*, uno de los que Herrera consagra a la derrota de las armas portuguesas en Alcazarquivir. En él, el poeta distingue dos grupos de muertos mientras contempla el luctuoso y cruento escenario de la batalla, cuya imagen se hace vívida gracias al deíctico inicial:

Esta sola, desierta, ardiente arena,
fatal sepulcro al último Occidente,
de armas rotas, de muerta i presa gente,
i de sangrientos ríos está llena.

Infamia i onra en un error condena
al corazón cobarde i al valiente;

el premio es desigual, qu'el uno siente
perpetua gloria, el otro eterna pena.

Con un súbito estrago i espantoso,
i confuso desorden acabando,
cedió el valor eroico al africano.

Grave crimen d'el vulgo temeroso,
que, pues murió, muriera peleando,
do murió todo el reino lusitano. (1997: 775)

La idea tiene base histórica: como explica Coster (1908b: 43 y 265), durante la contienda la infantería portuguesa y los auxiliares extranjeros emprendieron una vergonzosa huida. Esto provocó la derrota de todos los cristianos, valientes y cobardes, entre los que Herrera distribuye encomios y reproches, recompensando a aquellos y castigando a estos. El tema presenta notables concomitancias con el soneto IX de *Algunas obras*: derrota cristiana en el Mediterráneo, estructura paradójica, reflexión sobre el paso del tiempo. Además, Herrera trabaja el material con una retórica semejante a la del poema citado: por una parte, oposiciones lógicas; ecos del paradigma de la poesía de ruinas, por otra.

En cuanto a las primeras, Herrera subraya cómo la derrota reunió en una suerte común a gentes cuyo comportamiento fue opuesto. Por ello, el “cobarde” merece “infamia”; el “valiente”, “onra”. Aunque el fin de las tropas de Sebastián fue uniforme, no lo son sus merecimientos, que otorga y pregona el poeta: “perpetua gloria” para los bravos; “eterna pena” para los medrosos. Así pues, no encontramos explícitamente el tema del “*non omnis moriar*”, como en el soneto IX, pero sí el papel del poeta para conceder y fijar eternamente tanto la gloria como la infamia. Además, Herrera construye el soneto sobre la derrota portuguesa basándose en el paradigma que hemos estudiado en el apartado II y que acercaba a sus intereses políticos y poéticos en el III. Concretamente, el soneto se abre con la contemplación de otro desierto, descripción que cobra *enérgeia* gracias al déictico (“esta”) y a la estructura escindida (el paréntesis del v. 2). Como ocurría en el soneto IX de *Algunas obras*, aquí también vemos que Herrera percibe un “sepulcro”, y por supuesto unos vestigios que no son arquitectónicos, pero sí restos de armas: “armas rotas”. Asimismo, presenciamos una hipotiposis y un vacío paradójicamente lleno: si en el soneto IX había una “desnuda playa” y una “llanura”, en este encontramos una “sola, desierta, ardiente arena” cuyo desnudo presente se transforma por el esfuerzo de la imaginación del autor, en un campo de batalla sembrado de restos de armas y de cadáveres. Es en este contraste (vacío presente, multitud pasada) donde aparece el paso del tiempo, que mueve al poeta a reflexionar y cobrar

conciencia de que su obra es un mecanismo que concede la inmortalidad, ya sea para la gloria, ya para el escarnio.

V. CONCLUSIÓN

En suma, Herrera identifica en sus *Anotaciones* el paradigma de la poesía de ruinas y contribuye a forjarlo con sus elementos constitutivos, que hemos podido constatar en un corpus coherente donde las ruinas desempeñan un papel central. Se trata de un soneto de *Algunas obras* y otro de *Versos* que hemos examinado acompañados de un soneto preliminar de Medina a *Algunas obras* que la crítica suele pasar por alto, pero que nos parece esencial para mostrar hasta qué punto Herrera y su círculo fueron cruciales para conformar la poesía de ruinas y con qué temas lo asociaron. Examinando las conclusiones de Cabello Porras (1995), proponemos no tanto modificarlas como ajustar la metodología, pues también nuestro corpus permite constatar que Herrera aporta un sesgo político y metapoético a un paradigma originalmente amoroso: mediante el primero, reflexiona sobre el papel del ser humano en la destrucción que produce las ruinas; mediante el segundo, enfatiza el rol del poeta para derrotar al tiempo y alcanzar u otorgar la inmortalidad.

A estas ideas que ya adelantara Cabello Porras proponemos añadir alguna más. En primer lugar, que *Algunas obras* es una obra signada por el tema de las ruinas desde sus mismos preliminares: el citado poema de Medina. En segundo lugar, que en ese libro las ruinas tienen un uso exclusivamente amoroso (el soneto LXVI), aunque los ecos metapoéticos, siempre implícitos en la poesía herreriana desde el soneto I de *Algunas obras*, permitirían una lectura metaliteraria, relacionada con las ambiciones poéticas de una voz lírica cuya osadía no solo estriba en alzarse hasta la amada, sino en cantarla emulando lo que otros poetas hicieron con sus damas. En tercer lugar, que *Versos* abre el paradigma a la temática política, siempre en un ámbito mediterráneo: el poema sobre Mario en Cartago retoma el escenario del célebre soneto XXXIII de Garcilaso, pero apoyado en textos clásicos ajenos a Virgilio (Plutarco, Velleius Paterculus); el dedicado a Baltasar de Escobar imagina las ruinas de Roma y compara imperios pasados y presentes, italianos y españoles. En cuarto lugar, que en otros poemas herrerianos hay reminiscencias de la poesía de ruinas que muestran cómo el sevillano tendía a relacionar la ruina con el poder inmortalizador de la poesía, tema que hemos estudiado en las lirras finales de la canción al conde de Gelves.

Además, proponemos que la poesía de ruinas que tanto contribuyó a forjar Herrera sirve para entender un corpus peculiar, un conjunto de textos en el que por el momento podemos incluir dos sonetos: el IX de *Algunas obras*

(“Esta desnuda playa, esta llanura”) y el número XVIII del libro III de *Versos* (“Esta sola, desierta, ardiente arena”). Desde luego, no son sonetos de ruinas, pues ni siquiera presentan *vestigia*, pero toman del paradigma de la ruina una retórica precisa: la *descriptio* con *evidentia*, marcada por los deícticos y el paréntesis, a lo que añaden referencias al sepulcro y una reflexión sobre el paso del tiempo. Con este esquema, Herrera imagina en un lugar desierto del Mediterráneo los despojos de un ejército cristiano (español, luso) derrotado por los musulmanes. Ahí, la hipotiposis evoca las armas rotas y desperdigadas de los vencidos, que funcionan como los arcos y columnas derribados de los edificios antiguos. Al contemplarlos, y en un movimiento paralelo al de la poesía de ruinas, la voz lírica constata el paso del tiempo y reflexiona acerca de la relación entre el imperio hispano y la inmortalidad. Como hemos visto que ocurría con otros poemas, Herrera consideraba que en esta ecuación es imprescindible el papel del poeta: solo él puede construir un monumento más perenne que el bronce en el que perdurarán tanto la gloria militar del homenajado como el renombre poético del escritor.



Bibliografía

- Almeida, José, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976.
- Alonso, Dámaso, “Estas que me dictó rimas sonoras...”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 312-323.
- Álvarez, Javier, “Imágenes de la osadía en la lírica de Fernando de Herrera”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 1 (2019), pp. 109-127.
- Asensio, Eugenio, “El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*”, *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 13-24.
- Cabello Porras, Gregorio, “Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Fernando de Herrera”, en *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995, pp. 39-63.
- Campo, Agustín del, “Problemas de la ‘Canción a Itálica’”, *Revista de Filología Española*, 41 (1957), pp. 47-139.

- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, “Lope de Vega y la de Troya”, *Anuario de Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 57-66.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, edición de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Cetina, Gutierre de, *Rimas*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- Codoñer, Carmen, “El modelo filológico de las *Anotaciones*”, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36.
- Cortines, Jacobo, *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2010.
- Coster, Adolphe, ed., Fernando de Herrera, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Paris, Honoré Champion, 1908a.
- Coster, Adolphe, *Fernando de Herrera (el Divino)*, Paris, Honoré Champion, 1908b.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Cuevas, Cristóbal, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Cuevas, Cristóbal, “Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera”, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 158-172.
- Fasquel, Samuel, “La poesía burlesca de las ruinas”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), vol. II, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 76 [CD-Rom].
- Ferri Coll, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995a.
- Ferri Coll, José María, “El *Superbi colli* de Castiglione y la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro”, en *Relaciones culturales entre Italia y España*, E. Giménez, J. A. Ríos y E. Rubio (eds.), Alicante, Universidad de Alicante, 1995b, pp. 53-61.
- Fosalba, Eugenia, “Versión oficial de la Jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXXIII de Garcilaso”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 73-100.
- Foulché-Delbosc, Raymond, “Notes sur le sonnet *Superbi colli*”, *Revue Hispanique*, 11 (1904), pp. 225-243.

- Ferri Coll, José María, “Notes sur le sonnet *Superbi colli* (rectificaciones y suplemento)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 31 (1955), pp. 51-90.
- Ferri Coll, José María, “*Superbi colli*” e altre saggi. *Notas sobre la boga del tema en España*, Roma, Carucci, 1963.
- García Aguilar, Ignacio, *Fernando de Herrera. Vida y literatura en la Sevilla Quinientista (1534-1597)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2022.
- Gargano, Antonio, ““Y contemplo por vos la suma alteza” Amor y furor en *Algunas obras* de Fernando de Herrera”, en *De Herrera. Estudios reunidos en el IV centenario de Versos (1619)*, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021, pp. 23-52.
- Gargano, Antonio, *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2023.
- Gherardi, Flavia, ““Estas de admiración reliquias dignas’: variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas de Roma* del conde de Villamediana”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 139-156.
- Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997.
- Herrera, Fernando de, *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Cátedra, 2022.
- Horacio Flaco, Quinto, *Carmina / Odas*, edición de Jaume Juan, Barcelona, Bosch, 1987.
- Lara Garrido, José, “Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco”, *Analecta Malacitana*, 3 (1980), pp. 385-399.
- Lara Garrido, “El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)”, *Analecta Malacitana*, 6 (1983), pp. 223-277.
- Lara Garrido, “La poética de las ruinas en el Siglo de Oro”, *Analecta Malacitana*, 41 (2020), pp. 9-117.
- López Bueno, Begoña, “Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro”, *Revista de Filología Española*, 66 (1986), pp. 59-74.

- López Bueno, Begoña, “De poesía *lirica* y poesía *mélica*: sobre el género “canción” en Fernando de Herrera”, en *Hommage à Robert Jammes*, François Cerdan (ed.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. II, pp. 721-738.
- López Bueno, Begoña, “Las *Anotaciones* y los géneros poéticos”, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 183-199.
- Macrí, Oreste, *Fernando de Herrera*, traducción de María Dolores Galvarriato, Madrid, Gredos, 1959.
- Montero Delgado, Juan, “Castelvetro, Aristóteles y Herrera en la respuesta al Prete Jacopín (y va de plagios)”, *Archivo Hispalense*, 69 (1986), pp. 15-26.
- Montero Delgado, Juan, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.
- Montero Delgado, Juan, “Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín”, en *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Pierre Civil (ed.), vol. II, Madrid, Castalia, 2004, pp. 997-1008.
- Montero Delgado, Juan, “Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso como texto polémico: aspectos materiales, editoriales y autoriales”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26 (2021), pp. 1-18.
- Montero Delgado, Juan, “Burlas y configuración autorial en las polémicas literarias del XVI: Fernando de Herrera contra *Prete Jacopín*”, en *La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*, Francesco Cotticelli, Flavia Gherardi y Carlos Mata Induráin (eds.), New York, Idea, 2023, pp. 137-155.
- Morel-Fatio, Alfred, “Histoire d’un sonnet”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1 (1894), pp. 97-102.
- Morel-Fatio, Alfred, “Histoire de deux sonnets”, en *Études sur l’Espagne*, Paris, Bouillon, 1904, III, pp. 141-161.
- Morros, Bienvenido, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Mortier, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
- Navarro Durán, Rosa, ““Estas que...” y la caducidad”, en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecuá Teijero por los profesores de enseñanza media*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas y Milagros Rodríguez Cáceres (ed.), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1983, pp. 85-91.

- Nieto Jiménez, Lidio y Manuel Alvar Ezquerro, “Apuntes para la historia de la lexicografía hispano-inglesa”, *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 319-343.
- Núñez Rivera, Valentín, “Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las *Anotaciones*”, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 107-134.
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947.
- Patérculo, Veleyo, *Historia romana*, edición de María Asunción Sánchez Manzano, Madrid, Gredos, 2001.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., ed., Lope de Vega Carpio, *Huerto deshecho*, en *La vega del Parnaso*, vol. II, Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (dirs.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 95-134.
- Plutarco, *Vidas paralelas IV. Arístides - Catón. Filopemén - Flaminio. Pirro - Mario*, edición de Juan M. Guzmán Hermida y Óscar Martínez García, Madrid, Gredos, 2008.
- Posada, Adolfo R., “El Coloso de Rodas: un paradigma autónomo en la poesía de ruinas del Siglo de Oro”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 177-196.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a edición, versión 23.7 en línea < <https://dle.rae.es> > [consulta: 24/4/2024].
- Romojaro, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
- Ruiz Pérez, Pedro, “La lírica de Herrera: mito y circunstancia”, *Glosa*, 7-8 (1996-1997), pp. 49-71.
- Ruiz Pérez, Pedro, “De la teoría a la práctica: modelos y modelización en *Algunas obras*”, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997a, pp. 239-261.
- Ruiz Pérez, Pedro, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997b.
- Ruiz Pérez, Pedro, “*Locus fictus*: la invención de las ruinas y la mirada subjetiva”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 35-58.
- Sáez, Adrián J., “‘Amable y desierta arquitectura’: las ruinas en la poesía de Quevedo”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 157-176.

- Sánchez Jiménez, Antonio, “Panorama interior: poesía de ruinas en Lope de Vega”, en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), Madrid, Visor, 2019, pp. 113-138.
- Simmel, George, “Les ruines: un essai d’esthétique”, en *La parure et autres essais*, traducción de Michel Collomb, Philippe Marty y Florence Vinas, Paris, Maison des sciences de l’homme, 1998, pp. 111-118.
- Stefan, Silvia-Alexandra, “‘Mirad enhoramala lo que decís’. Crítica, censura y deslegitimación en las ‘Observaciones del licenciado Prete Jacopín’”, *Hipogrifo*, 9 (2021), pp. 999-1021.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesía*, edición de Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- Vitali, Noelia, “Ruinas”, en *Misceláneas ejemplares. Algunas claves para leer la colección de novelas cervantinas*, Alicia Parodi y Noelia Vitali (eds.), Buenos Aires, Eudeba, 2013, pp. 175-180.
- Vranich, Stanko B., “La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII”, en *Actas del VI Congreso de la AIH*, A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), Toronto, University of Toronto Press, 1980, pp. 765-768.
- Vranich, Stanko B., *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Ferrol, Esquíó, 1981.
- Wardropper, Bruce, “The Poetry of Ruins in the Golden Age”, *Revista Hispánica Moderna*, 35 (1969), pp. 295-305.