

SOBRE LA “GRAN FORTUNA” DE UN SONETO DE GARCILASO

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo, esforzó su voz cansada
y a las ondas habló de esta manera
(mas nunca fue su voz de ellas oída):

“Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutá en mi vida”.

En su libro sobre la poesía de Garcilaso, dedica Rafael Lapesa una sección a “cuatro sonetos clásicos” que son el XXIII (“En tanto que de rosa y azucena”), el XXIX (o sea el que acabo de copiar), el XI (“Hermosas ninfas que en el río metidas”) y el XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”). Dice que “son de lo más perfecto y luminoso que salió de la pluma de Garcilaso”, y añade: “Domina en ellos la inspiración grecolatina, el sentido pagano de la vida y una ejecución primorosa, rica en sugerencias sensoriales. La nota íntima, en cambio, falta por completo o está convencionalmente estilizada”. Al primero de ellos (“el bellissimo soneto XXIII”) le dedica una página y media, y al segundo un solo párrafo, que dice así:

Inferior en valor poético, tuvo gran fortuna el soneto XXIX, que parafrasea un conocido epigrama de Marcial. Garcilaso convierte la instantánea del bilbilitano en un relato de gradual desarrollo y extremada facilidad; sólo en el cuarteto segundo es menos ágil la amplificación. El asunto, con su espíritu pagano, era grato al Renacimiento, y el soneto de Garcilaso tuvo rápida difusión:

ya en 1536 corría en un pliego suelto, y probablemente despertó en Boscán la idea de componer su narración, más extensa, inspirada principalmente en el texto de Museo. Después lo imitaron Sa de Miranda, Cetina, Coloma, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Camoens y otros¹.

El libro de Rafael Lapesa es también "clásico" (uno de los pocos con que cuenta el estudioso de la poesía española del Siglo de Oro). Lo es por la claridad y el equilibrio de su crítica y de su lenguaje mismo, y también por su catolicidad, por la generosa sensatez con que incorpora los descubrimientos debidos a otros lectores de Garcilaso. A semejanza de Garcilaso, que en sus "sonetos clásicos" acoge una tradición, la reelabora y nos la retransmite, Rafael Lapesa reconoce y acepta la solidez de lo ya "adquirido" (hechos, datos, interpretaciones, análisis, conjeturas: todo aquello que constituye el campo de la investigación literaria); y cuando él, a su vez, "adquiere" algo que darnos, cuando avanza un paso en la comprensión del poeta (o de su obra, o de su época, o de sus temas y sus obsesiones: de todo aquello que constituye el porqué de la investigación literaria), pone siempre su propia "lectura" al nivel de la de sus compañeros de oficio, y no por encima, como para invitarnos así a nosotros a juzgar por nuestra propia cuenta, a tomar partido, a hacernos nuestra propia idea de las cosas. (En este sentido, mi deuda para con el libro de Lapesa se parece a mi deuda para con los escritos, las enseñanzas, las palabras y el ejemplo de Raimundo Lida, mi maestro. ¿No son muy parecidos un libro-amigo y un maestro-amigo?). Por eso he pensado que la mejor manera de exponer lo que voy a decir sobre el soneto XXIX, el de Leandro el animoso, es tomar pie en el párrafo que Rafael Lapesa le ha consagrado. Con todo el respeto debido al libro clásico a que pertenece, voy a tomar ese párrafo y voy a "someterlo" a una glosa.

"Inferior en valor poético" al "bellísimo" soneto de la rosa y la azucena, el de Leandro tuvo sin embargo "gran fortuna". Así es, en efecto. O sea: si yo me viera en el trance de tener que dar un juicio tan sumario (en el buen sentido: 'con las menos palabras posibles'), lo haría tal vez con frases análogas. El soneto XXIII es más bello —más inmediatamente bello— que el otro. Y en los muchos años que hace que "enseño" (*whatever that means*) poesía es-

¹ RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, pp. 160-162; 2ª ed., *ibid.*, 1968, pp. 162-164. El texto también puede verse ahora en la compilación de estudios sobre *La poesía de Garcilaso*, al cuidado de ELIAS L. RIVERS, Barcelona, 1974, pp. 99-101. Las palabras que he puesto en cursiva ("Ya en 1536 corría...") no figuran más que en la 1ª edición.

pañola del Renacimiento, no ha habido, que yo recuerde, un solo estudiante al que, de buenas a primeras, le gustara más el de Leandro. En el Siglo de Oro, en cambio, la fortuna del soneto XXIX fue mucho mejor que la del XXIII. Rafael Lapesa, que no ha dicho una sola palabra sobre la fortuna de éste², sino que ha preferido dedicar el espacio a un jugoso análisis de su "filosofía" y de su materia y su belleza, parece como si en cambio hubiera creído necesario consignar, por afán de compensación, ese hecho visible: aunque poéticamente inferior, el soneto XXIX fue admiradísimo y queridísimo por los hombres de los siglos xvi y xvn.

¿Por qué todo esto? ¿Por qué la inferioridad? ¿Por qué la gran fortuna? Son las preguntas imposibles de contestar. O, si llegan a contestarse, será poco a poco, con dificultades. Las explicaciones fáciles suelen no explicar nada³. El párrafo de Lapesa, como conviene a la índole clásica de su libro, es muy cauteloso: describe, pero casi no juzga; o, mejor dicho, tiene el arte de amalgamar descripción y valoración en un todo cuyos elementos son difíciles de separar. "Inferior en valor poético, tuvo gran fortuna el soneto XXIX", leemos en la primera frase. Inconscientemente, ponemos un *no obstante*, un *sin embargo* ("tuvo *sin embargo* gran fortuna") allí donde Lapesa parece haberlo no ya tachado, sino adrede evitado. No hay tal nexo. Podríamos leer: "Gran fortuna tuvo el soneto XXIX, inferior en valor poético", y el mensaje seguiría siendo igual de simple, igual de inocente. O tal vez podría hablarse de *dos* mensajes: "El soneto XXIX es inferior en valor poético" + "El soneto XXIX tuvo gran fortuna". (Y digo, en esta glosa, que *es* inferior, porque no puedo decir que *era* o que *fue* inferior desde que nació, o desde que fue concebido. Sería como acusar de insensibilidad poética a los lectores del Siglo de Oro). Hay algo que rechina en la yuxtaposición de las dos oraciones. Busco entonces una explicación en el resto del párrafo, y me encuentro ante dos lecturas posibles.

La primera lectura sería más o menos ésta: "El soneto XXIX es inferior en valor poético. En primer lugar, no es parto de la musa

² Que la tuvo: testigos, en primera línea, dos de los más luminosos sonetos de Góngora, admirador de Garcilaso como lo fue Lope (recuérdese la punzante aparición del primer verso del soneto XXIII en boca de Gerarda: *La Dorotea*, V, esc. 6, *ad fin.*; cf. nota de E. S. Morby en su ed., Berkeley, 1958), y como lo fueron todos los grandes escritores del Siglo de Oro.

³ Un ejemplo de explicación fácil: para mostrar la "inferioridad" del soneto XXIX (aunque sin referirse a Rafael Lapesa), FRANCISCA MOYA DEL BAÑO, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1966, p. 75, ofrece esta razón: "hay un abuso de gerundios, que riman poco estéticamente: *ardiendo, embraveciendo, pudiendo, muriendo*". Dan ganas de preguntarle: ¿y el abuso de adjetivos en -oso: *animoso, furioso, presuroso, congojoso*? (¿Y la pobreza de rimas de *todo* el Soneto a Cristo Crucificado?!).

de Garcilaso, sino mera paráfrasis de un epigrama bien conocido. En segundo lugar, aunque tiene sus rasgos felices, adolece de falta de agilidad en el segundo cuarteto. En tercer lugar, está excesivamente ligado a la época en que se escribió: su espíritu pagano podrá haber sido grato a los lectores del Renacimiento, pero a nosotros no nos dice ya mucho. Ese paganismo renacentista explica su rápida difusión: ya en 1536 corría en un populachero pliego suelto...", etc.

La segunda lectura iría así: "El soneto XXIX, no tan bello como el XXIII para el lector moderno, fue en cambio el predilecto de los lectores del Renacimiento, aquellos para quienes Garcilaso lo escribió. ¡Afortunado soneto! ¡Envidiable suerte la suya! En primer lugar, era paráfrasis de un epigrama del ingenioso Marcial, y para aquellos lectores, entusiasmados por el redescubrimiento de la antigüedad, la imitación de un poeta antiguo era un mérito altísimo (mientras que nosotros creemos que una poesía portadora de reminiscencias de otra poesía es menos buena que la que está limpia de ellas). En segundo lugar, salvo la pequeña falla del segundo cuarteto, esta paráfrasis convertía la instantánea del bilbilitano en un relato de gradual desarrollo y extremada facilidad, grande virtud también según los ideales de entonces (mientras que lo gradual, lo fácil y lo fluido no caben en los ideales de hoy). En tercer lugar, el asunto, con su espíritu pagano, era grato al Renacimiento, esa época de efervescencia intelectual y cultural...", etc.

Las dos lecturas, aparte de exageradas, son falsas, por el simple hecho de ser dos. La cautelosa, "clásica" frase inicial del párrafo de Rafael Lapesa pide una sola lectura. Suspendo, pues, mi glosa de esa frase y paso al resto del párrafo.

El epigrama de Marcial⁴ era conocido, sí, pero sólo por los humanistas como Garcilaso, no por quienes en la España de hacia 1530 escribían o leían poesía al uso: no hubo en español, que yo

⁴ En rigor, Marcial escribió tres epigramas sobre el tema de Leandro: el 27 y el 28 del libro *De spectaculis* (25 y 25b según otras numeraciones) y el 181 del libro XIV. El primero de ellos no cuenta. La "fuente" de Garcilaso es el 28 (25b): "Cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes adfatus dicitur undis: / Parcite dum propero, mergite cum redeo". El tercero es una reducción de éste: "Clamabat tumidis audax Leander in undis: / Mergite me, fluctus, cum rediturus ero". (En su ed. de las *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, 1968, p. 184, nota 71, dice Francisco Rico que los versos de Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*, "Ondas, dejadme pasar / y matadme cuando vuelva", son traducción del tercero de los epigramas mencionados. Pero el "dejadme pasar" corresponde a un *parcite* que no existe en el tercero, sino en el segundo). Cuando digo, pues, "el epigrama de Marcial", aludo siempre al 28 (alias 25b) del *De spectaculis*.

sepa, ninguna traducción de ese epigrama antes del soneto de Garcilaso⁵, ni imitación o alusión alguna. O, dicho en presente: el epigrama de Marcial *es* bien conocido hoy por los lectores de lengua española, mucho mejor conocido que la inmensa mayoría de los del bilbilitano, pero eso se debe, de manera primordial, al soneto de Garcilaso. Un conocido epigrama, sí: Garcilaso lo dio a conocer.

En cuanto a la “menor agilidad” de la amplificación en el segundo cuarteto, es de suponer que Lapesa no está pensando en los versos 5-6, que corresponden, y de muy cerca, al pentámetro

⁵ La “Bibliografía española de Leandro y Hero” presentada en orden más o menos cronológico por M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 10, Santander, 1945, pp. 314-332, se inicia con estos cuatro números: 1) traducción catalana (siglo XIV) de las heroidas de Leandro y Hero, junto con la de las demás *Heroidas*; 2) traducción castellana (siglo XV, ¿por Juan Rodríguez del Padrón?) de la misma obra de Ovidio; 3) la *Istoria de Leander* de Joan Roig de Corella, y 4) la edición del texto griego de Museo por Demetrio Ducas (Alcalá [1514]). El núm. 5 es el soneto de Garcilaso, y el núm. 6 la *Historia de Leandro* de Boscán. Para la difusión del tema de Hero y Leandro en la literatura castellana nada significaron los cuatro primeros números. Cabe hoy añadir, encabezando la lista, la versión de las dos heroidas de Ovidio en la *General estoria* (ya que, como notó ANTONIO G. SOLALINDE, *RFE*, I, 1914, p. 105, “las *Metamorfosis* y las *Heroidas* puede decirse que están incluidas en su totalidad dentro de la compilación de Alfonso X”), pero ¿quién leyó nunca la *General estoria*? Falta también en la “Bibliografía” de Menéndez Pelayo un texto delicioso de Fernando de la Torre, en el que se dan las siguientes instrucciones para decorar la sota de oros en cierto juego de naipes: “Ha de ser la figura de la sota la ystoria de Vidus, cómo venía por la mar a nado a ver a su amiga Merus, que está en una torre de vna ysla, e cómo lo mata la tormenta, e así muerto lo lieua al pie de la dicha torre, e como ella lo vee, se mata con un espada” (*Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre*, publicado por A. Paz y Méliá, Dresden, 1907, p. 136). “Merus” es *Hero*, por supuesto, y “Vidus” es Leandro el de *Abido*. Claro que Hero no vivía en una isla, ni tampoco se mató con una espada. Fernando de la Torre ha oído contar la historia, tal vez en Francia, donde residió algún tiempo, pero no la recuerda con precisión, y es evidente que no tiene ningún texto a la mano. Las hipótesis que discurrió J. M. DE COSSÍO para explicar esa versión (*RFE*, 16, 1929, 174-175) son ociosas. Lo único que ocurre es que en el siglo XV la historia de Leandro y Hero no se había divulgado todavía. Después ya será otra cosa. Unos diez años después de la publicación de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, un personaje de Jorge de Montemayor se dispone a contar un cuento, y comienza así: “Dezir quiero / el de Leandro y Hero, si os contenta”; pero se arrepiente, porque “esto es ya sabido entre la gente” (Égloga II, en *Las obras*, Anvers, 1554 > *El Cancionero*, ed. Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, pp. 101 ss.). Herrera dirá que “la istoria o fábula de Leandro i Ero [...] es tan común a todos” que no hay para qué contarla (*Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, p. 199). Los testimonios abundan. No es arriesgado decir que fue, en España, la más conocida de todas las fábulas o leyendas clásicas. *Eppure...* Un despistado estupendo, llamado Gabriel

de Marcial *et fessus tumidis iam premeretur aquis*⁶, sino en los versos 7-8, a los cuales, en efecto, no corresponde ninguna materia lingüística bien discernible en el original latino. El soneto de Garcilaso es una paráfrasis, o sea una amplificación de materias existentes. Pero en los versos 7-8 la materia es nueva, y el epigrama, que ha ido avanzando sin tropiezo en su amplio ropaje castellano, se queda allí embarazado, en suspenso, como con un pie en el aire: ha perdido agilidad.

Si se considera el soneto sólo como paráfrasis (y si la paráfrasis se entiende como forma ampliada de traducción), es claro que Lapesa está en lo justo. Exagerando lo que él dice con discreción, cabría hablar de "material de relleno". Pero ¿y si no lo consideráramos como mera paráfrasis? ¿Si lo consideráramos como el soneto que es, a sabiendas de que ni los versos 7-8 ni varios otros (los vs. 3-4 y el v. 12, por ejemplo) corresponden a nada del texto latino? ¿No sucedería entonces que lo que parecía pérdida (de agilidad) se convierte en ganancia (de expresión personal)? Yo diría que los versos 7-8 son la "clave" del soneto⁷, su razón de ser. Así como

de Castillo Mantilla, en una especie de "vademecum del poeta" intitulado *Laverintho poético* (Madrid, 1691), brinda los siguientes datos: "*Abido*: fue muger de Leandro"; "*Leandro*: marido de Abido", y en ambas voces, *Abido* y *Leandro*, remite a *Hero*, donde leemos, atónitos, que "Hero y Leandro fueron tan amigos, que passando Hero a nado por vn estrecho de mar, por ver a Leandro, se ahogó en él estando a la vista de Leandro, el qual sintió tanto la muerte de su amigo, que se arrojó en el mismo sitio, perdiendo el amigo y la vida". (Para colmo, la voz *Hero* remite luego a la voz *Andromacho*, "hijo de Egisto", que "padeció muerte violenta a rigores de Hero su muger, hija de Danao, la primer noche de su boda").

⁶ El verbo *premeretur*, por ejemplo, se transparenta en "el trabajo *presuroso*", la fatiga que *oprime* el pecho —acepción ésta de *presuroso* que falta en el *DRAE*; el *Dicc. Aut.* trae *pressura* 'opresión, aprieto u congója', pero *pressuroso* tiene sólo la acepción de 'pronto, ligero y velóz' (que es, desde luego, la más común: cf. el v. 3 del soneto de Acuña copiado *infra*, p. 176).

⁷ No su clave "formal", que sigue siendo, por ley, la ingeniosa y dramática súplica de Leandro. En este sentido (que es el mismo sentido en el cual se puede hablar de pérdida de agilidad en los vs. 7-8), Garcilaso está, para nosotros, en "competencia" con los muchos poetas españoles que a su zaga tradujeron de otra suerte, trasladaron a diferentes palabras castellanas el pentámetro "Parcite dum propero, mergite cum redeo", la *pointe* del epigrama, el único de los cuatro versos de Marcial que era un reto digno del poeta-traductor. (No me he puesto a comparar traducciones, pero no me extrañaría que algunos encontraran mejor, por ejemplo, la traducción de Boscán que citaré adelante). La clave "formal" está ahí, y no puede menos de estarlo. Pero yo me refiero a la clave que llamaría "poética", con lo cual quiero decir algo bien simple: que Garcilaso no tradujo/parafraseó a Marcial porque su epigrama es ingenioso, sino porque se identificó con Leandro. Marcial no dice nada de lo que pasaba por el interior del joven. Garcilaso lo sabe: él ha sentido eso que debió de haber sentido Leandro. Y es lo que nos dice en los vs. 7-8.

en el soneto XIII identifica Garcilaso su propio dolorido sentir con el de Apolo ante el rechazo definitivo de Dafne (“¡Oh miserable estado, oh mal tamaño...!”), así en el XXIX funde su propia ansia amorosa con la de Leandro. Y así como el sentido del *clásico* soneto XIII es el mismo que el del *íntimo* soneto XIV (“Como la tierna madre...”), así también el sentimiento de los vs. 7-8 del *clásico* soneto XXIX es el mismo que el de los vs. 7-8 del *íntimo* soneto I (“Cuando me paro a contemplar mi estado...”): “Sé que me acabo, y *más* he yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado”. Más dolorosa que la pérdida de la vida es la pérdida de los dulces amores: “y *más* del bien que allí perdía muriendo / que de su propia vida congojoso...”⁸

(Rafael Lapesa había dicho antes que “la nota íntima”, en los cuatro sonetos clásicos, “falta por completo o está convencionalmente estilizada”⁹. Si mi visión es aceptable, se concluirá que en el soneto XXIX la nota íntima está bien presente, y que la estilización no tiene nada de convencional, sino que, por el contrario, está fuertemente teñida de sentimiento garcilasiano. La gran fortuna del soneto se explicaría no sólo por el interés “romántico” del tema¹⁰ o por el acierto de la paráfrasis, sino también por esa trabazón de vida y literatura).

⁸ Adelantándome a lo que voy a decir sobre la fortuna del soneto, hago notar que estos dos versos fueron muy apreciados por los lectores del Siglo de Oro. Véase, por ejemplo, cómo el pensamiento garcilasiano se gemina en los cuartetos del soneto de Coloma que copio infra, p. 152. Otro ejemplo: el pasaje de *Las fortunas de Diana* (*Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit., pp. 60-61) en que Lope de Vega describe la confusión y el vocerío de un naufragio en que está a punto de perecer Celio (galán de Diana); Celio, desentendido de todo y “sólo atendiendo a perder a Diana” —leemos—, lo único que hacía era repetir la súplica de Leandro, tras lo cual emprende Lope un precioso excursus acerca del soneto XXIX y de la perenne vitalidad de la poesía de Garcilaso, todo ello motivado por el recuerdo de los vs. 7-8 del soneto. Y un último ejemplo: el soneto “A la muerte de Adonis” del Conde de Villamediana: “Boca con boca Venus porfiaba / a detener el alma que salía / del desdichado Adonis que moría / *más herido del bien que acá dejaba...*”: soneto publicado en *RLit*, 24 (1963), p. 63.

⁹ ¿Y si habláramos de *ocho* “sonetos clásicos”? Marcial está en el XXIX como Lucrecio está en el XXXIV (“Gracias al cielo doy...”); Horacio y Ausonio están en el XXIII como Virgilio en el X (“¡Oh dulces prendas...!”); Dafne está en el XIII como Orfeo en el XV (“Si quejas y lamentos pueden tanto...”); y las Ninfas están en el XI como Icaro y Faetonte están en el XII (“Si para refrenar este deseo...”). La “nota íntima” está en los ocho. La misma razón que tuvo Garcilaso para hacer suya la explosión sentimental de Leandro la tuvo para hacer suya la de Dido; por lo mismo que parafraseó a Marcial parafraseó también a Lucrecio.

¹⁰ “Romántico” en el sentido de ‘novelesco, exaltado’, etc. (el sentido normal de la palabra en inglés: el *American Heritage Dictionary* sólo en 6º lugar da la acepción técnica ‘of or characteristic of romanticism in the

"Ya desde 1536 corría impreso el soneto de Garcilaso en un pliego suelto portugués", observó Menéndez Pelayo; "Ya en 1536 corría en un pliego suelto", resume Lapesa en la 1ª edición de su libro¹¹. En efecto: en 1536, el año de la muerte de Garcilaso, apareció en las plazas y los mercados de Lisboa un pliego suelto que le ofrecía al cliente unas *Trouas de dous pastores... por Bernaldim ribeyro... Com outros dous romãces com suas grosas: que dizem. O belerma. E justa fue mi perdición. E passando el mar leandro*¹².

Yo tengo este pliego suelto (que existe en un ejemplar único, del cual no sé que se haya hecho ninguna reproducción fotográfica) por una de las más valiosas joyas bibliográficas de la poesía española. No sólo está allí la primera edición impresa de una obra de Garcilaso, sino también, muy probablemente, la primera edición

arts'). Aquí me interesa la historia de la "gran fortuna" del soneto XXIX, no la del tema de Hero y Leandro (análoga a la de otros: Píramo y Tisbe, Calisto y Melibea, Romeo y Julieta). Pero lo que pasa es que las dos historias suelen entrelazarse.—Dije (*supra*, nota 5) que la historia de Leandro fue quizá en España la más conocida de las leyendas clásicas. El interés "romántico" del tema continuó después del Siglo de Oro y sobrevivió a los reajustes de la Ilustración. Cuando Francisco de Miranda (el "precursor" de la independencia sudamericana) se acerca en su barco a los Dardanelos, anota en su diario: "Con mi anteojo pude descubrir donde están las ruinas de Sestos, y la de Abidos..., que no me dexaron de recordar a Hero y Leandro" (*Archivo del General Miranda*, t. 2, Caracas, 1929, p. 140; nuevas menciones *ibid.*, pp. 162, 170 y 187). "La posibilidad del viaje de Leandro fue demostrada experimentalmente por Lord Byron", que atravesó a nado el estrecho de Dardanelos el 31 de mayo de 1810 (M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, t. 10, p. 293, nota). Medio siglo después, "un joven criollo dinamarqués" superaba la marca atravesando a nado el Sund, noticia que dio la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, I (1855), p. 639, en la sección de "Miscelánea", con este titulillo: "Recuerdo de los amores de Hero y Leandro".

¹¹ MENÉNDEZ PELAYO, "Bibliografía...", *loc. cit.*, núm. 5. Supongo que Lapesa suprimió estas palabras de su libro (cf. *supra*, nota 1) por parecerle que una noticia tan de detalle desequilibraría el cuadro armonioso que él procura ofrecer todo el tiempo. (Su formulación, "Ya en 1536", era por cierto mejor que la de Menéndez Pelayo, "Ya desde 1536". Los pliegos sueltos, voceados y vendidos en las ferias, se agotaban aprisa. El pliego suelto portugués impreso en 1536 estaría agotado en 1537).

¹² ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, 1970, núm. 486 bis (pp. 323-324). "Orla plateresca de cuatro bellas piezas, la lateral exterior lleva la fecha: 1536. Dentro de ella [supongo que por encima del título *Trouas de dous pastores...*] tres grabados: hombre, casa, hombre; sobre el primero y el tercero, respectivamente, los nombres de *Silvestre* y *Amador*. El texto, a tres columnas, comienza a la vuelta". Sigue siendo útil la descripción de ANTONIO JOAQUIM ANSELMO, *Bibl. das obras impressas em Portugal no século xvi*, Lisboa, 1926, núm. 612 (p. 174b).

impresa de un poema español versificado a la italiana. Es una edición doblemente príncipe.

Ahora bien: durante esos años (y aun mucho tiempo después) los pliegos sueltos de España y de Portugal solían combinar dos clases de atractivos: las novedades, por una parte, y por otra las cosas conocidas, las que gozaban por anticipado del favor público porque estaban de moda. Lo uno ayudaba a la venta de lo otro. Las *Trovas de dous pastores* de Bernardim Ribeiro, poeta maduro y prestigioso, eran desde luego, en la intención de Germão Galharde (el impresor lisboeta de cuyo taller salió el pliego suelto), la *pièce de résistance*. El título las declaraba "*nouamente* empremidas" (nuevamente: o sea, nunca antes impresas), y lo que primero atraía la mirada del titubeante comprador eran los grabados en madera con el nombre de los dos pastores, Silvestre y Amador. De las demás composiciones se puede asegurar, en cambio, que no eran novedad alguna: ni los "dous romances" (que en realidad son un romance, "Oh Belerma, oh Belerma", y un villancico, "Justa fue mi perdición"), ni las glosas de esas composiciones (porque a veces lo *nuevo* era la glosa), ni tampoco el soneto de Leandro¹³. Los historiadores de la poesía española renacentista tal vez no han tenido muy en cuenta ese documento. Después de hablar de los fundadores (Boscán y Garcilaso), suelen pasar a los continuadores (Cetina y los demás) y a los opositores (Castillejo y los demás) dejándonos la impresión de que los moldes italianos se impusieron poco a poco sobre la sensibilidad del pueblo español, venciendo las mil resistencias de los tradicionalistas. El pliego suelto de Lisboa nos hace ver algo muy simple: desde el primer momento, el exquisito soneto XXIX de Garcilaso le gustó a *la gente*¹⁴.

¹³ El error de los "dous romances" es trivial: no hay que atribuirlo a ignorancia portuguesa de las cosas castellanas. Había en esos años entre España y Portugal una homogeneidad de cultura literaria como no la había habido antes, y como no volvió a haberla. Es lo que muestra justamente, de manera tan gráfica, el pliego suelto de 1536. MENÉNDEZ PELAYO observa (*loc. cit.*): "El editor de este pliego creyó que los versos del soneto eran coplas de arte menor, y los dividió de esta extravagante manera: Passando el mar Leandro / el animoso / en amoroso fuego / todo ardiendo". Yo sugiero una explicación menos regañona: el ancho de las tres columnas que ocupan la plana es el adecuado para los octosílabos, medida en que están todas las composiciones del pliego, salvo el soneto. Los impresores de pliegos sueltos estaban acostumbrados a los versos de arte mayor, que solían formarse a dos columnas. Pero para una cosita de sólo catorce versos no valía la pena alterar la formación.

¹⁴ En otras palabras: el pliego de 1536 es, ciertamente, el *primer* eslabón de una cadena de testimonios de la gran fortuna del soneto, pero es también el *último* y precioso eslabón de una cadena histórica aún más interesante: la que va desde el momento en que Garcilaso lo escribió hasta el momento en que Germão Galharde lo publicó al lado de un romance y un villancico

El soneto de Garcilaso, prosigue Lapesa, "probablemente despertó en Boscán la idea de componer su narración, más extensa" (*mucho* más extensa, dan ganas de comentar). También es probable lo contrario. Boscán acudió a muchas fuentes: al poema de Museo en la traducción latina de Marco Musuro¹⁵, a la *Favola di Leandro ed Ero* de Bernardo Tasso, a las dos heroidas de Ovidio y a otros textos clásicos referentes a la leyenda, entre ellos, por supuesto, el epigrama de Marcial, cuyo delicado e ingenioso pentámetro final tradujo él, y muy bien por cierto, en algún lugar de su desmesurada *Historia de Leandro*:

"Mientras que voy, ¡oh aguas!, amansáos:
ahogáme después, cuando volviere.

Todo lo cual debe haberle llevado años. Es fácil imaginar a Boscán mostrándole a Garcilaso las partes ya hechas de su poema. Y es fácil imaginar a Garcilaso concibiendo entonces su soneto, para dar al epigrama de Marcial un relieve mayor, para desplegar su sentido. En tal caso no cabría mencionar a Boscán entre los "imi-

bien conocidos, y cuyas glosas no eran nuevas. Antonio Rodríguez-Moñino me dijo una vez (y es probable que lo haya escrito: no tengo tiempo para comprobarlo) que estaba *convencido* de que los pliegos sueltos españoles subsistentes en bibliotecas (incluidas las de lugares remotísimos, como Cracovia, incluidas también las particulares de señorones delosos de sus tesoros bibliográficos) no representan ni el diez por ciento de los que se imprimieron. Si Moñino viviera, estoy seguro de que, con su gran conocimiento de la materia, apadrinaría mis hipótesis: no sólo es probable que el pliego de Galharde ya estuviera agotado en 1537 (como dije en la nota 11), sino también que el impresor haya acudido, para llenar el espacio que quedaba libre después de las *Trovás* de Bernardim Ribeiro, a un pliego suelto castellano más o menos reciente o "de moda". (Del romance y del villancico sí se sabe que corrían en pliegos sueltos). O sea: es probable que la 1ª ed. del soneto XXIX se haya hecho *antes de 1536*. Garcilaso murió a fines de 1536. "Durante su breve carrera cortesana y militar —dice ELIAS L. RIVERS, introd. a su ed. de *Clás. Castalia*, Madrid, 1969, p. 16—, Garcilaso no publicó ninguna poesía suya". Justo. No se puede decir que él le haya mandado al impresor portugués, por correo, un producto de su pluma. Es incluso probable que ni se haya enterado de la cosa. Y si por alguna casualidad llegó a ver un día el pliego suelto de Galharde (o, mejor, alguno de los impresos en España, según mi hipótesis), tal vez se haya limitado a decir: "Qué curioso: hasta en pliegos de cordel anda ya mi soneto".

¹⁵ La narración de Boscán, dice Lapesa, está "inspirada principalmente en el texto de Museo". Sí, pero no en el texto griego. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, t. 13, p. 301, razona que, "habiendo sido Museo el primer autor griego impreso en España y el que más comúnmente debía leerse en las cátedras, es *muy verosímil* que Boscán se fijase en él desde su juventud y en él hiciese el aprendizaje de la lengua". "A nosotros —digo con FRANCISCA MOYA DEL BAÑO, *op. cit.*, p. 14— nos parece *del todo inverosímil*... Juzgamos que Boscán no sabía griego". No hay prueba alguna de que lo supiera.

tadores" de Garcilaso (con Cetina y Coloma, por ejemplo), ni contaría el hecho entre los testimonios de la "gran fortuna" del soneto XXIX. Sería más bien lo contrario: el poema de Boscán estará lleno de fárrago, pero no se puede negar que tuvo *su* fortuna: dio a conocer a los españoles una bella historia "romántica". Y el primer testimonio de la fortuna del poema de Boscán puede muy bien haber sido el soneto de Garcilaso.

En cuanto a Gutierre de Cetina y Juan Coloma, no existe ni sombra de duda. Es evidente (para decirlo con algunas de las palabras que Lapesa emplea a propósito de Boscán) que el soneto XXIX de Garcilaso despertó en ellos la idea de componer sus respectivos sonetos, los cuales son, "declaradamente", por así decir, unas como re-formulaciones del admirado modelo. Pero la historia de los sonetos de Cetina y Coloma no es tan simple, y vale la pena detenerse un poco en ella.

En el momento de copiar, por principio de cuentas, el soneto de Coloma, me veo ante un pequeño problema. El soneto nos ha llegado a través de cuatro fuentes, dos impresas y dos manuscritas¹⁶. El texto más autorizado es el impreso de 1554, pero uno de sus versos está estropeado y necesita corrección. Hecha, pues, la pequeña operación de cirugía plástica, el soneto dice así:

En el soberbio mar se vía metido
Leandro, y de sus ondas trastornado,
y menos del temor de muerte helado
que del fuego de amores encendido,
cuando, de congojoso y oprimido,
de aliento y fuerza ya desamparado,
de aquel estorbo solo desmayado
más que de su morir entristecido,
habló de esta manera (mas fue en vano),
echando el alma en el postrer aliento
de una cansada voz y dolorida:
"¡Oh riguroso mar y airado viento!

¹⁶ Las fuentes son éstas:

C: *Cancionero general de obras nuevas, nunca hasta aora impresas...*, Zaragoza (Esteban G. de Nájera), 1554, fol. clxviii rº. El único ejemplar conocido está en la biblioteca ducal de Wolfenbüttel. He visto una fotocopia, propiedad de mi amigo Elias L. Rivers, garcilasista de primera. ALFRED MOREL-FATIO incluyó una edición completa de ese cancionero en su libro *L'Espagne au xvi^e et au xvii^e siècle*, Heilbronn, 1878 (el soneto está en la p. 580).

T: JUAN TIMONEDA, *Sarao de amor*, Valencia, 1561, fol. lxxvj rº.

M: B.N.M., manuscrito 1132 (no anoté el folio).

F: *Flores de baria poesia* ("Recopilosse en la çiudad de Mexico Anno del nascimiento de Nro Saluador IHuchristo de 1577 Annos"), ms. 2973 de la B.N.M., p. 88.

Dejadme adonde voy allegar sano,
y luego me ahogad a la venida"¹⁷.

¿Por qué se tomó Juan Coloma el trabajo de escribir este soneto? Lo único que podemos contestar es que, al ejercitar en él su pluma, al ponerse a decir "lo mismo, pero con otras palabras", rendía un tributo de admiración a Garcilaso. Arrastrado por su devoción al modelo, este garcilasista de la primera hora hizo una llana y simple imitación de él: "en amoroso fuego todo ardiendo" > "del fuego de amores encendido"; "mas nunca fue su voz de ellas oída" > "mas fue en vano"... (*variatio* con algo de *amplificatio*: los vs. 7-8 del soneto de Garcilaso reaparecen en el suyo no sólo en los vs. 7-8, sino también en los vs. 3-4). La concepción, el desarrollo, las palabras mismas del ingenuo soneto de Coloma son un homenaje al gran iniciador¹⁸.

Cetina, otro de los garcilasistas de la primera hora, es un poeta de muchísimo más nombre que Coloma¹⁹, y, por otra parte, no

¹⁷ En *C*, el v. 7 dice "de aquel estoruo ya desamparado", con repetición mecánica del "ya desamparado" del v. 6 (el v. 8 tiene otra errata, pequeña: "de su morir y entristecido"). MOREL-FATIO, *loc. cit.*, observa que el final del v. 7 no es "auténtico". J. HAZAÑAS, en nota a su ed. de las *Obras de Gutierre de Cetina*, Sevilla, 1895, pp. 114-115 (copiado por F. MOYA DEL BAÑO, *op. cit.*, p. 219), deja intacto el v. 7 y corrige el 6 (con resultado paupérrimo: "de aliento y fuerza ya desesperado, / de aquel estorvo ya desamparado"). Yo he corregido el v. 7 de acuerdo con *T* y con *M*. Recojo las demás variantes significativas: 1 se vio metido *T* | se auia metido *FM* || 2 Leandro de las *F* | contrastado *M* || 4 que de fuego *F* || 5 Quedando congoxoso *T* || 8 muy mas que de su muerte *T* || 5-8 Viendose de las ondas combatido, / del uiento, y fuerças ya desamparado / y sin su hermosa Hero auerongçado / al punto de la muerte auer uenido *F* || 10. postrero aliento *F* || 11 da una *F* || con vna boz cansada y *T* || 12 o riguroso...; o airado *FMT* || 13 que llegue sano *F* || 14 en la venida *F* | en el camino [sic] *M*.—No vale la pena analizar estas variantes. Las de *T* parecen obedecer a un afán de pulimiento; las de *F*, a una laguna en la memoria del compilador.

¹⁸ Todas las composiciones de Coloma que figuran en el *Cancionero* de 1554 están impregnadas de garcilasismo. La más extensa es una égloga, "Clara y fresca ribera...", de 785 versos, y la más ambiciosa una *Historia de Orfeo* (fols. cxxxvii ss. = ed. Morel-Fatio, pp. 563-568) en 61 octavas reales (488 versos), de la cual ofrezco estas muestras: Aristeo, pretendiente de Euridice, se nos muestra "en amoroso fuego todo ardiendo"; en la descripción de la muerte de Euridice hay estos versos: "... luego el cuerpo dell'alma despedido / quedó en la verde yerua allí tendido"; y Orfeo canta: "Perdí todo mi bien iunto en vn' hora". Los ejemplos de copias textuales podrían multiplicarse.—No he visto el artículo de J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, "Notes on the sonnets in the Spanish *Cancionero general* de 1554", *RR*, 7 (1916), 328-337.

¹⁹ A Coloma "hoy apenas lo mencionan las obras especializadas", dice BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE en sus sólidos "Datos para la biografía de don Juan Coloma", *Fil*, 13 (1968-69), 165-175, donde recoge cinco elogios que de él se hicieron en el siglo xvi (uno de ellos, de Cervantes en el *Canto*

creo que sus lectores lo califiquen de ingenuo. Verdad es que sus lectores lo son sobre todo de un brevísimo madrigal, expresión nada ingenua, sino altamente refinada, de uno de los más tenaces tópicos literario-vitales del Renacimiento: la esclavitud amorosa, el masoquismo petrarquista. El soneto de que aquí se habla no es, sin embargo, muy distinto del de Coloma. Pero antes de copiarlo debo copiar este otro ingenuo soneto de Leandro, que se publicó por vez primera, sin nombre de autor, en la edición de 1557 del *Cancionero general* de Hernando del Castillo:

Leandro, que de amor en fuego ardía,
puesto que a su deseo contrastaba
el fluctuoso mar que no cesaba,
nadando, a su pesar, pasar quería.

Allí mortal congoja le afligía;
la fuerza y el aliento le faltaba;
y más de aquel estorbo desmayaba
que del mortal peligro en que se vía.

Habló de esta manera (mas fue en vano),
echando el alma en el postrer acento
de una cansada voz y dolorida:

"Oh riguroso mar, terrible viento,
dejadme donde voy allegar sano,
y luego me ahogad a la venida" ²⁰.

¿Es distinto este soneto del de Coloma? Al lector le toca decidir. Salvo un adjetivo ("*airado* viento", "*terrible* viento"), los tercetos son idénticos; pero además, la materia toda del segundo cuarteto es en los dos sonetos la misma, verso a verso. Parece como si alguien hubiera tomado el soneto de Coloma y hubiera rehecho o reestructurado los cuartetos, poniendo la fácil rima *-ia/-aba* en lugar de la rima igualmente fácil *-ido/-ado*, y alterando bastante, de paso, el primer cuarteto ²¹.

de Caliope). En 1573 Coloma era virrey de Cerdeña, y en 1576 publicó en Cagliari un libro con dos largos poemas religiosos.

²⁰ *Cancionero general... con algunas cosas nuevas de modernos...*, Anvers (Martín Nucio), 1557, fol. ccclvj vº. Corrijo las erratas de los vs. 12 y 13: *mas* en vez de *mar*, y *a llegar* en vez de *allegar*.

²¹ En uno de los mss. del soneto de Coloma (cf. *supra*, nota 17, la lista de variantes) el v. 2 dice "Leandro y de sus ondas *contrastado*", lo cual puede relacionarse con el v. 2 del anónimo de Amberes: "puesto que a su deseo *contrastaba* / ...el mar". Si ésta fuera prueba suficiente, se concluiría que el anónimo refundidor tenía a la vista un manuscrito y no el libro de 1554.—*Cancionero general de muchos y diversos autores* se llamó el de Hernando del Castillo en sus primeras ediciones; y el publicado por Esteban G. de Nájera en Zaragoza se llamó *Cancionero general de obras nuevas*. "Nada tiene que ver este *Cancionero general de obras nuevas* con el de Castillo", observa oportunamente A. RODRÍGUEZ-MOÑINO en su ed. del *Cancionero general* de Castillo, Madrid, 1958, p. 38.

Ahora, he aquí el soneto de Cetina:

Leandro, que de amor en fuego ardía,
 puesto que a su deseo contrastaba
 el fortunoso mar que no cesaba,
 nadando, a su pesar, pasar quería;
 mas viendo ya que el fin de su osadía
 a la rabiosa muerte lo tiraba,
 mirando aquella torre donde estaba
 Hero, a las fieras ondas se volvía,
 a las cuales con ansia enamorada
 dijo: "Pues aplacar furor divino
 enamorado ardor no puede nada,
 dejadme al fin llegar de este camino,
 pues poco ha de tardar, y a la tornada
 secutad vuestra saña y mi destino" ²².

Herrera, que fue quien puso el número XXIX al soneto "Pasando el mar Leandro el animoso" ²³, publica en su comentario a él varios textos poéticos, entre ellos el de Cetina, precedido de un breve comentario: "Cetina, que parece que quiso contender con G. L. en algunos sonetos, hizo este mismo [o sea el de Garcilaso] desta suerte". Y en efecto, eso es lo que debió de mover a Cetina: el deseo de "contender" con Garcilaso. La emulación es una de las formas del homenaje.

²² La 1ª edición de este soneto está en las *Anotaciones* de Herrera, pp. 204-205. Pero el texto que doy no es el de Herrera, sino el de las *Flores de baria poesía*, ms. cit., p. 88. En Herrera se lee v. 4 "*vencer* quería", v. 7 "*en* donde estaba" y v. 13 "*he* de tardar". (J. HAZAÑAS, ed. cit., t. 1, pp. 111-112, ofrece el texto de Herrera y añade una errata: v. 3 "*al* fortunoso mar"). Ninguna de esas variantes se impone. Es probable que Herrera no conociese el soneto de Coloma ni el anónimo del *Cancionero* de Amberes. De haber conocido este último, quizá hubiera preferido la "variante" *fluctüoso* para el v. 3 (en vez de *fortunoso*, voz más anticuada). Sospecho que el *vencer* del v. 4 es corrección suya (para evitar el *pesar/pasar*). Pero son conjeturas ociosas.

²³ Véase mi artículo "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas" en el vol. *La poesía de Garcilaso* (cit. *supra*, nota 1), p. 358, nota 38. En la ed. de 1543, el soneto de Leandro está al principio del volumen, mientras que el resto de las obras de Garcilaso va al final (constituye el "libro IV"). El impresor lo hace notar muy claramente (fol. sign. A₆ rº): "Soneto de Garcilasso que se oluidó de poner a la fin con sus obras". Según MENÉNDEZ PELAYO, "Bibliografía..." cit., núm. 5, "en algunas ediciones antiguas de Garcilaso falta el soneto, y en otras se atribuye a Boscán". Tal vez por eso dice HERNÁNDEZ CIDADE, "Dividas de Camões à poesia espanhola", *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, t. 3, Barcelona, 1936, p. 400: "É de Boscán ou de Garcilaso o soneto *Pasando el mar Leandro, el animoso*? É duvidosa a autoria, como é sabido". Lo cual es mucho decir. Desde el siglo XVI hasta el nuestro, siempre *se ha sabido* que el soneto es de Garcilaso.

Sí, pero más que al de Garcilaso, el soneto de Cetina se parece al anónimo del *Cancionero general* de 1557 y, a través de él, al de Coloma. Los tres sonetos son, casi, "uno mismo", dicho de tres suertes distintas. Tal es la conclusión que se saca si se leen en el orden en que los he colocado: hay un bien visible desarrollo del soneto de Coloma al anónimo del *Cancionero*, y de éste al de Cetina²⁴. Pero puede ser que el orden cronológico no haya sido ése. Entonces la explicación histórica de los tres sonetos tendría que ser muy otra²⁵. Siento, sin embargo, que el orden que propongo es el más lógico. Y de las tres "versiones", siento que la de Cetina es la culminante. En todo caso, era necesario colocar el soneto anónimo al lado de los otros dos, obra de poetas conocidos.

Quedan los demás poetas mencionados por Rafael Lapesa: Sá de Miranda, Montemayor, Ramírez Pagán, Camões "y otros". Es una lista coherente: son, todos ellos, autores de sonetos sobre el tema de Hero y Leandro, y todos, desde luego, conocieron el soneto de Garcilaso. Pero antes de decir sobre esto lo que pienso decir, quiero considerar otros aspectos de la fortuna del soneto de Garcilaso.

Una de las primeras señales de su inmensa fama fue la aparición de un *pendant*, de un soneto-compañero. "No le está bien ser solo", debe haberse dicho alguien. Y de la costilla del soneto de Leandro creó el soneto de Hero. Éste se puede leer en varias reimpressiones modernas, pero de todos modos lo voy a copiar, porque no sólo tuvo a su vez una gran fortuna, sino que esta fortuna está muy trabada con la del de Garcilaso. Cuando se imprimió, en 1557, era ya un "soneto viejo". El de Garcilaso, según eso, era viejísimo. Hacía *años* que circulaban los dos de boca en boca. He aquí el texto:

Hero, del alta torre do miraba²⁶
a su Leandro que en el mar venía,

²⁴ Pongo como ejemplo el sintagma 'más de... que de...' (y su variante 'menos de... que de...'): aparece en los vs. 3-4 y 7-8 del soneto de Coloma; el anónimo del *Cancionero* lo suprime de los vs. 3-4, y Cetina lo elimina por completo.

²⁵ Se vendría al suelo, así, lo que en la nota anterior dije sobre el sintagma 'más de... que de...'; y de las ruinas habría que levantar otro pequeño edificio. Sean 1, 2, 3 los sonetos según mi colocación. Puede ser que el orden de composición haya sido 1, 3, 2. En ese caso, 2 es un mosaico de 1 y 3. Puede ser que el orden sea 3, 2, 1, y para probarlo se podría alegar que el último terceto de 3 es el más parecido al último terceto del soneto original. También es posible que 1 y 2 sean obra de Coloma (2, estado más avanzado de 1), o que 2 y 3 sean obra de Cetina (2, estado embrionario de 3). Etc.

²⁶ He estado tentado a seguir el ejemplo de Alonso Pérez (cf. *infra*, final

helósele la sangre que tenía;
 murióse cuando vio que muerto estaba.
 Con lágrimas el mar acrecentaba;
 el aire con sospiros encendía;
 extremos eran grandes los que hacía;
 palabras eran tales las que hablaba:
 "Oh mal logrado esposo, oh dulce amigo,
 espérame, no partas, que ya muero;
 de un golpe dio la muerte dos heridas;
 recíbeme, mi bien, allá contigo;
 a do murió Leandro, muera Hero;
 parézcanse las muertes a las vidas" ²⁷.

El verso final es especialmente acertado: no sólo es un buen remate de los otros trece, sino que consagra el soneto todo como "la otra tabla del díptico". Es un soneto hecho para ser recitado a continuación del de Garcilaso. Salta a la vista el parecido "textual": descripción dramática del trance, seguida de exclamación patética y memorable. Es como si el poeta anónimo que escribió "parézcanse las muertes a las vidas" hubiera querido que su soneto sobre la muerte de Hero se pareciera al soneto sobre la muerte de Lean-

de la nota 36) y escribir "lo miraba" en vez de "do miraba". El pronombre *lo* da un sentido más satisfactorio ("Hero, desde la alta torre, miraba a Leandro") que el adverbio *do* ("Hero, desde la torre de donde miraba a Leandro, se le heló la sangre"). HAYWARD KENISTON, *The syntax of Castilian prose: the 16th century*, Chicago, 1937, § 8.822, cita textos como éste de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*: "Bien puede dormir descuidado Lisandro, que fasta su cama la hará venir a Roselia". Pero tal anticipación pronominal del objeto directo (muy común hoy en el Río de la Plata: "ayer lo vi a Pedro") no parece haber sido frecuente en el siglo xvi, y por eso, quizá, prevaleció *do* en vez de *lo*. Sobre este minúsculo detalle véase también *infra*, nota 50. (MENÉNDEZ PELAYO, "Bibliografía...", núm. 12, escribe erradamente "Hero del alta torre que mirava").

²⁷ *Cancionero general...*, Anvers, 1557, fols. cccc vº-ccccj rº. Título: "Soneto viejo". Se encuentra al final del volumen, en la última sección de "Obras nuevas", que ocupa los últimos quince folios (del ccclxxxviii rº al cccciij vº) y va anunciada así: "Síguense ciertos Sonetos, coplas y canciones nuevos, hechos en la ciudad de Londres en Ynglaterra, Año M.D.LV., por dos caualleros cuyos nombres se dexan para mayores cosas, con ciertas obras de otro autor, cuyo nombre también se reserua". Entre los once "sonetos nuevos" hay dos mitológico-garcilasianos: uno sobre Icaro y otro sobre Mirra. El de Hero, no nuevo, sino expresamente calificado de *viejo*, se incluye porque va seguido de una "Glosa nueva al Soneto de arriba", obra de uno de los dos caballeros que acompañaban a Felipe II en Londres el año 1555, o bien del tercer "autor" que, como los otros dos, quiso permanecer anónimo. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, en *ZRPh*, 8 (1884), p. 615, nota, creía que el autor del soneto de Hero era portugués, y hasta sugería: "(Montemayor?)". (Cf. *ibid.*, pp. 443-444, donde dice que Teófilo Braga se lo colgó nada menos que a Camões). Véase también, de la misma autora, una nota más sobre el soneto en *RHi*, 22 (1910), 548-549.

dro, fuera digno de él. El hecho es que los dos sonetos tuvieron, en efecto, una vida parecida²⁸. Y no porque el de Hero se valiese del prestigio del de Leandro, obra del príncipe de los poetas, sino por sus méritos propios, de tal manera que no es osado decir que los dos se ayudaron y se enaltecieron recíprocamente. Es verdad que en el *Cancionero general* de 1557 no están juntos; pero cinco años después, Juan Timoneda, poeta-librero dotado de olfato editorial, los colocó el uno al lado del otro en un cancionerillo de los muchos que publicó, y les puso, adecuadamente, estos títulos: "Soneto de Leandro" (sin mención de Garcilaso) y "Soneto de la hermosa Hero"²⁹. Durante más de un siglo el popular librito de versos compilado por Timoneda siguió imprimiéndose, para beneficio de generaciones de españoles seguramente no refinados, pero sí amigos de leer y releer lo querido y conocido³⁰.

²⁸ Si las huellas manuscritas del soneto XXIX de Garcilaso son escasas, también lo son las de "Hero del alta torre...". No había necesidad de copiarlos, excepto cuando alguien componía o compilaba una serie de cuatro o cinco sonetos sobre el tema e incorporaba alguno de ellos, o cuando un poeta lo copiaba para hacerlo seguir de una glosa. El soneto de Garcilaso está, sin embargo, en el *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, 1950, p. 51 (núm. 116) y en el "Cancionero toledano" estudiado y editado por ROSA MARÍA FALGUERAS GOROSPE en su tesis mecanografiada *El ms. 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, 1963, fol. 433, núm. 130 (= fol. 126 vº del ms. 17.698): las variantes son mínimas; en los dos mss. el v. 8 dice "que de su propia muerte congoxoso" (Timoneda imprime una vez *muerte* y otra vez *vida*: cf. *infra*, notas 29 y 46). El soneto "Hero del alta torre..." está en el ms. X de la H.S.A. (Cancionero hispano-portugués), fol. 49 rº (cf. ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO y MARÍA BREY MARÍÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos (siglos xv, xvi y xvii) de The Hispanic Society of America*, New York, 1965, t. 1, p. 79) y también en un ms. de Évora (CXIV-2-2, fol. 156 vº), según C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *RHi*, 22 (1910), p. 548.

²⁹ *Cancionero llamado "Flor de enamorados", sacado de diuersos auctores, agora nueuamente por muy linda orden copilado* (Barcelona, 1562), ed. A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto, Valencia, 1954, fols. 64 vº-65 rº. El v. 8 del soneto de Leandro dice "que de su propia muerte congoxoso". El de Hero parece retocado por Timoneda, sobre todo en el primer cuarteto: "Hero del alta torre, do miraua / a su Leandro qu'en la mar yazía / quajósele la sangre que tenía / al punto que lo vio que muerto estaua".

³⁰ La última ed. conocida de la *Flor de enamorados* es de Barcelona, 1681. La popularidad conjunta de los sonetos podrá sorprender hoy. El "discurso poético" de Garcilaso se nos hace más avanzado que el de su imitador. El soneto de Hero nos resulta mucho más ingenuo. En este sentido, el soneto "Hero del alta torre..." no se parece a "Pasando el mar Leandro...", sino al igualmente anónimo "Leandro, que de amor en fuego ardía", que es el que efectivamente le sirve de compañía, si bien a 44 folios de distancia, en el *Cancionero general* de 1557.—Cuando hablo aquí de "ingenuidad" me refiero a cosas concretas, como la sintaxis. El soneto de Hero se compone de frases separables por un simple punto y coma; y esos dos endecasílabos, "extremos eran grandes los que hacía, / palabras eran tales las que hablaba",

En primer lugar, así como el "Soneto de Leandro" mereció el homenaje de la triple imitación que acabo de recordar, así el "Soneto de la hermosa Hero" fue imitado por un poeta de la misma generación que Coloma y Cetina, y probablemente hacia la misma época. Se puede decir, glosando a Herrera, que Hernando de Acuña parece que quiso contender con el soneto del *Cancionero general* e "hizo este mismo desta suerte":

De la alta torre al mar Hero miraba,
al mar, que siempre más se embravecía;
y esperando a Leandro se temía,
mas siempre con temerse le esperaba... etc.

El primer verso es casi idéntico, y las rimas de los cuartetos son las mismas que en el modelo, pero la "dicción" es mucho más concentrada. Las palabras finales se condensan también en solos dos versos. Al precipitarse de la torre a la muerte, Hero exclama:

"Alma, pues otro bien ya no se espera,
éste, al menos, te será otorgado".

Pero el soneto de Acuña, seguramente por haberse publicado demasiado tarde, nunca pudo medirse con el del *Cancionero general*³¹.

Es muy posible que el "soneto viejo" de Hero se haya traducido a lenguas extranjeras durante los siglos xvi y xvn, pero no me consta. Del soneto de Garcilaso, en cambio, consta que fue traducido al italiano (antes de 1580) y al inglés (en la segunda mitad del si-

¿a quién no le suenan a octosílabos de romance viejo? JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 152, dice que los versos del soneto de Hero son "más bien desmayados". Yo prefiero llamarlos ingenuos y amables.

³¹ No he encontrado el soneto de Acuña en ningún cancionero manuscrito. La primera edición de sus *Varias poesías* es de Madrid, 1591. Véase el texto del soneto allí, fol. 144 rº, o en dos eds. modernas: la de A. Vilanova, Barcelona, 1954, p. 259, y la de E. Catena de Vindel, Madrid, 1954, p. 340. En la ed. original el v. 9 dice "Esclareciendo en esto la triste Ero". Hay que hacer una no muy imaginativa corrección: "En esto la triste Hero, esclareciendo," para que rime con el *diziendo* del v. 12. Los dos editores modernos (y J. Hazañas, que incluye el soneto de Acuña en su ed. de Cetina, t. 1, p. 48) ni siquiera parecen darse cuenta de la errata. [Reflexión amarga: ¿valen la pena esas colecciones pomposamente llamadas "Selecciones bibliófilas" y "Biblioteca de antiguos libros hispánicos", si los textos que ofrecen son tan desaliñados?].—J. HIMELBLAU, en *RR*, 58 (1967), 178-179, dice que el soneto de Hernando de Acuña "derives its inspiration, in the main, from the Greek poet Musaeus". En realidad, no. Para escribir su soneto, Acuña no necesitaba leer a Museo, ni tampoco "entrarse en el carro largo" del poema de Boscán. Le bastaba el soneto viejo, que Himelblau no parece conocer.

glo xvi)³². En otra forma de difusión "internacional" hay también constancia del "parecido" que hubo entre ellos: los dos fueron puestos en música en una época en que los villancicos, madrigales y canciones en lengua española eran muy estimados en Europa. Y podemos estar ciertos de que cuando un músico elegía un texto poético como materia, tenía siempre en cuenta el gusto literario del público, porque este gusto iba a predisponerlo a gustar del juego de sonidos aportado por él, creado por él³³.

Tanto la traducción como la *mise en musique* siguen funcionando en nuestros días. En cambio, la costumbre de las glosas y la costumbre de las contrahechuras "a lo divino", sobre todo en la forma casi maníaca que llegaron a tener en la España del Siglo de Oro, van quedando relegadas al olvido. Pero eran también hono-

³² Alonso Pérez incluyó el soneto de Hero (con una glosa propia) en su continuación de la *Diana* de Montemayor (cf. *infra*, p. 162 y nota 36). Esta "segunda parte" fue traducida por lo menos al francés y al inglés (quizá también al alemán y al holandés: los datos de PALAU, *Manual*, t. 10, pp. 99-100, no son siempre precisos). Pero ¿se traducía todo? ¿También las poesías intercaladas?, ¿se tradujo también el soneto? (¿y la glosa?). Si en la mayor parte de este artículo mi ignorancia es parcial, en éste confieso que es total.—En cuanto a las traducciones de "Pasando el mar Leandro...", la primera noticia se la debo a FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones*, p. 206: "un Pedro Pintor", italiano (Pietro Pittore?), "traduzió...", como él dize, palabra por palabra i verso por verso con las mesmas rimas" (cosa que al sensato Herrera le parece absurda, por programática o mecánica), el soneto de Garcilaso. La otra noticia la encuentro en MARIO PRAZ, "Stanley, Sherburne and Ayres as translators and imitators of Italian, Spanish and French poets", *MLR*, 20 (1925), p. 429: el soneto fue traducido/imitado por Philip Ayres, nacido en 1638 ("Leander drowned"; *incipit*: "Tho' winds and seas oppose their utmost spite..."). En PALAU, *loc. cit.*, p. 100a, me topo con esto: "También tenemos nota de que Barnaby Googe tradujo textos de Montemayor y de las *Obras* de Boscán y Garcilaso bajo el título: *Diana, Eglogs, Epytaphes & Sonettes*". (¿De cuándo es este libro? ¿Incluye una traducción del soneto XXIX? De nuevo: mi ignorancia es total).

³³ Para el soneto de Garcilaso véase GALLARDO, *Ensayo*, t. 3, cois. 1234-1235 (composición del *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador, Salamanca, 1552), y FELIPE PEDRELL, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, t. 2, Barcelona, 1909, p. 130 (composición del *Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica lyra"* de Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554). En el *Libro* de Pisador hay sólo dos composiciones cuya letra está en metro italiano: el soneto de Garcilaso y la octava "Flérída para mí dulce y sabrosa", de la Égloga III (que Pisador, por cierto, intitula también "soneto"), y en ambos casos advierte: "Las tres voces tañidas y la otra cantada por de fuera", lo cual quiere decir que eran originalmente madrigales a cuatro voces, reducidos por Pisador a una voz con acompañamiento de vihuela. En esa misma forma (polifonía de cuatro voces) pasó al lenguaje musical el soneto de Hero: es uno de los *Madrigales* (1561) de Pedro Alberto Vila: he visto en la Biblioteca Central de Barcelona (signatura 49) el cuadernillo de "Altus", la única de las cuatro voces que se ha salvado de la ruina.

res que sólo se tributaban a las poesías muy queridas de la gente, a las que estaban grabadas en su memoria y en su sentimiento. El "Soneto de Leandro" y el "Soneto de la hermosa Hero" los recibieron en abundancia.

¿Qué era la glosa *nueva* publicada en 1557 sino un homenaje al soneto *viejo* de Hero? Su anónimo autor podía, como Fernando de Rojas, estar seguro de halagar a ciertos lectores que "querían que se alargase en el processo de su deleyte" desta historia. Y así es: todo el patético deleite del soneto queda alargado. La glosa consta de siete octavas de rimas monótonas *ABBA/ABBA*, cada una de las cuales termina con dos versos del soneto. Baste ver cómo la primera octava amplía el cuadro de la angustiada espera:

La hora que Leandro pretendía
gozar de sus amores se acercaba;
la noche muy obscura se mostraba;
la luna claridad dar no podía;
el mar, cuanto más va, más se encendía;
y aquella tempestad notando estaba
Hero del alta torre do miraba
a su Leandro que en el mar venia.

"La consecuencia principal de la consideración de esta glosa —dice un crítico moderno—, es notar en ella un declive arcaizante fatal, y pese a ser de tema moderno lleva el recuerdo a la poesía tradicional más auténtica". Yo diría algo parecido, pero de otra manera (y con otra sintaxis). La glosa no es, en realidad, "de tema moderno": el tema es ya tan viejo como el soneto, y aún más³⁴. Pero hacia 1555, cuando la poesía italianizante en lengua española está dando ya frutos bastante refinados, la glosa del caballero anónimo, *poète de dimanche*, tiene la misma arcaica ingenuidad del soneto viejo³⁵. Ahora bien: como es ésta, justamente, una época de enor-

³⁴ El "crítico moderno" es J. M. DE Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, p. 151. Yo pienso que el tema no tiene que ver con la calidad de la poesía. Por lo demás, ya en las listas de "amadores" del siglo xv las figuras clásicas se codean con Tristán e Iseo y con Macías el Enamorado. Sin ir más lejos, en el *Cancionero general* de 1557 hay, entre las "Obras nuevas", un poema sobre Orfeo en coplas de arte mayor (fols. cccxciiij ss.) y una "Obra nueva que es vn Canto de Amadís quando hazía penitencia por mandado de su señora Oriana en la Peña Pobre, incerto autore", en impecables octavas italianizantes (fols. ccclxxviiij ss.).

³⁵ La glosa se encuentra en el lugar cit. *supra*, nota 27. No se sabe (dije allí) si es de uno de los dos caballeros o del tercer "autor". En vista de que el poema de Orfeo que aparece entre las "Obras nuevas" tiene la doble singularidad de ser lo único escrito en el verso de Juan de Mena y de llevar como título "Obra hecha por vn autor cuyo nombre se escusa", no es arriesgado imaginar que la glosa es de uno de los dos caballeros que acom-

me efervescencia, apenas han pasado siete años cuando ya la simpleza de esa glosa es "ruindad" para un Alonso Pérez, autor de la segunda parte de la *Diana* y poeta muy dueño del oficio. El soneto mismo sigue siendo hermoso. Ya nadie lo puede ver con ojos críticos: sus versos son tan intocables como los de "Vive leda si podrás", como los de "La bella malmaridada", como los del soneto de Garcilaso. Intocables y a la vez provocadores, dignísimos de ser glosados de manera decorosa, "a la altura de los tiempos". Por su lenguaje y por su simple estructura material (catorce estancias de *ottava rima* en vez de siete coplas rimadas al estilo de las del antiguo "arte mayor"), la glosa de Alonso Pérez es de más clara dignidad renacentista³⁶. La glosa "muy ruin" de que habla Alonso Pérez tiene que ser la del *Cancionero general*. Pero él supone que deben de haberse hecho otras "muchas", y que algunas de ellas serán "muy buenas". De esas muchas, si es que las hubo, no nos

pañaban a Felipe II en Londres y se aburrían soberanamente, de manera que, sin ser poetas de oficio, se dedicaron a hacer versos para matar el tiempo. Y tampoco es arriesgado imaginar que el que hizo la glosa del viejo soneto hizo también las de dos viejas canciones: "Vive leda si podrás" y "La bella malmaridada" (fols. cccxcj vº y cccxcvj vº), pero éstas, naturalmente, en metros castellanos. Los aficionados a las glosas no distinguían entre lo tradicional y lo italianizante: bastaba que la poesía que glosaban mereciera la pena. Cf. *infra*, notas 37, 38 y 51 (hacia el final).

³⁶ He aquí las palabras que preceden a la glosa: "Por ser este soneto, amigo lector, de historia tan agradable y trillada de todos, y también por auerle visto con vna glosa muy ruyn (dexo muchas que de secreto aurá muy buenas), probé esta que aquí está" (y que comienza "Sobre las raudas aguas del estrecho..."). Alonso Pérez glosa un segundo soneto, mucho más moderno, que seguramente era también muy de su agrado (y del agrado del público): "Pues tuve corazón para partirme..." Podía estar seguro de la respuesta del "amigo lector", y él y los libreros sabían lo que hacían al poner en la portada misma del libro un anzuelo: *Segunda parte de la Diana de Iorge de Montemayor, compuesta por Alonso Pérez, médico salmantino. Van al cabo dos glosas del autor: la vna del soneto que dize "Hero d'un alta torre lo miraua" &c., la otra del que dize "Pues tuue corazón para partirme"...*, como se lee en la ed. de Venecia, 1568, que es según PALAU, *Manual*, t. 10, p. 97, la primera de las muchas que tuvo esta obra. Pero J. B. AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, p. 87, nota 7, nos dice que en 1564 corrían ya por lo menos tres ediciones: la de Valencia que Palau tiene por "fantasma", una de Salamanca [¿la auténtica ed. príncipe?] y otra más de Burgos, por Felipe de Junta, que él posee. La enorme proliferación bibliográfica de las *Dianas* tiene que haber contado mucho para la difusión de la historia de Hero y Leandro. J. M. DE COSSÍO, *op. cit.*, se ocupa de esta glosa en las pp. 151-152. Se equivoca cuando dice que "aparece desde la edición de Venecia de 1585". Llama a Alonso Pérez "poeta mediocre", y sin embargo dice que en ciertas octavas "alcanza verdadera elocuencia" o incluso "verdadera dignidad poética". (Las dos octavas que él reproduce son en verdad muy buenas). Observo que Alonso Pérez lee "Hero d'un alta torre lo miraba", y no "do miraba" (cf. *supra*, nota 26).

ha llegado, que yo sepa, más que una sola. Pero en cuanto a esta tercera glosa estamos casi totalmente ayunos de noticias³⁷.

Del "Soneto de Leandro" conozco cinco glosas, escritas todas ellas en la segunda mitad del siglo XVI. La más antigua parece ser la que figura en el cartapacio salmantino de Pedro de Lemos, en catorce octavas reales más un curioso "estrambote" narrativo de siete versos³⁸. Idéntica empresa (salvo el estrambote) acometió Francisco de Aldana, "el divino capitán"³⁹. En la famosa recopilación mexicana de *Flores de baria poesía* hay otra glosa, esta vez en catorce liras garcilasianas, de las cuales cito la primera:

Rendido a su ventura,
forzado de deseo congojoso,
en una noche oscura
alegre iba y penoso
*pasando el mar Leandro el animoso*⁴⁰.

Las otras dos glosas están escritas, de nuevo, en catorce octavas reales: una de ellas se debe a Pedro de Padilla, gran amigo de Cervantes⁴¹, y la otra a Antonio de Lo Frasso, uno de los despista-

³⁷ Figura en uno de los "cartapacios salmantinos" cuyo contenido reseñó algo apresuradamente R. MENÉNDEZ PIDAL, *BRAE*, I (1914), p. 309 (al fol. 91). Menéndez Pidal no da el *incipit*, ni dice en qué clase de estrofas está hecha la glosa. Por cierto que en el folio siguiente hay una "glosa de Ordóñez" a "Vive leda si podrás".

³⁸ Comienza: "Después que aquella seña tan deseada..." (véase el índice del cartapacio en MENÉNDEZ PIDAL, *loc. cit.*, p. 153, al fol. 5). J. M. DE COSSÍO, *op. cit.*, p. 153, reproduce la octava correspondiente al v. 11, y el remate de 7 versos. Pedro de Lemos, hombre de su época, era muy aficionado a las glosas: en su cartapacio hay dos de "La bella malmaridada", una de "Vive leda si podrás", y una más, en octavas reales, del soneto de Boscán "Quien dize que la ausencia causa olvido..." (fols. 24 vº, 54 vº, 109 rº y 130 rº, respectivamente).

³⁹ FRANCISCO DE ALDANA, *Obras completas*, ed. M. Moragón Maestre, Madrid, 1953, t. 2, pp. 174-178: "Glossa del soneto Passando el mar Leandro, de la qual faltan dos otauas", las correspondientes a los vs. 6 y 7 (y no a los vs. 13 y 14, como dice Cossío, *op. cit.*, p. 154, el cual estudia brevemente esta glosa, "bizarra y exaltada como la que más").

⁴⁰ *Flores de baria poesía*, ms. cit., pp. 90-93. Aparece primero el texto del soneto (con una errata: "Passaua el mar Leandro..."), y en seguida la "glosa al soneto passado".

⁴¹ PEDRO DE PADILLA, *Thesoro de varia poesía*, Madrid, 1580, fols. 265 rº-270 rº, o bien la 2ª ed., *Thesoro de varias poesías*, *ibid.*, 1587, fols. 463 rº-468 rº. La glosa (que comienza "Forçado del desseo y combatido...") es la primera de una serie de cuatro poesías en que Padilla relata toda la trágica historia. Las otras son un romance, unas octavas reales y un segundo romance. (En la 2ª ed. este conjunto se llama "Ensaladilla XVI"). MENÉNDEZ PELAYO, "Bibliografía...", núm. 21, no registra más que el primero de los romances (sobre los cuales puede verse mi artículo "Los romances de Hero

dos más estupendos de la historia de la literatura española, en un libro que Cervantes tenía por auténtica joya⁴². Copio de allí dos pedacitos:

El moço con sus naturàles rèmos,
las ondas hière y navèga remando,
Amòr que l'esforçava por estrèmos,
las espèssas con el, van contrastando...
Ardiendo iva sin aplacàr su fuègo,
no podia resistir a la corriente,
perdiò la lumbre y norte de su juègo,
que era la guía de su accidente...⁴³

y Leandro", *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, 1956, pp. 9-11). Cossío, *op. cit.*, se ocupa de la composición de Padilla en las pp. 154-156. Véase también J. G. FUCILLA en *BHi*, 57 (1955), 133-135.

⁴² En la "sección pastoril" del donoso y grande escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en la librería de Don Quijote es curioso encontrar a Alonso Pérez, Pedro de Padilla y Antonio de Lo Frasso casi juntos, tal como casi juntos los he colocado yo aquí, por razón de la materia del artículo. La *Diana* de Alonso Pérez "acompañe y acreciente el número de los condenados al corral"; el *Thesoro de varias poesías* de Padilla: "Como ellas no fueran tantas, fueran más estimadas... Guárdese [el libro], porque su autor es amigo mío..."; la *Fortuna de amor* de Lo Frasso: "Por las órdenes que recibí, que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ése no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre...", etc. El juicio sobre la *Diana* del Salmantino es quizá demasiado severo, demasiado impaciente: Cervantes pudo haber salvado siquiera algunos versos (entre ellos la glosa del soneto de Hero). El juicio sobre Padilla es muy simple: honrado y amistoso a la vez. Pero el juicio sobre Lo Frasso es una maravilla. Yo no estoy de acuerdo con cierta crítica que ve en Cervantes una actitud totalmente negativa, de "sarcasmo" incluso (véase esa crítica, *in nuce*, en las descripciones del libro de Lo Frasso apud SALVÁ, *Catálogo*, t. 2, Valencia, 1872, pp. 142-143, y PALAU, *Manual*, t. 5, p. 496; véase también AVALLE-ARCE, *op. cit.*, pp. 148-155). Según los caminos habituales, la *Fortuna de amor* es un puro disparate, pero, "por su camino", es un libro en verdad divertidísimo y muy único; las palabras de Cervantes no llevan veneno: destilan entusiasmo. Con ese entusiasmo recomendaría yo (a los lectores *ad hoc*) el *Laverintho poético* que menciono *supra*, final de la nota 5. Es uno de esos libros que nos gustaría poseer, y mostrarlo a los amigos, y hojearlo, seguros de que Gabriel de Castillo Mantilla nunca va a carecer de perlas que ofrecernos.

⁴³ ANTONIO DE LO FRASSO, *Los diez libros de la Fortuna de amor...*, Londres, 1740, pp. 92-96. La glosa comienza: "La noche se cubrió d'escuro manto..." (véase, sobre ella, el artículo de P. CABAÑAS, "Garcilaso de la Vega y Antonio de Lofrasso", *RLit*, 1, 1952, 57-65). Tal vez para no quedarse atrás de Alonso Pérez, Lo Frasso glosó (también en octavas) un segundo soneto: "Estábase Marfida contemplando..." Este soneto, que es de Montemayor, tuvo asimismo gran fortuna: está en el *Cancionero general* de 1557, a continuación del de Leandro, y en el mismo folio (cf. *supra*, nota 20); fue puesto en música, fue vuelto a lo divino: fue otro de los grandes éxitos del

Hay todavía una sexta glosa, pero incompleta, en la *Comedia de Hero y Leandro* de Antonio Mira de Mescua (cuya lectura no le recomiendo a nadie). Se encuentra en la última jornada, en el momento "dramático" en que Leandro atraviesa el Helesponto mientras Hero, desde la torre, lo está mirando. He aquí la parte correspondiente a los vs. 7 y 8 del soneto:

HERO—Su fin la luz amaga.
¡Piadoso y dulce Amor, tenla encendida!
Ay de mí, que se apaga
cuando mi amante de perder la vida
se viene entristeciendo,
y más del bien que allí perdía muriendo.

LEANDRO—Si ya me lleva el hado
bebiéndome las ansias de la muerte,
Leandro enamorado
de que ya no podrá, señora, verte
muere más cuidadoso
que de su propia muerte congojoso.

Se glosan sólo los cuartetos. Pero Floro (el gracioso) hace trampa, y en lugar de terminar su parlamento con el v. 3 del soneto, lo termina con este otro, tan estereotípico: "¡Muera yo entre mosquitos, no entre ranas!"⁴⁴

Y ahora, las contrahechuras religiosas. El conocedor de la poesía de Garcilaso que se pone a leer por primera vez el *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba va de sorpresa en sorpresa: ¡en qué se van convirtiendo el soneto de Dafne, la égloga II, la Canción a la flor de Gnido! Es la sensación de sorpresa y de extrañeza que se experimenta al leer la serie de "vueltas a lo divino" del

siglo XVI.—El pulular de acentos en los versos que cito es seguramente obra de Pedro de Pineda, profesor de español para ingleses, que fue quien reeditó el libro en 1740. No he visto la 1ª edición, de Barcelona, 1573.

⁴⁴ La comedia ha sido editada por F. MOYA DEL BAÑO, *op. cit.*, "Apéndice documental", pp. 149-211. (Corrijo su texto en el primer verso de mi cita, que ella lee "Su fin la luz apaga"). La glosa del soneto (pp. 207-208) comienza: "Sagrado dios Neptuno..." (en boca de Hero). Precede esta acotación: "Arroxa [Leandro] el bestido por todo el tablado y ace como que se ba desnudando, y éntrase, como que se arroxa al agua, y sale Ero en lo alto". Más tarde Leandro "sale moxado, en camisa y calzones de lienzo", y dice, inexplicablemente, un último parlamento antes de morir. Salvo unos versos del romance burlesco de Góngora, "Arrojóse el mancebito / al charco de los atunes" —que canta el gracioso (p. 182) por habérselos oído a los muchachitos de Abido—, el soneto de Garcilaso es la única cita literaria de toda esta comedia (que no es, por cierto, tan rematadamente estrambótica que resulte divertida).

soneto de Leandro⁴⁵. Se siguen oyendo las rimas y aun muchas palabras de Garcilaso, pero toda esta música original es ahora portadora de mensajes inesperados. Por ejemplo: "Al crear Dios a nuestros primeros padres, el demonio se llenó de envidia y de furia, y entonces tentó a Eva, y Eva sedujo a Adán, y los dos comieron del fruto prohibido, y fueron arrojados del paraíso terrenal". En eso se ha convertido el epigrama pagano. Eso dice ahora el soneto de Garcilaso. La hazaña se debe a Juan Timoneda:

Criando el mundo Dios el animoso
en amoroso fuego todo ardiendo,
y en criar Adán fuese embraveciendo
Sathanás con un ímpetu furioso.
Vencido de soberbia presuroso
contrastaba el mal en sí bien pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
se demostraba amargo y congojoso.
Como siempre, mudó su voz cansada
y a Eva le habló de esta manera;
y en ser de ella la ficta voz oída,
convidara Adán, y él dijo: No muera.
En fin, que comió, y les fue tornada
en amarga muerte la dulce vida⁴⁶.

⁴⁵ Córdoba mismo no volvió a lo divino este soneto. En todo caso, no lo encuentro en la hermosa ed. crítica de Glen R. Gale, Madrid, 1971. Pero Gale publica sólo el libro IV de *Las Obras de Boscán y Garcilasso trasladadas en materias christianas y religiosas*, que es como se intitula el volumen en sus eds. de Granada 1575 y de Zaragoza 1577. Ese libro IV contiene las obras de Garcilaso (cf. *supra*, nota 23). ¿No será que Gale ha omitido inadvertidamente el soneto de Leandro, por estar al comienzo del volumen, antes de las obras de Boscán? —Confieso que nunca he visto el libro de Juan de Andosilla y Larramendi, *Christo Nuestro Señor en la cruz, hallado en los versos de... Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1628.

⁴⁶ *Las Coplas de Flérída con dos sonetos el vno de passando el mar Leandro, y el otro que dizen: quicn dixere quel ausencia &c. Va también el de Flérída y Leandro bueltos a lo spiritual por Juan Timoneda*, pliego suelto gótico, de 2 hojas, descrito por LUCAS DE TORRE en *BRAE*, 3 (1916), p. 565, y por A. RODRÍGUEZ-MOÑINO en su introd. a los *Cancioneros llamados "Enredo de amor", "Guisadillo de amor" y "El truhanesco" de Timoneda*, Valencia, 1951, pp. 39-40, y en su *Dicc. bibl. de pliegos sueltos, op. cit.*, número 569 (pp. 357-358). LUCAS DE TORRE (*ibid.*, pp. 565-567) reproduce todo el texto (en el que quizá se podría corregir el v. 6, y leer *contrastar* y no *contrastaua*). El pliego trae primero las "coplas de Flérída" (llamadas luego "el [soneto] de Flérída"), que son tres octavas de la Égloga III, a partir de "Flérída para mí dulce y sabrosa"; prosigue con el soneto de Garcilaso y con el otro soneto, y termina con las parodias religiosas de los dos textos poéticos (las "coplas de Flérída" dicen ahora: "María para Adán dulce y sabrosa..."). Son los mismos textos garcilasianos que fueron puestos en música por Pisador (el cual también llamó soneto a "Flérída para mí...": cf. *supra*, nota 33). El *Libro* de Pisador es de 1522, año en el cual Timo-

Resistiendo a la tentación de detenerme en este soneto loquí-simo, paso al siguiente, tan distinto: una piadosa evocación de la crucifixión de Cristo, cuyos tercetos hacen pensar en el Beato Juan de Ávila:

Pasando el mar Jesús el animoso,
en fuego de amor vivo todo ardiendo,
su sangre con amor está virtiendo
por la salud del mundo muy ganoso.

Gimiendo y sospirando muy ansioso,
"Perdónalos, Señor —está diciendo—,
que por ellos clavado estoy sufriendo
tormento tan cruel y doloroso".

Los brazos tiene abiertos, esperando
a abrazarte y meterte en sus entrañas,
y el costado, rotpido por tu amor,
bálsamo de amor está manando.

Pues ¿por qué que te lavas y te bañas
en esta fuente, ingrato pecador?⁴⁷

El tercero se intitula "Soneto al nacimiento de Cristo", si bien alude en realidad, y con metáforas de fuerte tradición teológica, al misterio de la Encarnación (*Verbum caro factum est*):

El Hijo de Dios Padre poderoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
amores con nuestra alma va tejiendo
en el telar mortal y bien penoso.

Metido allí en su tela está gozoso,

neda apenas estaba iniciando sus actividades de librero-empresario (cf. su bibliografía *apud* RODRÍGUEZ-MOÑINO, introd. arriba citada, y PALAU, *Manual*, s. v. "Timoneda"). PALAU, t. 23, p. 184b, no registra más que dos pliegos sueltos suyos con fecha: las *Respuestas de Cucaracha Martínez*, que son de 1561, y *El consejo que dio una gitana a una necia de muger*, de 1562. Hacia esos años se podría fechar nuestro pliego suelto. En la p. 191 registra Palau varios pliegos sueltos sin fecha, por los cuales se ve que Timoneda era muy aficionado a volver canciones profanas a lo divino. (Por cierto que Palau no registra las *Coplas de Flérida*).

⁴⁷ H.S.A., ms. IX, fol. 22. Cf. el *Catálogo* (cit. *supra*, fin de la nota 28), t. I, p. 74. El soneto se encuentra también en el ms. 3072 del "Fundo geral" de la Biblioteca Nacional de Lisboa. De ahí lo reproduce EDWARD GLASER en su artículo "«El cobre convertido en oro»: Christian *rifacimentos* of Garcilaso's poetry in the 16th and 17th centuries", *HR*, 37 (1969), p. 65, trad. al español en el volumen (cit. *supra*, nota 1) *La poesía de Garcilaso*, pp. 389-390. No hay entre los dos manuscritos ninguna divergencia notable. Corrijo el v. 7, que en los dos mss. tiene doce sílabas ("que por ellos *enclauado*..."). La exégesis que Glaser hace de este soneto me parece un tanto retorcida: dice por ejemplo que *el mar*, en el v. 1, significa 'el mundo' o 'la iniquidad humana' (¡y hasta da bibliografía!). El contexto es muy simple: el mar es 'el trago de la muerte'; es lo que aquí está significando.

porque cuanto tejía hombre naciendo,
tanto el hombre mortal iba vistiendo
de su paño divino y amoroso.

El hilo de la tela que tejía
era de su algodón y nuestro lino,
hilado en las entrañas de María,
tejiendo nuestro humano y su divino
ser, que de quebrar tiene cierto día
sin deshacer la tela su camino ⁴⁸.

El cuarto soneto combina los temas de los dos anteriores: la Encarnación y la Redención. Su valor poético no será mucho más aquilatado, pero el autor observa más escrupulosamente las leyes de la "glosa": los dos sonetos anteriores introducen en los tercetos rimas distintas de las que empleó Garcilaso. Dice así este último soneto:

Bajó del cielo el Verbo poderoso
en amoroso fuego todo ardiendo.
Tembló el Infierno, y fuese embraveciendo
el Mundo con su ímpetu furioso.

De nuestro amor vencido presuroso,
contrastar a su furia no queriendo,
más contento del bien que da muriendo
que de su propia vida congojoso,

como pudo, esforzó su voz cansada
el buen Jesús, y habló de esta manera
(con voz que luego fue del Padre oída):

"Padre, pues el remedio es que yo muera,
encomiéndoo, Señor, esta manada
por quien en sacrificio doy mi vida" ⁴⁹.

Del "Soneto de la hermosa Hero" conozco una sola contrahechura religiosa, pero ésta es seguramente la mejor de todas. Si

⁴⁸ "Soneto al nazimj.^{to} de Xpo. imjtado y methafórico", H.S.A., ms. V, fol. 254. (Cf. el *Catálogo* cit., t. 1, p. 40). Al margen del v. 10 ("...y nuestro lino") alguien escribió: "siue Limo", buena figura teológica también (el barro humano), pero inconveniente para la metáfora "textil" (y para la rima). El soneto está también, con pocas variantes, en las *Flores de baria poesia*.—Todavía a fines del siglo xvn, un tal Juan Gaytán escribía al final de su traducción de la heroida ovidiana de Leandro a Hero: "Este Leandro es Jesús nuestro señor, el qual auajó de el celestial reino, haciéndose hombre, para pasar este piélago y mar lleno de tempestades y ciénago...". etc. (B.N.M., ms. 7892, fol. 38 vº). (El manuscrito, autógrafo, termina así: "Enpeçóse desde el año de M.D.Lxxix. hasta el de Lxxxj", pero seguramente falta una "C" y debe leerse 1679-1681, entre otras cosas porque en el fol. 34 rº Gaytán copia, callando el origen, la traducción del epigrama de Marcial por "Feniso" de la Torre, *Entretenimiento de las Musas*, Zaragoza, 1654, p. 94.

⁴⁹ JUAN LÓPEZ DE ÚBEDA, *Cancionero general de la doctrina christiana*, Alcalá, 1579. (Texto comunicado por Antonio Rodríguez-Moñino).

alguien, no enterado de que se trata de parodias, lee uno después de otro el soneto de Timoneda y el que ahora voy a copiar, no podrá menos de admirar la irresponsabilidad del primero y la suavidad y fluidez del segundo. También temáticamente es una culminación esta última contrahechura: tras al Pecado Original, la Encarnación y la Redención por la sangre de Cristo, hacía falta la *Mater dolorosa*:

Cristo de una alta cruz se la miraba ⁵⁰
a la gloriosa Virgen cuál venía,
y la muy poca sangre que tenía
helósele mirando cuál estaba.

Dolor sobre dolor se acrecentaba,
pena muy entrañal se le encendía
por los extremos grandes que ella hacía
en ver con las palabras que ella hablaba:

"¡Oh muy amado hijo, oh dulce amigo!
Espérame, no partas tú primero,
pues sabes cuánto siento tus heridas.

Recíbeme en la cruz allá contigo;
a do mueres tú, hijo, morir quiero;
acaben los dolores con las vidas" ⁵¹.

⁵⁰ "Cristo se la miraba a la Virgen"! El autor tenía ante los ojos, de seguro, el texto del soneto de Hero tal como aparece en la *Diana* de Alonso Pérez ("Hero lo miraba a Leandro"), y el giro, por lo visto, le pareció normal: no sólo lo adoptó, sino que lo extremó con el doble pronombre *se la*. Cf. *supra*, nota 26 y final de la 36.

⁵¹ Fray BARTOLOMÉ PONCE, *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, Zaragoza, 1599, lib. VII. El texto procede del artículo de M. DARBORD, "La Clara Diana a lo divino", *BHi*, 64 bis (1962) [Homenaje a Marcel Bataillon], pp. 407-408. Sobre el autor y su obra véase también AVALLE-ARCE, *op. cit.*, pp. 237-238. Fray Bartolomé Ponce parece haber escrito su *Diana a lo divino* a principios de la década 1560-70. Darbord encuentra en este "assez beau sonnet spirituel" una cristianización perfecta de eso que antes llamé masoquismo petrarquista: "le thème de l'amour profane fatal et douloureux, que seule la mort peut guérir", se convierte en el tema del amor infinito de María por su Hijo. Los tercetos, sobre todo, son muy tiernos y fluidos ("Les tercets au moins semblent être du Garcilaso a lo divino", dice Darbord). Tampoco son malos los cuartetos (la única falla está en los vs. 7-8, cuya sintaxis es algo turbia). Fray Bartolomé tenía oficio: basta comparar la complejidad de su frase con la simpleza del original (cf. *supra*, nota 30). Avalle-Arce, que hace severos reproches al novelista —resumidos en uno: "pésimo estilo"—, no dice nada del poeta, pero da, en cambio, una noticia interesante: otra de las transposiciones espirituales de fray Bartolomé es una glosa de "La bella malmaridada".—Para volver al soneto: quizá autores como Alonso Pérez y fray Bartolomé Ponce, aunque queden condenados como prosistas, puedan redimirse por algunos al menos de sus versos. El caso de Lo Frasso es distinto; a él le pasaba una cosa muy simple: no dominaba la lengua en que escribía.

El díptico de sonetos formado por Timoneda en 1562 no fue el único ⁵². El propio Timoneda había creado el año anterior un díptico diferente, a base del soneto de Coloma ("En el soberbio mar se vio metido...") y de uno nuevo que comienza "Ero a quien mil cuydados combatían..." ⁵³ Y Gutierre de Cetina sintió la necesidad de añadir a su imitación del soneto de Garcilaso ("Leandro, que de amor en fuego ardía...") un soneto paralelo: "Con aquel recelar que amor nos muestra...", sobre la muerte de Hero ⁵⁴.

En las *Flores de baria poesia*, los sonetos de Cetina son los centrales de una serie de cuatro: el primero es el de Coloma y el último el de Garcilaso. En el cartapacio de Pedro de Lemos hay otra serie de cuatro: el de Garcilaso (más su glosa), dos desconocidos, que empiezan "Leandro de las ondas fatiguado..." y "La fuerza del amor como solía...", y finalmente "Ero dell alta torre do miraba..." ⁵⁵ Este último soneto es, en el *Cancioneiro de Juromenha*, el primero de una serie de cinco: los otros cuatro son obra de un solo poeta, desmañadísimo por cierto ⁵⁶.

⁵² En el *Cancionero general*, el anónimo de Leandro y el "viejo" de Hero no hacen pareja sino por accidente (cf. *supra*, nota 30).

⁵³ *Sarao de amor* (1561), fol. lxxvj vº. Copio sólo el último terceto: "De biuir más, perdió luego la gana, / elósele la sangre en cada vena, / y en vn punto s'echó de la ventana". Es imposible saber si el soneto es original de Timoneda. No lo he visto en ningún otro lugar.

⁵⁴ *Flores de baria poesia*, ms. cit., p. 89, tras el soneto de Leandro, que está en la p. 88. En la ed. de Hazañas, el primero está en las pp. 111-112 y el otro en las pp. 47-48 del t. 1. Copio también el último terceto: "Pues a mis brazos que llegase[s] vivo / no quiso el hado, ¡oh sola mi esperanza!, / espera, que a do vas te voy siguiendo".

⁵⁵ Véase la descripción del cartapacio por R. MENÉNDEZ PIDAL, *BRAE*, 1 (1914), 151 ss. Los sonetos no están juntos, sino regados por el ms. (respectivamente en los fols. 5, 12, 94 y 118 vº), pero los considero una "serie" por la obvia afición que Pedro de Lemos le tiene al asunto (fuera de esos cuatro sonetos, sólo uno más es de tema clásico: "A la muerte de la [reina Dido]", atribuido nada menos que a Garcilaso: fol. 4 vº). En cuanto al segundo soneto, el que comienza "Leandro de las ondas fatiguado", me pregunto si Menéndez Pidal no habrá copiado el v. 2 en lugar del v. 1: podría tratarse del soneto de Coloma, cuyo v. 2 dice así en las *Flores de baria poesia*: "Leandro de las ondas trastornado".

⁵⁶ El texto de los cinco fue publicado por CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS en *ZRPh*, 8 (1884), 615-616. Cf. también *ZRPh*, 5 (1881), p. 401, y *supra*, final de la nota 27. Doña Carolina creía que los cinco sonetos eran de autor portugués, quizá de Montemayor. A mí me parece evidente que hay que separar nítidamente el primer soneto de los otros cuatro. El soneto "Hero del alta torre..." es una entidad aparte, un soneto ilustre (casi tanto como el de Garcilaso) que dejaba siempre con ganas de más. Y así como otros poetas prolongaron el deleite mediante glosas, así el poeta desconocido del *Cancioneiro* portugués prolongó el del "soneto viejo" con cuatro sonetos que constituyen una historia corrida del drama de Hero y Leandro. Los

Estamos lejos de las "imitaciones" propiamente dichas. El soneto de Garcilaso se va quedando atrás. La serie del *Cancioneiro de Juromenha* es una muestra de la gran fortuna del tema de Hero y Leandro más que de la del soneto "Pasando el mar Leandro el animoso". Lo mismo habría que decir de la serie de cuatro sonetos que sobre el tema compuso el murciano Diego Ramírez Pagán, uno de los poetas a quienes Rafael Lapesa menciona entre los imitadores del soneto de Garcilaso⁵⁷.

¿Y los otros poetas mencionados por Lapesa? Yo diría que tampoco los sonetos de Sá de Miranda, Montemayor y Camões son imitaciones del de Garcilaso. O lo diré así: el homenaje de esos poetas a Garcilaso va por otros caminos que el homenaje de Coloma y de Cetina. El soneto de Montemayor no tiene de común con el de Garcilaso más que el primer verso: "Leandro en amoroso fuego ardía", inspirado en el v. 2 de Garcilaso; los trece versos restantes siguen otra ruta: no hay ni descripción de la tormenta, ni súplica alguna de Leandro a las olas, y el terceto final es una reflexión genérica acerca de los "casos del amor"⁵⁸. El soneto de Sá de Miranda ("Entre Sesto y Abido, el mar estrecho...") alude

cuatro son muy malos. No cuesta trabajo imaginar portugués al autor (su lengua está empapada de lusismo: el tercer soneto empieza "Mirava a todas as partes con gran pena..."), pero éste de ninguna manera puede haber sido Montemayor. El error de doña Carolina se debe a que, colaborando lusismo y mala memoria, la lengua del soneto viejo resulta parecida a la de los nuevos, titubeante y coja. (Como muestra, véanse los tercetos: "Oh Leandro, mi dulce amigo, / espera, mi esposo, que ya muero, / que mi triste vida acabó contigo. / De un golpe dio la muerte dos heridas; / ado morió Leandro muera Hero; / perescan nuna muerte las dos vidas").

⁵⁷ DIEGO RAMÍREZ PAGÁN, *Floresta de varia poesia* (Valencia, 1562), ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, t. 1, pp. 114-116. Encabezado: "Los cuatro sonetos siguientes son en la triste tragedia de Leandro y Hero" (se intitulan "Leandro habla consigo mesmo", "A la muerte de Leandro", "A la muerte de Hero" y "En la sepultura de Leandro y Hero orilla del mar"). J. M. DE COSSÍO, *op. cit.*, pp. 159-160, consagra a este 'cuasi poema' una sección llamada "Un «Hero y Leandro» en sonetos". "Imitación" de Garcilaso, propiamente dicha, sólo la hay en un detalle del segundo soneto (Garcilaso, v. 11: "mas nunca fue su voz de ellas oída"; Ramírez Pagán, vs. 12-13: "Oh crueldad, que nunca fue entendida / de sus dioses la voz...").—Recuérdese también la serie poemática (pero no sonetil) de Pedro de Padilla: *supra*, nota 41.

⁵⁸ *Cancionero*, ed. Bibliófilos, p. 40. Soneto impreso muchas veces en el siglo xvi (las poesías de Montemayor fueron un *best-seller*: cf. PALAU, *Manual*, t. 10, pp. 94-95). Lo he visto en estos lugares: *Las obras*, Anvers, 1554, fol. xxix rº; *Las obras de amores*, s.l., 1554, fol. xliij vº; *Segundo cancionero*, Anvers, 1558, fol. 122 vº; *Cancionero*, Alcalá, 1563, fol. 90 rº; *Cancionero*, Salamanca, 1571, fol. 93 rº. Como muestra de la popularidad de este soneto: es la única poesía de tema clásico que hay en el abultado "Cancionero sevillano de la Hispanic Society", de hacia 1568: cf. la descripción que de él hace MARGIT FRENK ALATOTERRE, *NRFH*, 16 (1962), p. 375 (núm. 302).

a la tormenta, pero se concentra en el esfuerzo agotador de Leandro y en sus "lágrimas tristes sin provecho", y el terceto último, en vez de ser imitación del final epigramático de Marcial y Garcilaso, trae algo inesperado:

"En fin, ondas, vencéis —dijo, cubierto
ya de ellas—, mas no haréis que allá no vaya.
Vivo no querréis vos, ¡mas iré muerto!"

No es éste "Leandro el animoso" (*audax*), sino un Leandro delicado y rendido que se resigna a no llegar vivo a la otra orilla y se consuela con que llegue su cadáver⁵⁹. Los portugueses tenían fama de tiernos. Camões pone en boca de Leandro una súplica aún más tierna y delicada que la de su compatriota. Pero vale la pena copiar entero este soneto de Camões, para que se vea lo lejos que está, por su hechura y por su intención, de los sonetos de Coloma y Cetina —y del de Garcilaso⁶⁰:

Seguia aquele fogo, que o guiava,
Leandro, contra o mar e contra o vento;
as forças lhe faltavam já e o alento,
Amor lhas refazia e renovava.
Despois que viu que a alma lhe faltava,
não esmorece; mas, no pensamento
(que a língua já não pode) seu intento
ao mar que lho cumprisse, encomendava.

⁵⁹ Como el de Cetina, este soneto se imprimió por vez primera en las *Anotaciones* de Herrera (1580), pp. 205-206. El texto de la 2ª ed. de *As obras do doctor Francisco de Sá de Miranda* ([Lisboa], 1614, soneto 17, fol. 5 rº) es mejor que el de la 1ª ed. (1595), que es el que sigue M. Rodrigues Lapa en su ed. de *Obras completas* de Sá de Miranda para "Clássicos Sá da Costa" (2ª ed., Lisboa, 1942, p. 315). Cf. también la ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, 1885, soneto XIV, p. 76.

⁶⁰ Según HERNÂNI CIDADE (*loc. cit. supra*, nota 23), Camões no imita en su soneto directamente a Marcial, sino a Garcilaso. En sentido estricto, no imita a Garcilaso, ni menos aún a Marcial. No necesitaba siquiera conocer el epigrama 28 (alias 25b) del *De spectaculis*. La historia trágica era ya conocida (gracias, en buena parte, a Boscán), y la poesía de esa historia estaba en plena explotación. Coloma y Cetina sí quisieron "contender con G. L.", como dice Herrera. Camões quiso contender con los muchos sonetos (y buenos sonetos algunos) que sobre el tema había, y muy directamente con el de su compatriota Sá de Miranda. Garcilaso estuvo casi solo. Camões estaba asistido por una tradición italianizante ya sólidamente implantada en España y en Portugal.—Otra cosa: el de Camões es, que yo sepa, el primer soneto *portugués* sobre el tema de Leandro, pues los de Sá de Miranda y Montemayor (y, si se quiere, los cuatro de que hablo *supra*, nota 56) se escribieron en castellano.

"Ó mar —dezia o moço só consigo—,
já te não peço a vida; só quería
que a de Hero me salves: não me veja!
Este meu corpo morto, lá o desvia
daquela torre. Sê-me nisto amigo,
pois no meu maior bem me houveste enveja!"⁶¹

Es un soneto tan bello, "por su camino", como el de Garcilaso. Pero es, además, un soneto cargado de humanidad. Garcilaso, Coloma y Cetina habían aceptado el hedonismo del poeta latino (recuérdese el "sentido pagano de la vida" que Lapesa percibe en los "cuatro sonetos clásicos"): "¡Ondas, esperáos! ¡Dadme una noche más de amor!", hedonismo no sólo aceptado, sino subrayado por Garcilaso en los versos 7-8 de su soneto ("No duele tanto perder la vida: duele *más* perder el bien de los dulces amores"). Sá de Miranda llama "deseado y dulce puerto" la playa donde Hero lo aguarda, pero sustituye a las expresiones de hedonismo otras de resignación, de aceptación de lo fatal. O sea: se adelanta a los acontecimientos, prevé lo que en efecto va a ocurrir: las olas arrastrarán su cadáver a esa playa, y Hero lo verá y se dará la muerte. Y entonces Camões, con una vuelta de tuerca, restaura, sí, el hedonismo (el amor, "o meu maior bem"), pero al mismo tiempo pone en boca de Leandro unas palabras generosas que nadie le había prestado: "Veo que voy a morir: lo que ahora urge es que *ella* no muera"⁶².

Estamos, repito, muy lejos de Garcilaso. A lo largo del Siglo

⁶¹ *Rimas*, ed. A. J. da Costa Pimpão, Coimbra, 1953, soneto 61, p. 163. En su "ABC em motos", Camões incluye dos motes sobre Leandro en la letra L: "Leandro se afogou / e foi sua causa Hero; / e a mim, o que vos quero"; "Leandro se afogou / no mar de sua bonança; / eu, no de vossa esperança" (*ibid.*, p. 45).

⁶² H. CIDADE, *loc. cit.*, después de decir que el soneto de Camões es imitación directa del de Garcilaso, declara (como borrando la "humillación" que esto podría ser para el orgullo lusitano) que el Leandro de Camões implora "con mais fino sentimento" que el del poeta toledano. Yo diría que implora con más fino sentimiento que *todos* los Leandros que lo precedieron. La "finura" de Camões luce en los detalles. En los sonetos anteriores, incluso el de Sá de Miranda, lo que Leandro quiere es llegar a la playa de sus dulces amores; lo que en éste pide es *no llegar*. Y, así como dos veces (vs. 3 y 5) el poeta ha instalado el silencio donde otros habían puesto exclamaciones cansadas y doloridas, así también dos veces llena ese silencio con la fina imploración negativa: "¡Que ella no me vea!", "¡Desvía mi cadáver de esa torre!" (Antes de Camões, Leandro está pensando en su propia vida, no en la de Hero. Para llenar la laguna alguien compuso, mucho antes de 1555, el "Soneto de la hermosa Hero", que sobre todo con su verso final, "¡Parézcanse las muertes a las vidas!", embellecía la *muerte* de Hero tal como había sido embellecida la de Leandro. Camões se atreve a decir que lo más bello es *la vida*.)

de Oro multiplicáronse los poetas y "acicaláronse los auditorios". Siguieron haciéndose sonetos "de Leandro", "de Hero" y "de Hero y Leandro", a veces por caminos muy novedosos⁶³, pero a veces también por los caminos conocidos. Diogo Bernardes, por ejemplo, aunque unos quince años menor que Camões, prefirió la forma "tradicionalista". En lo único en que imitó a Camões fue en la utilización de la lengua materna; en lo demás prefirió imitar a Garcilaso. La imploración de su Leandro está amplificadas, pero es la misma:

"Ai, ondas", suspirando começou,
(mas delas, sem lhe mais alento dar,
a fala contrastada atrás tornou),
"Ai, ondas —outra vez disse—, ó vento!, ó mar!

⁶³ A causa de que las sensibilidades eran nuevas, pero también a causa del moldeamiento que sobre estas sensibilidades operaban los "progresos" de la "frasis poética". Basta comparar el lenguaje de los sonetos de Cetina y Sá de Miranda que copia Herrera en sus *Anotaciones* (y también el fragmento que cita de Hurtado de Mendoza) con el lenguaje de unos versos propios que en el mismo lugar (*Anotaciones*, p. 203) le ofrece Herrera al lector de 1580 como ejemplo de utilización poética del tema de Leandro:

Tú qu'en el cresco piélago llevada
con la concha de perlas de Oriente
y de roxos cabellos esmaltada,
guíaste 'n sombra oscura 'l pecho ardiente
por la canal tendida, qu'alterada
con furor resonava; a do presente
la virgen temió el ponto, i él cortando
dexó el náufrago claustro atrás bramando.

¡Qué lejos está Garcilaso! Nos hallamos más bien en vísperas de Quevedo, el Quevedo, justamente, del soneto de Leandro que empieza: "Flota de cuantos rayos y centellas / en puntas de oro el ciego Amor derrama, / nada Leandro; y cuanto el ponto brama / con olas, tanto gime por vencellas" (lenguaje tan extraño, tan sospechoso, que F. MOYA DEL BAÑO, *op. cit.*, p. 75, ingenuamente llega a decir: "Parece un soneto serio, pero en el fondo, creemos, se burla [Quevedo] del tema"). Por lo demás, lo "novedoso" y "acicalado" podía venir de muchos caminos: pienso en el soneto de Leandro de doña Hipólita de Narváez (*Flores de poetas ilustres*, ed. Quirós y Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, p. 208), que se nos presenta con el lenguaje usual a comienzos del siglo xvii, pero con una concepción y un sentimiento no usados antes: soneto muy bueno, digno de Sor Juana Inés de la Cruz. Los ejemplos podrían multiplicarse. Ramírez Pagán y los tres portugueses (Sá de Miranda, Montemayor y Camões) pertenecen a un grupo numeroso. MENÉNDEZ PELAYO, en su "Bibliografía española de Leandro y Hero", se queda corto en todos los capítulos, y desde luego en el capítulo sonetos. Como decía doña CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS en *RHÍ*, 22 (1910), p. 548, nota 5, a propósito de las novedades que ella aportaba para la historia del tema: "Claro está que estes não são os únicos acrescentos com que posso contribuir para [la útil "Bibliografía" de don Marcelino]".

Não m'afogueis, vos rogo, em quanto vou:
afogai-me despois, quando tornar" ⁶⁴.

Del lado castellano, también un Juan de Arguijo, pese a los vistosos aderezos de su frase, y muy distinto en este sentido del todavía demasiado bobito Ramírez Pagán, es más "imitador de Garcilaso" que el murciano. He aquí los tercetos de su soneto a la muerte de Leandro:

"Ondas —dijo, muriendo—, si consiente
vuestro furor de un triste amante el ruego,
sed por un rato a mi dolor piadosas:
frenad el curso a la veloz corriente,
mostráos benignas sólo mientras llego,
y cuando vuelva, me anegad, furiosas" ⁶⁵.

"Y otros". Porque si todo se dijera, la historia se haría interminable. En otros muchos productos poéticos del Siglo de Oro se podría seguir el rastro de la "gran fortuna" del soneto de Leandro el animoso. Se podrían enumerar ecos de versos aislados ⁶⁶. Yo sugeriría una tarea más interesante y compensadora: estudiar la influencia que *ese* soneto de Garcilaso tuvo sobre la hechura —la *structure*, si se quiere— de un grupo de sonetos que numérica y poéticamente cuentan mucho en el caudal de la poesía española del Siglo de Oro. A cada paso, si leemos con atención, nos encontraremos con sonetos que comienzan "Rompiendo el aire junto al alto cielo / Dédalo con su hijo caminaba..." (anónimo sobre Ícaro), o "Pasando el mar de Creta descontento / aquel hijo de Dédalo atrevido..." (otro anónimo sobre Ícaro) ⁶⁷. "Pasando el

⁶⁴ DIOGO BERNARDES, *Rimas várias: Flores do Lima*, Lisboa, 1597, soneto LXXXVII ("Leandro em noyte escura indo rompendo..."), fol. 52 vº. (No lo registra MENÉNDEZ PELAYO en su "Bibliografía").

⁶⁵ *Sonetos de don Juan de Arguijo*, ed. J. Colom, Sevilla, 1841, p. 18: "En la pequeña luz de Sesto pone..." (= BAE, t. 32, p. 401ab).

⁶⁶ El soneto de Villamediana "A la muerte de Adonis" tiene no sólo el eco que señalé *supra* (final de la nota 8), sino otro más: Venus está "*ven-cida* del dolor" tal como Leandro está *vencido* de la fatiga (el trabajo "pre-suroso"). Recuérdese el Aristeo de Coloma, "en amoroso fuego todo ardiendo" (*supra*, nota 18). "De amor ardiendo en amorosa llama / miro en los braços de una Virgen bella..." (Leandro = Cristo), comienzan unos tercetos leídos por "Sombra" (Gaspar Aguilar) en la Academia de los Nocturnos de Valencia (fines del siglo xvi). Cito por la copia de las Actas que tiene la H.S.A., ms. I, lib. 1º, fol. 97. Cf. *Catálogo* (cit. *supra*, nota 28), t. 1, p. 5. La recolección de ecos es tarea de mucha paciencia.

⁶⁷ El primero está en el Cod. Riccardiano (Florencia) 3358, fol. 187 rº-vº; el segundo en la B.N.P., ms. Esp. 373, fol. 179 vº.—Claro está que el esquema descripción (o narración) + "y dijo" (> "y dije") + exclamación epigráfica o punzante no existe sólo en los sonetos mitológicos, sino también,

mar...": el poeta se acuerda de Garcilaso para predisponer al lector, para captar su benevolencia; y el lector, que evoca el soneto de Leandro, sabe qué puede esperar. Lo más seguro es que el soneto pinte una escena en los cuartetos y sorprenda (o trate de sorprender) con una punta epigramática en los tercetos. "Pasando el mar el engañoso toro...", comienza Lope de Vega uno de sus más bellos sonetos, el "de Europa y Júpiter". Y es lo mismo. Claro que la descripción del rapto no tiene colores trágicos ni la exclamación de Europa es patética, sino que todo es sonriente y travieso, desde el primer verso (rapto de Europa por Júpiter = rapto del soneto de Garcilaso por el de Lope) hasta el último: "Y dijo: ¡Ay triste, ya perdí las flores!"⁶⁸, pero la hechura, la fábrica, es la misma. Es fácil ver, así, que el "Soneto de Endimión" de Hernando de Acuña es más imitación del "Soneto de Leandro" que muchos sonetos de Leandro:

En una selva, al parecer del día,
estaba Endimión, triste y lloroso,
vuelto al rayo del sol, que, presuroso,
por la cumbre de un monte descendía.

Mirando el turbador de su alegría,
contrario de su bien y su reposo,
tras un suspiro triste y congojoso
tales palabras contra el sol decía:

"Luz clara, para mí triste y oscura,
que con furioso curso apresurado
mi sol con tu tiniebla oscureciste:

si te pueden mover en tanta altura
las quejas de un pastor enamorado,
¡no tardes en volver a do saliste!"⁶⁹

por ejemplo, en los "petrarquesco-pastoriles". Es el esquema de "Estábase Marfida contemplando..." (sobre el cual véase *supra*, nota 43).

⁶⁸ Me atrevo a poner "ya perdí" en vez de "yo perdí", como imprime J. F. Montesinos en su ed. de *Poesías líricas* de Lope, *Clás. cast.*, t. 1, Madrid, 1925, p. 219. Si en la ed. original de las *Rimas humanas* se lee *yo*, nada se opondría a que lo tuviéramos por errata.

⁶⁹ El texto puede verse en las citadas (*supra*, nota 31) eds. modernas de Acuña, pp. 227 y 287, respectivamente. He retocado los vs. 2, 4, 7, 13 y 14, de acuerdo con algunas de las versiones antiguas que luego menciono. Las *Varias poesías* de Acuña se imprimieron apenas en 1591, once años después de su muerte. Pero ese soneto había corrido activamente y durante mucho tiempo en copias manuscritas. A diferencia del "Soneto de Leandro", impreso en 1536 y quizá antes, y cuya tradición manuscrita es nula, la historia textual del "Soneto de Endimión" es muy compleja. Para no meterme en ella, doy alguna bibliografía: C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *ZRPh*, 5 (1881), pp. 398 y 402, y *RHi*, 22 (1910), 525-527; J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, "Notes on three sonnets attributed to Francisco de Figueroa", *MLR*, 2 (1906-07), 223-227; *Id.*, "A note on Hernando de Acuña's sonnet on Endymion", *MLN*, 44

Difícil tarea la del veredicto. Porque no podemos menos de leer la poesía del pasado con la sensibilidad del presente, y al mismo tiempo no podemos desentendernos del peligro de que la sensibilidad del presente se interponga entre el texto y nosotros, y que esta (¿inevitable?) mampara de anacronismo nos borre o enturbie la carga poética original, que es la que justamente está llamando a las puertas de la sensibilidad de hoy. Existen, por ejemplo, temas que pueden llamarse más perdurables que otros. El tema del soneto XXIII ("En tanto que de rosa y azucena") es uno de ellos: la imagen de la juventud fatalmente condenada a marchitarse sigue presente en nosotros y presente seguirá en los lectores (en los seres humanos) del futuro, mientras que la historia de Leandro, mancebo de Abido, y Hero, doncella de Sesto y sacerdotisa de Afrodita, a cuyos legendarios amores puso desastrado fin una tormenta del Helesponto, no le dice nada a la inmensa mayoría de los lectores de hoy. Es un tema libresco. Pero, para Garcilaso y los lectores del Siglo de Oro, tan libresco era el asunto del soneto XXIII (*Collige virgo... Carpe diem*) como el del XXIX. No se puede decir, creo yo, que al salir de la mano de Garcilaso el segundo de ellos haya resultado ya "inferior en valor poético" al primero. Sería acusar de insensibilidad a un siglo de grandes poetas y de grandes lectores de poesía. La gran fortuna del soneto de Garcilaso va trabada con su gran belleza.

ANTONIO ALATORRE

El Colegio de México.

(1929), 464-465; I. AGUILERA Y SANTIAGO, "Unas poesías inéditas en un códice gongorino", *BBMP*, 10 (1927), 132-149 (ejemplo perfecto, este último, de lo que es una mala edición de poesía del Siglo de Oro). Añado los textos siguientes: B.N.M., mss. 3968, fol. 98 vº (atribuido a Figueroa) y 3915 (cartapacio de Jacinto López), fol. 228 rº (anónimo); y H.S.A., ms. X (Cancionero hispano-portugués), fols. 47 vº-48 rº (anónimo, seguido de la "Glosa de Figueroa"). (Cf. *Catálogo cit.*, t. 1, p. 79). Faria y Sousa lo publicó como de Camões, dizque porque a él se atribuía en un ms. (pero en otros se atribuía a Acuña y a Hurtado de Mendoza). También se atribuyó a Figueroa, el cual hizo de él una glosa en liras (análoga a la glosa del "Soneto de Leandro" que hay en las *Flores de baria poesía*): véase la ed. moderna de las *Poesías* de Figueroa, Biblióf. Españoles, Madrid, 1943, pp. 109-111. Teófilo Braga, que atribuyó a Camões el soneto de Hero (cf. *supra*, fin de la nota 27), también le atribuyó el soneto de Acuña y la glosa de Figueroa. El "Soneto de Endimión" debió de cautivar a los lectores del Siglo de Oro por su tono de dulce saudade. Su primer verso resuena en las palabras de un melancólico personaje de Vélez de Guevara: "En un jardín al declinar el día, / mis imaginaciones divertía / mirando cuadros y admirando flores..." (*Reinar después de morir*, I, 488-490).