

ANTONIO ALATORRE

FIORI DI SONETTI /

FLORES DE  
SONETOS

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO

ALDVS

Antonio Alatorre nació en Autlán, Jalisco, en 1922. Estudió letras y filología en México y amplió sus estudios en España y Francia en la cátedra de Marcel Bataillon. Destacado discípulo de Raimundo Lida en El Colegio de México, es también, desde 1951, profesor e investigador de la misma institución. En 1981 ingresó a El Colegio Nacional. Es autor, entre otros títulos, de *Los 1001 años de la lengua española*, y de un sinnúmero de artículos sobre temas filológicos. Aldus cuenta, además de ésta segunda edición de sus *Flores de sonetos*, con otra obra extraña y magnífica: *El brujo de Autlán*.













FIORI DI SONETTI / FLORES DE SONETOS

ALDVS SEXTO LIBRO ALDINO

# FIORI DI SONETTI / FLORES DE SONETOS

al cuidado de Antonio Alatorre

Segunda edición, corregida y muy aumentada

ALDVS

 EL COLEGIO  
DE MÉXICO

Sistema de clasificación Melvil Dewey DGME

851.4

F519/2009

*Fiori di sonetti* = *Flores de sonetos* / edición de Antonio Alatorre.

2a ed. corregida y muy aumentada. — México, D.F. : El Colegio de México : Editorial Aldus, 2009.

xxxviii, 202 p. ; 26 cm.

ISBN: 978-607-462-057-3

1. Sonetos italianos — Traducciones al español. 2. Sonetos italianos. I. Alatorre, Antonio, 1922- , ed.

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Primera edición, 2001

Segunda edición, 2009

D.R. © ANTONIO ALATORRE

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D.F.  
[www.colmex.mx](http://www.colmex.mx)

D.R. © EDITORIAL ALDUS, S.A.

Tennessee 6, col. Nápoles  
03810 México, D.F.  
Tels. 5682 1911 y 5682 1573  
[www.editorialaldus.com](http://www.editorialaldus.com)  
Miembro fundador de la Alianza de  
Editoriales Mexicanas Independientes

ISBN: 978-607-462-057-3

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

AL LECTOR



“Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española”, dice Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso, impresas en 1580. Es el elogio más meditado, más amplio y más entusiasta que se hizo del soneto en el Siglo de Oro español. Es, continúa Herrera, forma poética “tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí lo que pueden abrazar [las demás formas]... La cultura y propiedad, la festividad y agudeza, la magnificencia y espíritu, la dulzura y jocundidad, la aspereza y vehemencia, la conmiseración y afectos”: todas estas dimensiones, todas estas tesituras le quedan bien al soneto.

En su *Arte poética*, impresa por primera vez en 1592, Juan Díaz Rengifo le hace eco a Herrera: “El soneto es la más grave composición que hay en la poesía española...; sirve para cuantas cosas quisiere uno usar dél, para alabar o vituperar, para persuadir o disuadir, para consolar y animar, y finalmente para todo aquello que sirven los epigramas latinos”.

Y en 1617, en una de sus *Tablas poéticas*, dice Francisco Cascales que “la poesía más común que hoy tiene España, y aun toda la cristiandad”, es el soneto. “Yo —añade— tengo para mí que el soneto es como el camaleón, el cual tiene todos los colores de su objeto, de suerte que si el objeto es verde, rojo, amarillo o azul, tal se pone el camaleón, pero con todo eso su color na-

tural no lo pierde totalmente. El soneto es tal, que si la materia de que se trata es heroica, será heroico y por consecuencia muy grave; si cómica, será cómico y humilde [lo *humilde* es lo contrario de lo *grandilocuente*]; si trágica, será trágico y afectuoso; si la materia fuere jocosa, será epigramático, y de necesidad agudo; si satírica, será licencioso en palabra y sentencias”. (En Italia y en España se hicieron sonetos licenciosos y obscenos de gran calidad artística. Pero esta dimensión jamás la hubiera mencionado Herrera, cuyos sonetos son de una castidad casi patológica.)

Tras el del soneto, hace Herrera el elogio de Petrarca: “Debemos a Francisco Petrarca el resplandor y elegancia de los sonetos, porque fue *el primero* que los labró bien y levantó en la más alta cumbre de la acabada hermosura y fuerza perfeta de la poesía”. Este elogio es aún más hiperbólico que el del soneto. Para Herrera, Petrarca es algo así como la encarnación del soneto; Petrarca opaca y borra a los “antiguos” (a los poetas que lo precedieron); Cino da Pistoia, Cecco Angiolieri, Cavalcanti, Dante mismo —el Dante de “Tanto gentile e tanto onesta pare...”—, no cuentan en la historia del soneto; Herrera ni siquiera los menciona. El brillo de Petrarca, según él, no sólo oscureció a los sonetistas anteriores, sino también a los que vinieron después, pues “les quitó la esperanza del primer lugar”. ¿Para qué hacer sonetos cuando se sabe a ciencia cierta que los de Petrarca son insuperables? Por eso, dice Herrera, “después de Petrarca hasta Jacobo Sannazaro y Pedro Bembo hubo un grande silencio y oscuridad”.

La visión de Herrera será simplista, pero merece atención, pues es como quintaesencia de lo que pensaban y sentían los poetas de habla española a uno y otro lado del Atlántico en el coyuntural año de 1580. Ellos no sabían nada de Cino, de Cecco, de Cavalcanti; conocían al Dante de la *Divina commedia*, pero —cosa curiosa— no al de la *Vita nuova*. En materia de sonetos, todo había comenzado para ellos con Petrarca; apenas en tiempos recientes habían surgido otros dignos de ser leídos. Según esa visión, después de un siglo y medio de silencio y oscuridad, quien por fin trajo algo poéticamente significativo fue el “elegantísimo, dulce y numeroso” Sannazaro, que en tiempos de Garcilaso, admirador e imitador suyo, era en verdad un segundo Petrarca;

ahora, en tiempos de Herrera, el gran Pietro Bembo ha empujado a Sannazaro a tercer lugar (tercero, pero todavía honrosísimo). “Con la pureza y claridad de sus rimas y con la suavidad y ternera de los números”, Bembo “fue *solo verdadero y primero conocedor* de todas las flores de quien se adorna la lengua italiana y latina”.

También esta ponderación es quintaesencia del sentir general. Petrarca era (y seguiría siendo) la cumbre excelsa, el Padre de la poesía lírica moderna. Pero los tiempos que corrían eran ya otros. Los lectores modernos exigían no sólo sentimientos más y más finos, sino también conceptos más y más adelgazados y trabajados, lenguaje más y más cuidado, más y más culto. Hacia 1580 Bembo era aún el gran modelo de la poesía moderna, el paradigma, el mejor representante de la brillantísima pléyade de poetas italianos cuyas obras estuvieron imprimiéndose en preciosas antologías, como las *Rime di diversi et eccellenti autori* (1553) de Lodovico Dolce y los *Fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) de Girolamo Ruscelli, libritos que, reeditados y continuados e imitados en Italia a lo largo de decenios, son vívido testimonio de lo que fueron, a medio camino entre la etapa *clásica* (Petrarca, Garcilaso) y la avanzada-mente *barroca* (Giambattista Marino, Góngora), esos años de fermentación llamados a veces etapa *manierista*. Los poetas se hacen cada vez más cultos, cada vez más refinados, y los lectores los aceptan con entusiasmo. O bien, hay ya toda una “clase” de personas que disponen del ocio necesario para gozar de la poesía y que exigen cultura y refinamiento, y entonces los poetas se dan el gusto de darles gusto. Los poetas “del momento” son Amalteo, Tansillo, Varchi y otros muchos a quienes Herrera no menciona — salvo a Francesco Maria Molza, “rarísimo ingenio”—, pero que en la España del último tercio del siglo xvi tenían lectores y traductores como Ramírez Pagán, Figueroa, Francisco de la Torre, Pedro Laínez, Pedro de Padilla, Lomas Cantoral y Herrera mismo.

Juan Boscán y Garcilaso de la Vega son los iniciadores de un revolucionario y trascendental cambio en la poesía española. Ellos la hicieron dejar atrás la estética medieval y la instalaron en la estética renacentista. Es verdad que ya el Marqués de Santillana, un siglo antes, había escrito un puñado de sonetos

“al ytálico modo”, pero apenas es reconocible en ellos el modo italiano, y, en todo caso, los sucesores de Santillana —Jorge Manrique, Garcisánchez de Badajoz, Rodrigo Cota, Juan del Enzina, etc.— no siguieron su ejemplo. Las *Obras* de Boscán y Garcilaso se imprimieron en 1543, y las anotaciones de Herrera a las poesías de Garcilaso son de 1580, *annus mirabilis* por muchas razones. Para entonces, casi todos los poetas españoles están impregnados de italianismo. En Herrera, este italianismo se manifiesta no sólo en sus versos, sino también en su doctrina, en su manera de entender lo poético. En el primer párrafo de este prólogo cité su elogio del soneto, “el más entusiasta” que se hizo en el Siglo de Oro; pero no dije que ese elogio es prácticamente un calco de lo que en 1559 había dicho Girolamo Ruscelli (*Modo di comporre in versi nella lingua italiana*, capítulo 12, “Del sonetto”).

En 1580 ya se habían escrito todos o casi todos los sonetos italianos de esta antología, y el cuerpo de traducciones españolas se estaba haciendo cada vez más robusto, más seguro de sí mismo. (Al decir “españolas”, incluyo las portuguesas. De hecho, bien cabe decir que en esta época las dos naciones tienen una misma literatura. Antes de 1580, ya Sá de Miranda y Camões habían escrito versos en lengua castellana, y durante 60 años, a partir de 1580, portugueses y españoles fueron súbditos de un mismo monarca. Es, pues, natural que en esta antología aparezcan varios sonetos escritos en portugués.)

Sólo falta añadir que de la península itálica pasaron a la ibérica no sólo los temas y las variadas maneras de expresarlos, y el endecasílabo y el heptasílabo, y las formas o esquemas (la *canzone*, la *terza rima*, la *ottava rima*, la *sestina*, etc., además del soneto), sino también toda una serie de artificios, jugueteos y virtuosismos (rimas equívocas, eco, bilingüismo, distribución-recapitulación, etc.), “sonetos de ingenio” a los cuales están dedicadas las últimas 31 páginas del presente libro, a partir de la 158.

\* \* \*

El *Canzoniere* de Petrarca consta esencialmente de “canciones” (*canzoni*) y sonetos. Algunos poetas españoles, en los primeros tiempos de la italianización

zación, tradujeron canciones de Petrarca. Juan Boscán, que imitó el soneto “Datemi pace, o duri miei pensieri...”, imitó también la canción que empieza:

*Chiare, fresche e dolci acque  
ove le belle membra  
pose colei che sola a me par donna;  
gentil ramo ove piacque, con sospir mi rimembra,  
a lei di fare al bel fianco colonna...,  
date udienza insieme  
a le dolenti mie parole estreme...*

en la suya que dice:

*Claros y frescos ríos  
que mansamente vais  
siguiendo vuestro natural camino;  
desiertos montes míos, que en un estado estáis  
de soledad muy triste de continuo...,  
oídme juntamente  
mi voz amarga, ronca y muy doliente...*

Y otra canción de Petrarca, que comienza:

*Che debb'io far, che mi consigli, Amore?  
Tempo è ben di morire  
ed ò tardato più ch'i'non vorrei:  
Madonna è morta ed à seco il mio core,  
e volendol seguire  
interromper conven quest' anni rei;  
perché mai veder lei  
di qua non spero, e l'aspettar m'è noia:  
poscia ch'ogni mia gioia*

*per lo suo dipartire in pianto è volta,  
ogni dolcezza de mia vita è tolta...*

fue traducida así por Diego Hurtado de Mendoza:

¿Qué he de hacer? ¿Qué me aconseja Amor?  
Tiempo es ya de morir:  
más tardo que quisiera en estos hados.  
Muerta es Isea; llevó mi corazón.  
No la puedo seguir.  
Conviene que os rompáis, años cansados:  
pues rompéos a lo menos con razón.  
Mi desesperación  
es que no la he de ver, y el esperar  
acá es mayor pesar,  
que mi descanso ha vuelto su partida  
en llanto y amargura dolorida...

Hay también traducciones de *canzoni* por el notable judío portugués Salomón Usque (*Sonetos, canciones, mandriales* [madrigales] y *sestinas* de Petrarca, Venecia, 1567) y por el hispanoamericano Enrique Garcés (*Sonetos y canciones*, Madrid, 1591), traducciones “forzadas”, pues son parte de unas “obras completas”. Las traducciones “espontáneas” —pero mitad traducción y mitad imitación— fueron bastante raras: con fray Luis, Dávalos y Quevedo queda prácticamente completo el catálogo. Y ninguna traducción de *canzone* tiene el ímpetu poético de tantas traducciones de sonetos.

Lo que ejerció una enorme influencia en la poesía española fue la *forma* de la canción petrarquista: la serie de estrofas o “estancias”, la distribución de los endecasílabos y los heptasílabos, la colocación de las rimas, el enlace de las ideas, la hechura del *comiato* o remate. A partir de Boscán y Garcilaso, y hasta algo entrado el siglo xvii, casi todos los grandes poetas compusieron canciones, muchas de ellas admirables. Después, quizá porque exige una extensión

considerable, la canción cayó en desuso. (Sor Juana, por ejemplo, que manejó prácticamente todas las formas de sus tiempos, no escribió una sola canción.) En resumen, desde el punto de vista métrico la *canzone* tiene en la poesía española el mismo papel que la *sestina*, la *terza rima*, la *ottava rima* y el *verso sciolto*.

En cambio, por lo preciso de su estructura, por su obligada brevedad, los sonetos de Petrarca y de sus sucesores fueron una tentación irresistible para los poetas-traductores. En 1580 ya ningún poeta italiano tenía cosa que agregar al fabuloso tesoro de sonetos acumulado a lo largo de casi tres siglos. Y ese año de 1580 marca en cierto sentido el comienzo de la edad de oro en España: Lupercio de Argensola tiene 21 años; su hermano Bartolomé, y Góngora, y Lope, están a punto de cumplir los 20. Los primeros grandes sonetos de Góngora, que son en buena parte traducción de sonetos italianos, datan de 1582.

Parece una perogrullada decir que la traducción de un soneto italiano se hace en un soneto español. Pero vale la pena ver esto de cerca. Si en el siglo xvi los traductores de Horacio —fray Luis y otros muchos— se desentendieron de la hechura de las estrofas sáficas, alcaicas, asclepiadeas, y echaron mano de formas métricas ya aclimatadas, ¿por qué, para traducir un soneto, no echar mano de coplas castellanas? Tengamos en cuenta que los metros tradicionales —con excepción del “arte mayor” de Juan de Mena— nunca cayeron en desuso; las *Coplas* de Jorge Manrique se mantuvieron con vida durante todo el siglo xvi; y Cristóbal de Castillejo sostuvo, memorablemente, que las coplas castellanas son un vehículo irreprochable de buena poesía, y de esa manera tradujo a Ovidio y a Catulo. Por eso merece una mención especial el oscuro Pedro Laínez, que tradujo en el metro de “Recuerde el alma dormida...” un soneto de Petrarca:

*Mille fiate, o dolce mia guerrera,  
per aver co' begli occhi vostri pace,  
v'aggio proferto il cor; m'a voi non piace  
mirar sì basso colla mente altera...*

(véase el texto completo en la página 88). La traducción, en cuatro coplas manriqueñas, comienza así:

Mil veces os he ofrecido,  
oh mi enemiga y señora,  
el corazón,  
por tener paz algún hora  
con vuestros ojos, que han sido  
su prisión;  
mas tenéis tal presunción  
desde aquel punto que vistes  
ser tan bellos,  
que mirar en mi pasión  
por deshonra lo tuvistes  
vos y ellos...

que es paráfrasis, pero excelente. Y también merece mención el pasaje del *Quijote* en que la condesa Trifaldi, aya de la infanta Antonomasia, cuenta cómo fue seducida por el mañoso don Clavijo, que así pudo seducir luego a la infanta: don Clavijo desplegó todos sus encantos ante la condesa, y el colmo fueron unas coplas que ella le oyó cantar, la primera de las cuales decía:

De la dulce mi enemiga  
nace un mal que al alma hierre;  
y, por más tormento, quiere  
que se sienta y no se diga,

traducción, sumamente popular, de unos versos del petrarquizante Serafino Aquilano:

*Dala dolce mia nemica  
nasce un duol ch'esser non suole,*

*e per più tormento vuole  
che si senta e non si dica.*

(Pero en este caso ya el original italiano estaba en octosílabos.)

Mejor que la *canzone* y las demás formas, el soneto sirve de termómetro para medir la fiebre que se apoderó de la poesía de lengua española en el siglo xvi. Contento por haber introducido en España la forma y las materias del soneto italiano, y sobre todo por haber ganado a Garcilaso para la buena causa, Juan Boscán siente, hacia 1540, que “si los tiempos con sus desasosiegos no lo estorban, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España”. O sea: es previsible una verdadera *translatio imperii*. Pero —añade sensatamente— “esto aún está lejos, y no es bien que nos fundemos en estas esperanzas hasta verlas más cerca”.

Jerónimo de Lomas Cantoral deplora en 1578 que, “siendo los españoles tales [tan famosos por la grandeza de sus hazañas], y siendo también la lengua española tan capaz de poesía”, los resultados dejen todavía mucho que desear, lo cual, según él, se debe a que sus compatriotas no están familiarizados como debieran con los poetas griegos y latinos y por lo tanto no los imitan. En Italia, en cambio —y aun en Francia—, se han fundado “públicas academias donde no se profesa otra cosa [que la *imitación*], y con ella han enriquecido su lengua y adornádola con nuevos números y ritmos”. En el fondo, la idea es ésta: si los italianos se miden ya con los clásicos antiguos, bien podemos los españoles acortar camino: imitemos a los italianos, pero imitémoslos con rigor, con profesionalismo. (Que fue lo que Lomas Cantoral hizo: como verá el lector de esta antología, es él uno de los mejores poetas traductores del siglo xvi.) Para mí, vale más como traductor que como poeta original.

“Los españoles, que no perdonaron a algún género de verso italiano, se han hecho ya propria esta poesía”, dice Herrera; tras lo cual arremete contra quienes ponen por las nubes “la lengua, el modo del decir, la gracia y los pensamientos de los escritores toscanos” y se vuelven sordos a “la lengua común de España, sus frases y términos, su viveza y espíritu”. A esos que “no conocen la riqueza de nuestra lengua, aunque nacidos y criados en ella”, los exhorta

Herrera a pensar bien lo que dicen, y para ello hace una comparación detenida y retóricamente exornada entre las dos lenguas. En resumen, el italiano es blando, florido, muelle, afeminado; el español es grave, magnífico, honesto, viril. Herrera, claro está, admira “las divinas rimas de Italia”, pero afirma con denuedo que el español está mucho mejor dotado para hacer buena poesía. Si esta potencia no se ha convertido plenamente en acto, es por las circunstancias históricas: mientras Petrarca escribía el *Canzoniere* en la paz de su hogar, los españoles, “ocupados en las armas con perpetua solicitud, no pudieron entre aquel tumulto y rigor de hierro acudir a la quietud y sosiego destes estudios”. Pero ya España se ha sacudido “el yugo de la ignorancia”; “ya han entrado las buenas letras, con el imperio”. No estará aún la poesía “tan generalmente honrada y favorecida como en Italia”, pero hay ya quienes la cultivan “con tanta destreza y felicidad, que pueden justamente poner envidia y temor a los mismos autores della”. También Luis Carrillo y Sotomayor, en el párrafo final de su *Libro de la erudición poética* (1610), dice que la lengua castellana no es “menos copiosa” que la italiana. Y si los españoles somos mayores que los italianos en lo político y militar, “¿por qué en estilo nos hemos de conocer menores?”

El peruano Diego Dávalos y Figueroa, uno de los más asiduos traductores de poesía italiana (*Miscelánea austral*, Lima, 1602), no ve el asunto tan color de rosa: él no cree a los poetas españoles capaces de competir con los italianos, ya que éstos, “además de ser tan doctos, tuvieron grande ayuda para señalarse en la comodidad de su lengua, que es de gran ventaja a la nuestra”: una comparación somera de los rasgos salientes de una y otra basta “para probar cuán más natural es a los italianos la poesía que a nosotros, especialmente la de versos endecasílabos”.

La actitud de Pedro Sánchez de Viana, contemporáneo de Dávalos, es diametralmente opuesta. Según él, la lengua española “se aventaja conocidísimamente” a la italiana, así en prosa como en verso, “porque ninguna poesía italiana hay que no la imite nuestra lengua tan elegantemente como allá se compone: sonetos, tercetos, octavas rimas, canciones...”, etc. Así, pues, esta poesía ya es propia de España; pero, *además*, la lengua castellana se señala por

sus tradicionales coplas octosilábicas, “*tan propias suyas*, que a ninguna de las otras las concede; y si alguna vez han querido intentar a hacerlas [ciertos italianos], hanlas compuesto tales, que son dignas de risa”.

La “querella de las lenguas” le es completamente ajena a Pedro Espinosa, que en sus *Flores de poetas ilustres de España* (Valladolid, 1605) prefiere atenerse a la experiencia y al sentido común. El movimiento se demuestra andando. El título de su magnífica antología está calcado muy adrede del de Ruscelli, *Fiori delle rime de’ poeti illustri*. Lo que a España le hace falta —dice Espinosa, sin decirlo— son recopilaciones que vayan mostrando el “estado” de la poesía. Y es lo que él hace. Por primera (y prácticamente única) vez en España, reúne y da a la imprenta versos de muchos “gentiles espíritus de *nuestro tiempo*”. Se los ofrece al lector para su deleite, y le dice: “[Lo que hago en esta primera parte de las *Flores*] es entrar un pie en el agua para ver si está quemando. Si os contenta, le daremos al libro un padre compañero” (porque al fraile que andaba por la calle lo acompañaba siempre un segundo fraile). En efecto, quedó preparada una Segunda parte de las *Flores*, pero estuvo inédita hasta tiempos modernos. Muy consciente de su papel de pionero, Espinosa decidió que era hora de que los poetas españoles demostraran sus quilates, y entabló correspondencia con aquellos de quienes tuvo noticia, para pedirles “colaboraciones”. La respuesta fue inmediata y tumultuosa. Era un continuo llegar de correos a casa del empresario, y él pagaba el porte, y abría el sobre del cartapacio, y... ¡ay, cuántas decepciones! Imagináos —le dice al lector— lo que es “escalar el mundo con cartas y, después de pagar el porte”, encontrarse con un “soneto cargado de espaldas y corto de vista”, o con unas coplas al estilo de las de Castillejo y Montemayor, “venerable reliquia de los soldados del tercio viejo” (literalmente, “de la pelea pasada”). En casos así, no queda sino eliminar y más eliminar (¡tanto tiempo y tantos maravedíes perdidos para nada!). Pero, hechas las necesarias eliminaciones, él está orgulloso de los resultados. El lector de su antología tiene garantizado un buen banquete: “para sacar esta *Flor de harina* he cernido doscientos cahíces de poesía, que es la que ordinariamente corre”. Hay en las *Flores* unas 250 composiciones. Predominan los sonetos, que son casi 150, entre ellos 33 de Góngora, que no volvieron

a imprimirse hasta más de veinte años después. A imitación de las antologías italianas, donde hay poesías femeninas —en lugar preeminente las de Vittoria Colonna, de quien Dávalos tradujo catorce sonetos—, también las *Flores* dan cabida a un trío de damas poetas: las hermanas Hipólita y Luciana de Narváez y doña Cristobalina de Alarcón. (Las *Flores*, por cierto, son una de las fuentes más aprovechadas en la presente antología.)

\* \* \*

En el mismo año de 1605 se publicó la Primera parte de *Don Quijote*, donde Cervantes expresa ideas no precisamente optimistas acerca de las traducciones españolas de poesía italiana. Durante el escrutinio de la biblioteca se menciona el *Orlando furioso*, y el Cura, portavoz de Cervantes, dice: “Si aquí le hallo, y que habla *en otra lengua que la suya*, no le guardaré respeto alguno; pero si habla *en su idioma*, le pondré sobre mi cabeza”. Se refiere a la traducción del *Orlando* por el capitán Jerónimo Jiménez de Urrea, “que le quitó mucho de su natural valor, y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua; que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, *jamás llegarán* al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”.

Cervantes había gozado las descripciones y aventuras del *Orlando* en su lengua original. Y Borges, en las *Siete noches*, cree recordar “que Cervantes, en alguna parte del *Quijote*, dice que con dos ochavos de lengua toscana uno puede entender a Ariosto”. Se refiere, claro, al capítulo 62 de la Segunda parte. Don Quijote está en Barcelona y visita una imprenta donde el oficial en turno está “componiendo” un libro traducido del italiano por un caballero allí presente, con el cual entabla nuestro hidalgo un diálogo que vale la pena recordar:

—¿Qué título tiene el libro?

—Señor, el libro, en toscano, se llama *Le bagattelle*.

—¿Y qué responde *le bagattelle* en nuestro castellano?

—*Le bagattelle* es como si en castellano dijésemos “los juguetes”.

—Yo sé algún tanto del toscano, y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto. Pero dígame v.m., señor mío (y no digo esto porque quiero examinar el ingenio de v.m., sino por curiosidad no más): ¿ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

—Sí, muchas veces.

—¿Y cómo la traduce v.m. en castellano?

—¿Cómo la había de traducir sino diciendo “olla”?

—¡Cuerpo de tal, y qué adelante está v.m. en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piace*, dice v.m. “place”, y adonde diga *più*, dice “más”, y el *su* declara con “arriba” y el *giù* con “abajo”.

—Sí declaro, por cierto, porque ésas son sus propias correspondencias.

—Osaré yo jurar que no es v.m. conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas!

Pero, con todo esto [y aquí don Quijote *es* totalmente Cervantes], me parece que el traducir de una lengua en otra es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y *el traducir de lenguas fáciles* ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por eso quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Pastor fido*, y el otro don Juan de Jáuriguí en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original.

Los dos textos cervantinos, el del escrutinio de la biblioteca de don Quijote y el de la imprenta de Barcelona, se completan uno a otro. El capitán Jiménez de Urrea es el clásico *traditore*: dejó horriblemente deturpado, irreconocible, el gran poema de Ariosto. Verdad es que hasta un Jiménez de Urrea puede poner “place” donde Ariosto dice *piace*, y “abajo” donde Ariosto dice *giù*. Pero el español y el italiano son tan parecidos, que la tarea no tiene gracia.

Por eso el anónimo autor de la *Respuesta del capitán Salazar a la Carta del bachiller de Arcadia* hace una irónica pregunta:

¿Y don Jerónimo de Urrea no ha ganado fama de noble escritor —y aun, según dicen, muchos dineros (que importa más)— por haber traducido a *Orlando furioso*, poniendo solamente de su casa adonde el autor decía *cavaglieri*, “caballeros”, y donde el otro decía *arme*, ponía él “armas”, y donde *amori*, “amores”?

Pero el “capitán Salazar” no insinúa, como Cervantes, que *toda* traducción del italiano es por fuerza inferior al original (o simplemente ociosa e inútil). Al exceptuar a Suárez de Figueroa y a Jáuregui, que tradujeron respectivamente el *Pastor fido* de Guarini y el *Aminta* de Tasso, Cervantes pone bajo una luz muy cruda la condena de *todo* lo demás. ¿Y los poetas que de Boscán en adelante habían estado traduciendo sonetos italianos? Cervantes mismo había traducido un soneto nada fácil de Domenico Veniero. Tal vez no menciona sonetos por ser piezas breves (el *Pastor fido* y el *Aminta* son obras de considerable tamaño). O tal vez porque, aunque admirador de Góngora, no llegó a conocer sus traducciones de sonetos. (En la presente antología hay sonetos de Góngora que verdaderamente “ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original”.) Es como si Cervantes no se hubiera dado cuenta de que los tiempos de Boscán, y aun los de Herrera, ya eran pasados. Ahora los poetas españoles y los poetas italianos se hablaban de igual a igual.

Fue así, en efecto, como terminó la confrontación italo-española. En 1615, cuando apareció la Segunda parte de *Don Quijote*, el poeta número uno de Italia era Giambattista Marino. Y el gran Marino correspondió a los traductores españoles de poesía italiana traduciendo al italiano un puñado de sonetos españoles. Como dijo Manuel de Faría y Sousa: “Los italianos nunca hicieron caso de españoles para imitarlos, hasta que apareció el Marino, que pagó por todos, trasladando cuanto halló de España digno de trasladarse” (palmaria exageración), por ejemplo “aquel lindo soneto que empieza *Ir y quedarse y con quedar partirse*”. Esta traducción, en concreto, parece haber sido muy aplaudida, pues la menciona asimismo don Francisco Manuel de Melo. (Tal vez el

hecho era especialmente significativo para ellos dos, pues eran portugueses que escribían en castellano, la “lengua imperial”; el homenaje de Marino les hacía ver que su elección del castellano como lengua literaria había sido acertada.) Melo cita en una epístola los cuatro primeros versos de esa traducción, castellanizando un tanto el italiano de Marino:

*Gire e restar, e nel restar partire,  
partir senz'alma e gir con l'alma altrui,  
haver un cuor e dividerlo en dui,  
e morir de dolor senza morire.*

La comparación con el original de Lope,

*Ir y quedarse y con quedar partirse,  
partir sin alma y ir con alma ajena,  
oír la dulce voz de una sirena  
y no poder del árbol desasirse,*

nos hace ver que el concepto de “traducción” de Marino era parecido al de Góngora: no importaba la literalidad estricta; importaba que el soneto *sonara*. (Se puede añadir, malignamente, que traducir a Lope es muchísimo más fácil que traducir a Góngora.)

En los primeros decenios del siglo xvii los lectores españoles estaban a la altura de los italianos. Unos y otros exigían modernidad y refinamiento técnico. Se habían vuelto *connoisseurs* y críticos. Juan de la Cueva, contemporáneo de Cervantes, protesta en un soneto contra ciertos lectores exigentes que sólo “cuatro sonetos hallan en Petrarca / buenos”, y que “esta opinión sacrílega divulgan / contra el Arno sagrado y triunfal Tebro”. Para los exigentes, el que un soneto estuviera *bien hecho* no significaba ya mérito alguno. El mérito consistía en darle sustancia. A uno de esos sonetos “bien hechos” se refirió Francisco de Medina, discípulo de Herrera: “podemos decir dél lo que dijo el cazador vizcaíno del rui señor que mató: *Amigo, todo sois plumas*.”

Habíale agradado el estruendo del canto, mas no le agradó la sustancia del cuerpo”.

La versatilidad del soneto, especialmente celebrada por Herrera y por Cascales, tuvo siempre una contraparte: si el soneto era un camaleón, si era bueno para todo, eso quería decir que estaba a disposición de todos: cualquiera podía hacer sonetos. Y, claro, los soneteros se hicieron legión. Suárez de Figueroa, el traductor del *Pastor fido*, dijo en 1617 que “la más ingeniosa composición que se halla en la poesía” se ha desprestigiado por culpa de tantos ignorantes que piensan que los sonetos “consisten sólo en juntar catorce versos y arrojarlos al mundo”. Y Lope de Vega —que por cierto fue un sonetero infatigable— se divierte al contemplar las ramificaciones del “género” *soneto* en diversas “especies”, y hasta ensaya una “tipología”. Habla el gracioso en *El guante de doña Blanca*:

...Digo, señor, que entre tantos,  
hay, como guantes, sonetos:  
de ámbar los altos y claros,  
de jazmines los floridos  
y de polvillos los bajos.  
Hay sonetos de gamuza,  
más que Mendozas, Hurtados,  
y bordados de Milán  
con los aforros de raso.  
Hay sonetazos de lana  
para pastores del campo,  
y blancos, sin decir nada,  
porque se quedan en blanco.  
Hay también guantes de perro,  
que muerden satirizando,  
y de Ingalaterra en nueces,  
porque son versos cifrados  
que llaman de revoltillo,

del vulgo excelente plato.  
Hay sonetones de nutra,  
con estupendos vocablos,  
a quien llama la ironía  
cultos, por mal cultivados.

Los cuatro últimos versos, prominente remate de la lista, aluden naturalmente a la “especie” gongorina, la cual, muy a pesar de Lope, era la más estimada. El ya mencionado Faría y Sousa, recordando tal vez a los lectores radicales que no le reconocían a Petrarca —¡a Petrarca!— sino cuatro sonetos “buenos”, y reconociendo, también a su pesar, que aun después de muerto seguía siendo Góngora el poeta número uno, sentencia que de los muchos sonetos que compuso, y contando sólo los serios (no los “burlescos o satíricos”), “dudo si *cuatro* de ellos se podían llamar cabales”.

La exigencia de perfección —con su corolario: el desdén por lo no absolutamente perfecto— es fenómeno de todas las épocas y todas las naciones que han acumulado una cultura literaria y la mantienen compacta y viva. La “querrela del soneto” (llamémosla así) no es sino un episodio de esa exigencia de todos los tiempos. Hay que recordar lo que del soneto dice Boileau en su *Art poétique* (lo cito por la traducción del padre Francisco Xavier Alegre):

Dicen que Apolo un día,  
con industria y con maña,  
de los genios de Francia, Italia, España,  
quiso probar el arte y valentía...

para lo cual les puso en la mano las rigurosas leyes del Soneto. Y prosigue Boileau traducido por Alegre:

Un soneto cabal vale un poema.  
En vano mil autores se han cansado:  
de Góngora, Gombault, Camoens, el Tasso,

Maynard y Malleuil,  
dos o tres entre mil  
apenas pueden leerse, y *me propaso*...

Obsérvese cómo el padre Alegre extiende a toda poesía lo que Boileau dice sólo de la francesa. Boileau se refiere a “*les rimeurs françois*”, y Alegre traduce “los *genios* de Francia, Italia, España”; Boileau menciona sólo a tres franceses, y Alegre añade un español, un portugués y un italiano. Pero Gombault, Maynard y Malleville representan obviamente a los poetas mediocres, a los que muy rara vez dan en el clavo. Quizá Alegre no entendió esto, pues es desconcertante que al lado de vulgares *rimeurs* haya puesto nada menos que a Góngora, Camoens y el Tasso (la coletilla y *me propaso* es también adición suya). En su nota a este pasaje añade un puñado de sonetistas italianos, españoles y franceses, desde Petrarca hasta Voltaire —Shakespeare era un desconocido—, y prosigue: “De tantos millares de sonetos *no sé* si podrá sacarse *una docena* sin defecto”; y, como ejemplo de soneto sin defecto, le regala al lector, sorprendentemente, uno de Andrés Rey de Artieda, contemporáneo de Cervantes: “Como a su parecer la bruja vuela...”.

\* \* \*

Pero los preceptistas que se echan a dictaminar cuáles son los sonetos “cabales” y “sin defecto”, indefectiblemente caen en el anacronismo. Los gustos cambian. Podemos estar seguros de que quienes leyeron en 1605 las poesías de “Artemidoro” (*nom de plume* de Rey de Artieda) alabaron el “Como a su parecer la bruja vuela...” —soneto abiertamente gracioso, con ironía cuasi-cervantina—, pero alabaron de la misma manera otros sonetos suyos, entre ellos algunos de los traducidos del italiano. Y podemos estar seguros de que un lector moderno de poetas del Siglo de Oro, desafiado a poner un ejemplo de soneto “cabal”, no elegirá el de “Artemidoro” (a quien probablemente ni siquiera conocerá), sino, por ejemplo, uno de Góngora, o de cualquiera de los Argensolas, o de Quevedo, o...

Ciertamente nosotros, lectores de poesía, como cualesquier otros lectores, pensamos y sentimos en cuanto hombres y mujeres de nuestro tiempo, de manera que nos hallamos en constante peligro de entrometer nuestro pensar y nuestro sentir en una poesía cuyos pensamientos y sentimientos son de hace cuatro siglos. Sí, pero contra el mal del anacronismo hay un remedio eficaz y sencillo: una dosis de “historicismo”, bien administrada. Podemos proyectarnos a tiempos pretéritos, comprenderlos, identificarnos imaginativamente con ellos (*Einfühlung* se llama esta figura). No necesitamos gran esfuerzo; basta que nos dejemos llevar; redescubrimos entonces eso que con razón atrae a los filósofos: “lo eterno en el hombre”; la pasión erótica, el culto a la hermosura, el temblor ante el misterio, el amor a la naturaleza, el rechazo de lo malo y lo falso, y esa maravillosa exclusiva del hombre, ¡la risa! Mientras leemos con mente despejada el “En tanto que de rosa y azucena...”, nos estamos diciendo: “Con razón ha perdurado este soneto” (que además es tan simple).

Tenemos a nuestro alcance toda clase de ayudas concretas para introducirnos en el *Zeitgeist* poético de hace cuatro siglos. El hecho de que ciertos sonetos italianos tengan hasta diez o doce traducciones/imitaciones españolas, hechas aquí y allá a lo largo de decenios, mientras que otros —la mayoría— no se tradujeron sino una vez, es muy significativo: los muy traducidos eran los muy admirados; eran sonetos tan “cabales”, tan “sin defecto”, que los lectores-poetas sentían la urgencia de trasladarlos al español, para que España no se los perdiera. (En el siglo xx ocurrió lo mismo; los poemas más admirados, digamos las *Duiniser Elegien*, o el *Cimetière marin*, o *The Waste Land*, fueron los más traducidos.)

He aquí un primer ejemplo: el soneto “Pace non trovo, e non ò da far guerra...” fue sin duda, para los lectores del siglo xvi, la quintaesencia del petrarquismo. Petrarca hizo que los poetas de “toda la cristiandad” (como dijo Cascales) se pusieran a meditar o “filosofar” sobre el amor. (Sin necesidad ya de leer a Petrarca, sor Juana podrá recordar que el Amor es “causa productiva / de diversidad de afectos”.) Petrarca fue un gran civilizador, un gran afinador de los sentimientos, un gran pedagogo que enseñó a su generación y a las subsiguientes a tomar en serio la pasión amorosa. Y, sin embargo, sentimos

que la admiración por ese soneto se debió ante todo a su *forma* especial, a su *estructura* tan armoniosamente armada. Vale entonces la pena volver al “Pace non trovo...” y releerlo muy despacio. Creo que no seré el único que acabe diciendo: “Pues sí, es un soneto admirable”.

Muchos de los sonetos de Petrarca son “declaraciones de amor”, pero uno de ellos, el que comienza “Pommi ove ’l sol occide i fiori e l’erba...”, fue el predilecto. Lo que dice es simple: ‘En cualquier lugar del mundo en que me encuentre, y suceda lo que suceda, yo seguiré amándote como ahora te amo’. Pero lo verdaderamente bonito es el modo de decirlo, el desfile de las imágenes, verso a verso. Y había, en este caso, una razón más para el aplauso. Una de las tareas civilizadoras de Petrarca fue el redescubrimiento de varios poetas antiguos, Horacio en particular. La *idea* de “Pommi ove ’l sol...” procede de una oda de Horacio en que hay sólo tres imágenes, geográficas las tres: desiertos desnudos de verdor, climas lluviosos y aciagos, y regiones inhabitables por tórridas. ‘En cualquier lugar —dice Horacio— seguiré amando a Lálage, la del dulce reír, la del dulce hablar’. Los españoles, a partir sobre todo de fray Luis de León, descubrieron a Horacio y se entusiasmaron con él. Y muchos de quienes lo leían (y traducían) eran los mismos que leían (y traducían) a los italianos. A las imágenes geográficas de Horacio (zonas glaciales o tórridas, etc.) añade Petrarca imágenes morales (próspera o adversa fortuna, etc.). Así, los admiradores de “Pommi ove ’l sol...” leían a la vez a Petrarca y a Horacio. Y lo que hizo Petrarca con Horacio hicieron con Petrarca sus traductores. Ese soneto invitaba a la variación. El solemne juramento de fidelidad era lo de menos —pues además, como es bien sabido, “Iupiter ex alto periuria ridet amantum”—: lo importante era que el soneto *sonara*. Y otra señal de su fama es que mereció los honores de la parodia humorística (tal como los mereció el “¡Qué descansada vida...!” de fray Luis: “¡Ay Dios, qué triste vida / es donde no se mueve algún ruído...!”). Dice Lope de Vega:

...*Ponme*, Paula, en el *verano*  
al pie de un peral enano  
cuyas ramas sombra den,

con una bota que sea  
de Illana, y un pernil tierno  
con hebras de taracea;  
o *ponme* a una chimenea  
en el rigor del *invierno*  
con una ollaza podrida;  
y si de ti me olvidare,  
y si me duermo, esta vida  
después de mi muerte pare  
donde tú fueres servida.

Otro ejemplo muy claro es el soneto “O Gelosia...” de Sannazaro, que tantas traducciones y adaptaciones tuvo (véanse las páginas 138-145). Es un grandilocuente repudio de los celos, enemigos del amor. Cervantes —dice Marcel Bataillon— soñó con el ideal de un amor tan puro, que no daba cabida a los celos, y en casi todas sus obras, desde la *Galatea* hasta el *Persiles*, sembró reflexiones no distintas de las de Erasmo o Montaigne sobre esa “rabiosa pestilencia”. Los traductores del soneto de Sannazaro dan muestras de haber sentido lo mismo que Cervantes.

El soneto “Superbi colli...” de Castiglione es uno de los que más brillaron en el cielo poético de la Europa renacentista (pues no hay que olvidar que la italianización de la cultura fue un fenómeno europeo). Entre sus muchos traductores están Edmund Spenser y Joachim du Bellay (“*Sacres costeaux, et vous, saintes ruines...*”). Castiglione no era conocido como poeta, sino como autor del *Cortigiano*, y por eso su soneto circuló anónimamente, o atribuido a Giovanni Guidiccione y a otros poetas. Castiglione vivió el gran momento de las excavaciones en busca de las antigüedades de Roma, la ciudad de los siete *colli*. La fiebre arqueológica —junto con la consciencia de que la tierra que uno pisa tuvo un pasado grandioso— es uno de los rasgos definidores del Renacimiento. Nebrija, andaluz educado en Italia, exploró personalmente las ruinas de la andaluza Itálica, cuna de dos Césares. Más patético que el caso de Roma era el de Cartago. “*Delenda est Carthago*”, decretó Roma, y Escipión

Emiliano ejecutó a conciencia el decreto. Herrera observa que de la ciudad de Dido y de Aníbal no puede verse “rastros alguno”. Razón de más para que Garcilaso, estando en Túnez en 1535, se acordara de ella al decirle a Boscán:

Aquí donde el romano encendimiento,  
donde el fuego y la llama licenciosa  
sólo el nombre dejaron a Cartago,  
vuelve y revuelve Amor mi pensamiento...

También Cetina estuvo en Túnez (en 1541), y también él evocó la trágica suerte de Cartago en “uno de los buenos sonetos que tiene la lengua española”, como dijo Herrera. Cartago aparece asimismo en un soneto de Juan de Arguijo, sevillano como Cetina (“Este soberbio monte y levantado...”). Otros sevillanos eligen las ruinas de Itálica. Así Herrera (“Esta rota y cansada pesadumbre...”), Medrano (“Estos de panllevar campos ahora...”), Rioja (“Estas ya de la edad canas ruinas...”) y sobre todo Rodrigo Caro, autor de la muy divulgada *canzone* “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...”. (Caro, por cierto, era un “anticuario”, no un poeta profesional como Herrera.) Los hermanos Argensola, aragoneses, no podían menos que acordarse de la “aragonesa” Sagunto. Lupercio le dedicó un soneto (“Muros, ya muros no, sino trasunto...”), y Bartolomé dos (“Estas son las reliquias saguntinas...” y “Ministra fue del tiempo aquella furia...”). Lope de Vega, por su parte, evoca las paradigmáticas ruinas de Troya (“Entre aquestas colunas abrasadas...”). A veces hay simplemente ruinas “clásicas” sin ubicación, como en los sonetos del mismo Lope (“Soberbias torres, altos edificios...”) y de Arguijo (“No los mármoles rotos que contemplo...”).

El soneto de Castiglione es, por otra parte, una buena muestra de cómo la influencia italiana no se circunscribió a la dimensión petrarquesca. (Los Argensolas, por ejemplo, nunca petrarquizaron.) La descripción de ruinas clásicas tuvo la misma suerte que la descripción de la belleza femenina: degeneró en tópico. Sor Juana deplora jocosamente el agotamiento de la tradición petrarquesca en su “Retrato de Lisarda”, y Cervantes, en el *Viaje del Parnaso*, había ironizado el patetismo de las ruinas:

“...¿No has oído decir los memorables  
arcos, anfiteatros, templos, baños,  
termas, pórticos, muros admirables,  
que a pesar y despecho de los años  
aún duran sus reliquias y entereza,  
haciendo al tiempo y a la muerte engaños?”  
Yo respondí: “Por mí, ninguna pieza  
desas que has dicho, dejo de tenella  
clavada y remachada en la cabeza...”

y menciona algunas de esas preciosas antiguallas, comenzando con el sepulcro de la reina Dido.

Un quinto ejemplo de soneto aplaudido por nuestros antepasados es el de Domenico Veniero, “Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio...”, a causa, no del contenido (‘Yo, que me burlaba del amor, estoy ahora perdidamente enamorado’), sino del exquisito artificio de la *forma*. Se trata, por así decir, de tres sonetos metidos en uno solo: primero, ‘No hubo dardo de Amor que hiriera un pecho más acorazado que el mío’, etc.; segundo, ‘No hubo llama de Amor que hiciera arder un corazón más helado que el mío’, etc.; y tercero, ‘No hubo cadena de Amor que aprisionara un corazón más libre que el mío’, etc. Los tres sonetos se leen simultáneamente: ‘No hubo flecha, no hubo llama, no hubo cadena de Amor que hiriera, que quemara, que aprisionara...’, etc.; y el juego se prolonga hasta el final: ‘...sólo la muerte restañará, apagará, liberará’. Luigi Groto, contemporáneo de Veniero, usó el mismo artificio en su soneto “Non move, erge, apre, il corpo, i piedi, l’ale / nel mondo pesce, fiera, augel, che tanto...”, imitado por Góngora en “Ni en este monte, este aire ni este río / corre fiera, vuela ave, pece nada...”. En el soneto “Raya, dorado sol, orna y colora...” del mismo Góngora (y en el madrigal de Juan de Salinas, “Pintado el fuego, el agua, el viento y tierra...”) hay un artificio análogo. Véanse también, en la presente antología, el soneto de Góngora “Mientras por competir con tu cabello...”, el de Panfilo Sasso “Col tempo el villanel al giogo mena...”, y el de Ariosto, “Chiuso era il sol da un tenebroso velo...”, con la traducción

de Luis Martín. (Dámaso Alonso ha estudiado, con abundancia de ejemplos, estos esquemas de “distribución” y “recapitulación”.) El soneto “Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha...” (página 178) tiene algo de conmovedor. Parece obra de un adolescente que quiso no sólo imitar, sino superar, a Veniero: al *fuego* que abrasa, al *lazo* que aprieta y a la *flecha* que hiere añade el *hielo* que enfría; pero Cervantes lo publicó a la no tierna edad de 38 años, en *La Galatea*. Y, a pesar de que en el *Quijote* y en el *Viaje del Parnaso* ironiza acerca de los artificios, estaba evidentemente orgulloso de su *tour de force*, pues lo repite en sus octavas al poeta Antonio Veneziani, compañero de cautiverio en Argel: “Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro hielo...”.

\* \* \*

“Un soneto cabal vale un poema”, dice Boileau. También Borges sentía que un buen cuento valía una novela de 500 páginas. Sí, *pero* hay, desde siempre, algo que impulsa a la humanidad lectora a poner el *soneto* por debajo del *poema* largo, el cuento por debajo de la novela (o la pintura de caballete por debajo de la pintura mural, o el *Lied* por debajo de la ópera). Afortunadamente, también han existido desde siempre los lectores reflexivos, por ejemplo los griegos de hace veintiséis siglos para quienes Safo, autora de poemas equivalentes a sonetos, podía equipararse con Homero. Desde siempre, además —y esto no suele tomarse en cuenta—, la literatura vive buscando y encontrando equilibrio, asimilando unas cosas y desechando otras. Hasta el más encarnizado choque de credos estéticos queda al fin serenamente “puesto en su lugar” por obra del sentido común o, mejor dicho, por obra del discernimiento, que nos hace ver la importancia relativa de la materia y la forma, por un lado, y de lo objetivo y lo subjetivo, por otra. Lo objetivo, digamos la hechura del soneto, cuenta ciertamente, pero cuenta muchísimo más lo subjetivo, el amor que le tenemos al que sentimos como buen soneto. Y, por definición, la subjetividad es terreno no pisado sino por una persona, o sea el sujeto, el lector. De donde se sigue que entre lo óptimo y lo simplemente bueno (*lo bien hecho*) se extiende una zona infinita: la zona de las predilecciones. En esa zona conviven el

lector “vanguardista” (el que lee con entusiasmo sólo la poesía escrita de 1990 para acá) y el que, después de leer la poesía de lengua española de los siglos XVIII, XIX y XX, siente que lo más bello que se ha escrito en todos esos trescientos años es *Muerte sin fin* de José Gorostiza. En esa zona están también los que entre 1540 y 1640 —época que sigue poéticamente conectada con la nuestra— pusieron por encima de cualquier otra forma poética el soneto.

Todos los amores son buenos, si de verdad son amores. Y en las épocas fecundas coexisten y se entrecruzan los más diversos amores. Con “épocas fecundas” me refiero a aquellas en que no hay una “moda” única, ni una “preceptiva” acatada, ni una “academia” encargada de limpiar, fijar y dar esplendor a la poesía. Cité antes (página xvii) la deploración de Lomas Cantoral: España estaba por debajo de Italia y de Francia porque no tenía “públicas academias” en que se practicara a fondo el arte de la *imitación*, el arte de la poesía “culta”, la del vocabulario exquisito, la de las reminiscencias clásicas. Sin duda Italia y Francia estaban por encima de España en ese sentido. Pero lo que no pudo ver Lomas Cantoral es que la falta de “academia” fue una enorme bendición. (Es ilustre el caso de la “comedia española”, cuya exuberante vitalidad, que la pone tan por encima del teatro italiano y francés de entonces, se debió justamente a su anarquía, tan vituperada por Boileau y los neoclásicos españoles.) La “academia” impone “normas”. ¿Qué habría sido de la poesía de lengua española si en 1530 hubiera habido una “academia” que, para limpiarla, fijarla y darle esplendor hubiera frenado victoriosamente la entrada de un extranjerismo tan flagrante como el endecasílabo italiano? Además, Lomas Cantoral omitió un dato: la parte básica de la *imitación*, o sea la adopción de los metros italianos, era un *fait accompli*. Hasta hubo el “peligro” de que las formas castellanas quedaran aplastadas: varios ilustres poetas del siglo XVI, comenzando con Garcilaso, escribieron casi sólo en metros italianos. Pero muy pronto irrumpieron Alcázar, Góngora, Lope, que gloriosamente hermanaron los romances y las coplas castellanas con los metros italianos. (La fábula de *Píramo y Tisbe* de Góngora, que es un romance, no tiene nada que envidiarle a la de *Polifemo*, compuesta en octavas reales.) Los años de 1550 a 1630 fueron una época de buen apetito, de

asidua búsqueda de manjares diversos con que satisfacerlo, y sin médicos que prescribieran una dieta. En suma, una época ecléctica; y las épocas eclécticas son las mejores: se desentienden de rótulos y piden sólo lo que importa: *lenguaje eficaz*.

Nuestra época es bastante ecléctica: una sola persona puede admirar simultáneamente —y a fondo, “con conocimiento de causa”— a Leonardo da Vinci y a Picasso, a Donatello y a Hans Arp, a Monteverdi y a Schoenberg, al Arcipreste de Hita y a Mallarmé. Si bien lo vemos, nuestras condiciones son hasta mejores, pues el *Poema del Cid* y Berceo y el Arcipreste son hoy muy conocidos y queridos, mientras que durante el Siglo de Oro estuvieron hundidos en el olvido. Pero pienso que estos tiempos nuestros podrían ser aún más eclécticos. Hay todavía formas de “academia” que ponen fronteras a los impulsos expansivos. Si acaso se justifica la existencia de “profesores de literatura”, deberían ser ellos los encargados de dar a conocer la poesía del Siglo de Oro. Pero no suelen hacerlo.

Hablaré de mi experiencia personal. Durante muchos años estuve en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM a cargo de un seminario de poesía del Siglo de Oro (de Garcilaso a sor Juana). Asistían a él estudiantes *ya graduados*, a quienes solía preguntar, en la primera sesión, qué “sabían” de esa poesía. Algunos tenían una idea borrosa de “Siglo de Oro”, pues me contestaban que habían leído “Moza tan hermosa...” y “Recuerde el alma dormida...”; otros mencionaban “Ojos claros, serenos...” o “Qué descansada vida...”. Pero ¿sonetos? ¡Ah, sonetos! Pues “Un soneto me manda hacer Violante...”, “En tanto que de rosa y azucena...”, “Érase un hombre a una nariz pegado...”, y... ¿qué más? A Aldana no lo conocían ni de nombre. ¿A Góngora? Un poco. Ellos solían avergonzarse de su ignorancia, pero en realidad eran inocentes: entre las materias de su licenciatura no figuraba la poesía del Siglo de Oro. En vez de eso, ciertos profesores los habían hecho viajar por las nebulosas regiones del postestructuralismo y demás teorías y corrientes críticas de moda, como si hicieran falta prolijos y supertécnicos análisis de “lo poético” para lograr lo que con toda naturalidad lograron, en tiempos más felices que los nuestros, los lectores de Petrarca y Garcilaso, de Tasso y Góngora.

No voy a incurrir en el error de perspectiva de Lomas Cantoral, que echaba de menos una academia distribuidora de diplomas. Ni estoy pidiendo una educación “clásica” como la que se practicó un tiempo en los colegios de los jesuitas, o como la que hizo famoso al *lycée* francés. Lo que pido es simplemente que los jóvenes que han elegido la carrera de Letras reciban lo antes posible su debida *invitación* a la lectura de una gran poesía. Pero, finalmente, cualquier tiempo es bueno para llenar una laguna. Y la entrada algo tardía en ese territorio suele hacer aún más grato, más deslumbrante, el descubrimiento. (Nada más grato que ir viendo, por ejemplo, cómo Lope y Quevedo escribieron sonetos muchísimo más dignos de leerse que “Un soneto me manda hacer Violante...” y “Érase un hombre a una nariz pegado...”.)

\* \* \*

Lo que acabo de decir parecería indicar que la presente antología está enderezada a los estudiantes de Letras. No es así (aunque ellos, desde luego, están muy cariñosamente incluidos). Al organizar la antología he pensado en quienes le tienen amor a la poesía, y de manera concreta en quienes sin “academia” ni “especialización” ni nada —a la manera de Gabriel Zaid, que es ingeniero, o de Juan José Arreola, que no pasó de 4º año de escuela primaria— conocen, pero *de veras*, ciertos sonetos de Lope, de Góngora, de Quevedo, lo cual es suficiente para tener una *idea* de lo que fueron esos tiempos. Pero no excluyo a quienes se nutren sólo de poesía modernísima. Al contrario: sería bonito que esta antología cayera en manos de uno de esos lectores vírgenes de Aldana y Villamediana; su reacción, fuera la que fuera, tendría un interés formidable.

Hay muchas antologías de poesías del Siglo de Oro. La mía es muy modesta, pues se limita a recoger unas docenas de sonetos. Pero añade, como lujo y como aliciente, los textos italianos de donde proceden. (Andrés Rey de Artieda, que tradujo sólo cinco sonetos, tuvo en 1605 la excelente idea de imprimir, en páginas paralelas, los textos originales.) No es desdeñable la oportunidad de calibrar el *métier* del traductor: ver cuándo el poeta español consigue mantener los consonantes del original, cuándo se aparta de él, rebajando a veces la expre-

sión, metiendo a veces rellenos o ripios, sustituyendo a veces unas imágenes hermosas por otras igualmente hermosas, etc., tarea que se hace más interesante cuando pueden confrontarse aciertos y fallas de diversas traducciones. Pero, sobre todo, la lectura del original italiano suele aumentar los quilates de la traducción/adaptación. El soneto “Varia imaginación que en mil intentos...” adquiere uno como halo, o como relieve, si se lee al lado de “Pensier che mentre di formarmi tenti...” (y viceversa: admirar a Góngora a través de Tasso acaba por ser lo mismo que admirar a Tasso a través de Góngora). El ya conocedor de “La dulce boca que a gustar convida...” me agradecerá el haberle puesto ante los ojos el “Quel labbro che le rose han colorito...”.

He procurado dejar que sean los sonetos, por sí solos, los encargados de hablarle al lector. No he añadido datos biográficos ni referencias bibliográficas, como hacen otras antologías, sino que he seguido el ejemplo de Pedro Espinosa, que, después de usar cedazo para cernir doscientos cahíces de poesía, sacó una *Flor de harina* pensando exclusivamente en el deleite de los lectores. Vale la pena imaginar el momento en que alguien, recién aparecidas las *Flores* de Espinosa, se dijo a sí mismo, o le dijo a un amigo: “¡Qué buen soneto éste! ¡Y este otro no se queda atrás!”, y uno de los sonetos era de Góngora y el otro de Luis Martín de la Plaza. Góngora era conocido ya, pero no como autor de sonetos, sino de romances y letrillas, y Luis Martín era un desconocido. Esos lectores estaban en una condición ideal, a salvo de todo esnobismo: no los arrastraba el *renombre* de Zutano o de Mengano; no atendían sino a lo que les estaban diciendo los versos contenidos en el libro.

He incluido, sin embargo, ciertas anotaciones que pueden ayudarle al lector *en cuanto lector*. Reconozco que a veces he ido más allá, por ejemplo cuando me pongo a calificar y adjetivar (soneto “maravilloso” o no tanto, traducción fiel o “demasiado libre”...). Lo hago *pour encourager les autres*, esto es, para invitar a los lectores a afinar sus propias antenas: la calificación es cosa de cada uno de ellos. Y en algunos casos no me ha parecido superfluo meter un poco de “erudición” (llamémosla así). Pongo como ejemplo lo que digo a propósito de “Cabellos crespos, breves, cristalinos...”. Confieso que no puedo leer este soneto sin estar sonriendo verso a verso, pero mi placer se acrecienta

al saber que ese soneto hizo sonreír *también* a Cervantes: es bonito sentir afinidad con él. (Por deformación profesional, soy muy afecto a esas notas de pie de página que, con un “Obsérvese que...”, o un “He aquí, en cambio, lo que piensa el hispanista tal en el artículo tal, páginas tales”, con todos los primores del *op. cit.*, y el *loc. cit.*, el *supra* y el *infra*, el *apud* y el *ibid.*, amplían a sus anchas algo que en el texto se reduce a un solo renglón. He renunciado aquí a ellas, porque entonces no le estaría hablando al lector *en cuanto lector*, sino en cuanto “estudiante” o “investigador”, real o virtual.)

Espero que mis notas a los sonetos italianos tengan alguna utilidad. Parto de la idea de que cualquier lector, como le dijo el capitán Salazar al bachiller de Arcadia, sabe que *cavaglieri* es “caballeros”, *arme* “armas” y *amori* “amores”. Yo he tenido conversaciones casi normales con ciertos italianos, hablando ellos su lengua y yo la mía. Un hispanohablante que resida algún tiempo en Italia no tarda en echarse a *parlare*. Y también a *scrivere*, a veces. De hecho, los tres primeros sonetos renacentistas escritos por un hispanohablante no son los de Boscán y Garcilaso, sino los que hizo, en italiano, un poeta de la generación anterior, Bartolomé de Torres Naharro, que residía en Italia. Años después, Francisco de Figueroa y Francisco de Aldana, que vivieron un tiempo en Italia, escribieron también sonetos en italiano.

Sí, el italiano es fácil... *ma non tanto* (no tanto como el portugués). Por algo tuvo tantas ediciones, a partir de 1570, el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas. Gracias sin duda a este *Vocabulario* pudo Dávalos y Figueroa, en el remoto Perú, dar una muestra tan contundente de su acendrado petrarquismo: ¡dos sonetos en italiano!

No sé qué tan útiles serán mis notas léxicas. Muchas de ellas son simple resultado de mis ignorancias: me topo con algo que *no entiendo* y que, según presumo, tampoco va a entender quien esté leyendo mi antología, y entonces acudo al diccionario, donde veo, por ejemplo, que un raro *tosco* es ‘veneno’ (¡ah, claro: *tóxicum*, *tósigo*, *tosco*!). Pero, como es obvio, cada quien tiene sus ignorancias. La única manera de explicar *todo* sería traducir de una vez el soneto palabra por palabra, y naturalmente en prosa. Lo cual no habría tenido ningún sentido.

Dije hace un momento que he preferido no abrumar esta antología (destinada a la lectura y no al estudio) con referencias bibliográficas; pero es muy justo hacer una excepción: el libro del hispanista ítalo-americano Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid, 1960), que me ha sido sumamente útil.

México, junio de 2009.

FIORI DI SONETTI /  
FLORES DE SONETOS

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno  
e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto  
e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto  
da' duo begli occhi che legato m'anno;  
e benedetto il primo dolce affanno  
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,  
e l'arco e le saette ond'i' fui punto,  
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno;  
benedette le voci tante ch'io  
chiamando il nome de mia Donna ò sparte,  
e i sospiri e le lagrime e 'l desio;  
e benedette sian tutte le carte  
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,  
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte.

(Petrarca)

v. 3, *giunto* 'preso, cautivado' | v. 7, *punto* 'punzado' (herido) | v. 10, *ò sparte* 'he esparcido' | v. 12, *le carte*, etc.: 'y benditos mis versos y mis pensamientos, pues le pertenecen sólo a Laura'.

Bendita sea la hora y el momento,  
el fértil año, el mes, el punto, el día  
en que yo pude ser y el alma mía  
renovada con nuevo mudamiento;  
bendito y venturoso aquel tormento  
que el Amor reservado me tenía,  
el arco y el aljaba do traía  
las flechas con que causa el bien que siento;  
benditas sean las voces que derramo  
tan dulcísima pena publicando,  
mis lágrimas, suspiros y deseo;  
la llama sea bendita en que me inflamo,  
y las horas que paso suspirando,  
y el venturoso estado que poseo.

(Padilla)

El terceto final es completamente distinto del de Petrarca.

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro  
per la pietà del suo Fattore i rai;  
quand'io fui preso, e non me ne guardai,  
che i be' vostr' occhi, Donna, mi legaro.*

*Tempo non mi pareo di far riparo  
contr' a' colpi d'Amor; però m'andai  
secur, senza sospetto; onde i miei guai  
nel comune dolor s'incominciaro.*

*Trovommi Amor del tutto disarmato,  
et aperta la via per gli occhi al core,  
che di lagrime son fatti uscio e varco.*

*Però, al mio parer, non li fu onore  
ferir me de saetta in quello stato,  
a voi armata non mostrar pur l'arco.*

(Petrarca)

v. 6, *però* 'por lo cual' (lo mismo en el v. 12) | v. 11, *uscio e varco* 'puerta y pasaje' (conduc-  
to) | v. 14, *non...pur* 'ni siquiera'.

“El día que se le descoloraron al sol los rayos por ver morir a su Hacedor” es el Viernes Santo. Ese 6 de abril de 1327, día del “común dolor” (el dolor de la cristiandad), fue el comienzo de los lamentos amorosos (*guai*) de Petrarca: ese día vio a Laura por primera vez.

Fue mi alma en su dulce prisión puesta  
del año el quinto mes al tercer día,  
cuando la excelsa Híspalis hacía  
a la sagrada Cruz solemne fiesta.

Toda la gente, al placer dispuesta,  
alegre a todas partes discurría;  
Céfiro el suave aliento sacudía  
de las flores que Cloris nos empresta.

En este alegre día fue mi llanto,  
en aqeste deleite mi tormento,  
y en tal descanso se encendió mi fuego;  
aquí tuvo principio mi quebranto,  
aquí cautivó Amor mi pensamiento  
de aquella que jamás me da sosiego.

(Juan de la Cueva)

“El tercer día del quinto mes”, o sea el 3 de mayo, es la fiesta de la Invencción de la Santa Cruz, dato que bien podemos aceptar como autobiográfico. En este soneto se consigna, además, el lugar del suceso: Híspalis, o sea Sevilla. El ambiente festivo de un 3 de mayo contrasta con el ambiente sombrío de un Viernes Santo.

Era la alegre víspera del día  
que la que sin igual nació en la tierra,  
de la cárcel mortal y humana guerra  
para la patria celestial salía;  
y era la edad en que más viva ardía  
la nueva sangre que mi pecho encierra  
(cuando el consejo y la razón destierra  
la vanidad que el apetito guía),  
cuando Amor me enseñó la vez primera  
de Lucinda en su sol los ojos bellos  
y me abrasó como si rayo fuera.  
Dulce prisión y dulce arder por ellos;  
sin duda que su fuego fue mi esfera,  
que con verme morir descanso en ellos.

(Lope de Vega)

“La víspera del día en que la gloriosa Virgen María subió al cielo” es el 14 de agosto, dato que también suena a autobiográfico. (*Lucinda* es Micaela de Luján.)

Este soneto juvenil, tan “idealista” y petrarquizante, hizo sonreír al Lope viejo y “realista” de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), donde lo parodia graciosamente: “Érase el mes de más hermosos días...” (final: “Ya saco la sentencia del cogote; / pero si, como pienso, no le acabo, / echaréle después un estrambote”).

Pensando que ocupaba fuerza y arte  
Amor, oh hermosísima señora,  
en no sufrir desorden como agora  
que sufre a mi bajeza desearte,  
    desarmado de aviso osé mirarte;  
mas el crüel, que nunca se está un hora,  
luego desde tus ojos, donde él mora,  
me pasó el corazón de parte a parte.  
    No sé qué premio espera ni qué gloria  
por haberme vencido en tal estado,  
ni sé qué palma sigue tal victoria.  
    Suene el gran caso digno de memoria:  
hecho fuerte en su reino, a un desarmado  
venció Amor. ¡Bien sonora es su victoria!

(Dávalos y Figueroa)

Dávalos prescinde de la fecha y destina el primer cuarteto a otra cosa, pero a partir del verso 5 desarrolla —y muy bien— la idea esencial de Petrarca: ‘me sorprendió el amor cuando más desprevenido me hallaba’.

Grazie ch'a pochi il ciel largo destina,  
rara virtù, non già d'umana gente,  
sotto biondi capei canuta mente,  
e 'n umil donna alta beltà divina;  
    leggiadria singulare e pellegrina,  
e 'l cantar che ne l'anima si sente,  
l'andar celeste e 'l vago spirto ardente  
ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;  
    e que' belli occhi che i cor fanno smalti,  
possenti a rischiarar abisso e notti,  
e torre l'alme a' corpi e darle altrui;  
    col dir pien d'intelletti dolci et alti,  
coi sospiri soavemente rotti:  
da questi magi trasformato fui.

(Petrarca)

v. 1, *largo* 'dadivoso' | v. 3, *canuta* 'canosa' (en contraste con la juvenil cabellera rubia) |  
v. 8, *dur(o)* 'durezza' | v. 9, *fanno smalti* 'petrifican' (los corazones) | v. 11, *torre* = *togliere* 'quitar'  
| v. 12, *intelletti* 'conceptos', 'pensamientos' | v. 14, *magi* 'artes mágicas'.

Gracias que el cielo sola en vos destina;  
rara virtud, no dada a algún viviente;  
en dorados cabellos cana mente,  
y en sombra de mujer, beldad divina;  
dulzura singular y peregrina  
de una voz que en el ánima se siente;  
valor excelso, espíritu excelente  
que al duro vence y al altivo inclina;  
ojos que el alma y corazón absortan,  
poderosos a dar luz al infierno,  
la muerte al vivo, vida al sepultado;  
palabras que los ánimos confortan,  
por quien el sin amor queda más tierno:  
con este encanto fui yo transformado.

(Dávalos y Figueroa)

Camões hizo una hermosa imitación del soneto de Petrarca: “Un mover d’olhos brando e piadoso, / sem ver de quê... / esta foi a celeste fermosura / da minha Circe, e o mágico veneno / que pôde transformar meu pensamento”.

Queste purpuree rose ch'a l'Aurora  
a l'apparir del dì cadder di seno,  
aure, fien vostre; e questo vaso pieno  
di gigli e calta sarà vostro ancora,  
se da l'ardente sol, che d'ora in ora  
scalda più co' suoi rai l'almo terreno,  
guarderete oggi lei, che 'l ciel sereno  
fa co' begli occhi, e le campagne infiora:  
uditemi, aure dolci e pellegrine,  
ché ne' verdi orti suoi non ha Pomona  
più vaghi fiori, e più vermiglie rose:  
vedete ch'anco sono rugiadoso  
del pianto de l'Aurora, al vostro crine  
ne potrete poi far lieta corona.

(B. Tasso)

Estas purpúreas rosas que a la Aurora  
se le cayeron hoy del blanco seno,  
y un vaso de pintadas flores lleno,  
¡oh dulces auras!, os ofrezco agora,  
si defendéis de mi divina Flora  
con vuestras alas el color moreno,  
del sol, que, ardiente y de piedad ajeno,  
su rostro ofende porque el campo dora.

Oh hijas de la Tierra, peregrinas:  
mirad si tiene mayo en su guirnalda  
más frescas rosas, más bizarras flores;  
llorando les dio el alba perlas finas;  
el sol, colores; mi afición, la falda  
de mi hermosa Flora; y ella, olores.

(Espinosa)

O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,  
più ricco assai ch'Ermo, Pattolo o Tago,  
che vai al tuo camin lucente e vago  
fra le sponde di gemme a passo lento,  
o primo onor del liquido elemento,  
conserva integra quella bella imago  
di cui non pur quest'occhi infermi appago,  
ma pasco di dolc'esca il mio tormento.  
Qualora in te si specchia, e nelle chiare  
e lucide onde tue si lava il volto  
colei ch'arder potrebbe orsi e serpenti,  
ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto  
condensa i liquor tuoi caldi et ardenti,  
per non portar tanta ricchezza al mare.

(B. Tasso)

¡Oh claro honor del líquido elemento,  
dulce arroyuelo de luciente plata,  
cuya agua entre la hierba se dilata  
con regalado son y paso lento!

Pues la por quien helar y arder me siento,  
mientras en ti se mira, Amor retrata  
de su rostro la nieve y la escarlata  
en tu tranquilo y blando movimiento,  
vete como te vas, no dejes floja  
la ondosa rienda al cristalino freno  
con que gobiernas tu veloz corriente:  
que no es bien que confusamente acoja  
tanta belleza en su profundo seno  
el gran señor del húmido tridente.

(Góngora)

Lieti fiori e felici, e ben nate erbe  
che Madonna pensando premer sòle;  
piaggia ch'ascolti sue dolci parole  
e del bel piede alcun vestigio serbe;  
    schietti arboscelli e verdi frondi acerbe,  
amorosette e pallide viole;  
ombrese selve, ove percote il sole,  
che vi fa co' suoi raggi alte e superbe;  
    o soave contrada, o puro fiume  
che bagni il suo bel viso e gli occhi chiari,  
e prendi qualità dal vivo lume,  
    quanto v'invidio gli atti onesti e cari!  
Non fia in voi scoglio omai che per costume  
d'arder co la mia fiamma non impari.

(Petrarca)

v. 1, *ben nate* 'nacidas en buena hora' | v. 7, *il sole* es Laura | v. 11, *lume* 'luz' (de los ojos) |  
v. 13, *scoglio* 'peñasco'.

Hierbas floridas, verdes, deleitosas,  
que con el blanco pie sois oprimidas  
de aquella que en su vulto recogidas  
tiene todas las gracias más preciosas;  
dichosas sombras suaves y amorosas,  
tan gratas a la que roba mil vidas;  
aire que del fino oro desparcidas  
las hebras traes, revueltas con las rosas;  
claras y frescas fuentes cristalinas,  
que de bañar en vos sus blancas manos  
os quiso hacer mi Filis tanto dinas:  
cuando sintáis sus pasos soberanos  
diréisle, si a mis ojos sois beninas,  
que no me sean los suyos tan tiranos.

(Figuerola)

*Amore alma è del mondo, Amore è mente,  
e 'n ciel per còrso obliquo il sole ei gira,  
e d'altri erranti a la celeste lira  
fa le danze lassù veloci o lente.*

*L'aria, l'acqua, la terra e 'l foco ardente  
regge, misto al gran corpo, e nutre e spira:  
e quindi l'uom desia, teme e s'adira,  
e speranze e diletto e doglia ei sente.*

*Ma, ben che tutto crei, tutto governi  
e per tutto risplenda e 'l tutto allumi,  
più spiega in noi di sua possanza Amore:  
e come sian de' cerchi in ciel superni,  
posta ha la reggia sua ne' dolci lumi  
de' bei vostri occhi e 'l tempio in questo core.*

(T. Tasso)

La idea de este grandioso soneto viene de lejos: los griegos antiguos concebían el Amor como fuerza cósmica. El verso final de la *Commedia* de Dante dice “l'Amor che move il sole e l'altre stelle”. El amor es el “espíritu” del “gran cuerpo” del cosmos. (Tasso, que anotó sus propias poesías, explica que la idea del *gran corpo* procede de Virgilio.)

Alma es del mundo Amor; Amor es mente  
que vuelve en alta espléndida jornada  
del sol infatigable luz sagrada,  
y en varios cercos todo el coro ardiente;  
    espíritu fecundo y vehemente  
con varonil virtud, siempre inflamada,  
que en universal máquina mezclada  
paterna actividad obra clemente.

Este, pues, burlador de los reparos  
que, atrevidos, se oponen a sus jaras,  
artífice inmortal de efectos raros,  
    igualmente nos honra, si reparas;  
pues si hace trono de tus ojos claros,  
Flora en mi pecho tiene templo y aras.

(Quevedo)

Quevedo entra con gallardía, pero a partir del verso 5 se pone demasiado retórico. Las *jaras* 'flechas' del verso 10 no vienen al caso (la idea se empequeñece), y la conclusión es rara: 'el Amor nos honra *por igual* a ti y a mí'.

Chiuso era il sol da un tenebroso velo  
che si stendea fin all'estreme sponde  
de l'orizzonte, e murmurar le fronde  
e tuoni andar s'udian scorrendo il cielo;  
di pioggia in dubbio o tempestoso gelo,  
stav'io per ire oltre le torbid' onde  
del fiume altier che 'l gran sepolcro asconde  
del figlio audace del signor di Delo,  
quando apparir su l'altra ripa il lume  
de' bei vostri occhi vidi e udí parole  
che Leandro potean farmi quel giorno,  
e tutto a un tempo i nuvoli d'intorno  
si dileguaro e si scoperse il sole,  
tacquero i venti e tranquillossi il fiume.

(Ariosto)

v. 5, *di pioggia in dubbio* 'con temor de que lloviera' | v. 7, *fiume altier*: el Po, donde cayó el audaz Faetonte, hijo de Apolo | v. 11, *che potean...*: 'que podían hacer de mí un Leandro' (porque Leandro cruzaba a nado cada noche el Helesponto para estar con su amada).

Cubierto estaba el sol de un negro velo;  
luchaba el viento con el mar hinchado;  
y él, en huecos peñascos quebrantado,  
con blanca espuma salpicaba el cielo;  
    el ronco trueno amenazaba al suelo;  
tocaba el rayo al monte levantado,  
y pardas nubes de granizo helado  
el campo cobijaban con su hielo.

    Mas luego que su clara luz mostraron  
los bellos ojos que contento adoro  
y a quien el alba invidia las colores,  
    calmó el mar, calló el viento y se ausentaron  
los truenos, pintó el sol las nubes de oro,  
vistióse el campo de olorosas flores.

(Luis Martín)

El último terceto es más claramente “recapitulativo” (mar, viento, truenos, sol, nubes, campo) que el correspondiente de Ariosto.

Del cierzo alborotó la fuerza fiera  
el mar tranquilo, tierra y aire puro;  
no quedó desta furia bien seguro  
pez en gruta, ave en nido, en cueva fiera;  
    quéjase el mar, y el aire, que se altera,  
de otro mar cubre el cristalino muro,  
donde las ondas son de humo oscuro  
en que confusa y vuelta está su esfera.

Fue el cierzo aura; el proceloso charco,  
en calma, leche; los nublos, arreboles;  
cesó la noche, cesó el temor y quejas;  
    que en el cielo se vido el sol y un arco,  
mas yo vide dos arcos y dos soles:  
de mi Clori los ojos y las cejas.

(A. Calderón)

Vale la pena observar la preciosista reelaboración de los tercetos, si bien en el primero hay dos versos de 12 sílabas.

El soneto de Lope de Vega, “Con imperfectos círculos enlazan...”, que termina: “...salió Lucinda y serenóse todo”, se relaciona también con el de Ariosto.

*Era tranquillo il mar; le selve e i prati  
scuoprian le pompe sue, fior frondi al cielo;  
e la notte sen già squarciando il velo,  
e spronando i destrier foschi e alati;  
    scuotea l'aurora da capegli aurati  
perle d'un vivo trasparente gelo;  
e già ruotava il dio che nacque in Delo  
raggi da liti Eoi ricchi odorati,  
    quand' ecco d'Occidente un più bel sole  
spuntogli incontro serenando il giorno  
e impallidi l'orientale imago.  
    Velocissime luci eterne e sole,  
con vostra pace, il mio bel viso adorno  
parve alhor più di voi lucente e vago.*

(Rainieri)

v. 3, *squarciando* 'desgarrando' | v. 4, *spronando i destrier* 'espooleando los corceles' | v. 7: el que nació en Delos es Apolo | v. 13 *adorno* 'bello'.

El soneto de Rainieri no es sino reelaboración o "modernización" del de Ariosto; por eso lo pongo entre las traducciones.

Sosegado está el mar, selvas y prados;  
la hoja y flor su pompa muestra al cielo;  
la noche vi, rompiendo apriesa el velo,  
sus caballos herir negros y alados;  
Cintia deja los campos plateados  
de un transparente cristalino hielo;  
resplandecían del señor de Delo  
los orientales rayos colorados,  
cuando otro sol más puro de Occidente  
veis donde asoma serenando el día,  
la imagen oriental descolorando,  
y dijo: “Eterna luz sola y ardiente,  
sufrid en paz la hermosura mía,  
que más clara que vos se va mostrando”.

(Ramírez Pagán)

En sí mismo, este soneto es simple (y hermosa) traducción del de Rainieri. (Traducción un tanto libre, como era normal, y así Ramírez Pagán menciona no sólo al dios de Delos sino también a su hermana Cintia, Diana, o sea la luna que acaba de retirarse dejando el campo cubierto de ligera escarcha.) Pero todo cambia si, al leerlo, tomamos en cuenta el epígrafe: “Soneto a Nuestra Señora del Alba”. Es un ejemplo de poesía “a lo divino” (o “a lo espiritual”), género muy del Siglo de Oro. Al final, es la Virgen del Alba quien le dice al sol: ‘¡Soy más hermosa que tú!’ Véase otro caso adelante, pág. 54.

(¡Qué bien que hayan quedado intactos los maravillosos caballos del verso 4!)

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado  
por las puertas salía del Oriente,  
ella de flores la rosada frente,  
él de encendidos rayos coronado;  
sembraban su contento o su cuidado,  
cuál con voz dulce, cuál con voz doliente,  
las tiernas aves con la luz presente  
en el fresco aire y en el verde prado,  
cuando salió bastante a dar Leonora  
cuerpo a los vientos y a las piedras alma,  
cantando de su rico albergue, y luego  
ni oí las aves más, ni vi la Aurora,  
porque al salir, o todo quedó en calma,  
o yo (que es lo más cierto) sordo y ciego.

(Góngora)

v. 9: 'cuando salió Leonora, que se basta para...'

*Amor co la man destra il lato manco  
m'aperse, e piantovvi entro in mezzo 'l core  
un lauro verde sì che di colore  
ogni smeraldo avria ben vinto e stanco.*

*Vomer di penna con sospir del fianco,  
e 'l piover giù dalli occhi un dolce umore  
l'adornar sì, ch'al ciel n'andò l'odore  
qual non so già se d'altre frondi unquanco.*

*Fama, onor e vertute e leggiadria,  
casta bellezza in abito celeste  
son le radici de la nobil pianta.*

*Tal la mi trovo al petto, ove ch'i' sia,  
felice incarco; e con preghiere oneste  
l'adoro e 'nchino come cosa santa.*

(Petrarca)

v. 3: este laurel es Laura, por supuesto | v. 8: 'un aroma como jamás lo exhaló planta alguna' | v. 10, abito 'figura'.

Abrióme Amor con diestra mano el lado  
izquierdo, y en el pecho ya herido  
un árbol puso que ha en color vencido  
al más hermoso, verde y colorado,  
para que de mis penas el arado  
y el aire de mis ansias encendido  
le críen y le adornen, y el crecido  
humor por mis mejillas derramado.

Honor, fama, saber, virtud que espanta,  
casta belleza en hábito divino,  
son las raíces de esta ilustre planta.

Yo, triste, de tan rico peso indino,  
pecho por tierra como a cosa santa  
le adoro y reverencio de contino.

(Lomas Cantoral)

v. 4, *colorado*, 'de color brillante'.

¡Qué precisa es la imagen del verso 13! Pero Lomas Cantoral se equivoca en el 5 al traducir *penna* ('pluma') como *penas*. (Petrarca compara la hoja de papel con un campo, y la pluma con un arado.)

*Chi vuol prova di sè far contra Amore  
miri ne gli occhi de la donna mia,  
che poi sicuro in ogni parte fia,  
s'ivi non è pregon, s'ivi non more.*

*Questi quegli occhi son, ch'anno valore  
di far d'ogni alma cruda, umile e pia;  
al foco, a' strai d'Amor apron la via,  
sia pur di ghiaccio o di diamante un core.*

*Luci da me più che la vita amate,  
che morir d'ineffabile dolcezza  
mi fate ogn'hor che a me vi rivolgete:  
così mai sempre a me benigne siate,  
com'io v'adoro, e come di bellezza  
i dui maggior del ciel lumi vincete.*

(Parabosco)

v. 7, *strai*, plural de *strale* 'dardo'.

Quien de sí contra Amor quiere hacer prueba,  
mire los ojos de mi Arcelia bellos,  
que bien podrá seguro, si por ellos  
no se entrega a una dulce prisión nueva:  
    que aquéstos son los ojos donde a prueba  
se fraguan las saetas contra aquéllos,  
y, aunque de hielo armados, sólo en vellos  
no hay dureza que a amarles no le mueva.  
    Luces más que la vida de mí amadas,  
que de inmensa dulzura y gran ternera  
si os volvéis a mirarme, luego muero:  
    así me seáis benignas y apiadadas,  
como os adoro, y como en gentileza  
vencéis a Delia y al mayor Lucero.

(Jerónimo de Heredia)

v. 14, *Delia*, epíteto de Diana (la luna).

El segundo cuarteto es algo flojo en comparación con el resto del soneto, tan bien hecho (y tan preciosista).

*Bella è la donna mia se del bel crine  
l'oro al vento ondeggiar avvien ch'io miri;  
bella se volger gli occhi in vaghi giri  
o le rose fiorir tra neve e brine;  
e bella dove poggi, ove s'inchine,  
dov' orgoglio l'inaspra a' miei desiri;  
belli son i suoi sdegni e quei martiri  
che mi fan degno d'onorato fine.*

*Ma quella, ch'apre un dolce labro e serra,  
porta de' bei rubin sì dolcemente,  
è beltà sovra ogn' altra altèra ed alma:  
porta gentil de la prigion de l'alma  
onde i messi d'Amor escon sovente,  
e portan dolce pace e dolce guerra.*

(T. Tasso)

v. 4, *brine* 'escarchas'.

Bella es mi ninfa si los lazos de oro  
al apacible viento desordena;  
bella si de sus ojos enajena  
el altivo desdén, que siempre lloro;  
bella si con la luz que sola adoro  
la tempestad del viento y mar serena;  
bella si a la dureza de mi pena  
vuelve las gracias del celeste coro;  
bella si mansa, bella si terrible,  
bella si cruda, bella esquiva, y bella  
si vuelve grave aquella luz del cielo.  
Cuya beldad humana y apacible  
ni se puede saber lo que es sin vella,  
ni, vista, entenderá lo que es el suelo.

(F. de la Torre)

v. 14, *vista* 'una vez vista' (después de haberla visto).

Naturalmente, no puede decirse que este soneto sea "traducción" del de Tasso; está sólo "inspirado" en él. (El verso 6 recuerda uno de Garcilaso: "con clara luz la tempestad serena".)

*Crin d'oro cresco e d'ambra tersa e pura,  
ch'a l'aura in su la neve ondeggi e vole;  
occhi soavi e più chiari che 'l sole,  
da far giorno seren la notte oscura;  
    riso ch'acqueta ogni aspra pena e dura;  
rubini e perle ond' escono parole  
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vuole;  
man d'avorio che i cor dstringe e fura;  
    cantar che sembra d'armonia divina;  
senno maturo a la più verde etade;  
leggiadria non veduta unqua fra noi;  
    giunta a somma beltà somma honestade,  
fur l'esca del mio foco, e sono in voi  
grazie ch'a poche il ciel largo destina.*

(Bembo)

v. 13, *esca* 'yesca'.

Este soneto, que retrata la hermosura de Lucrezia Borgia, está todo entretejido de reminiscencias de Petrarca. Hace díptico con otro, que termina con el mismo verso de Petrarca. (Véase antes, página 8.)

Cabellos de oro sobre nieve pura,  
que al viento sueltos vuelan milagrosos;  
ojos más que el sol claros, poderosos  
de convertir en luz la noche oscura;  
puerta por donde sale la dulzura  
de Amor y los acentos más sabrosos;  
manos que dan desdenes amorosos  
y al corazón cadena de blandura;  
honestidad que muestra el bien del cielo;  
en verde edad maduro seso y claro;  
valor no visto acá, virtud divina,  
fueron de mi prisión la red y anzuelo,  
y son, Filis, en vos (milagro raro)  
*grazie ch'a poche il ciel largo destina.*

(Lomas Cantoral)

Ya Garcilaso había puesto como remate de un soneto (“Con ansia extrema de mirar qué tiene...”) un verso de Petrarca: *...non esservi passato oltra la gona.*

*Chiome d'argento fino, irte e attorte  
senz' arte intorno ad un bel viso d'oro;  
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,  
dove spunta i suoi strali Amor e Morte;  
occhi di perle vaghi, luci torte  
da ogni obietto diseguale a loro;  
ciglie di neve, e quelle, ond' io m'accoro,  
dita e man dolcemente grosse e corte;  
labbra di latte, bocca ampia celeste;  
denti d'ebeno, rari e pellegrini;  
inaudita ineffabile armonia;  
costumi altèri e gravi: a voi, divini  
servi d'Amor, palese fo che queste  
son le bellezze della donna mia.*

(Berni)

Berni fue, en Italia, “el príncipe de los poetas burlescos”.

Cabellos crespos, breves, cristalinos;  
frente que de miralla turba y mata;  
cejas cuyo color vence a la plata  
y el alabastro y nieve hace indinos;  
ojos de perlas, blandos y beninos;  
nariz que a cualquier otra desbarata;  
boca sin fin, alegre al que la trata;  
dientes donosos, raros, peregrinos;  
trepado cuello, digno de respeto;  
manos conformes al trepado cuello;  
pecho profundo y tierno sin defeto;  
melindroso ademán, dulce y discreto...  
Si lo que vemos público es tan bello,  
¡contemplad, amadores, lo secreto!

(Alcázar)

Alcázar fue, en España, uno de los más graciosos poetas burlescos. Obsérvese cómo en el verso final aprieta la tuerca: Berni se había limitado a parodiar el de Bembo, pero Alcázar roza sutilmente lo obsceno.

(A propósito del verso 5, vale la pena recordar a Cervantes. En el capítulo 10 de la Segunda parte del *Quijote*, Sancho afirma denodadamente que ha visto a Dulcinea, y dice que tiene cabellos de “oro” y ojos de “perlas”. De momento, don Quijote se queda callado; pero en el capítulo siguiente llama a cuentas a Sancho: “Si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama...; esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes”.)

*I dolci colli ov' io lasciai me stesso,  
partendo onde partir già mai non posso,  
mi vanno innanzi, et emmi ogni or a dosso  
quel caro peso ch'Amor m'a commesso.*

*Meco di me mi meraviglio spesso,  
ch'i' pur vo sempre e non son ancor mosso  
dal bel giogo più volte indarno scosso,  
ma com' più me n'allungo e più m'appresso.*

*E qual cervo ferito di saetta  
col ferro avelenato dentr' al fianco  
fugge, e più duolsi quanto più s'affretta,  
tal io con quello stral dal lato manco,  
che mi consuma e parte mi diletta,  
di duol mi struggo e di fuggir mi stanco.*

(Petrarca)

v. 4, *caro peso*: el del yugo del verso 7 | v. 7, *indarno scosso* 'en vano sacudido' | v. 12, *lato manco* 'el costado izquierdo' (como en la página 24).

El valle do a mí mismo me he dejado,  
del cual partiendo no hay poder partirme,  
connigo va, sin nunca desasirme  
del peso que el Amor en mí ha cargado.

Yo de mí mismo voy maravillado  
que con irme, allí siempre estoy más firme;  
y es por demás querer dél sacudirme,  
que en me alejando me hallo más al lado.

Y cual ciervo que en el lado escondido  
lleva el arpón, que huye y no descansa,  
antes en agujando más le duele,

así soy yo con el que me ha herido,  
que consumirme y deleitarme suele,  
pues me aflige el dolor, y el huir cansa.

(Enrique Garcés)

*Pommi ove 'l sol occide i fiori e l'erba  
e dove vince lui il ghiaccio e la neve,  
pommi ov' è il carro suo temprato e leve  
et ov' è chi cel rende o chi cel serba;*

*pommi in umil fortuna od in superba,  
al dolce aere sereno, al fosco e greve;  
pommi a la notte, al dì lungo ed al breve,  
a la matura etate od a l'acerba;*

*pommi in cielo od in terra od in abisso,  
in alto poggio, in valle ima e palustre,  
libero spirto od a' suoi membri affisso;*

*pommi con fama oscura o con illustre:  
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,  
continuando il mio sospir trilustre.*

(Petrarca)

v. 4, *et ov' è...*: 'el que nos da al sol y el que nos lo quita' (el Oriente y el Poniente). Sobre este soneto y sus traducciones puede verse el prólogo, páginas xxviii-xxix.

Pónganme allá, en el último elemento,  
o en el ínfimo centro de la tierra;  
pónganme donde viva en dura guerra,  
o en las neptúneas ondas, o en el viento;  
    pónganme en el primero nacimiento,  
o a do las gentes el calor destierra,  
o a do la nieve cubre el alta sierra,  
o a donde tigres tienen su aposento;  
    póngame la Fortuna en lo supremo  
o en la parte más baja de su rueda,  
o póngame en la estrecha sepultura:  
    que allí vivirá el fuego en que me quememos,  
allí estará mi fe inmutable y queda,  
allí estará en mi alma tu figura.

(Anónimo)

Póngame Amor en medio del contento  
que puede dar en esta humana vida;  
déme de allí tan áspera caída  
que al mismo infierno espante mi tormento;  
    póngame en cielo, en tierra, en mar, en viento,  
doquier que sumo bien o mal se anida,  
que siempre seré tuyo, bella Alcida,  
presente, ausente, en obra, en pensamiento.

Y aunque me ponga en parte mi destino  
jamás vista, sabré de ti al instante;  
que un corazón amante es adivino;  
    y hasta llegar a tu valor divino  
por entre duras puntas de diamante,  
contra fortuna y tiempo haré camino.

(Almeida)

Almeida se toma demasiadas libertades: los versos 3-4 están fuera de lugar; y en vez de terminar con la idea de los versos 7-8, pone un final anodino.

Ponme en la parte do el calor ardiente  
del sol abrasa cualquier hierba o rosa,  
o adonde el hielo y nieve rigurosa  
vencen al rayo suyo más caliente;  
ponme al aire que sopla mansamente  
o al que la lluvia da tempestüosa;  
en la dura vejez, triste y odiosa,  
o en la edad más nueva y más reciente;  
ponme en cielo, en profundo, o entre cruda  
ira de bravas fieras, o entre flores;  
en gloria, en pena, en vida o muerte dura:  
que dondequiera, firme en sus amores,  
mi alma guardará tu imagen pura,  
que a quien de veras ama, nada muda.

(Lomas Cantoral)

*Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti,  
ben nati, vaghi et odorati fiori,  
riposti, ombrosi e solitari orrori  
che udisti il suon de' miei duri lamenti:  
Se mai furor di pioggia, ira di venti  
non turbi il vostro stato, e se gli Amori  
volando sopra voi con dolci errori  
faccian del vostro ciel vaghe le genti,  
serbate in voi dolce memoria eterna  
de' miei diletti, e come qui Mirtilla  
menò di Batto a riva ogni desio;  
acciò ch'ogni pastor conosca e scerna  
che non ha il mondo sorte sì tranquilla,  
che possa pareggiar lo stato mio.*

(B. Tasso)

v. 3, *orrori* 'cavernas' | v. 7, *dolci errori*: el ondear de una cabellera que "el viento mueve, esparce y desordena" (como dice Garcilaso) | v. 11, 'coronó todos los deseos de Batto' | v. 14, *lo stato mio*: estado de dicha total; lejos han quedado los *lamenti* del verso 4.

Sombra fresca, agua clara, verde asiento,  
tiernas, alegres y olorosas flores,  
lugar secreto que de mis dolores  
y quejas escucháis el triste acento:

Así rigor de hielo, lluvia o viento  
no turbe vuestro estado, y mil Amores  
volando en torno con los ruiseñores,  
perpetuo albergue os hagan de contento,  
guardad en vos eterna la memoria  
del bien que Amor aquí prestó al deseo  
que tanto tiempo en mí, cual fuego, ardía,  
de suerte que el que oyó mi breve gloria  
en Filis reconozca y Melibeo  
su terrible mudanza y la fe mía.

(Lomas Cantoral)

Lomas resuelve con gracia el problema de los *errori* (verso 7). Pero el final de su soneto es completamente distinto del original: 'Soy desdichado, pues Filis ha traicionado mi amor'.

Questo è, Tirsi, quel fonte in cui solea  
specchiarsi la mia dolce pastorella;  
questi quei prati son, Tirsi, dov'ella  
verdi ghirlande a suoi bei crin tessea;  
    qui, Tirsi, la vid'io, mentre sedea;  
quivi i balli guidar, leggiadra e snella;  
quindi, Tirsi, mi rise, e dietro a quella  
elce si ascose, sì ch'io la vedea;  
    sotto quest'antro al fin, cinto d'allori,  
la mano, ond'ho nel cor mille ferite,  
mi porse lieta, e mi baciò la fronte.  
    A l'antro dunque, a l'elce, ai prati, al fonte,  
spargendo mille al ciel soavi odori,  
rendo di tanto don grazie infinite.

(Varchi)

Ésta es, Tirsis, la fuente do solía  
contemplar su beldad mi Filis bella;  
éste el prado gentil, Tirsis, donde ella  
su hermosa frente de su flor ceñía;

    aquí, Tirsis, la vi cuando salía  
dando la luz de una y otra estrella;  
allí, Tirsis, me vido, y tras aquella  
haya se me escondió, y así la vía;

    en esta cueva de este monte amado  
me dio la mano, y me ciñó la frente  
de verde hiedra y de violetas tiernas.

    Al prado y haya y cueva y monte y fuente,  
y al cielo, desparciendo olor sagrado,  
rindo de tanto bien gracias eternas.

(F. de la Torre)

*Se 'l gran tormento i fier fulmini accesi  
perduti avessi, e li suoi strali Amore,  
i' n'ho tanti trafitti in mezzo il core  
che sol da me li potrian esser resi;  
e se degli ampli mari in terra stesi  
fosse privo Nettun', io spando fore  
lacrime tante che con più liquore  
potrebbe nuovi mari aver ripresi;  
e se Vulcan perdessi i fuochi ardenti,  
render potrei al fabro del gran divo  
l'incendii del mio petto aspri e cocenti;  
e se Eolo fossi di suo regno privo,  
con miei sospir render potria li venti:  
in questa forma per voi, donna, vivo.*

(Serafino Aquilano)

vv. 1-3, 'Si el infierno (*gran tormento*) sufriera carencia de llamas y Cupido de flechas, tengo yo tanto fuego y tantas heridas (*trafitti*) que...'

Si su aljaba el Amor sin flechas viere,  
y si la tierra el respirar calmare;  
si a Vulcano en sus fraguas se apagare  
el ardiente elemento y pereciere;  
    si de Neptuno el reino seco fuere,  
si el bélico ejercicio se acabare,  
si de amor en amor queja faltare  
o sin agravios amador viviere,  
    reformularáse el Ciego en este pecho  
y en mis suspiros el ventoso Eolo,  
de donde sacará fuego Vulcano;  
    será con mi llorar otro mar hecho,  
Marte sus guerras hallará en mí solo,  
agravio y quejas la tirana mano.

(Dávalos y Figueroa)

Si Amor sus flechas y el Infierno el fuego  
perdido hubieran, de mi pecho ardiente  
para matar y atormentar la gente  
fuego y flechas sacar pudieran luego;  
y si a Neptuno, que en mi llanto anego,  
faltara el agua y la inmortal corriente,  
hallara nuevo mar en la gran fuente  
de lágrimas que ya me tiene ciego;  
y si al áspid soberbio e iracundo  
faltara la ponzoña de su aliento,  
la hallara de mi pecho en lo profundo;  
y si faltara al ave su elemento,  
con mis suspiros sustentara el mundo;  
que soy ponzoña, fuego, mar y viento.

(Lope de Vega)

Si en esta ausencia do viviendo muero  
perdido hubiese Amor su fuego ardiente,  
de la llama que en mi alma arder se siente  
podría tomarlo más donoso y fiero;  
si del primero límite al postrero  
faltase humor al húmedo tridente,  
de mis ojos la inmensa eterna fuente  
podrían tornarle a su flujo entero;  
y si fuese el gran Éolo privado  
de su reino inquieto y cavernoso,  
con mis suspiros cobraría el viento:  
porque en cuanto da luz el sol dorado  
y en cuanto dura el velo tenebroso,  
ardo, lloro y suspiro en mi tormento.

(Heredia)

Se 'l diluvio di Giove in terra steso  
spento il seme del fuoco avesse al mondo,  
io con le fiamme che nel petto ascondo  
l'havrei in ogni parte homai raccesso;  
se l'alto incendio da Faetonte acceso  
tutte asciugato l'acque avesse a tondo,  
io col pianto che ogn'hor dagli occhi fondo  
le havrei a mari, a fonti, a fiumi reso;  
se tutti avesse chiuso Ulisse i venti  
ne l'aure, a quel sepolto in parte ignota,  
rinovati gli havriano i miei sospiri;  
se tutti avesse Orfeo spento i tormenti  
d'inferno, nè la forma fosse nota,  
gli havrebbon rimostrati i miei martiri.

(Groto)

v. 6, *a tondo*, 'a la redonda' (o sea: si ese incendio hubiera sorbido todas las aguas...).

Si el abismo, en diluvios desatado,  
hubiera todo el fuego consumido,  
el que enjuga mis venas, mantenido  
de mi sangre, le hubiera restaurado;  
    si el día, por Faetón descaminado,  
hubiera todo el mar y aguas bebido,  
con el piadoso llanto que he vertido  
las hubieran mis ojos renovado;  
    si las legiones todas de los vientos  
guardar Ulises en prisión pudiera,  
mis suspiros sin fin otros formaran;  
    si del infierno todos los tormentos  
con su música Orfeo suspendiera,  
otros mis penas nuevos inventaran.

(Quevedo)

Aunque es ésta una de las traducciones en que más se atuvo Quevedo al texto original, es notable cómo le imprimió su sello.

Co 'l tempo passan gli anni, i mesi e l'hore,  
co 'l tempo le ricchezze, imperio e regno,  
co 'l tempo fama, onor, forza e ingegno,  
co 'l tempo gioventù e beltà more;  
co 'l tempo manca ciascun' erba e fiore,  
co 'l tempo ogni arbor torna in secco legno,  
co 'l tempo passan guerre, ingiurie e sdegno,  
co 'l tempo fugge e parte ogni dolore;  
co 'l tempo il tempo chiar s'inturba e bruna,  
co 'l tempo ogni piacer finisce e stanca,  
co 'l tempo il mar tranquil dà gran fortuna;  
co 'l tempo in acqua vien la neve bianca,  
co 'l tempo perde il suo splendor la luna.  
Ma in me mai l'amor co 'l tempo manca.

(Calmeta)

v. 11, *fortuna*, aquí, significa 'tempestad'.

Este soneto, y los que siguen (hasta la pág. 59), proceden en última instancia de dos pasajes de Ovidio en que hay la anáfora *Tempore... tempore...* ('Con el tiempo..., con el tiempo...') seguida de una conclusión. En el primer pasaje, del *Arte de amar*, la conclusión es así: 'así, con el tiempo, la mujer más esquivada acabará por rendirse'; en el segundo, de una de las *Tristes* (elegías del destierro), la conclusión es: 'pero el tiempo no mitiga mis sufrimientos'. En las muchas derivaciones, comenzando con esta de Calmeta, que a su vez influyó en varios sonetos españoles, la conclusión suele ser: 'pero el tiempo no arrancará de mi pecho el amor que te tengo'.

Con el tiempo se pasan meses, días,  
con el tiempo se acaba la riqueza,  
con el tiempo fama, honra y fortaleza,  
con el tiempo gentiles gallardías;  
con el tiempo las fiestas y alegrías,  
con el tiempo el dolor y la tristeza,  
con el tiempo del tiempo el aspereza,  
con el tiempo desdenes, demasías;  
con el tiempo se pierde el tiempo bueno,  
con el tiempo se muda la fortuna,  
con el tiempo en el mar viene bonanza;  
con el tiempo se hace el malo bueno,  
con el tiempo su luz pierde la luna.  
Mas no hará en mi amor tiempo mudanza.

(Anónimo)

O Tempo acaba o ano, o mês e a hora,  
a força, a arte, a manha, a fortaleza;  
o Tempo acaba a fama e a riqueza;  
o Tempo o mesmo Tempo de si chora;  
o Tempo busca e acaba a onde mora  
qualquer ingratidão, qualquer dureza,  
mas não pode acabar minha tristeza  
enquanto não quiserdes vós, senhora.  
O Tempo o claro dia torna escuro  
e o mais ledo prazer em choro triste;  
o Tempo a tempestade em grã bonança.  
Mas de abrandar o Tempo estou seguro  
o peito de diamante, onde consiste  
a pena e o prazer desta esperança.

(Camões)

Con tiempo pasa el año, el mes, la hora;  
con tiempo el reino, imperio y la riqueza;  
con tiempo fama, ingenio y fortaleza;  
con tiempo lo hermoso se desdora;  
    con tiempo el prado verde se desflora;  
con tiempo muda el árbol la corteza;  
con tiempo pasan guerras y crüeza;  
con tiempo va el dolor adonde mora;  
    con tiempo, el tiempo claro se escurece;  
con tiempo, el pasatiempo ha fin y estanca;  
con tiempo, el mar tranquilo se embravece;  
    con tiempo el agua es vuelta en nieve blanca;  
con tiempo el sol se eclipsa y esclarece.  
Mas no con tiempo amor de mí se arranca.

(Anónimo)

Con tiempo pasa el año, mes y hora;  
con tiempo pasa el mando y la riqueza;  
con tiempo pasa el ser y fortaleza;  
con tiempo el que está alegre gime y llora;  
con tiempo lo dorado se desdora;  
con tiempo muda el árbol su corteza;  
con tiempo pierde el tigre la braveza;  
con tiempo lo que es malo se mejora;  
con tiempo el tiempo se consume y anda;  
con tiempo se va y viene la fortuna,  
y con tiempo la luna mengua y crece;  
con tiempo lo que es duro más se ablanda;  
y con tiempo lo blando se endurece.  
Y no hay con tiempo en ti mudanza alguna.

(López de Úbeda)

El soneto “Con tiempo...” (o “Con el tiempo...”) acabó por ser un bien mostrenco del que cualquiera podía hechar mano. Lo que aquí hay de particular es la conclusión. Si López de Úbeda se dirigiera a una dama, el verso 14 significaría ‘Sólo tú sigues mostrándote esquiva’. Pero el epígrafe es: “Soneto al alma obstinada”, lo cual cambia radicalmente el sentido: ‘Sólo tú permaneces hundido en el pecado’. El soneto queda “vuelto a lo divino”. Véase otro caso antes, pág. 22.

Co tempo o prado seco reverdece;  
co tempo cai a folha ao bosque umbroso;  
co tempo pára o rio caudaloso;  
co tempo o prado pobre se enriquece;  
    co tempo um louro morre, outro florece;  
co tempo um é sereno, outro invernososo;  
co tempo foge o mal duro e penoso;  
co tempo torna o bem, já quando esquece;  
    co tempo faz mudança a sorte avara;  
co tempo se aniquila um grande estado;  
co tempo torna a ser mais eminente;  
    co tempo tudo anda e tudo pára.  
Mas só aquele tempo que é passado  
co tempo se não faz tempo presente.

(Estaço)

*Co* es contracción de *com o*.

Co 'l tempo el villanel al giogo mena  
el tor sì fiero e sì crudo animale;  
co 'l tempo el falcon si usa a menar l'ale  
e ritornar a te chiamato a pena;  
    co 'l tempo si domestica in catena  
el bizarro orso e 'l feroce cinghiale;  
co 'l tempo l'acqua, ch'è si molle e frale,  
rompe 'l dur sasso come el fosse arena;  
    co 'l tempo ogni robusto arbor cade,  
co 'l tempo ogni alto monte si fa basso,  
et io co 'l tempo non posso a pietade  
    mover un cor d'ogni dolcezza casso;  
onde avanza di orgoglio e crudeltade  
orso, toro, leon, falcone e sasso.

(Sasso)

v. 13, *avanza di* 'vence en'.

Es un soneto "recapitulativo" (véase el prólogo, págs. xxxi-xxxii): las imágenes de los cuartetos —*tor(o)*, *falcon(e)*, *orso*, *cinghiale*, *sasso*— se agrupan en el verso final; pero hay una infracción: en vez de *cinghiale* ('jabalí'), lo que hay en el verso final es *leon(e)*. La última palabra, *sasso* 'piedra', es como la firma del poeta (Panfilo Sasso).

Com o tempo se vence, do manhoso  
caçador, qualquer urso mais severo;  
com o tempo domado o touro fero  
nos mostra o campesino artificioso;  
com o tempo o leão mais ruidoso  
vencido de uma indústria ver espero;  
com o tempo se vence o tigre austero,  
porque, enfim, o rendeu trato amoroso;  
com o tempo se inclina a águia rapante  
a regalada mão; a pedra, quanto  
a fonte nela cai, tanto desmedra.  
Vences, ó Albânia (em resistir constante  
manha, arte, indústria, amor, regalo e pranto),  
urso, touro, leão, tigre, águia e pedra.

(Faria y Sousa)

Evidentemente, Faria se propuso superar a Panfilo Sasso; añade una sexta imagen (la del tigre) a las cinco del original (en vez de *halcón* dice *águila*), pero esto no importa. Para colmo de virtuosismo, en el v. 13 enumera los seis medios de “subyugamiento”.

El libre pajarillo se cautiva  
y en la jaula se viene a hacer afable;  
dómase el animal más indomable,  
y hácese que humilde y manso viva;  
con gobernar, la nao al puerto arriba  
por el furioso mar inexorable,  
y el hielo y sol, con la costumbre estable,  
sucede que con gusto se reciba.

Tanto la industria y la costumbre puede,  
si no es en la mujer, que, si es forzada,  
se puede de su amor tener recelo;  
no se domeña si ella no concede,  
que es más furiosa, amando disgustada,  
que el pájaro, animal, mar, sol y hielo.

(Anónimo)

Este soneto está en *El rey por trueque*, comedia atribuida a Lope de Vega sin ningún fundamento; pero Lope imita a Sasso varias veces; así en *La viuda valenciana* (“Rompe una peña el agua cuando estriba...”), en *El soldado amante* (“Con el tiempo el villano a la melena...”) y en las *Rimas* (“Si gasta el mar la endurecida roca...”).

Con el tiempo el león, aunque inhumano,  
se inclina y juega con el leonero;  
con el tiempo el halcón, aunque muy fiero,  
en viendo al cazador le va a la mano;  
con el tiempo también se van a llano  
las peñas que en romperlas son de acero,  
y el toro al labrador, como un cordero,  
se postra, con el tiempo, sin alano.  
Sola Isabel no quiere, ni ella puede,  
con el tiempo ablandarse con mi lloro,  
por más que llore yo y el tiempo ruede.  
¿Qué te aprovecha, di, ser como un oro  
si tu crueldad y tu dureza excede  
la del león, halcón, peñas y toro?

(Anónimo)

El imperioso brazo y dueño airado,  
el que Pegaso fue, sufre paciente;  
tiembla a la voz, medroso y obediente;  
sayal le viste el cuello ya humillado;  
el pecho anciano, de la edad surcado,  
que amenazó desprecio al oro, siente,  
humilde ya, que el cáñamo le afrente;  
humilde ya, le afrente el tosco arado.

Cuando, ardiente, pasaba la carrera,  
sólo su largo aliento le seguía;  
ya el flaco brazo al suelo apenas clava.

¿A qué verdad temió su edad primera?  
Llegó, pues, de su ser el postrer día,  
que el cano Tiempo, en fin, todo lo acaba.

(Carrillo Sotomayor)

vv. 1-2. El que era en un tiempo un fogoso caballo (un Pegaso), hoy es un jamelgo sometido a su dueño. Carrillo se concentra en esta sola imagen de decadencia; las riendas de oro eran poco para ese caballo que hoy se contenta con una harpillera (vv. 4-5), etc. El gallardo corcel es hoy una humilde bestia de labor.

Si quiebras, Tiempo, los peñascos duros,  
si aceros comes, si metales bebes,  
si firmes montes con tus fuerzas mueves  
y a brazos rindes invencibles muros;  
    si los anfiteatros mal seguros  
están al golpe de tus filos breves;  
si Troyas das al viento en polvos leves  
y Cartagos al suelo en llantos puros,  
    ¡muda aquel pecho que a mi llanto ha sido  
duro peñasco! ¡Alcanza tú la gloria  
de un triunfo a los mortales prohibido!  
    ¡Goza la pompa de tan gran victoria!  
Pues tienes tanta fuerza y tanto olvido,  
¡muda aquel pecho, o vence mi memoria!

(Soto de Rojas)

Soto de Rojas es, como se ve, uno de esos poetas llamados “preciosistas” (lenguaje no trillado, imágenes desusadas). Lo más original es la conclusión: el Tiempo puede escoger entre su fuerza y su olvido; con la primera, vencerá la dureza de la dama; con el segundo, la dama desaparecerá de la memoria del amante. Cualquiera de las dos soluciones será benéfica.

Soto tiene otros sonetos dedicados al Tiempo: “Múdase el Tiempo, y con mudarse muda / la planta, el animal...”, etc., y “El ceño arisco de una sierra fría / ... pudo el Tiempo mudar...”. Los tres están en su *Desengaño de amor en rimas* (1623).

*Datemi pace, o duri miei pensieri:  
non basta ben ch'Amor, Fortuna e Morte  
mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,  
senza trovarmi dentro altri guerrieri?*

*E tu, mio cor, ancor se' pur qual eri?  
Disleal a me sol, ché fere scorte  
vai ricettando e se' fatto consorte  
de' miei nemici sì pronti e leggieri.*

*In te i secreti suoi messaggi Amore,  
in te spiega Fortuna ogni sua pompa  
e Morte la memoria di quel colpo  
che l'avanzo di me conven che rompa;  
in te i vaghi pensier s'arman d'errore:  
per che d'ogni mio mal te solo incolpo.*

(Petrarca)

vv. 1-4: a los enemigos de fuera (Amor, Fortuna, Muerte) se suman los de dentro (los dolorosos pensamientos del poeta) | v. 6, *ferre scorte* 'feras escoltas' (los tres enemigos) | v. 7, *ricettando* 'acogiendo'; *consorte* 'cómplice' | v. 9, *In te* se refiere a *mio cor* | v. 12, *l'avanzo di me* 'lo que queda de mí' | v. 14, *per che* 'por todo lo cual'.

¡Dejadme en paz, oh duros pensamientos!  
Básteos el daño y la vergüenza hecha:  
si todo lo he pasado, ¿qué aprovecha  
inventar sobre mí nuevos tormentos?

Natura en mí perdió sus movimientos;  
el alma ya a los pies del dolor se echa;  
tiene por bien, en regla tan estrecha,  
a tantos casos, tantos sufrimientos.

Amor, Fortuna y Muerte, que es presente,  
me llevan a la fin por sus jornadas  
y, a mi cuenta, debería ser llegado.

Yo, cuando acaso afloja el accidente,  
si vuelvo el rostro y miro las pisadas,  
tiemblo de ver por dónde me han pasado.

(Boscán)

El segundo cuarteto y el segundo terceto suenan un tanto huecos; en todo caso, son ajenos a Petrarca. Tal vez Boscán no captó bien la idea. Tal vez tomó el “Datemi pace” simplemente como punto de arranque para un soneto propio. (O tal vez las dos cosas al mismo tiempo.)

¡Dejadme en paz, oh duros pensamientos!  
¿No basta ya que Amor, Fortuna y Muerte  
cercaron mi poder y triste suerte,  
sin serme más contrarios mis cimientos?

Y tú, mi corazón, ¿qué nuevos cuentos  
te hacen desleal, siendo tan fuerte,  
ingrato y contra mí? Di, ¿quién volverte  
te hizo y renunciar tus aposentos?

De ti veo yo que Amor su ser confía,  
en ti Fortuna tiene su bandera,  
y Muerte la memoria de su tiro.

En fin, que el menor daño es que yo muera,  
pues tan errada va mi fantasía,  
por culpa de lo cual de hoy más te miro.

(Diego de Fuentes)

Aunque los versos 4 a 8 se apartan del original, esta traducción les da su debido lugar al Amor, la Fortuna y la Muerte.

¡Paz, paz, oh duros pensamientos míos!  
Tenéos, no haya más, baste lo hecho,  
si no queréis que venga y lleve a hecho  
mi muerte los crüeles y los píos.

¡Oh loco corazón, pierde esos bríos,  
y a mi pesar no admitas en tu pecho  
gente tan revoltosa y sin provecho,  
amiga de notables desvaríos!

Y vos, mi alma, ¡cuán mejor os fuera  
con presteza salirles al encuentro  
que escuchar sus razones una a una!

¿No bastan enemigos por de fuera,  
sin que también se críen aquí dentro?  
Eso sí quieren Muerte, Amor, Fortuna.

(Covarrubias)

El sentido de los primeros versos parece ser: 'Si mis pensamientos persisten en su crueldad, yo moriré, y conmigo morirán todos ellos: no sólo los duros sino también los píos (los benignos)'. El terceto final corresponde al comienzo del soneto de Petrarca.

*Santa madre d'Amor, che inerbi e infiori  
il mondo al tuo venir tutto ridente,  
allor che 'l ghiaccio e le pruine spente,  
veste la terra mille bei colori:*

*Di verdi mirti questi bianchi fiori,  
mentre l'armento sotto 'l sol più ardente  
rumina a l'ombra l'erbe, umilmente  
ti sparge Coridon, guardian de' tori,  
e te, quanto più può, divoto prega,  
colla voce e col cor, quel ch'omai pensa  
sappiano a mente in ciel tutti gli dei:  
che Filli, per cui va gridando omei,  
non sia tanto al fuggir veloce e 'ntensa;  
o tu dal lacci suoi lo sciogli e slega.*

(Varchi)

¡Santa madre de Amor, que el yerto suelo  
vistes de los colores del Oriente,  
sereno el cielo y quieto el viento ardiente,  
rota la nieve y desligado el hielo!

Mientras al descubierto y raso cielo  
pacen mis vacas hierba floreciente,  
Tírsis, pastor de toros, humildemente  
te esparce aquestas flores sin consuelo,  
y cuanto puede, te suplica y ruega,  
con la voz y el espíritu cuitado,  
que entienda el Cielo su dolor estrecho:  
que Filis, por quien vive apasionado,  
no le aborrezca tanto, o de esta ciega  
ligadura de Amor le libre el pecho.

(F. de la Torre)

*Come talora al caldo tempo sòle  
semplicetta farfalla al lume avvezza  
volar negli occhi altrui per sua vaghezza,  
onde avven ch'ella more, altri si dole;  
così sempre io corro al fatal mio sole  
de gli occhi onde mi ven tanta dolcezza,  
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,  
e chi discerne è vinto da chi vole.*

*E veggio ben quant' elli a schiavo m'anno  
e so ch'i' ne morrò veracemente,  
ché mia virtù non po contra l'affanno;  
ma sì m'abbaglia Amor soavemente  
ch'i' piango l'altrui noia e no 'l mio danno,  
e cieca al suo morir l'alma consente.*

(Petrarca)

v. 1, *al caldo tempo* 'en verano' | v. 7, *non prezza* 'desdeña' | v. 8: 'el que discierne' (el entendimiento) es derrotado por 'la que quiere' (la voluntad) | v. 9, *elli*: los ojos de Laura.

Como la mariposilla nocturna es atraída por la luz de una llama, así Petrarca es atraído por los ojos de Laura.

Cual simple mariposa vuelvo al fuego  
de vuestra hermosura, do me abraso;  
y cuando siento el daño y huyo el paso,  
Amor me torna allí por fuerza luego.

No bastan a aliviarme fuerza o ruego;  
y si es que alguna vez me escapo acaso,  
hallo que Amor me está aguardando el paso  
y tórname cual fugitivo al fuego.

Y viendo ya que con vivir no puedo  
huir de mi destino y fiera suerte,  
deseoso en tanto mal de algún sosiego,  
perdido en mi tormento todo el miedo,  
buscando como Fénix vida en muerte,  
cual simple mariposa vuelvo al fuego.

(Diego Hurtado de Mendoza)

El símil de la mariposilla tuvo mucha vida: está, por ejemplo, en Gutierre de Cetina (“Como la simplecilla mariposa...”), en Camões (“Qual tem a borboleta por costume...”), en Herrera (“La incauta y descuidada mariposa...”) y en Quevedo (“Yace pintado amante...”). El soneto de Hurtado de Mendoza no es muy bueno, pero tiene la gracia de repetir el primer verso en el final. (Se sugiere la idea de ‘vueltas y más vueltas’.)

Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto  
li fece il don de l'onorata testa,  
celando l'allegrezza manifesta,  
pianse per gli occhi fuor, sì come è scritto;  
ed Anibal, quando a l'imperio afflitto  
vide farsi fortuna sì molesta,  
rise fra gente lagrimosa e mesta,  
per isfogare il suo acerbo despitto;  
e così aven che l'animo ciascuna  
sua passion sotto 'l contrario manto  
ricopre co la vista or chiara or bruna.  
Però s'alcuna volta io rido o canto,  
facciol perch' i' non ò se non quest'una  
via da celare il mio angoscioso pianto.

(Petrarca)

v. 1, *traditor d'Egitto*: Ptolomeo | v. 2, *testa*: de Pompeyo | v. 4, *sì come è scritto*: quien lo escribió fue Lucano en la *Farsalia* | v. 11, *or chiara or bruna* 'alegre o triste'.

César, después que la cabeza mira  
que el rey de Egipto le envió en presente,  
para encubrir placer tan evidente,  
según escrito está, llora y suspira;  
y Anibal, cuando ve que se retira  
fortuna de su imperio preeminente,  
ríe entre aquella triste y flaca gente  
sólo para encubrirles su gran ira.

Sucede, pues, que cada cual procura  
una pasión con un cierto desvío  
de la vista encubrir, clara o oscura;  
y así, si alguna vez yo canto o río,  
lo hago por ser ésta más segura  
manera de encubrir el dolor mío.

(Rey de Artieda)

v. 5: *Anibal*, en el Siglo de Oro, era voz aguda.

*Passa la nave mia colma d'oblio  
per aspro mare, a mezza notte, il verno,  
enfra Scilla e Caribdi; et al governo  
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;  
a ciascun remo un penser pronto e rio  
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;  
la vela rompe un vento umido, eterno  
di sospir, di speranze e di desio;  
pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni  
bagna e rallenta le già stanche sarte,  
che son d'error con ignoranzia attorto.  
Celansi i duo mei dolci usati segni;  
morta fra l'onde è la ragion e l'arte:  
tal ch'i' 'ncomincio a desperar del porto.*

(Petrarca)

v. 3, *governo*: 'timón' | v. 4, *signore, nimico*: el Amor | v. 5, *pronto e rio* 'pronto y malvado'  
(listo para causar daño) | v. 12, *segni* 'estrellas' (los ojos de Laura).

El soneto es una alegoría continua.

Pasa mi nave el mar, de olvido llena,  
a media noche, y en crüel invierno,  
por Scila y por Caribde, y al gobierno  
preside el señor mío, que es mi pena;  
a cada remo un pensamiento suena,  
que tal tormenta tiene por mal tierno;  
la vela rompe un viento de ¡ay! eterno,  
y de deseo, y de esperanza buena;  
lluvia de lloro y niebla de la afrenta  
las jarcias con errores retorcidas  
y ya casi podridas, humedece.  
Y estas mis dos lumbreras ascondidas,  
arte y razón perdidas, en tormenta  
tal, que ya mi esperanza desfallece.

(Brocense)

v. 2, *invierno* 'tempestad' | v. 3, *por Scila y por Caribde*: la versión anónima de las *Flores de baria poesía* es más exacta: "entre Scila y Caribde" | v. 6: quiere decir que los pensamientos no le tienen miedo a la tormenta.

*Superbi colli, e voi, sacre ruine,  
che 'l nome sol di Roma ancor tenete,  
ahi, che reliquie miserande avete  
de tant' anime eccelse e pellegrine!*

*Colossi, archi, teatri, opre divine,  
trionfal pompe gloriose e liete,  
in poco cener pur converse siete,  
e fatte al vulgo vil favola al fine.*

*Così se ben un tempo al tempo guerra  
fanno le opre famose, a passo lento  
e l'opre e i nomi il tempo invido atterra.*

*Vivrò dunque fra miei martir contento;  
che se il tempo dà fine a ciò ch'è in terra,  
darà forse ancor fine al mio tormento.*

(Castiglione)

Sobre este soneto puede verse lo que hay en el prólogo, páginas xxix-xxxi.

Excelso monte, do el romano estrago  
eterna mostrará vuestra memoria;  
soberbios edificios do la gloria  
aun resplandece de la gran Cartago;  
desierta playa, que apacible lago  
lleno fuiste de triunfos y victoria;  
despedazados mármoles, historia  
en quien se ve cuál es del mundo el pago;  
arcos, anfiteatro, baños, templo,  
que fuisteis edificios celebrados  
y ahora apenas vemos las señales.

Gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:  
que si del tiempo fuisteis derribados,  
el tiempo derribar podrá mis males.

(Cetina)

Sacros collados, sombras y ruinas  
que mostráis lo que Roma un tiempo ha sido,  
y de los hombres que han prevalecido  
conserváis las memorias peregrinas;  
arcos, teatros, fábricas divinas  
que en cenizas el tiempo ha convertido:  
ya vuestra pompa se acabó y ruido  
que el nombre dilató y fuerzas latinas.

Y así, puesto que al tiempo hicisteis guerra,  
todo lo acaba el curso y movimiento  
del alígero tiempo cuando cierra.

Viviré, pues, con mi dolor contento;  
que si con todo el tiempo da por tierra,  
también dará al través con mi tormento.

(Rey de Artieda)

v. 11, *cierra* 'ataca', 'arremete'.

A diferencia de Cetina, Rey de Artieda hace una verdadera traducción.

Soberbias torres, altos edificios,  
que ya cubristeis siete excelsos montes,  
y ahora en descubiertos horizontes  
apenas de haber sido dais indicios;  
griegos liceos, célebres hospicios  
de Plutarcos, Platones, Jenofontes;  
teatro que lidió rinocerontes;  
olimpias, lustros, baños, sacrificios:  
¿Qué fuerzas deshicieron peregrinas  
la mayor pompa de la gloria humana,  
imperios, triunfos, armas y dotrinas?  
¡Oh gran consuelo a mi esperanza vana!  
que el tiempo que os volvió breves ruínas  
no es mucho que acabase mi sotana.

(Lope de Vega)

v. 8 *olimpias*, quizá 'olimpíadas' | v. 14, *mi sotana*: la de Tomé de Burguillos, sacristán modestísimo y enamoradoísimo, burlesco *alter ego* de Lope.

Se colonne, trofei, tempi, archi e fori,  
stagni, terme, acquedotti, are e teatri,  
strade, rostri, colossi, anfiteatri,  
marmi, palme, trionfi, arme, ostri e ori,  
    e consuli, e tribuni, e dittatori,  
e presidi, e proconsoli, e gran patri,  
e littori con fasci oscuri e atri,  
e decemvir, e regi, e imperatori,  
    e superbe memorie, e spoglie opime,  
e querce, e lauri, e di metal più chiaro  
mitre, scettri, alte pompe, opre divine,  
    ha finito con fiamme e dure lime  
in cenere e ruina il tempo avaro,  
spero ch'ancor mio mal debba haver fine.

(Lodovico Paterno)

v. 4, ostri e ori, 'púrpuras y oros'.

Teatro, capitolio, coliseo,  
colunas, arcos, mármoles, medallas,  
estatuas, obeliscos y murallas  
do vencieron las obras al deseo;  
templos, carros triunfales, gran trofeo  
de reinos, de victorias y batallas,  
colosos, epitafios, antiguallas  
de los sepulcros que desiertos veo;  
pirámides, pinturas, termas, baños,  
reliquias y ruínas de la pompa  
del edificio de la antigua Roma:  
Si puede tanto el curso de los años,  
podrá ser que también el tiempo rompa  
mi mal, pues toda cosa acaba y doma.

(Cristóbal de Mesa)

La enumeración de Paterno incluye 38 elementos; la de Mesa, sólo 22.

*Pace non trovo e non ò da far guerra,  
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,  
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,  
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.*

*Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra,  
né per suo mi riten né scioglie il laccio,  
e non m'ancide Amore e non mi sferra,  
né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio.*

*Veggio senza occhi e non ò lingua e grido,  
e bramo di perir e cheggio aita,  
e ò in odio me stesso ed amo altrui.*

*Pascomi di dolor, piangendo rido,  
egualmente mi spiace morte e vita:  
in questo stato son, Donna, per vui.*

(Petrarca)

v. 5, *Tal*: o sea Laura | v. 7, *non mi sferra* 'no me deshierra', 'no me libera de las cadenas' |  
v. 8, *né mi trae d'impaccio* 'ni me saca de empacho' (o sea del tormento).

No hallo paz ni estoy para dar guerra;  
temo y espero, y ardo estando helado,  
y vuelo sobre el cielo y quedo en tierra,  
y abarco el mundo y quédome burlado;  
ni me abre el carcelero ni me cierra;  
ni bien me da por suyo o me da vado;  
ni bien me suelta ya ni bien me atierra;  
ni bien vivo me quiere, ni acabado.  
Sin ojos veo, sin lengua hablar porfío;  
muérome por morir, y ayuda llamo;  
y amando en otra parte, me aborrezco;  
manténgome en dolor, llorando río;  
la muerte y vida igualmente desamo:  
esto es lo que por vos, mi bien, padezco.

(Brocense)

El Brocense conserva la estructura de los cuartetos (no *ABBA...*, sino *ABAB...*). Esta estructura ("soneto terciado") no se usó en España tanto como en Italia.

Busco la paz y no he de mover guerra;  
temiendo espero, ardiendo vivo helado;  
de mi flaqueza el mundo está abarcado;  
volando subo al cielo y quedo en tierra;  
estoy preso de quien abriendo cierra,  
pues me despide y me detiene atado;  
ni quiere verme vivo ni enterrado  
el Amor; ni me liga ni deshierra.

Miro sin ojos, sin hablar lamento;  
procuro perecer y es trance fuerte;  
yo me aborrezco, el alma a todos doy;  
vivo con mi dolor, lloro contento;  
igualmente me aplacen vida y muerte:  
por vos, señora, en tal estado estoy.

(Dávalos y Figueroa)

Dávalos se las arregla para que los cuartetos sean normales (ABBA).

No hallo paz ni puedo hacer más guerra,  
y temo, espero, y ardo y soy un hielo;  
ando en el aire y véome en el suelo,  
y nada cojo y siembro mucha tierra.

Tal me ha en prisión, que no me abre ni cierra,  
y no soy suyo, y no me deja un pelo;  
ni amor me mata, y siempre de él me duelo;  
ni verme quiere vivo ni me atierra;

sin ojos veo y voy sin lengua hablando,  
pido ayuda y querría ser difunto,  
y me aborrezco y mi alma en otri adora;  
de dolor vivo, y río y voy llorando;  
muerte y vida desamo a un mismo punto:  
en tal estado estoy por vos, señora.

(Paternoy y Aragón)

Cuitado, que en un punto lloro y río;  
espero, quiero, temo y aborrezco;  
juntamente me alegre y entristezco;  
de una cosa confío y desconfío;  
vuelo sin alas; estoy ciego y guío;  
en lo que valgo más, menos merezco;  
callo, doy voces; hablo y enmudezco;  
nadie me contradice, y yo porfío.

Querría ser pudiese lo imposible;  
querría poder mudarme, y estar quedo;  
gozar de libertad y ser cautivo;  
querría fuese visto lo invisible;  
querría desenredarme, y más me enredo:  
tales son los extremos en que vivo.

(Anónimo)

Esta traducción anónima de “Pace non trovo...” figura en el *Arte poética* de Miguel Sánchez de Lima (1580) como ejemplo de lo que puede ser la versión de un soneto de Petrarca (de quien Sánchez de Lima es gran admirador). Ya había sido copiada en las *Flores de baria poesía* (México, 1577). El soneto español fue traducido al portugués (“Coitado, que em um ponto choro e rio...”) no por Camões, como algunos creyeron, sino por un desconocido. Lo que hizo Camões fue una imitación del soneto de Petrarca: “Tanto de meu estado me acho incerto / que, em vivo ardor, tremendo estou de frio... / ... só porque os vi, senhora mia”.

Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo,  
y de lo que me alegro me entristezco;  
a un mismo tiempo adoro y aborrezco,  
y despreciando el bien, del mal me guardo;  
temo el remedio y el remedio aguardo;  
con dicha pierdo, y con temor merezco;  
huyo el peligro, y al mayor me ofrezco,  
y donde más me animo, me acobardo.  
Ya mi amor se levanta, ya se humilla,  
ya se mira los pies, y ya la rueda,  
ya tiene el gusto, y ya el desdén, la silla.  
Pero viendo que ya resuelto queda,  
al mismo Amor espanta y maravilla  
que entre tantos contrarios vivir pueda.

(Lope de Vega)

v. 10: 'Soy como el pavorreal, que en un momento se avergüenza de sus patas y en el momento siguiente se ufana de su rueda' (curiosa intromisión de una imagen tan concreta en un discurso tan abstracto) | v. 11: 'el gusto y el desdén se alternan en el trono'.

*Passer mai solitario in alcun tetto  
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,  
ch'i' non veggio 'l bel viso, e non conosco  
altro sol, né quest' occhi ànn' altro obietto.*

*Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,  
il rider doglia, il cibo assenzio e toscò,  
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,  
e duro campo di battaglia il letto.*

*Il sonno è veramente qual uom dice  
parente de la morte, e 'l cor sottragge  
a quel dolce penser che 'n vita il tene.*

*Solo al mondo paese almo felice,  
verdi rive fiorite, ombrose piagge,  
voi possedete et io piango il mio bene.*

(Petrarca)

v. 6, *assenzio e toscò* 'ajenjo y tósigo' (amargura y veneno) | v. 9, *qual uom dice* 'como dice la gente' | v. 10, *sottragge*: el sueño 'sustrae' (transporta) el corazón a pensamientos dulces (imposibles en estado de vigilia) | v. 14: el único dueño de Laura es ahora el idílico país provenzal donde ella nació y donde está su sepultura.

Más solitario pájaro ¿en cuál techo  
se vio jamás, ni fiera en monte o prado?  
Desierto estoy de mí, que me he dejado  
mi alma propia en lágrimas deshecho.

Llorar [es] siempre mi mayor provecho;  
penas serán y hiel cualquier bocado;  
la noche afán y la quietud cuidado,  
y duro campo de batalla el lecho.

El sueño, que es imagen de la muerte,  
en mí a la muerte vence en aspereza,  
pues que me estorba el sumo bien de verte:  
que es tanto tu donaire y tu belleza,  
que, pues naturaleza pudo hacerte,  
milagros puede hacer naturaleza.

(Quevedo)

El terceto final se va por otro camino.

Mille fiate, o dolce mia guerrera,  
per aver co' begli occhi vostri pace,  
v'aggio proferto il cor, m'a voi non piace  
mirar sì basso colla mente altera;  
e se di lui fors' altra donna spera,  
vive in speranza debile e fallace:  
mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,  
esser non può già mai così com'era.  
Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi  
ne l'esilio infelice alcun soccorso,  
né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,  
poria smarrire il suo natural corso:  
che grave colpa fia d'ambeduo noi,  
e tanto più de voi, quanto più v'ama.

(Petrarca)

v. 4, *altera* 'altiva' (en contraposición a lo "bajo" del corazón amante) | v. 12: "desviarse del curso natural" es aquí 'morir antes de tiempo'.

Mil veces por tener, dulce guerrera,  
con vuestros ojos paz, os he ofrecido  
mi corazón, mas vos no habéis querido  
mirar tan bajo, desdeñosa y fiera;

y si tal hay que por ventura espera  
ser de él señora, es su esperar perdido:  
mío, de vos no siendo recibido,  
ser no podrá jamás así cual era.

Pues si yo le desecho, y el consuelo  
ni en vos ni en soledad halla, ni sabe  
estar solo, ni ir a quien le llama,  
podría perecer, y culpa grave  
sería de los dos, en tierra y cielo,  
mas mayor vuestra, cuanto más os ama.

(Lomas Cantoral)

Para la traducción de Pedro Laínez puede verse el prólogo, páginas xv-xvi.

*Spirto felice che sì dolcemente  
volgei quelli occhi più chiari che 'l sole,  
e formavi i sospiri e le parole  
vive ch'ancor mi sonan ne la mente,  
già ti vid' io d'onesto foco ardente  
mover i piè fra l'erbe e le viole,  
non come donna ma com' angel sòle,  
di quella ch'or m'è più che mai presente;  
la qual tu poi, tornando al tuo Fattore,  
lasciasti in terra, e quel soave velo  
che per alto destin ti venne in sorte.  
Nel tuo partir partì del mondo Amore  
e cortesia, e 'l sol cadde dal cielo,  
e dolce incominciò farsi la Morte.*

(Petrarca)

v. 1, *Spirto felice*: Laura ha muerto; su alma está en el cielo | v. 5, *già* 'en otros tiempos' | v. 9, *tu poi*: Petrarca sigue dirigiéndose al "espíritu feliz" | v. 10, *velo* 'el cuerpo' | v. 14: como dijo Dante: "... Morte, assai dolce ti tegno, / poi che tu sei nella mia donna stata".

Espíritu gentil, que dulcemente  
los ojos vuelves claros más que el día,  
y tu suspiro en la memoria mía  
con viva lengua y voz clara se siente:  
de honesto querer vi tu fuego ardiente,  
y tu pie que entre flores se movía,  
de más que de mujer, pues parecía  
ángel la que en mi alma está presente.  
La tuya al Hacedor tuyo volviendo,  
dejaste en tierra aquel precioso velo  
que por destino tal te cupo en suerte.  
Amor parte del mundo, tú partiendo;  
crianza huye, el sol cae del cielo,  
y dulce empieza a ser la amarga Muerte.

(Fadrique de Toledo)

*Notte, che nel tuo dolce et alto oblio  
involvi ogni pensier che 'l dì comparte,  
e mi conduci in più gradita parte  
a solver il digiun sì lungo e rio!*

*Per addolcir l'acerbo dolor mio,  
onde tante querele indarno ho sparte,  
gira corso maggior, e 'n qualche parte  
fammi pago di quel che più desio:*

*Così del ciel ogni felice stella  
sempre t'allumi, e la tua lieta fronte  
di papaveri adorni e di viole,  
né 'l sonno mai per duol da te si svella,  
né rompa l'amorose voglie pronte  
velocemente a noi tornando il sole.*

(Amalteo)

v. 4, *digiun(o)*...: 'ayuno tan prolongado y espantoso' | v 6, *indarno ho sparte* 'he derramado en vano' | v. 12, *si svella* 'se arranque', 'se aparte'.

¡Santa y amiga noche, que en tu olvido  
süave envuelves toda fantasía,  
que con la luz abrasa y vuelve fría  
la fiera llaga al corazón herido!

Con sombra y sueño tal el afligido  
espíritu me ciñe, que del día  
la lumbré no despierte al alma mía  
el hielo del desdén fiero, encendido:

Así del cielo siempre toda estrella  
te alumbre, y a tu alegre frente adorne  
de víolas, beleño y dormidera,

ni el sueño pierdas por dolor, ni torne  
a romper tu reposo, con carrera  
veloz, del Oriente la luz bella.

(Lomas Cantoral)

v. 6: *me ciñe* es imperativo ('cíñeme').

¡Noche, que en tu amoroso y dulce olvido  
escondes y entretienes los cuidados  
del enemigo día, y los pasados  
trabajos recompensas al sentido!

Tú que de mi dolor me has conducido  
a contemplarte, y contemplar mis hados,  
enemigos agora conjurados  
contra un hombre del cielo perseguido:

Así las claras lámparas del cielo  
siempre te alumbren, y tu amiga frente  
de beleño y ciprés tengas ceñida,  
que no vierta su luz en este suelo  
el claro sol, mientras me quejo ausente  
de mi pasión. Bien sabes tú mi vida.

(F. de la Torre)

La terminación es completamente original.

¡Cuántas veces te me has engalanado,  
clara y amiga noche! ¡Cuántas, llena  
de escuridad y espanto, la serena  
mansedumbre del cielo me has turbado!

Estrellas hay que saben mi cuidado  
y que se han regalado con mi pena:  
que, entre tanta beldad, la más ajena  
de amor, tiene su pecho enamorado.

Ellas saben amar, y saben ellas  
que he contado su mal llorando el mío  
envuelto en los dobleces de tu manto.

Tú con mil ojos, Noche, mis querellas  
oye y esconde: pues mi amargo llanto  
es fruto inútil que al Amor envío.

(F. de la Torre)

v. 6, *se han regalado* 'se han deleitado' (han oído con una sonrisa mis dolientes canciones).

El delicado Francisco de la Torre es, en el Siglo de Oro, el "poeta nocturno" por excelencia. "*Bien sabes tú mi vida*", le dice a la Noche en el soneto de la página de enfrente. El de esta página es otro de los dedicados a ella. (Hasta puede decirse que no le hizo falta el ejemplo de Amalteo.)

*Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto  
le spiega l'animoso mio pensiero,  
che d'hora in hora sormontando spero  
a le porte del ciel far novo assalto.*

*Temo, qualhor giù guardo, il vol tropp' alto  
ond'ei mi grida e mi promette, altero,  
che se dal nobil corso io cado e pèro,  
l'honor fia eterno se mortal è il salto;  
che s'altri, cui disio simil compunse,  
diè nome eterno al mar col suo morire,  
ove l'ardite penne il sol disgiunse,  
il mondo ancor di te potrà ben dire:  
"Questi aspirò a le stelle, e s'ei non giunse,  
la vita venne men, non già l'ardire".*

(Tansillo)

v. 1, *m'impenna l'ale* 'pone plumas en mis alas'; esto es, 'me invita a ser un Ícaro' | v. 6, *ei*: el Amor | v. 7, *pèro* 'perezco'.

Amor mueve mis alas, y tan alto  
las lleva el amoroso pensamiento,  
que de hora en hora así subiendo siento  
quedar mi padecer más corto y falto.

Temo tal vez mientras mi vuelo exalto,  
mas llega luego a mí el conocimiento,  
y pruébase que es poco, en tal tormento,  
por inmortal honor, un mortal salto.

Que si otro puso al mar perpetuo nombre  
do el soberbio valor le dio la muerte  
presumiendo de sí más que podía,  
de mí dirán: “Aquí fue muerto un hombre  
que si al cielo llegar negó su suerte,  
la vida le faltó, no la osadía”.

(Cetina)

Alas me pone Amor, y tanto en alto  
me levanta mi honroso pensamiento,  
que por horas espero y aun intento  
a las puertas del cielo dar asalto.

Miro la tierra y temo por lo alto,  
mas quien me esfuerza dice, tan contento,  
que si falta el efecto en tal intento,  
da gloria eterna ser mortal el salto;

porque si aquel que igual tuvo el deseo  
dio tal renombre al mar do fue su muerte,  
manifestando el sol su desvarío,

cantará de ti el mundo tu trofeo:  
“Éste ha querido levantar su suerte  
y faltóle la vida, mas no el brío”.

(Dávalos y Figueroa)

v. 3, *por horas* 'de un momento a otro'.

¡Oh, cómo vuela en alto mi deseo  
sin que de su osadía el premio tema!,  
que ya las puntas de sus alas quema,  
donde ningún remedio al triste veo:

que mal podrá alabarse del trofeo  
si cae, estando ufano en la suprema  
parte del fuego, en esta banda extrema,  
y acaba con su error y devaneo.

Debía en mi fortuna ser ejemplo  
Dédalo, no aquel joven atrevido  
que honró el mar con la gloria de su nombre.

Mas tarde ya mis lástimas contemplo:  
si porque osé yo muero al fin perdido,  
jamás empresa igual osó algún hombre.

(Herrera)

Las derivaciones del soneto “Amor m’impenna l’ale...” son incontables. A menudo el *exemplum* de Ícaro va acompañado del de Faetonte. Predomina el tono heroico: ‘¡Me atreveré, aunque muera en la empresa!’ (y así sor Juana exalta “el ánimo arrogante / que, el vivir despreciando, determina / su nombre *eternizar* en su ruina”). Lo que dice Herrera es antiheroico: ‘¡Ojalá mi ejemplo hubiera sido el prudente Dédalo, no el osado Ícaro!’.

*Donna bella e crudel, nè so già quale,  
crudele o bella più; so ben che sete  
bella tanto e crudel, che nulla havete  
ned in beltà nè in crudeltade eguale:*

*Se del mio danno pro, se del mio male  
alcun bene, e del duol gioia prendete,  
più dolce assai che non forse credete  
m'è 'l danno e 'l mal e 'l duol ch'ogn'hor m'assale.*

*Ma se 'l morir di me nulla a voi giova,  
e puovvi esser d'onor questa mia vita,  
perchè volete pur ch'affatto io mora?*

*Che si dirà di voi? Costei per nova  
vaghezza e crudeltà trasse di vita  
un che tanto l'amò, ch'ei l'ama ancora.*

(Varchi)

vv. 12-14: 'Se dirá de ti que, como hazaña suprema de tu bien conocida mezcla de belleza y crueldad, diste muerte a quien tanto te quiso'.

(El tema de la *belle dame sans merci* venía desde la poesía trovadoresca.)

Dama bella y crüel, no sé cuál diga,  
crüel o bella; bien sé yo que os miro  
bella tanto y crüel, que no me admiro  
si en belleza y crueldad no hay quien os siga:

Si de mi muerte o mi mortal fatiga  
algún bien recibís, aquel suspiro  
de mayor pena en cuyo ardor me aíro  
tendré por gloria, aunque a morir me obliga.

Mas si de mi morir nada os ayuda,  
y os puede ser de honor esta mi vida,  
¿por qué, pues, permitís que muera, oh dama?  
¿Qué se dirá de vos? Que sois tan cruda,  
que sin haber por qué quitáis la vida  
al que siempre os amó y aún os ama.

(Jerónimo de Heredia)

v. 7, *me aíro*, de *airarse* 'encolerizarse'; quizá haya que entender 'me acaloro'.

*Rendete al Ciel le sue bellezze sole,  
e le grazie a le Grazie, onde conquiso  
havete ogn' alma che vi mira fiso,  
di cui più pianger che parlar si suole;  
e rendete i pensier e le parole,  
e i sembianti, e gli sguardi, e 'l dolce riso  
e tutti gli honor suoi al Paradiso,  
e al Sol rendete la beltà del Sole;  
e rendete ad Amor l'arco e gli strali,  
e rendete lor prima libertade  
de l'alme tolte ai miseri mortali.*

*Che d'ogni altrui rendete in questa etade:  
non resterà se non, con mille mali,  
altro di vostro in voi, che crudeltade.*

(Molza)

v. 11, *tolte* 'quitadas' (robadas).

Volvedle la blancura a la azucena  
y el purpúreo color a los rosales,  
y aquesos bellos ojos celestiales  
al cielo con la luz que os dio serena;  
    volvedle el dulce canto a la sirena,  
con que tomáis venganza en los mortales;  
volvedle los cabellos naturales  
al oro, pues salieron de su vena;  
    a Venus le volved la gentileza,  
a Mercurio el hablar, de que es maestro;  
volved el velo a Diana, casta diosa.  
    Quitad de vos aquesa suma alteza  
y sólo quedaréis con lo que es vuestro,  
que es ser crüel, ingrata y desdeñosa.

(¿Vadillo? ¿Figueroa?)

Tornai essa brancura à alva açucena  
e essa purpúrea cor às puras rosas;  
tornai ao Sol as chamas luminosas  
dessa vista que a roubos vos condena;  
tornai à suavíssima Sirena  
dessa voz as cadências deleitosas;  
tornai a graça às Graças, que queixosas  
estão de a ter por vós menos serena;  
tornai à bela Vénus a beleza,  
a Minerva o saber, o engenho e a arte,  
e a pureza à castíssima Diana.  
Despojai-vos de toda essa grandeza  
de dões, e ficareis em toda a parte  
convosco só, que é só ser inumana.

(Camões)

Dejad las hebras de oro ensortijado  
que el ánima me tienen enlazada,  
y volved a la nieve no pisada  
lo blanco de esas rosas matizado;  
dejad las perlas y el coral preciado  
de que esa boca está tan adornada;  
y al cielo, de quien sois tan codiciada,  
volved los soles que le habéis robado;  
la gracia y discreción que muestra ha sido  
del gran saber del celestial maestro,  
volvédsele a la angélica natura.  
Y todo aquesto así restituído,  
veréis que lo que os queda es propio vuestro:  
ser áspera, crüel, ingrata y dura.

(Terrazas)

El tema de las “devoluciones” se prestaba (como el de “Pommi ove ’l sol...”) para ser variado *ad libitum*. Una variación tardía (1632) es el soneto “Quejosas, Dorotea, están las flores...” de Lope de Vega.

El soneto “Dejad las hebras...” nos hace ver que el “mexicano” Francisco de Terrazas no es sino uno de los muchos poetas españoles italianizantes.

*Un nobile scoltore ha di te fatto  
in viva pietra un natural ritratto;  
anzi ha posto in ritrarti  
più senno che natura in generarti:  
ella ti diede il bianco,  
tel die' lo scoltor anco;  
bellissima nel mondo ti fec'ella,  
non men ti fece bella.  
Ma lo scoltor vie più saggio di lei:  
ti fe' di sasso a punto come sei.*

(Grotto)

v. 4, *senno* 'cordura'.

Copiaste en mármol la mayor belleza,  
oh Lauro, y tanto a Lisi parecida,  
que de las dos es una ya la vida  
y de las dos es una la dureza.

Sola a Lisi formó naturaleza,  
y tú nos diste a Lisi repetida:  
Lisi, o la estatua en ella convertida,  
¿cuál de las dos se debe a tu destreza?

No fue el impulso, no, de la escultura  
que en el mármol viviente y sucesivo  
Lisi quedase de morir ajena:

arbitrio fue de Amor, que hermosa y dura  
formó otra Lisi, por que en mármol vivo  
viva inmortal la causa de mi pena.

(Castro y Anaya)

El madrigal de Groto resume, en miniatura, el eterno tópico de la *donna bella e crudele*. Quevedo lo tradujo y lo amplificó en otro madrigal (“Un famoso escultor, Lisis esquiva...”). Castro y Anaya prefirió convertirlo en soneto.

*“Quando Filli potrà senza Damone  
viver, ch’altro che lui non pensa o cura,  
ad ogni altro pastore acerba e dura,  
tornerà in dietro al fonte suo Mugnone”:*

*Così scritto leggendo in un troncone  
a’ pie de l’onorate antiche mura  
di cui oggi il bel nome appena dura,  
cadde fuor di se stesso Coridone.*

*Poscia pien di furor trasse nel fiume  
un baston ch’egli havea di rame cinto,  
e la sampogna sua troncò nel mezzo;  
et a l’armento, che dintorno al rezzo  
si giacea, cominciò: “Quell’empio lume...”;  
ma non poteo finir, da l’ira vinto.*

(Varchi)

v. 9, *trasse* ‘arrojó’.

“Cuando Filis podrá sin su querido  
Damón vivir ausente y apartada,  
la corriente del Tajo acelerada  
buscará su principio conocido”.

Leyendo aquesto escrito en un florido  
tronco de un haya de una vid cercada,  
Tirsis, perdida su color rosada,  
cayó llorando en tierra sin sentido.

Después, lleno de rabia el desdichado,  
quebrando su zampona, y en aquella  
y en esta rama dando, su mal mira;  
y hablando con el árbol deshojado,  
dijo llorando: “Filis dura y bella...”;  
mas no pudo acabar, vencido de ira.

(F. de la Torre)

“Antes revuelva el paso presuroso  
desta helada ribera el claro río,  
y nieve como agora en el estío,  
que desampare Alcida a Nemoroso”.

Aquesto vio Fileno en un hojoso  
ciprés, llegado a un álamo sombrío  
que estaba en el estéril suelo frío  
que baña el viejo Tormes caudaloso.

Rompió en él su zampona y el cayado  
que acabó de cortar en la ribera,  
de rabia y de coraje y de amor lleno,  
diciendo a sus ovejas: “Ay, ganado...!”  
Paró la ronca voz y lastimera  
el desamado y mísero Fileno.

(Almeida)

Los dos traductores españoles omiten las “ruinas clásicas” de los versos 6-7 de Varchi, quizá por haberles parecido incongruentes en un soneto pastoril. (Obsérvese la distinta solución que dan al verso 13 del original.)

—Cuando Tirsi siguiere otra pastora  
o sintiere de amor nueva herida,  
volverá atrás Seбето su corrida  
y dará luz quien nos la encubre agora.

—Cuando Fili podrá vivir un hora  
sin Tirsi, vivirá sin alma y vida;  
cuando será de ajeno amor vencida,  
se porná el Sol en faldas de la Aurora.

Estas voces con lágrimas mezcladas  
escucha Aliso, y llora juntamente  
con la memoria de su bien perdido.

—¡Almas dichosas! —dice—, eternamente  
vivid así, de igual fuego abrasadas,  
de mudanzas seguras, y de olvido.

(Figuroa)

v. 4: la noche se convertirá en día; v. 8: el Sol se pondrá en Oriente.

Figuroa se aparta de Varchi (y de sus dos traductores): a diferencia de Coridón (Tirsis, Fileno), que *lee*, con rabia, la inscripción en que su querida de antaño le jura amor eterno a otro pastor, Aliso *oye* los juramentos de dos felices amantes y melancólicamente recuerda sus amores de otros tiempos.

*Ahi, letizia fugace, ahi, sonno lieve,  
che mi dai gioia e pena in un momento,  
come le mie speranze hai sparte al vento  
e fatto ogni mia gloria al sol di neve?*

*Lasso, il mio viver fia noioso e breve;  
sì profondo dolor nell'alma sento;  
ch'al mondo hor non sarebb' uom sì contento  
se non fosse il mio ben stato sì brieve.*

*Felice Endimion, che la sua Diva  
sognando, sì gran tempo in braccio tenne,  
e più se al destar poi non gli fu schiva:*

*che se d'un ombra incerta e fugitiva  
tal dolcezza in un punto al cor mi venne,  
qual sarebbe ora averla vera e viva?*

(Sannazaro)

v. 9: Diana (la Luna), enamorada del pastor Endimión, bajaba todas las noches a la tierra para gozarse con él mientras dormía.

Durmiendo yo soñaba (¡ay, gusto breve!)  
que mereció gozar mi atrevimiento  
la hermosa ocasión de mi tormento,  
a quien mi pensamiento aun no se atreve.

Mas, despertando, dije: “¡Ah, sueño leve,  
que me das gloria y pena en un momento!  
¿Por qué esparciste mi esperanza al viento  
y le opusiste al sol mi bien de nieve?”

Venturoso Endimión, pues a su Diosa  
durmiendo largo tiempo en brazos tiene,  
y más si al despertar no le fue esquiva.

Si de una sombra incierta y mentirosa  
tanta dulzura al corazón me viene,  
¿qué tal fuera tenerla cierta y viva?”

(Luis Martín)

Luis Martín omite (sin gran pérdida) el segundo cuarteto de Sannazaro y pone de su parte un marco narrativo en el primer cuarteto.

*Sogno, che dolcemente m'ai furato  
a morte e dal mio mal posto in oblio!  
Da qual porta del ciel cortese e pio  
scendesti a rallegrar un dolorato?*

*Qual angel hai là su di me spiato,  
che si movessi al gran bisogno mio?  
Scampo a lo stato faticoso e rio,  
altro che 'n te non ho, lasso, trovato.*

*Beato se', ch'altrui beato fai:  
se non ch'usi troppo ale al dipartire,  
e 'n poca ora mi tòi quel che mi dai.*

*Almen ritorna, e già che 'l camin sai,  
fammi talor di quel piacer sentire,  
che senza te non spero sentir mai.*

(Bembo)

v. 11, *mi tòi* = *mi toglì* ('me quita').

Los sonetos con este tema abundan en italiano y en español, como puede verse en mi libro *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro* (2003).

Sueño, que dulcemente me has llevado  
a morir, de mi mal puesto en olvido,  
¿por cuál puerta del cielo has descendido  
a consolar un hombre lastimado?

¿Cuál ángel allá arriba has espiado,  
que a dolerse de mí lo has conmovido,  
pues en tanto dolor como he vivido  
descanso, si no en ti, jamás he hallado?

Beato eres en fin, pues tienes tino  
de hacer beato un hombre, si ligero  
no fueses al partir de mi memoria.

Torna al menos, pues sabes el camino,  
y hazme sentir, alguna vez, la gloria  
que, si contigo no, sentir no espero.

(Paternoy y Aragón)

Vv. 9 y 10, *beato* es 'feliz, bienaventurado'.

¡Dulce soñar, y dulce congojarme  
cuando estaba soñando que soñaba!  
¡Dulce gozar con lo que me engañaba,  
si un poco más durara el engañarme!  
¡Dulce no estar en mí, que figurarme  
podía cuanto bien yo deseaba!  
¡Dulce placer —aunque me importunaba  
que alguna vez llegara a despertarme!  
¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso  
me fueras, si vinieras tan pesado,  
que asentaras en mí con más reposo!  
Durmiendo, en fin, fui bien aventurado:  
y es justo en la mentira ser dichoso  
quien siempre en la verdad fue desdichado.

(Boscán)

Para ser éste el más antiguo de los muchos “sonetos de sueño erótico” que se escribieron en el Siglo de Oro, llama la atención su complejidad: desde el primer verso el amante *sabe* que el sueño dulcísimo es un engaño; sueña que está soñando; un instante más, y volverán la realidad y la congoja. Otro soneto de Boscán es: “Dulce reposo de mi entendimiento...”.

Doce sonho, süave e soberano,  
se por mais longo tempo me durara!  
Ah! Quem do sonho tal nunca acordara,  
pois havia de ver tal desengano!

Ah, deleitoso bem! Ah, doce engano,  
se por mais largo espaço me enganara!  
Se então a vida mísera acabara,  
de alegria e prazer morrera ufano.

Ditoso não estando em mim, pois tive,  
dormindo, o que acordado ter quisera.  
Olhai com que me paga meu destino!

Enfim, fora de mim, ditoso estive.  
Em mentiras ter dita razão era,  
pois sempre nas verdades fui mofino.

(Anónimo)

Es enorme la cantidad de poesías, sonetos sobre todo, que se atribuyeron sin fundamento a Camões: véase la nota de la pág. 84. Otro ejemplo es este soneto, traducción del de Boscán.

¡Ay, sabrosa ilusión, sueño suave!  
¿Quién te ha enviado a mí? ¿Cómo viniste?  
¿Por dónde entraste al alma, o qué le diste  
a mi secreto por guardar la llave?

¿Quién pudo a mi dolor fiero, tan grave,  
el remedio poner que tú pusiste?  
Si el ramo tinto en Lete en mí esparciste,  
ten la mano al velar, que no se acabe.

Bien conozco que duermo y que me engaño,  
mientras envuelto en un bien falso, dudoso,  
manifiesto mi mal se muestra cierto.

Pero, pues excusar no puedo un daño,  
hazme sentir, ¡oh sueño piadoso!,  
antes durmiendo el bien, que el mal despierto.

(Cetina)

Otros sonetos de Cetina: “Ay falso, burlador, sabroso sueño...”, “Si un dulce sueño de imperfecta gloria...”.

Ocio manso del alma, sosegado  
sueño, fin del pensar triste enojoso,  
liberal de esperanzas, poderoso  
de limpiar la amargura del cuidado:

Si alguna vez a mi dolor has dado  
nueva ocasión turbando mi reposo  
con visión falsa, en este venturoso  
punto de cualquier mal quedo pagado.

Sueño dulce y sabroso, que has rompido  
la dureza que Amor y mi fe pura  
nunca ablandó, ni mi dolor tan largo:  
si me vienes a ver, cual has venido  
de otro sueño tan dulce, la dulzura  
dulce hará cualquier pasado amargo.

(Figueroa)

¡Ay, dulce sueño y dulce sentimiento,  
que imagen de la muerte eres llamado!  
Imagen de la vida te has tornado  
a mí, mas ¡ay!, que fue solo un momento.

No pasa tan ligero el presto viento  
ni el rayo por las nubes inflamado  
cuanto pasó la gloria que me has dado  
(mas no sufre tal gloria mi tormento).

“Plega a Dios —dije entonces con voz fuerte—  
que nunca duerma yo si estoy despierto,  
y si esto es sueño, que jamás despierte”.

Mas desperté con sueño muy más cierto:  
tanto, que ya vivía con la muerte,  
y agora con la vida estoy más muerto.

(Tablares)

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?  
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.  
¿Y quién, sino un amante que soñaba,  
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,  
cual suele opuestas flechas de su aljaba,  
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,  
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,  
que nunca duerma yo si estoy despierto,  
y que si duermo, que jamás despierte”.

Mas desperté del dulce desconcierto,  
y vi que estuve vivo con la muerte,  
y vi que con la vida estaba muerto.

(Quevedo)

Los tercetos son plagio descarado de los del soneto de Tablares, poeta que tuvo hacia 1570/80 cierta fama, pero que en tiempos de Quevedo estaba olvidado. Ningún lector iba a descubrir el hurto.

*Pensier, che mentre di formarmi tenti  
l'amato volto e come sai l'adorni,  
tutti da l'opre lor toglì e distorni  
gli spirti lassi al tuo servizio intenti!*

*Dal tuo lavoro omai cessa, e consenti  
che 'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni,  
prima che Febo, omai vicino, aggiorni  
queste ombre oscure co' bei raggi ardenti.*

*Deh! non sai tu che più semblante al vero  
sovente 'l sogno il finge e me 'l colora,  
e l'immagine ha pur voce soave?*

*Ma tu più sempre rigido e severo  
il figurì a la mente, ed ei talora  
la ritragge al mio cor pietosa e grave.*

(T. Tasso)

v. 4, *spirti*, como si dijéramos 'energías vitales' | v. 7, *prima che Febo...*: habrá que entender que el obsesivo cavilar ha sido causa de insomnio, y que ahora falta poco para que salga el sol | v. 14, *la ritragge* 'la representa'.

Este es el primero de un tríptico de sonetos; en el segundo, el poeta cuenta un sueño erótico, y en el tercero se dirige a él.

¡Varia imaginación, que en mil intentos,  
a pesar gastas de tu triste dueño  
la dulce munición del blando sueño  
alimentando vanos pensamientos!

Pues traes los espíritus atentos  
sólo a representarme el grave ceño  
del rostro dulcemente zahareño  
(gloriosa suspensión de mis tormentos):

el sueño, autor de representaciones,  
en su teatro sobre el viento armado  
sombras suele vestir de vulto bello;  
síguelo: mostraráte el rostro amado,  
y engañarán un rato tus pasiones  
dos bienes, que serán dormir y vello.

(Góngora)

La idea de insomnio es más clara que en el soneto de Tasso | v. 5, *espíritus*: como los *spirti* de Tasso | v. 9, *autor de representaciones* ‘director de obras teatrales’, ‘escenificador’ | v. 11, *vulto* ‘rostro’.

Hay que sobreentender un nexo entre el segundo cuarteto y el primer terceto: ‘Pues tan bien sabes (¡oh imaginación mía!) representarme un rostro bello pero de gesto arisco, *te propongo que te unas a esa espléndida compañía teatral dirigida por el Sueño*: así el bello rostro podrá mostrármeme afable (y, además, dejará de atormentarme el insomnio)’.

*“I più bei fior di questa spiaggia e i frutti  
di questi ombrosi e teneri arboscelli  
—Bargo dicea— di cui più vaghi e belli  
non fur da la natura unqua prodotti,  
del mio bel pastorel saranno tutti:  
di questi havrà dolce liquor, di quelli  
soave odor gli aurati suoi capelli,  
cinto in ghirlanda da mia man ridutti.*

*Così foss’ egli hor meco in bel soggiorno!  
Io que’ begli occhi del mio ben presaghi  
mirassi intento al suo parlar divino!”*

*Tacendosi il pastor, giunse Lucrino:  
si fe l’erba più verde e i fior più vaghi,  
e tutte arser d’amor le selve intorno.*

(B. Gottifredi)

“La flor más bella que esta playa cría,  
el fruto de estos árboles umbrosos  
—Dardanio dice—, que otros más hermosos  
producir la natura no podría,  
todos serán de la pastora mía:  
de éstos dulce licor, de allí olorosos  
ramos, que a los cabellos más preciosos  
ponga en esta guirnalda que tejía.  
¡Así estuviese aquí mientras la adorno!  
¡Los ojos viese yo llenos de amores,  
presagio de mi bien, habla que admira!”  
Y en callando el pastor, vino Marfira:  
reverdecer la hierba, abrir las flores  
hizo, y arder de amor la selva en torno.

(Ramírez Pagán)

En el soneto de Gottifredi, el pastor Bargo está enamorado del *bel pastorel* Lucrino; en el de Ramírez Pagán, el pastor Dardanio está enamorado de la *pastora* Marfira.

(En España, el amor homosexual era un tabú fortísimo. Las copias manuscritas de poesías de fray Luis de León suelen omitir su traducción de la *Égloga II* de Virgilio, donde el pastor Coridón ama al pastor Alexis. El soneto de Gottifredi, que corría impreso, no parece haber escandalizado a los lectores italianos.)

*Cinto d'edra le tempie intorno intorno,  
sovr'un tirso appoggiato, allor che 'l sole  
spunta dal ciel, dicea queste parole  
il buon Damon, di mille fiori adorno:*

*“A te, padre Lio, consacro ed orno  
di puri gigli e candide viole  
questo capro, ch'ognor far tronche suole  
le tue viti, or col dente, et or col corno”.*

*Così detto, il terren, tutto tremante,  
sparse di sangue, e con pietosa mano  
le viscere al gran dio lieto raccolse;*

*poscia, fermato in piè soave e piano,  
colmo un vaso di vin puro spumante  
si mise a bocca, e gli occhi al ciel rivolse.*

(Varchi)

v. 5: Lio es el dios Baco.

De hiedra, roble y olmo coronado,  
al pie de una copiosa y verde encina,  
por cuyo tronco y ramas encamina  
dorada vid su lazo enamorado,

“Damón del Tajo, a ti, padre sagrado,  
Baco, consagro aquesta cabra; inclina  
tu rostro agora, si la faz divina  
volviste al deshojar tu tronco amado.

Esta cabra te ofrezco, que solía  
agora con el diente, y con el cuerno,  
descomponer tus vides sin sosiego”,

dijo Damón; y haciendo una ancha vía  
al cuello, cayó en tierra, y con el tierno  
olor de Arabia al cielo subió el fuego.

(F. de la Torre)

El Damón italiano da fin a la ceremonia, anacreóticamente, bebiendo de un golpe (vuel-  
tos los ojos al cielo) un vaso de vino lleno hasta el borde; el español, en cambio, se limita a  
echar en el fuego unos granos de incienso.

*Qual avorio di Gange, o qual di Paro  
candido marmo, o qual ebano oscuro,  
qual fin argento, qual oro sì puro,  
qual lucid' ambra, o qual cristal sì chiaro;  
qual scultor, qual artefice sì raro  
faranno un vaso alle chiome che furo  
de la mia donna, ove riposte, il duro  
separarsi da lei lor non sia amaro?  
Ché, ripensando all'alta fronte, a quelle  
vermiglie guance, all'i occhi, alle divine  
rosate labra e all'altre parti belle,  
non potrian, se ben fusson, come il crine  
di Beronice, assunto fra le stelle,  
riconsolarsi, e porre al duol mai fine.*

(Ariosto)

v. 12, *se ben fusson* 'aun si fueran' (aunque tuvieran la suerte de la cabellera de Berenice, que es ahora una constelación celestial).

“Qual avorio di Gange...” es un ejemplo típico de la suntuosa “poesía de circunstancias” que cultivaron los poetas manieristas y barrocos. A causa de cierta enfermedad, hubo que cortarle la cabellera a la dama de Ariosto, el cual, para consolarla (y para consolarse a sí mismo) de tan horrible desgracia, le mandó un tríptico sonetil rematado por un madrigal. Éste es el primero de los tres sonetos.

¿Cuál del Ganges marfil, o cuál de Paro  
blanco mármol, cuál ébano luciente,  
cuál ámbar rubio o cuál oro excelente,  
cuál fina plata o cuál cristal tan claro,  
cuál tan menudo aljófar, cuál tan caro  
oriental zafir, cuál rubí ardiente,  
o cuál en la dichosa edad presente  
mano tan docta de escultor tan raro,  
bulto de ellos formara, aunque hiciera  
ultraje milagroso a la hermosura  
su labor bella, su gentil fatiga,  
que no fuera figura al Sol de cera,  
delante de tus ojos, su figura,  
oh bella Clori, oh dulce mi enemiga?

(Góngora)

La “circunstancia” del soneto de Ariosto ha desaparecido por completo; los materiales preciosos (el marfil, el mármol, el ébano...) sirven, no para fabricar una urna digna de guardar la cabellera de la dama, sino para hacer un *bulto* o estatua de la dama misma. (Desde el verso 1 hasta el 14, este soneto es una sola oración interrogativa.)

*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno  
all'ampia fronte con leggiadro errore;  
mentre che di vermiglio e bel colore  
vi fa la primavera il volto adorno;  
mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,  
cogliete, o giovenette, il vago fiore  
de' vostri più dolci anni, e con Amore  
state sovente in lieto e bel soggiorno.  
Verrà poi 'l verno, che di bianca neve  
suol i poggi vestir, coprir la rosa,  
e le piagge tornar aride e meste.  
Cogliete, ah stolte, il fior, ah, siate preste,  
ché fugaci son l'ore e 'l tempo lieve,  
e veloce alla fin corre ogni cosa.*

(B. Tasso)

(El fertilísimo tema desarrollado en este soneto suele llamarse *carpe diem*, expresión tomada de una oda en que Horacio le dice a Leucónoe que deje de preocuparse por agüeros supersticiosos y se limite a vivir el presente. Una designación más adecuada es *collige, virgo, rosas*, expresión tomada de un idilio de Ausonio que aconseja a las muchachas gozar de la vida antes de que se hagan viejas.)

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñado al Sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano;  
y mientras triunfa, con desdén lozano,  
del luciente cristal tu gentil cuello,  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Góngora)

Esta obra maestra es un homenaje doble: a Tasso *père* y a Garcilaso, que ya se había inspirado en el de Tasso para su soneto “En tanto que de rosa y azucena...” (cuyo verso 8, “el viento mueve, esparce y desordena”, es un bellissimo desarrollo del *leggiadro errore* de Tasso). Góngora añade un primor: el esquema “distributivo-recapitulativo” *cabello/oro, frente/lirio*, etc., y, sobre todo, el impresionante verso 14.

Vedrò dagli anni in mia vendetta ancora  
far di queste bellezze alte rapine:  
vedrò starsi negletto e bianco il crine  
che la natura e l'arte increspa e dora;  
e sulle rose ond' ella il viso infiora,  
spargere il verno poi nevi e pruine;  
così il fasto e l'orgoglio avrà pur fine  
di costei, ch'odia più chi più l'onora.  
Sol penitenza allor di sua bellezza  
le rimarrà, vedendo ogni alma sciolta  
degli aspri nodi suoi, ch'ordia per gioco.  
E, se pur tanto or mi disdegna e sprezza,  
poi bramerà, nelle mie rime accolta,  
rinnovellarsi, qual Fenice, in foco.

(T. Tasso)

v. 6, *pruine* 'escarchas' | vv. 13-14: 'deseará verse immortalizada en mis versos'.

("Quand vous serez bien vieille...", comienza el más famoso de los sonetos de Ronsard, donde está el verso "Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle", y que termina: "Cueillez dès maintenant les roses de la vie".)

Veré al tiempo tomar de ti, señora,  
por mí venganza, hurtando tu hermosura;  
veré el cabello vuelto en nieve pura,  
que el arte y juventud encrespa y dora;  
y en vez de rosas, con que tiñe ahora  
tus mejillas la edad, ¡ay, mal segura!,  
lilios sucederán en la madura,  
que el pesar quiten y la envidia a Flora.

Mas cuando a tu belleza el tiempo ciego  
los filos embotare, y el aliento  
a tu boca hurtare soberana,  
bullir verás mi herida, arder el fuego:  
que ni muere la llama, calmo el viento,  
ni la herida, embotado el hierro, sana.

(Medrano)

*Costei ch'asconde un cor superbo ed empio  
sotto cortese, angelica figura,  
m'arde di foco ingiusto, e si procura  
fama da' miei lamenti e dal mio scempio,  
e prender vuol da quella mano esempio  
che troppo iniqua osò, troppo sicura,  
per farsi illustre in ogni età futura,  
struggere antico e glorioso tempio!*

*Ma non fia ver che nei sospiri ardenti  
suoni il suo nome, e rimarrà sepolta  
del suo error la memoria, e del suo strale:  
che gloria ella n'avrà, s'i miei tormenti  
faranno istoria: e fia vendetta eguale  
lasciarla in un silenzio eterno avvolta.*

(T. Tasso)

v. 8. Se refiere a Heróstrato, que para hacerse famoso incendió el templo de Diana en Éfeso.

Ésta que tiene de diamante el pecho  
y al claro sol excede en hermosura,  
pues abrasarme sin razón procura,  
solicita en mi daño su provecho  
a imitación del temerario hecho,  
que a pesar del olvido y tiempo dura,  
de aquel que en negro humo y llama oscura  
pudo el templo sagrado ver deshecho.

Mas yo escureceré su injusta gloria;  
que, pues funda en mis quejas su alabanza,  
callando, dejaré su nombre oculto.

Será de su ambición igual venganza;  
que ella quiere vivir en la memoria,  
y yo en olvido eterno la sepulto.

(Luis Martín)

O superba e crudele! O di bellezza  
e d'ogni don del ciel ricca e possente!  
Quando le chiome d'or caro e lucente  
saranno argento, che si copre e sprezza,  
e de la fronte a darmi pene avvezza  
l'aborio crespo e le faville spente,  
e del sol de' begli occhi vago, ardente,  
scemato in voi l'onor e la dolcezza,  
e nello specchio mirerete un'altra,  
direte sospirando: "Eh lassa, quale  
oggi meco penser? Perchè l'adorna  
mia giovinezza ancor non l'ebbe tale?  
A questa mente o 'l sen fresco non torna?  
Or non son bella; allora non fui scaltra.

(Bembo)

v. 5, *avvezza*: acostumbrada | 6, *le faville spente* 'las chispas apagadas' | 8, *scemato* 'disminuido' | *scaltra* 'sagaz', 'inteligente'.

¡Oh soberbia y crüel en tu belleza!  
Cuando la no esperada edad forzosa,  
del oro que aura mueve deleitosa  
mude en la blanca plata la fineza,  
y tiña el rojo lustre con flaqueza  
en la amarilla víola la rosa,  
y el dulce resplandor de luz hermosa  
pierda la viva llama y su pureza,  
dirás, mirando en el cristal luciente  
otra la imagen tuya: “Este deseo  
¿por qué no fue en la flor primera mía?  
¿Por qué, ya que conozco el mal presente,  
con esta voluntad con que me veo,  
no vuelve la belleza que solía?”

(Herrera)

O *Gelosia*, d'amanti orribil freno  
 che 'n un punto mi volge e tien sì forte!  
 O sorella dell'empia amara morte,  
 che con tua vista turbi 'l ciel sereno!  
 O serpente nascosto in dolce seno  
 di lieti fior, che mie speranze hai morte!  
 Tra prosperi successi avversa sorte,  
 tra soavi vivande aspro veleno!  
 Di qual valle infernal nel mondo uscisti,  
 o crudel mostro, o peste de' mortali,  
 che torni i giorni miei sì oscuri e tristi?  
 Tornati giù, non raddoppiar miei mali!  
 Infelice paura, a che venisti?  
 Or non bastava Amor con i suoi strali?

(Sannazaro)

Además de que el tema de los celos inquietó mucho a los españoles del Siglo de Oro (véase el prólogo, página xxix), el soneto de Sannazaro les ofrecía un atractivo de índole lingüística: casi todas las palabras-rimas tienen en español un equivalente perfecto (*freno*, *fuerte*, *muerte*, *sereno*..., y aun *salistes*, *tristes*, *vinistes*). Las excepciones son dos: *morte* en el verso 6, que no es 'muerte' como en el 3, sino 'muertas', y *strali* 'saetas' en el 14. Sobre todo, *Gelosia* es una gigantesca y espantosa figura femenina, mientras que *los celos* son más bien un avispero de monstruitos masculinos. De qué manera resolvió cada traductor estos problemas es algo que el lector podrá descubrir por su cuenta. (Y no será tiempo perdido.)

¡Oh celos, de amor terrible freno  
que en un punto me vuelve y tiene fuerte!  
Hermanos de crueldad, amarga muerte  
que con tu vista torbas el cielo sereno.

¡Oh serpiente nacida en dulce seno  
de hermosas flores, que mi esperanza es muerte!  
Tras próspero comienzo, adversa suerte;  
tras suave manjar, recio veneno.

¿De cuál furia infernal acá saliste,  
oh cruel monstruo, oh peste de mortales,  
que tan tristes y crudos mis días hecistes?

¡Tórnate al infierno sin mentar mis males!  
Desdichado miedo, ¿a qué veniste?,  
que bien bastaba Amor con sus pesares.

(Anónimo)

Este infelicísimo soneto figura, atribuido a Garcilaso de la Vega, en un solo manuscrito. Aun suponiendo que el copista haya cometido errores, la atribución es absurda: en ningún momento pudo Garcilaso ser tan torpe.

Celos, de amor terrible y duro freno,  
que me volvéis, paráis y tenéis fuerte;  
parientes muy cercanos de la muerte,  
que el cielo escurecéis claro y sereno.

¡Oh serpiente escondida en dulce seno  
de flores, que eres causa se convierte  
el próspero suceso en dura suerte,  
y el süave manjar haces veneno!

¿De cuál furia infernal acá has salido,  
monstruo crüel que a todos has lisiado  
y a mí en tan gran angustia me has metido?

¡Vuelve, no sigas más lo comenzado!  
Desdichado temor, ¿a qué has venido?  
¿No me bastaba Amor con su cuidado?

(Anónimo)

¡Oh celos, mal de cien mil males lleno,  
interior daño, poderoso y fuerte,  
peor mil veces que rabiosa muerte,  
pues bastas a turbar lo más sereno!

Ponzoñosa serpiente, que en el seno  
te crías donde vienes a hacerte;  
en próspero suceso adversa suerte  
y en sabroso manjar crüel veneno.

¿De cuál valle infernal fuiste salido?  
¿Cuál Furia te formó? (Porque Natura  
nada formó que no sirviese al hombre.)

¿En qué constelación fuiste nacido?  
Porque no sólo mata tu figura,  
pero basta a más mal solo tu nombre.

(Acuña)

¡Oh celos, de amadores duro freno  
que en un punto me vuelve y tiene fuerte!  
¡Oh fiero hermano de la negra muerte,  
que con tu vista turbas lo sereno!

¡Oh serpiente escondida en dulce seno  
de alegres flores, y cuán presto vierte  
el bien tu ira, de la mejor suerte,  
manjar amargo de ponzoña lleno!

¿De cuál valle infernal viniste al mundo,  
oh rabia y mortal peste, por quien ardo  
y en medio del mayor fuego me hielo?

Torna, monstruo crüel, torna al profundo,  
que para consumir mi vida en duelo  
basta de Amor el riguroso dardo.

(Lomas Cantoral)

¡Celos, que a los que amáis servís de freno,  
y dándome mil vueltas me asís fuerte!

¡Oh furia y sombra, hermana de la muerte,  
que anublas con tu vista el sol sereno!

Sierpe escondida en un jardín ameno,  
do muere mi esperanza en solo verte;  
en la prosperidad contraria suerte  
y en el dulce manjar me das veneno.

Dime, ¿de qué infernal prisión saliste,  
que los mortales pechos inquietas  
y esta vida me das amarga y triste?

¡Vuélvete allá, que el corazón me aprietas!  
Infelice temor, ¿a qué viniste?  
Di, ¿no bastaba Amor con sus saetas?

(Rey de Artieda)

¡Celos, de quien bien ama amargo freno,  
que a un tiempo me corréis y paráis fuerte!  
¡Sombras de la enojosa y triste muerte,  
tiniebla que se opone al sol sereno!  
¡Víboras encubiertas en el seno  
de dulces flores! ¡Mal que no se advierte!  
¡Tras prósperos principios triste suerte,  
y en sabroso manjar mortal veneno!  
¿De cuál gruta infernal acá salistes,  
ruína universal de los mortales?  
¡Ay! ¿por qué perseguís mis ojos tristes?  
Volvé al infierno ya, dejad mis males.  
Maldito sea el punto en que nacistes,  
que bien bastaba Amor sin furias tales.

(Jerónimo de Mora)

¡Oh niebla del estado más sereno,  
furia infernal, serpiente mal nacida!  
¡Oh ponzoñosa víbora escondida  
de verde prado en oloroso seno!  
¡Oh entre el néctar de amor mortal veneno,  
que en vaso de cristal quitas la vida!  
¡Oh espada sobre mí de un pelo asida,  
de la amorosa espuela duro freno!  
¡Oh cielo, del favor verdugo eterno!  
Vuélvete al lugar triste donde estabas,  
o al reino —si allá cabes— del espanto;  
mas no cabrás allá; que pues ha tanto  
que comes de ti mismo y no te acabas,  
mayor debes de ser que el mismo infierno.

(Góngora)

Ben veggio avvinta al lido ornata nave  
e 'l nocchier che m'alletta e 'l mar che giace  
senz' onda, e 'l freddo Borea ed Austro or tace,  
e sol dolce l'increspa aura soave;  
ma l'aria e 'l vento e 'l mar fede non have:  
altri, seguendo il lusingar fallace,  
per notturno seren già sciolse audace,  
ch'ora è sommerso o va perduto e pave.  
Veggio, trofei del mar, rotte le vele,  
tronche le sarte e biancheggiar le arene  
d'ossa insepolti e intorno errar gli spirti:  
pur se convien che quest' Egeo crudele  
per donna i' solchi, al men fra le Sirene  
trovi la morte e non fra scogli e Sirti.

(T. Tasso)

v. 1, *ornata* 'aparejada' (lista para hacerse a la mar) | v. 2, *m'alletta* 'me invita' | v. 7, *seren(o)* 'serenidad' | v. 10, *tronche le sarte* 'rotas las jarcias'.

Aunque a rocas de fe ligada vea  
con lazos de oro la hermosa nave  
mientras en calma humilde, en paz süave  
sereno el mar la vista lisonjea,  
y aunque el Céfito esté (por que le crea)  
tasando el viento que en las velas cabe,  
y el fin dichoso del camino grave  
en el aspecto celestial se lea,  
he visto blanqueando las arenas  
de tantos nunca sepultados huesos  
que el mar de Amor tuvieron por seguro,  
que dél no fío si sus flujos gruesos  
con el timón o con la voz no enfrenas,  
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

(Góngora)

v. 5, *por que le crea* 'para que le coja confianza' | vv. 13-14: Arión enfrenó las olas con *la voz* (su melodioso canto), Palinuro con *el timón* (era el piloto mayor de la flota de Eneas).

*Ahi, qual angue infernal in questo seno  
serpendo, tanto in lui veneno accolse?  
E chi formò le voci, e chi disciolse  
alla mia folle ardita lingua il freno?  
    Si che turbò madonna, e 'l bel sereno  
della sua luce in atra nebbia involse:  
quel ferro ch'Efialte al ciel rivolse  
vinse il mio stile, o pareggiolo almeno.  
    Or qual arena sì deserta, o folto  
bosco sarà tra l'Alpi, ov'io m'invole  
dalla mia vista solitario e vago?  
    O come ardisco or di mirare il sole,  
se le bellezze sue sprezzai nel volto  
della mia donna, quasi in propria imago?*

(T. Tasso)

v. 1, *in questo seno* 'en mi pecho' | v. 7: Efialtes es uno de los Gigantes que pretendieron tomar por asalto el Olimpo.

El sentido de este soneto "de circunstancias" es en realidad muy simple: 'Perdón, querida mía, por haberte hecho sufrir con mi violento exabrupto; se me fue la lengua; no era yo dueño de mí'.

¿Qué fiera Aletto de crüel veneno  
entró en mi pecho y me privó el sentido?  
¿Qué frenesí de cólera encendido  
quitó a mi lengua temeraria el freno?  
¿Cómo turbé, señora, tu sereno  
cielo sin ser de rayos oprimido,  
pues soy Gigante bárbaro, atrevido,  
y no escarmiento en el ejemplo ajeno?  
Rayos, señora, de tu cielo bajen;  
pagaré con mi muerte el mal que debo,  
y moriré contento en noche oscura,  
porque a mirar la luz aun no me atrevo  
del sol, que desprecié su hermosura  
en ti, señora, como en propia imagen.

(Luis Martín)

El primer terceto es contribución personal de Luis Martín. (*Aletto* es *Alecto*, una de las Furias.)

Quando vedrò nel verno il crine sparso  
aver di neve e di pruina argente,  
e 'l seren del mio giorno, or sì lucente,  
col' fior degli anni miei fuggito e sparso,  
al tuo bel nome io non sarò più scarso  
de le mie lodi o de l'affetto ardente,  
né fian dal gelo intepidite o spente  
quelle fiamme amoroze ond' io son arso.  
Ma, se rassembro augel palustre e roco,  
cigno parrò lungo il tuo nobil fiume  
ch'abbia l'ore di morte omai vicine;  
e quasi fiamma che vigore e lume  
ne l'estremo riprenda, innanzi al fine  
risplenderà più chiaro il vivo foco.

(T. Tasso)

Cuando invidioso el tiempo haya nevado  
el tu cabello, espanto ahora de Flora,  
y el verano que alegre gozo ahora  
y la flor de mi edad haya robado,  
no seré, no, Amarili, a tu sagrado  
nombre ingrato, que el alma humilde adora,  
ni el fuego celestial que en ella mora  
de la edad sentirá el invierno helado.  
Mas, del cisne imitando la costumbre,  
con acento por dicha más divino  
te cantaré para morirme luego;  
y como llama que vigor y lumbre  
cobra cuando su fin es más vecino,  
resplandecerá más mi hermoso fuego.

(Medrano)

*Quel labbro che le rose han colorito  
molle si sporge e tumidetto in fuore  
spinto per arte, mi cred' io, d'Amore,  
a fare ai baci insidioso invito.*

*Amanti, alcun non sia cotanto ardito,  
ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore  
si sta quel angue ad attoscarvi il core  
quel fiero intento: io 'l veggio e ve l'addito.*

*Io, ch'altre volte fui ne le amorose  
insidie còlto, or ben le riconosco,  
e le discopro, o giovinetti, a voi:*

*quasi pome di Tantalo, le rose  
fansì a l'incontro e s'allontanàn poi:  
sol resta Amor che spira fiamma e toscò.*

(T. Tasso)

v. 7, *attoscarvi* 'envenenaros' | v. 14, *tosco* 'veneno'.

Este galante soneto es elogio de un labio: el labio inferior de Leonora Sanvitale, "hinchadito" y salidito hacia fuera. Leonora era muy bella, pero ese labio la hacía irresistible (y por lo tanto peligrosa).

(Tomás Segovia, *Bisutería*, México, 1981, tiene, curiosamente, un "Laudatorio soneto a una muy alta y preclara señora y por especial manera a su inferior labio".)

La dulce boca que a gustar convida  
un humor entre perlas destilado,  
y a no envidiar aquel licor sagrado  
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,  
¡amantes, no toquéis, si queréis vida!  
porque entre un labio y otro colorado  
Amor está, de su veneno armado,  
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora  
diréis que, aljofaradas y olorosas,  
se le cayeron del purpúreo seno:

manzanas son de Tántalo, y no rosas,  
que después huyen del que incitan ahora,  
y sólo del Amor queda el veneno.

(Góngora)

Elogio de la *boca* de una dama. Una vez mas, lo anecdótico queda fuera. | 9-11, imagen tomada de Bernardo Tasso: véase *supra*, págs. 10 y 11.

Di sostener qual novo Atlante il mondo  
il magnanimo Carlo era ormai stanco:  
“Vinte ho —dicea— genti non viste unquanco,  
corsa la terra e corso il mar profondo;  
fatto il gran re de’ Traci a me secondo,  
preso e domato l’Africano e ’l Franco,  
sopposto al ciel l’omero destro e ’l manco,  
portando il peso a cui debbo esser pondo”:  
Quindi al fratel rivolto, al figlio quindi,  
“Tuo l’alto imperio —disse— e tua la prisca  
podestà sia sovra Germania e Roma;  
e tu sostien l’ereditaria soma  
di tanti regni, e sii monarca a gl’Indi:  
e quel che fin voi parto Amor unisca”.

(T. Tasso)

v. 7, *l’omero destro e ’l manco* ‘los dos hombros’ | v. 8, *pondo* ‘carga’.

Este soneto “político” es un encomio de Carlos V que, cansado de victorias y proezas, dejó la corona de España a su hijo Felipe y la del imperio a su hermano Fernando.

De sostener, cual nuevo Atlante, el mundo,  
el siempre augusto Carlos ya cansado,  
“Gentes —dice— no vistas he domado,  
hollado el suelo, hollado el mar profundo;  
hecho al persa monarca a mí segundo,  
preso al francés, al moro leyes dado,  
el cielo en ambos hombros sustentado,  
más grave con las glorias que en él fundo”.  
Luego, del mundo desdeñoso y hartado,  
“Tú gobierna —al hermano le decía—  
de Roma el ancho imperio y de Alemaña”;  
y al hijo: “Tú de la invencible España  
y del Indio tendrás la monarquía:  
y entre ambos junte Amor lo que yo parto”.

(Medrano)

v. 5: no es lo mismo *rey de los trances* (o *tracios*), como dice Tasso, que *monarca persa*, como dice Medrano; Tasso se refiere al sultán de Constantinopla (pues la antigua Tracia es la moderna Turquía europea).

*Come creder debb' io che tu in ciel oda,  
Signor benigno, i miei non caldi preghi,  
se gridando la lingua che mi sleghi,  
tu vedi quanto il cor nel laccio goda?*

*Tu ch'il vero cognosci, me ne snoda,  
e non mirar ch'ogni mio seno il nieghi:  
ma prima il fa che di me carco pieghi  
Caronte il legno alla dannata proda.*

*Iscusi l'error mio, Signore eterno,  
l'usanza ria che par che sì mi copra  
gli occhi, che 'l ben dal mal poco discerno.*

*L'aver pietà d'un cor pentito, anch' opra  
è di mortal: sol trarlo dall'inferno  
mal grado suo, puoi tu, Signor, di sopra.*

(Ariosto)

v. 3, *mi sleghi* 'me desligas', 'me desatas' | v. 10, *ria* 'fea' (pecaminosa).

(Para quien sólo conoce al Ariosto del *Orlando*, tan rico en escenas "pecaminosas" que llegó a ser puesto en el Índice de libros prohibidos, podrá resultar sorprendente este soneto, religiosísimo acto de contrición.)

¿Cómo esperaré yo que de mi pena  
tibias las quejas toquen en tu oído,  
si con la lengua libertad te pido,  
y el corazón se goza en la cadena?

Tú, Señor, uno, ves cuánto esté ajena  
la voz que te importuna, del sentido;  
y así, en bandos injustos dividido,  
¿ver placada tu faz podré y serena?

Tal es. Haber piedad de un quebrantado  
corazón, aun es obra que en un crudo  
pecho mortal halló tal vez cabida;  
mas tirar del infierno a un obstinado,  
malgrado suyo, en ti uno caber pudo,  
árbitro de la muerte y de la vida.

(Medrano)

v. 10, *crudo* 'cruel', 'bárbaro' | v. 12, *tirar* 'sacar' | v. 13, *malgrado* 'a pesar de'; *en ti uno* 'únicamente en ti'.

(En contraste con los versos 3-4, tan finamente traducidos, los versos 7-8 se van por un camino muy distinto.)

Quand'io son tutto volto in quella parte  
ove 'l bel viso di Madonna luce,  
e m'è rimasa nel pensier la luce  
che m'arde e strugge dentro a parte a parte,  
i' che temo del cor che mi si parte,  
e veggio presso il fin de la mia luce,  
vommene in guisa d'orbo, senza luce,  
che non sa ove si vada e pur si parte:  
così davanti a' colpi de la morte  
fuggo, ma non s'è ratto, che 'l desio  
meo non venga, come venir s'òle;  
tacito vo, che le parole morte  
farian pianger la gente, et i' desio  
che le lagrime mie si spargan sole.

(Petrarca)

v. 5, *mi si parte* 'se me parte', 'se me rompe' (de dolor) | v. 7, *orbo* 'ciego' | v. 12, *parole morte*: palabras que nunca se pronunciaron.

Este soneto tiene el artificio de *parole identiche* o *rime equivoche*: cuatro veces la rima es *parte* y cuatro veces *luce*, pero las palabras idénticas significan cada vez algo distinto; así, en el verso 2 *luce* significa 'luce' (del verbo *lucir*), en el 3 significa 'lumbre', en el 6 'vida' y en el 7 'luz'. Lo mismo sucede con las tres palabras idénticas de los tercetos.

Cuando vuelvo mi vista a aquella parte,  
doquier que vuestra bella vista alumbre,  
y en mi memoria queda aquella lumbre  
que abrasa sin sentir de parte a parte,  
temo a mi corazón que se me aparte,  
y viendo cerca el fin desta mi lumbre,  
voyme, mas como el ciego, sin su lumbre,  
que no sabe dó va, y al fin se parte:  
así huyo el dolor, la muerte, el lloro,  
mas no soy tan ligero, que el deseo  
no venga junto a mí, y éste me aqueja;  
callando voy, porque si a gritos lloro,  
haré llorar la gente, y yo deseo  
en soledad llorar mi triste queja.

(Brocense)

El soneto de “rimas equívocas”, dificultoso en italiano, lo es muchísimo más en español. Boscán y Cetina (Boscán sobre todo) se animaron a imitarlo algunas veces. Nadie más volvió a hacerlo, salvo el denodado Brocense, que en esta traducción llega verdaderamente a los límites de lo posible.

La vita, Amor, ch'io vivo è proprio morte,  
anzi peggior che morte è la mia vita;  
suol finir morte una penosa vita,  
ma la mia vita non ha fin per morte.

Con dui begli occhi hor mi conduci a morte,  
e co' medesmi hor mi rimeni in vita;  
e mesci, i' non so come, e morte e vita,  
sì che provo ad un tempo e vita e morte.

Perchè homai, signor mio, dammi altra vita,  
se viver deggio; o dammi un'altra morte,  
poi che morir non posso in simil vita.

—“Taci, e i begli occhi adora ond' hor hai morte,  
ch'indi havrai, se ben miri, eterna vita:  
vita de' miei seguaci è questa morte”.

(Gosellini)

v. 9, *Perchè* 'Por lo cual'; *signor mio*: el Amor.

Éste es un soneto *continuo*: no hay en él, de principio a fin, sino dos palabras-rimas, *morte* y *vita*, que significan siempre 'muerte' y 'vida'. El poeta se luce elaborando, con tan cruel limitación, un discurso coherente.

La vida que yo paso es propia muerte,  
y aun debe ser peor tan triste vida,  
porque suele dar fin muerte a la vida,  
y esta vida no acaba con la muerte.

Con dos hermosos ojos me das muerte,  
Amor, y con los mismos me das vida,  
mezclando de tal arte muerte y vida  
que igualmente en un punto hay vida y muerte.

Ruégote, alto señor, que me des vida,  
o, si quieres que muera, me des muerte  
que acabe de matarme, que ésa es vida.

—“Sufre los claros ojos que dan muerte,  
que en ellos hallarás eterna vida”,  
responde Amor; y así deseo la muerte.

(Laínez)

¿No es más bonito el segundo terceto que el del original? ¿No es excelente el soneto todo?

*“Deh, non ritorni a rimenarme il giorno  
l'alba, e mai sempre adombri oscura notte  
queste selve e quest'antri, e sia la notte  
il sole agli occhi miei, l'aurora, il giorno.*

*Brami Damon per veder Filli il giorno,  
ch'io più che mille giorni amo una notte.  
Dolce, serena e riposata notte,  
qual mi fia mai di te più chiaro giorno?”*

*Così Mopso cantava a mezza notte  
a sua Silvia in braccio, ogni aspro giorno  
posto in oblio per così dolce notte.*

*Nè credendo che mai venisse il giorno,  
richiusi gli occhi, onde sparse la notte  
sì, ch'abbracciati gli scoperse il giorno.*

(R. Fiorentino)

“¡Ay, nunca vuelva a descubrir el día  
el alba!, mas perpetua y ciega noche  
cubra este fresco valle, y sea la noche  
a mis ojos, aurora, sol y día.

Mueran otros por ver llegar el día,  
que yo mil días trocaré a una noche.  
Serena, amiga y sosegada noche,  
¿cuál como tú jamás podrá ser día?”

Así con Filis solo a media noche  
cantaba alegre Melibeo (el día  
puesto en olvido por tan dulce noche):

do ambos, creyendo que no hubiese día,  
embebecidos, se pasó la noche  
y descubriólos el contrario día.

(Lomas Cantoral)

v. 8, quiere decir ‘¿cuál día podrá ser como tú?’

*Locar sovra gli abissi i fondamenti  
de l'ampia terra, e quasi un picciol velo  
l'aria spiegar con le tue mani, e 'l cielo  
e le stelle formar chiare e lucenti;  
por legge al mare, a le tempeste, ai venti,  
l'umido unir al suo contrario e 'l gelo,  
con provvidenza eterna, eterno zelo,  
e crear e nudrir tutti i viventi,  
Signor, fu poco a la tua gran possanza.  
Ma che tu, Dio, tu, Creator, volessi  
nascer uomo e morir per chi t'offese,  
cotanto l'opra de' sei giorni avanza,  
ch'io no 'l so, no 'l san gli angeli stessi;  
dicalo il Verbo tuo, che sol l'intese.*

(Coppetta)

A sonetos como éste, que comienzan con versos cuyo significado queda como “en el aire”, en espera de algo que les dé su sentido pleno, Francisco López de Úbeda los llamó “sonetos de sostenidos”. También podrían llamarse “sonetos de suspensión”, o “de *suspense*”. Hay en la presente antología varios así, por ejemplo “Grazie ch’a pochi...” de Petrarca (pág. 8), cuyo sentido, al igual que el de la reelaboración de Bembo, “Crin d’oro crespo...” (pág. 30), queda redondeado apenas en el verso 14. Los “sonetos de suspensión” son abundantísimos en el Siglo de Oro.

Poner sobre el abismo las anchuras  
de tierra y mar, y desplegar el velo  
sublime al aire, y fabricar el cielo  
lleno de estrellas y lumbreras puras;  
al agua, al viento frío, a las oscuras  
nubes dar ley; mezclar fuego con hielo;  
con providencia eterna en cielo y suelo  
formar y sustentar tantas criaturas,  
todo fue poco a lo que tú podías,  
Dios mío y Criador. Mas con tal nombre  
nacer para morir por quien te ofende,  
vence tal obra a la de los seis días  
tanto, que no hay decillo ángel ni hombre,  
si no lo dice el Verbo, que lo entiende.

(Padilla)

En abismos poner los fundamentos  
de la ancha tierra, y, cual pequeño velo,  
hacer los aires y formar el cielo  
y estrellas con diversos movimientos;

dar ley al mar y reprimir los vientos;  
juntar conformes el calor y el hielo;  
con providencia y con eterno celo  
criar vivientes plantas y elementos,

Señor, a tu poder muy poco ha sido.  
Mas que tú, Dios, tú, Criador, quisieses  
nacer hombre y morir por quien te ofende,  
tanto a tus maravillas ha excedido,  
que no lo sé decir; basta que fueses  
el que lo hizo, y solo quien lo entiende.

(L. L. de Argensola)

Desplegar como un velo en los coluros  
el que, sin cabo, cielo se dilata,  
y de llama hermosamente ingrata  
armar sus campos de cristales puros;  
    cimientos a la tierra abrir seguros,  
donde el viento sus plumas desbarata;  
hacer al mar, que en perlas se desata,  
de floja arena inaccesibles muros,  
    pequeña gloria fue de tu potencia.  
Mas que, de puro amor, te hagas hombre,  
Dios mío, por morir por tu creatura,  
    no es mucho que a los ángeles asombre,  
ni los hombres, que ignoran tu clemencia,  
lo tengan por escándalo y locura.

(Espinosa)

Estos cuatro sonetos nos ofrecen una buena oportunidad para dos comparaciones: la primera entre los sonetos de Padilla y Argensola y el soneto original, y la segunda entre esos mismos dos sonetos y el soneto de Espinosa. Padilla y Argensola consiguen, cada uno a su manera, traducciones muy fieles, mientras que Espinosa ofusca la suya con “preciosismos” algo impertinentes: *coluros*, (llama) *hermosamente ingrata*, (campos) *armados de cristales puros*...

Una derivación más del soneto de Coppetta es el de Góngora, “Pender de un leño, tras-pasado el pecho...”, escrito en lenguaje nada “preciosista”. El de Góngora, como el de Padilla, se dirige “Al nacimiento de Cristo”; el de Espinosa, en cambio, se dirige “A Jesucristo en la cruz”.

Quand'io movo i sospir a chiamar voi,  
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
LAUdando s'incomincia udir di fore  
il suon de' primi dolci accenti suoi;  
vostro stato REal ch'encontro poi,  
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;  
ma: "TAci", grida al fin, "ché farle onore  
è d'altri omeri soma, che da' tuoi".  
Così LAUdare e REverire insegna  
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,  
o d'ogni reverenza e d'onor degna:  
se non che forse Apollo si disdegna  
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami  
lingua morTAl presuntuosa vegna.

(Petrarca)

v. 5, *stato real* 'estado digno de una reina' | v. 8, *d'altri omeri soma* 'carga de otros hombros'  
| v. 13, *rami*: las ramas del laurel, árbol consagrado a Apolo y origen de la palabra *Laura*.  
(LAURETA, como dos veces dice Petrarca, no es diminutivo, sino creación latinizante que  
significa 'Laura'.)

Díjome Amor en viéndome enlazado  
entre las crespas hebras de oro puro,  
por quien el alma en dulce fuego apuro  
*DON'N*A die mereció verse abrasado:

“*FE* muestras en tu pena y tu cuidado,  
y en la *Lid* corazón firme y seguro,  
por donde en tu *PAsión* te doy seguro  
que será *DE LA PAZ* galardonado”.

Esta promesa fue tan poderosa,  
que di crédito a Amor, y le di entrada  
en el alma do él mismo estampó el nombre;  
que yo canto con lira sonora  
aquella vida mía ya olvidada  
cuando del que ahora soy me vi otro hombre.

(Juan de la Cueva)

Fuera del verso 11, traducción del verso 2 de Petrarca, lo que hay aquí es sólo imitación del artificio. Y bien podemos concluir que *DOÑA FELIPA DE LA PAZ* era el nombre de la dama (o esposa) del poeta.

—*Che fai tu, Ecco, mentr' io ti chiamo?* —*Amo.*  
—*Ami tu dua o pur un solo?* —*Un solo...*

(Poliziano)

—*Ah, chi risponde al mio clamore?* —*Amore...*  
—*Chi darà fine al mio dolore?* —*L'hore.*  
—*E che ho da far lei sia contenta?* —*Tenta...*

(Serafino)

—*Destin, quando sarà ch'io monte monte*  
*qual per bearmi a l'alte porte porte?...*

(Bruno)

Versos iniciales de un *rispetto* (octava real) de Angelo Poliziano, de un *strambotto* (también octava real) de Serafino Aquilano y de un soneto de Giordano Bruno. Los dos primeros muestran claramente en qué consiste el artificio del *eco*. En el soneto, el artificio se complica con el de *parole identiche*: el primer *monte* es forma del verbo *montare*, y el segundo es 'monte'; el primer *porte* es 'puertas', y el segundo es forma del verbo *portare*.

Mucho a la Majestad sagrada agrada  
que entienda a quien está el cuidado dado  
que es el reino de acá prestado estado,  
pues es, al fin de la jornada, nada:  
    la silla real, por afamada amada,  
el más sublime, el más pintado hado,  
se ve en sepulcro encarcelado elado,  
su gloria, al fin, por desechada, echada.  
    El que ver lo que acá se adquiere quiere,  
y cuánto la mayor ventura tura,  
mire que a reina tal sotierra tierra;  
    y si el que ojos hoy tuviere viere,  
pondrá ¡oh mundo! en tu locura cura,  
pues el que fia en bien de tierra ierra.

(Fray Luis de León?)

Este soneto fue, con razón, sumamente famoso. Es una brillante hazaña técnica y al mismo tiempo una grave meditación sobre lo efímero de las glorias terrestres. Se escribió con motivo de la muerte (1580) de la cuarta mujer de Felipe II. El artificio tiene el antecedente del *eco* (Poliziano y Serafino), pero en Italia no hubo sonetos como “Mucho a la Majestad sagrada agrada...”. No hay aquí preguntas y respuestas, sino discurso continuo y coherente.

Algo parecido se había hecho en Francia en el siglo xv: “Guerre a fait maint chastelet laid / et mainte bonne ville vile, / et gasté maint jardinet net...” (Molinet), artificio llamado *rime couronnée*.

El *soneto en eco*, género netamente español, se cultivó con no pocas variaciones durante más de un siglo.

—Quando nascesti, Amor? —Quando la terra  
si riveste de verde e bel colore.

—De chi sei generato? —D'un ardore  
che occio lascivo in se rachiude e serra.

—Che ti produsse affarne tanta guerra?  
Calda speranza e gelido timore.

Ove prima habitasti? —In gentil core  
che sotto il mio valor presto s'atterra.

Chi fu la tua nutrice? —Giovenezza  
e le serve raccolte a lei dintorno,  
leggiadria, vanità, pompa e bellezza.

—Di che ti pasci? —D'un guardar adorno.

—Può contra te la morte e la vecchiezza?

—No, ch'io rinasco mille volte al giorno.

(Sasso)

—¿Cuándo naciste, Amor? —Cuando la tierra se viste de color diferenciado.

—Y di, ¿quién es aquel que te ha engendrado?

—Lascivo ardor, que ociosidad encierra.

—¿Y quién es causa que me des tal guerra?

—Deseo ardiente, y un temor helado.

—¿Y hasta agora dónde te has criado?

—Donde la vil bajeza se destierra.

—¿Y tus amas quién son? —Pasión celosa, juventud, vanidad y hermosura, discreción, gala, gracia y cortesía.

—¿Tu sustento qué es? —Vista amorosa.

—Y di, ¿de no morir quién te asegura?

—Ver que renazca en tantos cada día.

(Padilla)

—¿Cuándo naciste, Amor? —Cuando la tierra  
se adorna y viste de dos mil colores.

—¿Con qué te crías, di? —Con los ardores  
que la lascivia en sí recoge y cierra.

—¿Y en mí qué has visto para darme guerra?

—Viva esperanza llena de temores.

—¿Y habitas...? —En los pechos más señores  
a quien mi flecha con rigor atierra.

—¿Quién te alimenta? —Nueva gentileza  
y sus consortes de quien más se fía:  
donaire, vanidad, pompa y belleza.

—¿Amas dulce mirar? —Dame alegría.

—¿Y acábate la muerte y su aspereza?

—No, porque nazco mil veces al día.

(Dávalos y Figueroa)

Vale la pena comparar de cerca esta traducción con la de Padilla.

—Lope dicen que vino. —¡No es posible!  
 —¡Vive Dios que pasó por donde asisto!  
 —No lo puedo creer. —¡Por Jesucristo,  
 que no os miento! —Callad, que es imposible.  
 —¡Por el Hijo de Dios, que sois terrible!  
 —Digo que es chanza. —Andad, que ¡voto a Cristo  
 que entró por Macarena! —¿Quién lo ha visto?  
 —Yo lo vide. —No hay tal, que es invisible.  
 —¿Invisible, Martín? Eso es engaño,  
 porque Lope de Vega es hombre, y hombre  
 como yo, como vos y Diego Díaz.  
 —¿Es grande? —Sí; será de mi tamaño.  
 —Si no es tan grande, pues, como es su nombre,  
 ¡cágame en vos, en él, y en sus poesías!

(¿Álvarez de Soria?)

v. 2, *donde asisto* 'donde vivo'. ("¡Pasó por mi calle!")

Incluyo este soneto como ejemplo de los usos a que se prestó la especie "dialogística". Se escribió en Sevilla con ocasión de una visita de Lope de Vega, que llegó dándose muchos humos y mirando por encima del hombro a los poetas locales. El lector recordará seguramente el de Cervantes: "—¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado? / —Porque nunca se come, y se trabaja...". Los cuatro sonetos dialogísticos de Góngora son muy chistosos. (Claro, también los hubo serios, por ejemplo: "—¿Qué cosa son los celos? —Mal rabioso. / —¿De qué nacen o vienen? —De temores..."; y también: "—¿Quién yace aquí? —Quien fue rey de Castilla. / —¿Y agora qué es? —Ceniza, polvo y tierra...")

*Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio  
d'Amor giamai sì duro e freddo e sciolto  
cor, quanto 'l mio, ferito, acceso e 'nvolto,  
misero, pur ne l'amoroso impaccio.*

*Saldo e gelido più che marmo e ghiaccio,  
libero e franco io non temeva, stolto,  
piaga, incendio o ritegno, e par m'ha colto  
l'arco e l'esca e la rete in ch'io mi giaccio.*

*E trafitto e distrutto e preso in modo  
son, ch'altro cor non apre, avampa o cinge  
dardo, face o catena oggi più forte;*

*né sia credo che 'l sangue, il foco, 'l nodo  
che 'l fianco allaga e mi consume e stringe,  
stagni, spenga o rallenti altri che morte.*

(Veniero)

Sobre este soneto véase el prólogo, págs. xxxi-xxxii; y véase “Co 'l tempo el villanel...”,  
pág. 56.

Ni flecha, llama o lazo de Cupido  
hirió, quemó, enlazó pecho más duro,  
frío y suelto que el mío, cuando puro  
herido, ardido y preso se ha sentido.

Más firme, helado y libre ya se vido  
que roca, hielo y ave, y bien seguro  
de llaga, incendio o red; mas ya este muro  
con arco, fuego y ñudo está rendido.

Punzado, asado y preso así me siento,  
que jara ni ascua ni cadena fuerte  
no hiere, inflama, enreda amante alguno;  
ni creo el golpe, ardor y enlazamiento  
que me traspasa y asa y liga en uno,  
sane, apague y desate otro que muerte.

(Brocense)

Muy valiente esfuerzo, sobre todo teniendo en cuenta que la prosodia del español no se toma tantas libertades como la del italiano. Veniero mete en el verso 1 tres verbos y tres sustantivos, y el Brocense sólo alcanza a acomodar los tres sustantivos.

Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha  
de Amor que abrasa, aprieta, enfría y hiere,  
que tal llama mi alma no la quiere,  
ni queda de tal ñudo satisfecha.

Consuma, ciña, hiele, mate; estrecha  
tenga otra voluntad cuanto quisiere,  
que por dardo o por nieve o red no espere  
tener la mía en su calor deshecha.

Su fuego enfriará mi casto intento;  
el ñudo romperé por fuerza o arte;  
la nieve deshará mi ardiente celo;

la flecha embotará mi pensamiento;  
y así no temeré, en segunda parte,  
de Amor el fuego, el lazo, el dardo, el hielo.

(Cervantes)

¿Viste, al romper la noche oscura,  
Fénix hermosa, el alba arrebolada?;  
¿bajar la nieve en copos rastrillada,  
desmintiendo a los ojos su blancura?

¿Has visto del naranjo la flor pura  
en sutiles aromas destilada?;  
¿la blanca rosa en leche deshojada,  
y de la tersa plata la lisura?

Pues si esta hermosa variedad te admira,  
que arrojada en mil partes dulcemente  
la omnipotencia a su Hacedor retrata,

¿qué hará el que en tu hermoso rostro mira  
labios, cuello, mejillas, ojos, frente,  
alba, nieve, azahar, rosas y plata?

(Paravicino)

v. 4, *desmintiendo...*: la blancura de la nieve es tal, que los ojos se quedan ciegos (sin oficio).

Góngora adopta el artificio de Veniero en “Mientras por competir con tu cabello...” (pág. 131). Paravicino, uno de sus devotos, se toma muchas libertades. No se ve, por ejemplo, cuál de las imágenes (*alba, nieve...*) corresponde a los ojos. Pero gracias a estas libertades puede concentrarse en la musicalidad de los versos (que es lo que más importa).

*Amico, mira ben questa figura  
et in arcano mentis reponatur,  
ut magnus inde fructus extrahatur  
considerando ben la sua natura.*

*Amico, questa è ruota di ventura,  
quae in eodem statu non firmatur,  
sed casibus diversis variatur,  
e qual abbassa, e qual pone in altura.*

*Mira che l'uno in cima è già montato,  
et alter est expositus ruinae,  
e 'l terzo è in fondo, d'ogni ben privato;  
quartus ascendit iam. Nec quisquam sine  
ration di quel che oprando ha meritato,  
secundum legis ordinem divinae.*

(Lorenzino de' Medici)

El artificio del bilingüismo venía de la antigüedad tardía: Ausonio (siglo iv) tiene composiciones en que alternan el latín y el griego. Aparece con cierta frecuencia en los versos de los goliardos. La *farcitura* italiana, a partir del siglo xii, mezcla italiano y provenzal. Hubo también *farciture* trilingües (italiano, latín y provenzal).

Amigo, mira bien esta figura  
cuyo ser en tu mente está guardado,  
y serás de gran fruto aprovechado,  
mirando el veloz vuelo y su hechura.

Ésta es la rueda inestable de ventura,  
que jamás en un punto se ha afirmado,  
mas siempre muda sin cesar estado,  
bajando al alto, al bajo dando altura.

Mira en lo excelso al uno ya subido  
y al otro que bajando se arruina,  
otro en lo bajo, ya su bien perdido;  
el cuarto, que a la cumbre se avecina,  
y subirle sus obras han podido  
según orden, razón y ley divina.

(Dávalos y Figueroa)

Dávalos tenía dos caminos para hacer bilingüe su soneto: traducir sólo el italiano (“Amigo, mira bien esta figura / *et in arcano mentis reponatur...*”), o traducir sólo el latín (“*Amico, mira ben questa figura / cuyo ser en tu mente está guardado...*”); pero prefirió el fondo —el muy sobado tópico de la rueda de Fortuna— y se desentendió de la forma, que era lo interesante.

—¿De qué te ufanas, dime, avara Muerte?  
—De que he poblado el blanco de mi escudo,  
*che finora portai deserto e ignudo,*  
con una aventajada y rara suerte.  
—¿Y qué fue el golpe de tu brazo fuerte  
que el mundo tiene lacrimoso y mudo?  
—*Il più superbo, di più vanto e crudo*  
que puedo dar, no dando eterna muerte.  
—Pues ¿cómo sin matar vencer pudiste?  
—Rindiendo lo mortal con presto vuelo,  
*perchè lo spirto non fu mai mia preda.*  
—Pues no es hazaña la que conseguiste:  
que si el alma se fue volando al cielo,  
*non val che resti 'l cor in terra fredda.*

(Dávalos y Figueroa)

Con este soneto dialogístico, a la muerte de una dama limeña, “demuestra” Dávalos que sí sabe manejar el artificio del bilingüismo. Es muy original su comparación de la Muerte con un caballero novel que acaba de ejecutar su primera gran hazaña (digna de figurar en su escudo, hasta ahora en blanco).

Préstame Amor sus alas, y tan alto  
*mi leva lo amoroso mio pensiero,*  
que cual Ícaro nuevo al sol espero  
*di Clori bella far novello assalto.*

Pero después, de atrevimiento falto,  
*mi acorgo al ver (se Amor si acorge a il vero)*  
y en mar de llanto fulminado muero,  
*mancandomi l'ardir ond'io m'esalto.*

Así vivo del mismo precipicio  
*nova Fenice nella umana schiera,*  
*e prima cangierò pelle che sorte.*

Seré de Clori eterno sacrificio.  
¡Triste de aquel que, si vivir espera,  
*gli fa bisogno al vivere la morte!*

(Bocángel)

Este soneto, reelaboración del “Amor m'impenna l'ale...” de Tansillo (página 96), es un buen ejemplo de bilingüismo.

(Aldana y Figueroa, que residieron largamente en Italia, hicieron “versos alternados”. Un soneto de Góngora, “Las tablas del bajel despedazadas...”, está en cuatro lenguas: español, latín, portugués e italiano, y es de una fluidez impecable. En 1606 cierto Juan de Luque publicó uno en siete lenguas: español, latín, italiano, portugués, francés, griego y árabe.)

*Fammi di piè quattordici il sonetto,  
 che 'l primo rime d'una condizione,  
 el secondo e 'l terzo a una ragione,  
 e 'l quarto si risponda al primo detto;  
 el quinto dir col quarto sie corretto;  
 dal sesto al sette non sie jurgione,  
 a' duo secondi faccian respensione,  
 l'ottavo dir col quarto sia perfetto;  
 il nono rimi d'un' altra maniera,  
 dieci d'un' altra che svarii da quella,  
 l'undici serva la nona matera;  
 duodecimo col decimo novella,  
 il tredici coll'undici sia spera,  
 quattordici con dodici suggella.  
 Undici sillabe esser vuol la rima:  
 qual fussi più o men, tondi con lima.*

(Pucci)

v. 6, *non sie jurgione* 'que no haya conflicto' (o sea: que tengan el mismo consonante) | v. 13, *spera* 'esfera' (entiéndase 'espejo').

Pucci, contemporáneo de Petrarca pero nada petrarquista, continúa la tradición de poetas "arcaicos" como Cecco Angiolieri, amigos de jugar con la técnica. (Petrarca, como se habrá visto, echó mano de ciertos artificios, pero nunca hubiera gastado el tiempo en hacer un soneto tan frívolo como éste.)

Como la mayoría de los sonetos de Pucci, éste es *caudato*, o sea 'con cola'. Fue bastante practicado por los españoles, que lo llamaron "soneto con remate", o "con contera" o "con hopalandas" o "con corcheas", y "soneto estrambotado" o "con estrambote" (que es la designación más común).

*Vorrei per Nuccia mia far un sonetto,  
ma sento che la vena or non mi serve,  
e quanto il desiderio in me più ferve,  
tanto il mio ingegno a questa impresa è inetto.*

*Pur mi ci vuo' provar, ché se più aspetto,  
dubito che 'l poter più mi si snerve:  
"Nuccia, com' hai per me così proterve  
tue voglie?..." Eh, non va ben questo concetto!*

*Voltiamo faccia, e andiam da poppa a prora:  
"Io canto di colei l'alta eccellenza..."*

*No, diciam meglio e incominciamo ancora:*

*"Celebra, Urania, tu, l'alma presenza..."  
Ma come c'entra Urania? Or su, per ora  
far sonetti non so; ci vuol pazienza!*

(Abriani)

El soneto de Abriani *no* es fuente de los dos españoles que siguen, sino reelaboración del celeberrimo de Lope, "Un soneto me manda hacer Violante..."; pero en vez de explicar paso a paso la hechura del soneto, como hace Lope (y como había hecho Pucci), Abriani finge que planea un soneto y no halla una buena manera de comenzarlo.

Yo acuerdo revelaros un secreto  
en un soneto, Inés, bella enemiga;  
mas por buen orden que yo en esto siga,  
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo  
que no se ha de pasar sin que os lo diga;  
mas estoy hecho, Inés, una hormiga,  
que van fuera ocho versos del soneto.

Pues ved, Inés, que ordena el duro hado  
que teniendo el secreto ya en la boca  
y el orden de decillo ya estudiado,  
conté los versos todos y he hallado  
que, por la cuenta que a un soneto toca,  
ya este soneto, Inés, es acabado.

(Alcázar)

No parece posible que Alcázar conociera el “prehistórico” soneto de Pucci. La idea del suyo tiene todos los visos de la originalidad. (El chiste de varias poesías de Alcázar consiste en *no* decir lo prometido. Por ejemplo este epigrama: “Revelóme ayer Luisa / un caso bien de reír; / quiérotelo, Inés, decir / por que te caigas de risa. // Has de saber que su tía... / No puedo de risa, Inés; / quiero reírlo, y después / lo diré, cuando no ría”. En la “Cena jocosa”, la obra maestra de Alcázar, Inés se queda sin saber qué pasó con el criado portugués; el narrador, que dedica todas sus energías a comer y beber, dice al final: “Pues sabrás, Inés hermana, / que el portugués cayó enfermo... [y aquí hay que sobreentender un gran bostezo]. / Las once dan, yo me duermo; / quédese para mañana”. Es la misma Inés del soneto y del epigrama, que se queda sin oír el anunciado secreto.)

Pedís, reina, un soneto. Ya le hago.  
El primer verso y el segundo he hecho;  
si el tercero me sale de provecho,  
con otro verso el un cuarteto os pago.  
Ya llego al quinto. ¡España! ¡Santiago!  
¡Fuera, que entro en el sexto! ¡Sus, buen pecho!  
Si del séptimo salgo, gran derecho  
tengo a salir con vida de este trago.  
Ya tenemos a un cabo los cuartetos.  
¿Qué me decís, señora? ¿No ando bravo?  
Mas sabe Dios si temo los tercetos.  
Y si con bien este soneto acabo,  
nunca en toda mi vida más sonetos.  
Ya de éste, ¡gloria a Dios!, he visto el cabo.

(Mendoza)

Este soneto, publicado en 1605 en las *Flores de Espinosa*, es obra de cierto Diego de Mendoza posterior al famoso Diego Hurtado de Mendoza. En él se inspiró Lope para “Un soneto me manda hacer Violante...” (y en éste, a su vez, se inspiraron muchos otros “sonetos del soneto”, españoles y extranjeros, a lo largo del tiempo).

Un soneto de amor, corto de piernas,  
se puso a hacer una frailesca Musa  
(pigmeo, enano y necio sin excusa),  
todo lleno de amor y quejas tiernas...

Catorce pies, ¡oh Musas sempiternas!,  
al soneto le dio vuestra Aretusa.  
¡Castigad al que trece no más usa  
y el otro pie se deja allá entre piernas!

Mirad, Musas, qué gran bellaquería:  
que adrede hizo mínimo el soneto  
(menor de edad) el muy verriondo fraile.

La causa fue porque pensó algún día  
verse de piernas en algún aprieto  
y guardó el pie de enmedio para el baile.

(Anónimo)

v. 6, *Aretusa*, aquí, significa 'fuente'.

Ramificación del "soneto del soneto" es el "soneto contra el mal soneto", como uno de Alcázar que dice: "¡Al soneto, vecinos! ¡Al malvado...! / Atalde bien los pies, como el taimado / no juegue dellos... [pies es lo mismo que 'versos'] / ¡Quemalde vivo! ¡Muera esta cizaña / y sus cenizas Euro las derrame...!". El que aquí imprimo como remate de mi antología —y que creo inédito— lleva este epígrafe: "A un fraile mínimo [= franciscano] que hizo un soneto de *trece* versos". No sé si hace falta explicar que los frailes tenían fama de "verriundos" (lujuriosos). El v. 8 dice dónde quedó el "pie" escamoteado, y en el v. 10 se juega del vocablo: soneto "mínimo" hecho por un fraile "mínimo".

## ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- Abrióme Amor con diestra mano el lado: 25  
Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha: 178  
*Ah, chi risponde al mio clamore? —Amore*: 170  
*Ahi, letizia fugace, ahi sonno lieve*: 112  
*Ahi, qual angue infernal in questo seno*: 148  
Alas me pone Amor, y tanto en alto: 98  
Alma es del mundo Amor, Amor es mente: 17  
*Amico, mira ben questa figura*: 180  
Amigo, mira bien esta figura: 181  
*Amor co la man destra il lato manco*: 24  
*Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto*: 96  
Amor mueve mis alas, y tan alto: 97  
*Amore alma è del mondo, Amore è mente*: 16  
Antes revuelva el paso presuroso: 110  
Aunque a rocas de fe ligada vea: 147  
Ay, dulce sueño y dulce sentimiento: 120  
Ay, Floralba, soñé que te... ¿Dirélo?: 121  
Ay, nunca vuelva a descubrir el día: 163  
Ay sabrosa ilusión, sueño süave: 118  
*Bella è la donna mia se del bel crine*: 28  
Bella es mi ninfa si los lazos de oro: 29  
*Ben veggio avvinta al lido ornata nave*: 146  
Bendita sea la hora y el momento: 3  
*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*: 2  
Busco la paz y no he de mover guerra: 82

Cabellos crespos, breves, cristalinos: 33  
Cabellos de oro sobre nieve pura: 31  
Celos, de amor terrible y duro freno: 140  
Celos, de quien bien ama amargo freno: 144  
Celos, que a los que amáis servís de freno: 143  
César, después que la cabeza mira: 71  
*Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto*: 70  
*Che fai tu, Ecco, mentr' io ti chiamo? —Amo*: 170  
*Chi vuol prova di sè far contra Amore*: 26  
*Chiome d'argento fino, irte e attorte*: 32  
*Chiuso era il sol da un tenebroso velo*: 18  
*Cinto d'edra le tempie intorno intorno*: 126  
Co tempo o prado seco reverdece: 55  
*Co 'l tempo el villanel al giogo mena*: 56  
*Co 'l tempo passan gli anni, i mesi e l'hore*: 50  
Com o tempo se vence, do manhoso: 57  
*Come creder debb' io che tu in ciel oda*: 156  
*Come talora al caldo tempo sòle*: 68  
Cómo esperaré yo que de mi pena: 157  
Con el tiempo el león, aunque inhumano: 59  
Con el tiempo se pasan meses, días: 51  
Con tiempo pasa el año, el mes, la hora: 53  
Con tiempo pasa el año, mes y hora: 54  
Copiaste en mármol la mayor belleza: 107  
*Costei ch'asconde un cor superbo ed empio*: 134  
*Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*: 30  
Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro: 129  
Cual simple mariposa vuelvo al fuego: 69  
Cuando Filis podrá sin su querido: 109  
Cuando invidioso el tiempo haya nevado: 151  
Cuándo naciste, Amor? —Cuando la tierra / se adorna: 174

Cuándo naciste, Amor? —Cuando la tierra / se viste: 173  
Cuando Tirsi siguiere otra pastora: 111  
Cuando vuelvo mi vista a aquella parte: 159  
Cuántas veces te me has engalanado: 95  
Cubierto estaba el sol de un negro velo: 19  
Cuitado, que en un punto lloro y río: 84  
Dama bella y crüel, no sé cuál diga: 101  
*Datemi pace, o duri miei pensieri*: 62  
De hiedra, roble y olmo coronado: 127  
De qué te ufanas, dime, avara Muerte: 182  
De sostener, cual nuevo Atlante, el mundo: 155  
*Deh, non ritorni a rimenarme il giorno*: 162  
Dejad las hebras de oro ensortijado: 105  
Dejadme en paz, oh duros pensamientos! / Básteos: 63  
Dejadme en paz, oh duros pensamientos! / ¿No basta: 64  
Del cierzo alborotó la fuerza fiera: 20  
Desplegar como un velo en los coluros: 167  
*Destin, quando sarà ch'io monte monte*: 170  
*Di sostener qual novo Atlante il mondo*: 154  
Díjome Amor en viéndome enlazado: 169  
Doce sonho, süave e soberano: 117  
*Donna bella e crudel, nè so già quale*: 100  
Dulce soñar, y dulce congojarme: 116  
Durmiendo yo soñaba (¡ay, gusto breve!): 113  
El imperioso brazo y dueño airado: 60  
El libre pajarillo se cautiva: 58  
El valle do a mí mismo me he dejado: 35  
En abismos poner los fundamentos: 166  
*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*: 4  
Era la alegre víspera del día: 6  
*Era tranquillo il mar, le selve e i prati*: 21

Espíritu gentil que dulcemente: 91  
 Ésta es, Tirsis, la fuente do solía: 43  
 Ésta que tiene de diamante el pecho: 135  
 Estas purpúreas rosas que a la aurora: 11  
 Excelso monte, do el romano estrago: 75  
*Fammi di piè quattordici il sonetto*: 184  
 Fue mi alma en su dulce prisión puesta: 5  
 Gracias que el cielo sola en vos destina: 9  
*Grazie ch'a pochi il ciel largo destina*: 8  
 Hierbas floridas, verdes, deleitosas: 15  
*I dolci colli ov' io lasciai me stesso*: 34  
*I più bei fior di questa spiaggia e i frutti*: 124  
 La dulce boca que a gustar convida: 153  
 La flor más bella que esta playa cría: 125  
 La vida que yo paso es propia muerte: 161  
*La vita, Amor, ch'io vivo è proprio morte*: 160  
*Lieti fiori e felici, e ben nate erbe*: 14  
 Locar sopra gli abissi i fondamenti: 164  
 Lope dicen que vino. —No es posible: 175  
 Más solitario pájaro ¿en cuál techo: 87  
*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*: 130  
 Mientras por competir con tu cabello: 131  
 Mil veces por tener, dulce guerrera: 89  
*Mille fiate, o dolce mia guerrera*: 88  
 Mucho a la Majestad sagrada agrada: 171  
 Ni flecha, llama o lazo de Cupido: 177  
 No hallo paz ni estoy para dar guerra: 81  
 No hallo paz ni puedo hacer más guerra: 83  
 Noche, que en tu amoroso y dulce olvido: 94  
*Non punse, arse o legò, stral, fiamma o laccio*: 176  
*Notte, che nel tuo dolce et alto oblio*: 92

O *Gelosia, d'amanti orribil freno*: 138  
O *puro, o dolce, o fiumicel d'argento*: 12  
O *superba e crudele! O di bellezza*: 136  
O *Tempo acaba o ano, o mës e a hora*: 52  
Ocio manso del alma, sosegado: 119  
Oh celos, de amadores duro freno: 142  
Oh celos, de amor terrible freno: 139  
Oh celos, mal de cien mil males lleno: 141  
Oh claro honor del líquido elemento: 13  
Oh, cómo vuela en alto mi deseo: 99  
Oh niebla del estado más sereno: 145  
Oh soberbia y crüel en tu belleza: 137  
*Ombre fresche, erbe verdi, acque lucenti*: 40  
*Pace non trovo e non ò da far guerra*: 80  
Pasa mi nave el mar, de olvido llena: 73  
*Passa la nave mia colma d'oblio*: 72  
*Passer mai solitario in alcun tetto*: 86  
Paz, paz, oh duros pensamientos míos: 65  
Pedís, reina, un soneto. Ya le hago: 187  
Pensando que ocupaba fuerza y arte: 7  
*Pensier, che mentre di formarmi tenti*: 122  
*Pommi ove 'l sol occide i fiori e l'erba*: 36  
Poner sobre el abismo las anchuras: 165  
Póngame Amor en medio del contento: 38  
Pónganme allá, en el último elemento: 37  
Ponme en la parte do el calor ardiente: 39  
Préstame Amor sus alas, y tan alto: 183  
*Qual avorio di Gange, o qual di Paro*: 128  
*Quand'io movo i sospir a chiamar voi*: 168  
*Quand'io son tutto volto in quella parte*: 158  
*Quando Filli potrà senza Damone*: 108

*Quando nascesti, Amor? —Quando la terra:* 172  
*Quando vedrò nel verno il crine sparso:* 150  
Qué fiera Aleto de crüel veneno: 149  
*Quel labbro che le rose han colorito:* 152  
*Queste purpuree rose ch'a l'aurora:* 10  
*Questo è, Tirsi, quel fonte in cui solea:* 42  
Quien de sí contra Amor quiere hacer prueba: 27  
*Rendete al Ciel le sue bellezze sole:* 102  
Sacros collados, sombras y ruínas: 76  
*Santa madre d'Amor, che inerbi e infiori:* 66  
Santa madre de Amor, que el yerto suelo: 67  
Santa y amiga noche, que en tu olvido: 93  
*Se colonne, trofei, tempi, archi e fori:* 78  
*Se 'l diluvio di Giove in terra steso:* 48  
*Se 'l gran tormento i fier fulmini accesi:* 44  
Si Amor sus flechas y el Infierno el fuego: 46  
Si el abismo, en diluvios desatado: 49  
Si en esta ausencia do viviendo muero: 47  
Si quiebras, Tiempo, los peñascos duros: 61  
Si su aljaba el Amor sin flechas viere: 45  
Soberbias torres, altos edificios: 77  
*Sogno, che dolcemente m'ai furato:* 114  
Sombra fresca, agua clara, verde asiento: 41  
Sosegado está el mar, selvas y prados: 22  
*Spirto felice che sì dolcemente:* 90  
Sueño, que dulcemente me has llevado: 115  
*Superbi colli, e voi, sacre ruine:* 74  
Teatro, capitolio, coliseo: 79  
Tornai essa brancura à alva açucena: 104  
Tras la bermeja Aurora el sol dorado: 23  
*Un nobile scoltore ha di te fatto:* 106

Un soneto de amor, corto de piernas: 188  
Varia imaginación, que en mil intentos: 123  
*Vedrò dagli anni in mia vendetta ancora*: 132  
Veré al tiempo tomar de ti, señora: 133  
Viste, al romper la noche oscura: 179  
Volvedle la blancura a la azucena: 103  
*Vorrei per Nuccia mia far un sonetto*: 185  
Yo acuerdo revelaros un secreto: 186  
Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo: 85



## POETAS ITALIANOS

- Abriani, ? (siglo xvii): 185  
Amalteo, Giambattista (1525-1603): 92  
Ariosto, Lodovico (1474-1533): 18, 128, 156  
Beccuti, Francesco, llamado "il Coppetta" (1509-1553): 164  
Bembo, Pietro (1470-1547): 30, 114, 136  
Berni, Francesco (1497-1536): 32  
Bruno, Giordano (1548-1600): 170  
Calmeta, Vincenzo (1460?-1508): 50  
Castiglione, Baldassare (1478-1529): 74  
Coppetta, véase Beccuti  
Fiorentino, R. [Remigio Nannini] (1520-1581): 162  
Gosellini, Giovanni (siglo xvi): 160  
Gottifredi, B. (siglo xvi): 124  
Groto, Luigi (1541-1585): 48, 106  
Medici, Lorenzino de' (1514-1548): 180  
Molza, Francesco Maria (1489-1544): 102  
Parabosco, Girolamo (1524-1557): 26  
Paterno, Lodovico (1533-1570?): 78  
Petrarca, Francesco (1304-1374): 2, 4, 8, 14, 24, 34, 36, 62, 68, 70, 72, 80, 86, 88, 90, 158, 168  
Poliziano, Angelo (1454-1494): 170  
Pucci, Antonio (1310-1388): 184  
Rainieri, Anton Francesco (1510?-1560): 21  
Sannazaro, Jacopo (1458-1530): 112, 138  
Sasso, Panfilo (1455-1527): 56, 172  
Serafino dell'Aquila (1466-1500): 44, 170

Tansillo, Luigi (1510-1568): 96

Tasso, Bernardo (1493-1569): 10, 12, 40, 130

Tasso, Torquato (1544-1595): 16, 28, 122, 132, 134, 146, 148, 150, 152, 154

Varchi, Benedetto (1503-1565): 42, 66, 100, 108, 126

Veniero, Domenico (1517-1582): 176

## POETAS ESPAÑOLES

- Acuña, Hernando de (1520?-1580?): 141  
Alcázar, Baltasar del (1530-1606): 33, 186  
Almeida, Juan de (?-1572): 38, 110  
Álvarez de Soria, Alonso (siglo XVI-XVII): 175  
Argensola, véase Leonardo  
Bocángel, Gabriel (1603-1658): 183  
Boscán, Juan (1490?-1542): 63, 116  
Brocense: véase Sánchez de las Brozas  
Calderón, Agustín (fl. 1611): 20  
Camões, Luís Vaz de (1524-1580): 53, 104  
Carrillo y Sotomayor, Luis (1583-1610): 60  
Castro y Anaya, Pedro de (fl. 1632): 107  
Cervantes, Miguel de (1547-1616): 178  
Cetina, Gutierre de (1520-1577?): 75, 97, 118  
Covarrubias, ¿Sebastián de? (1539-1613): 65  
Cueva, Juan de la (1543-1610): 5, 169  
Dávalos y Figueroa, Diego (1550-1610?): 7, 9, 45, 82, 98, 174, 181, 182  
Espinosa, Pedro (1578-1650): 11, 167  
Estaço, Baltasar (1570-?): 55  
Faría y Sousa, Manuel de (1590-1649): 57  
Figueroa, Francisco de (1530?-1588?): 15, 103, 111, 119  
Fuentes, Diego de (fl. 1536): 64  
Garcés, Enrique (fl. 1591): 35  
Góngora, Luis de (1561-1627): 13, 23, 123, 129, 131, 145, 147, 153  
Heredia, Jerónimo de (fl. 1603): 27, 47, 101  
Herrera, Fernando de (1534-1597): 99, 137

Hurtado de Mendoza, Diego (1503-1575): 69  
Laínez, Pedro (1545?-1586): 161  
León, fray Luis de (1527-1591): 171  
Leonardo de Argensola, Lupercio (1562-1613): 166  
Lomas Cantoral, Jerónimo de (1542?-1600?): 25, 31, 39, 41, 89, 93, 142, 163  
López de Úbeda, Juan (?-1596): 54  
Martín de la Plaza, Luis (1577-1625): 19, 113, 135, 149  
Medrano, Francisco de (1570-1607): 133, 151, 155, 157  
Mendoza, Diego de (siglo xvi-xvii): 187  
Mesa, Cristóbal de (1561-1633): 79  
Mora, Jerónimo de (fl. 1605): 144  
Padilla, Pedro de (1550-1610?): 3, 165, 173  
Paravicino, fray Hortensio Félix (1580-1633): 179  
Paternoy y Aragón, Gonzalo de (fl. 1555): 83, 115  
Quevedo, Francisco de (1580-1645): 17, 49, 87, 121  
Ramírez Pagán, Diego (1520?-1580?): 22, 125  
Rey de Artieda, Andrés (1549-1613): 71, 76, 143  
Sánchez de las Brozas, Francisco (1523-1600): 73, 81, 159, 177  
Soto de Rojas, Pedro (1584-1658): 61  
Tablares, Pedro de (siglo xvi): 120  
Terrazas, Francisco de (?-1580): 105  
Toledo, Fadrique de (fl. 1572) : 91  
Torre, Francisco de la (siglo xvi): 29, 43, 67, 94, 95, 109, 127  
Vadillo, ? (siglo xvi); 103  
Vega, Lope de (1562-1635): 6, 46, 77, 85  
Anónimos: 37, 51, 53, 58, 59, 84, 117, 139, 140, 188

La segunda edición, corregida y muy aumentada, del Sexto Libro Aldino *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, al cuidado de Antonio Alatorre, se terminó de imprimir en Casa Aldo Manuzio, S. de R.L. de C.V., con domicilio en Tennessee 6, col. Nápoles, 03810 México, D.F., en el mes de julio de 2009. Para su composición se utilizó tipo ITC Berkeley Oldstyle de 10:13, 11:15, 12:15 y 20:24 puntos.











Antonio Alatorre da en este libro testimonio de su amor por la literatura española del Siglo de Oro, una época de la lengua en que comenzó a ensayarse una nueva forma de expresión poética originada en Italia, el soneto, que había conocido su cumbre en la obra de Francesco Petrarca.

Dice Alatorre de su libro: "Hay muchas antologías de poesías del Siglo de Oro. La mía es muy modesta, pues se limita a recoger unas docenas de sonetos. Pero añade, como lujo y como aliciente, los textos italianos de donde proceden. No es desdeñable la oportunidad de calibrar el *métier* del traductor: ver cuándo el poeta español consigue mantenerlos consonantes del original, cuándo se aparta de él, rebajando a veces la expresión, metiendo a veces rellenos o ripios, sustituyendo a veces unas imágenes hermosas por otras igualmente hermosas, etc., tarea que se hace más interesante cuando pueden confrontarse aciertos y fallas de diversas traducciones. Pero, sobre todo, la lectura del original italiano suele aumentar los quilates de la traducción/adaptación."

SEXTO LIBRO ALDINO

