

*Poesía*



## Sonetos



## I

Días cansados, duras noches tristes,  
crudos momentos [en] mi mal gastados,  
la hora que pensé veros mudados  
en años de pesar os me volvistes.

En mí faltó la orden de los hados 5  
y en vos, porque tan trabajosos fuistes  
que podréis en el tiempo que sufristes  
contar largas edades de cuidados.

Largas son de sufrir cuanto a su dueño 10  
y cortas si me hobiese de quejar,  
mas en mí este remedio no ha lugar,

que la razón me huye como sueño  
y no hay punto, señora, tan pequeño  
que no se os haga un año al escuchar.

El manuscrito A (véase el apartado 3.1. de la introducción) abre la colección de sonetos con este poema. Es cierto que el cuidado artístico del mínimo cancionero hace que todo él comience con el soneto XXXVII, distribuido en dos páginas e ilustrado muy ricamente. Pero todos los demás sonetos llevan como cabecera el título genérico de «soneto» y ocupan una sola página y el grupo se inicia con este soneto, que tiene un valor prologal, menos directo aparentemente que el soneto XXXVII, pero mucho más neto. El poeta se dirige a los diferentes representantes del tiempo (*días, horas y momentos*), personificados así, para componer una reflexión dual entre el yo lírico y ese tiempo (que adopta también otras formas —*años, edades*— y otras referencias: *tiempo, punto*). El poema cambia de destinatario en los tercetos, de destinataria en este caso, y la menciona en el v. 13, para jugar con un nuevo contraste, entre el yo poético y la *señora*. El soneto se cierra con una indicación también temporal, el *año*, y con la reiteración de un tiempo que se percibe muy subjetiva-

mente. La palinodia queda suplantada por un lamento: domina un tono pesimista, negativo, tan característicamente petrarquista (con una adjetivación de una tonalidad uniforme: *cansados, duras, crudos, trabajosos*, que es coherente con los sustantivos *pesar, remedio y razón*). No es extraño, por tanto, que haya un amplio acuerdo en la organización de los sonetos y casi todas las fuentes (excepto IKL) inician la colección de sonetos con este, con un evidente sentido reflexivo y recapitulativo de la experiencia amorosa. La presencia de versos agudos, cuya crítica en la poesía de Mendoza es un lugar común, se constata aquí en los tercetos (versos 10, 11 y 14) y con ellos Mendoza ensaya una poco frecuente distribución de la rima (CDD CCD).

1-4 Herrera, 2001: 349, que lee con la mayoría de las fuentes (véase el aparato crítico), cita estos versos en su explicación de la prosopopeya en Garcilaso, soneto X.2.

9-10 Juegos con una oposición (*largas y cortas*) y una reiteración (*sufrir y quejar*).

12 *razón* es un sustantivo muy cancioneril, abundante en la poesía de Mendoza.

#### APARATO CRÍTICO

En todas las fuentes. 1 duros BG, horas T y A<sup>c</sup>; 2 en ABCDEFGHJMOP, por A<sup>b</sup>IKLN; 3 la hora AA<sup>b</sup>A<sup>c</sup>IKLN, el tiempo BCDEFGHJMOP [al E], en que A<sup>c</sup>; 6 y también faltó en vos pues tales fuistes BCEGHOP [fuisteis O], en vos también faltó pues tales fuistes DFJM, pues que AA<sup>c</sup>; 7 podéis A<sup>c</sup>CHO, vivistes BCDEFGHOP [vivisteis O]; 8 contra B, cortar J, cuidados A<sup>c</sup>; 9 largos DO, decir A<sup>c</sup>; 10 y cortar si en mi hubiese C, si me] cuando DFJ, quejarme J; 12 no huye O; 14 *om.* os KL, al] de A<sup>c</sup>, al] el B, en C.

- 1 Parece que A<sup>b</sup> no se equivoca, sino que propone una variación de los tres primeros versos, una variación original. Leer con A<sup>b</sup> resuelve la repetición de «tiempo», en dos versos muy próximos (3 y 7). Por otro lado la exclusiva variante de A<sup>b</sup>, «noches», evita todas las posibles repeticiones, pero choca con toda la tradición. Compárese con la égloga I.173: *Vós noches, que seguís los días claros*.
- 2 La lectura de A<sup>b</sup>IKLN supone acentuar «mí», en la séptima, y parece preferible leerlo como posesivo.
- 3 AA<sup>c</sup>IKLN arriesgan la hipometría, pero resuelven los problemas que en otras fuentes plantea el primer verso. Es revelador que A<sup>c</sup> lea los versos 1 y 2 con la mayoría de los testimonios y con A<sup>b</sup> en el verso 3. Parece que KN están en un estadio intermedio pues leen «horas» en el verso 1 y vuelven a leer «hora» en el verso 3.
- 6 Presenta dos tradiciones, aunque la variación sea mínima. A<sup>b</sup> lee con ILN y de nuevo evita repetir.
- 7 «sufristes» por «vivistes» se puede justificar por su presencia en A y ser una redacción más antigua, pero también está en IJLMN y supone una intensificación o, si se prefiere, «vivistes» supone una atenuación.

## II

Como el triste que a muerte es condenado  
gran tiempo ha y lo sabe y se consuela,  
que el uso de vivir siempre penado  
le trae a que no sienta ni se duela,

si le hacen creer que es perdonado 5  
y morir cuando menos se recela,  
la congoja y dolor siente doblado  
y más el sobresalto le desvela;

así yo, que en miserias hice callo, 10  
si alguna breve gloria me fue dada,  
presto me vi sin ella y olvidado;

Amor lo dio y Amor pudo quitallo,  
la vida congojosa toda es nada  
y riöse la muerte del cuidado.

Los cuartetos se basan en la segunda estrofa de la primera canción de Ausiàs March («Així com cell q'en lo somni sdelita», 1979: 136-137; véanse Pagès, 1912: 415 y McNerney, 1982: 36 y 114: «Don Diego de Mendoza's strong sense of self and his preference for the abstract made it easy for him to find inspiration in March»). Aunque son más frecuentes las imitaciones de March en los sonetos, «expresses himself much more freely and successfully in his Canciones than in the Sonnets, perhaps because the style itself is freer and less restrictive or because of his greater familiarity with a native verse form than with Italian meter» (McNerney, 1982: 46). Véanse también los sonetos «Como el que está a muerte sentenciado» (ms. 1132 BNE), «Como aquel que a la muerte es condenado» (A<sup>c</sup>: 287), «Como el triste que a muerte está juzgado» (Boscán, 1999: 221); Alonso (2005) y Rubio (2012). Lloret no puede decidir quién imita a quién, si Boscán a Mendoza o al revés en la adaptación de March y propone un compartido «estímulo editorial» por la aparición de la traducción de Baltasar de Romaní (1539), que les lleva «possiblyment, a intercambiar versos entre 1539 y 1542» (2021: 407). La división clásica de los sonetos queda aquí muy marcada entre lo general de la comparación del comienzo y el *así yo* del v. 9. La composición subraya lo terrible de la condena a muerte de los cuartetos y la sorpresa en su aplicación.

- 1 En la frecuente oposición *vida / muerte* aquí el segundo elemento es el que domina (vv. 1, 6 y 14) frente al primero (3 y 13).
- 9 *bice callo*: parece una expresión ya coloquial en el siglo xvi («hacer callos en el trabajo, endurecerse en él y venir a no sentirle. Hacer callos en el vicio, envejecerse en él», Covarrubias). «Criar, hacer, o tener callos. Además del sentido literal, significa acostumbrarse, hacer hábito y costumbre en alguna cosa, sin reparar en nada, ni causarle novedad. Regularmente se usa de estas frases para dar a entender los malos hábitos y vicios en que los hombres incurren: y así del que no hace caudal de las reprehensiones y consejos que se le dan, y tiene perdida la vergüenza, se dice que tiene callos, que ha criado callos» (*Aut.*). En CORDE solo se recoge la cita de Mendoza en el siglo xvi. En el soneto parece marcarse así, con la expresión, una transición desde luego sonora y seguramente popular de los cuartetos a los tercetos.
- 10 *breve gloria*: distintos usos, no tan limitados por el adjetivo en otros sonetos, donde la *gloria* es un elemento esencial (sonetos IV.13, VIII.4, IX.9, XII.4 XV.14, XIX.12, octavas II.1, etc. Con la *gloria* se abre la carta I). No se usa solo en sentido amoroso (soneto XXXV.13). Tiene un papel muy relevante en la elegía I (vv. 104, 116 y 186).
- 13 *vida congojosa* supone una cierta creación frente a la *congoja* del soneto VIII.6 y otros textos. El adjetivo reaparece en el comienzo de la copla I: *Pues Dido, ya mortal y congojosa*.

#### APARATO CRÍTICO

Falta en E.1. Como el hombre que huelga de soñar J [confusión con el primer verso del soneto VII]; 2 *corr.* y *sobre* que A, la A, que la sabe I, y lo] que lo A<sup>c</sup>B-CGHLNO, y gran ... ha lo K, y se condena N; 3 y el uso de vivir siempre en cuidado HOP, que] y C, del vivir DM, en cuidado BCDFGJKLM; 4 le] lo J, hace que no lo BCHOP, hace que no se sienta DE, hace que ni lo GKL; 5 si le dan a entender A<sup>c</sup>; 6 y] de CDFGHKOP, muere A, de morir ... él recela L, *corr.* ha de morir *sobre* de morir B; 8 le] lo DF; 9 miseria C; 10 vana BCDGHJKLMOP [posible confusión con el primer verso de la canción petrarquista II], si alguna vanagloria me fundaba F; 11 puesto L, olvidada F; 13 todo BJL; 14 ríese ABCDFGHJKLMOP, y ríe de A<sup>c</sup>.

- 2 «Que lo sabe» parece hacer, en diversas fuentes, más nítido el cómputo silábico, pero A<sup>b</sup> prefiere seguir a A que, para que quede así, se vale de una corrección.
- 3 Como en otras ocasiones la variación podría obedecer a una intensificación, la que muestra «penado» sobre «cuidado».
- 14 La lectura de A<sup>b</sup> es un intento de mantener el tiempo pasado de verso 12.

### III

Vuelve el cielo y el tiempo huye y calla,  
y callando despierta tu tardanza;  
crece el deseo y mengua la esperanza  
y tanto cuanto más lejos te halla.

Mi alma es hecha campo de batalla: 5  
combáténla recelo y confianza;  
asegura la fe toda mudanza,  
aunque sospechas anden por trocalla.

Yo sufro y callo y dígame: «Señora,  
¿cuándo será aquel día que estaré 10  
libre de esta contienda en tu presencia?».

Respóndeme tu saña matadora:  
«Si juzgas que ha de ser por lo que fue,  
menores son tus males en ausencia».

El soneto trata de manera novedosa el tema de la ausencia, pues aquí resulta preferible la perspectiva de la amada, para atenuar el sufrimiento del amante, desde una consideración no por precisa menos perversa. El soneto se apoya en abstractos, como *deseo*, *esperanza*, *recelo*, *confianza*, *fe*, *mudanza*, *sospechas*, y también *presencia* y *ausencia*. El habitual empleo petrarquista de las parejas de opuestos aquí se representa en los versos 2 (*crece/mengua*), 3 (*deseo/esperanza*) y 6 (*recelo/confianza*).

1 Un comienzo extraordinariamente poético. Obsérvese el juego anadiplósico con el verso siguiente: *calla* y *callando*.

5 La fuente es Petrarca, soneto CCXXVI.8; Garcilaso, soneto XVII. Rivers indica que también está en la fábula de Anaxarate (carta X.104: Garcilaso de la Vega, 1981: 113). En los versos 5-6 encuentra Arcaz Pozo ecos de Ovidio (véase también la epístola VIII.82-84). El *alma* aparece en numerosos sonetos (IV.6, VI.3, X.11, XIII.5, XIX.5 y 14, etc.) y en gran parte de la poesía de Mendoza, aunque aquí muy concretamente se considera *campo de batalla* (véase el *alma fuera de sí* del soneto X.11).

9 *sufro* y *callo*: parece una expresión un tanto fosilizada. Se usa en la canción III.13 y en la carta I.159; también en un poema atribuido a Mendoza (2007: 455-457) y *sufro* y *callo* es el estribillo. Está en Luis Gálvez de Montalvo, en el *Romancero general*, en el conde de Villamediana, etc. (véase CORDE).

- 12 *saña matadora*: parece una expresión muy dura, así como el comentario de la amada en estilo directo y puede relacionarse con la *fierra* del sangriento soneto IX.  
 13 La rima con el verso 10 es consonante imperfecta.

#### APARATO CRÍTICO

Falta en EG. 1 *om. primera* y A; 2 y despierta callando tu tardanza DFJ; 3 recelo I; 4 y tanto] tanto más ABCDFJKLO, te] se BC; 5 un campo BLO; 6 combaten el ACHKLOP, el recelo BDF, el deseo O, entre miedo, deseo y confianza JM; 8 andan ACDFIJKN, matalla BCOP, por mudalla DFJK [repite el término del v. 7]; 9 callo] muero DFJ, *om. segunda* y COP, y djéte F; 10 que estaré] bien venido BCHJKLMOP; 11 que recibiré contento en BCOP, que viviré contento en JKL; 13 juzga lo BCDFHJKLMOP, que ha] lo que ha AIN [hipermétrico], lo que ha sido BCHJKLMOP [corrige, como en 10, la rima aguda]; 14 menores] que menos BCDFJKLP.

- 4 A<sup>b</sup> corrige por motivos acentuales, incluso sobre A (y evita el acento en tercera).  
 12 «Esto es bueno» anota A<sup>b</sup>.  
 13 Algunas fuentes se obligan a dos sinalefas para evitar la hipermetría.

## IV

Ahora en la dulce ciencia embebecido,  
 ahora en el uso de la ardiente espada,  
 agora con la mano y el sentido  
 puesto en seguir la caza levantada,

ahora el pesado cuerpo esté dormido, 5  
 a[g]ora el alma atenta y desvelada,  
 siempre en el corazón terné esculpido  
 tu ser y hermosura entretallada.

Entre gentes extrañas do se encierra 10  
 el sol fuera del mundo y se desvía,  
 duraré y permaneceré de esta arte.

En el mar, en el cielo, so la tierra,  
 contemplaré la gloria de aquel día,  
 que tu vista figura en toda parte.

Se inspira en Petrarca, soneto CXLV («Ponmi ove'l sole occide i fiori e l'erba»), de ascendencia horaciana (oda I.22, Fucilla, 1960: 23-24), pero Mendoza elabora de manera personal a partir de esos materiales: los vv. 9 y 10 son los más próximos a Horacio y el v. 12 a Petrarca («ponmi in celo, od in terra, od in abisso»). La imitación de Mendoza, de lo que funcionará en la poesía áurea como un tópico, es muy personal (compárese con el soneto V, la canción petrarquista I y la elegía a Boscán en Garcilaso de la Vega; véase también el soneto XLIII de Boscán, 1999: 131-132, «Ponme en la vida más brava, importuna»): Mendoza vivifica el texto con su experiencia personal (Prieto, 1984: 70-80; Caravaggi, 1971-73). El soneto está presidido por el dominio de los comienzos anafóricos (vv. 1, 2, 3, 5 y 6) con la urgencia temporal del *ahora*, que equivale a los valores de otro adverbio temporal como «ya». También se percibe un uso sobresaliente de los epítetos: *dulce ciencia*, *ardiente espada*, *pesado cuerpo*, *alma atenta y desvelada*. La tradicional división en dos partes, en cuartetos y tercetos, concentra primero las ocupaciones, con la ciencia a la cabeza (con un concepto amplio del estudio, tan de Mendoza): ciencia, armas, caza en el primer cuarteto; actividades físicas obligadas: dormir y la atención de estar despierto dejan lugar, en el segundo, a la imagen de la amada, pase lo que pase, *esculpida* en el corazón. La variación más importante en las fuentes (que en algunas provoca la doble copia o la doble impresión en la *princeps*: véase el aparato crítico) se da en la transformación del primer verso donde la *ciencia* deja paso a la *moedad*, que no se adapta tan bien al resto del soneto, pues no es una actividad exactamente.

- 1 *dulce ciencia* y *embebecido* parecerían remitir a una forma de ser característica de Mendoza, interesado en numerosos conocimientos, como lo demuestran su biblioteca y su obra, que van más allá de la literatura y la historia, para abarcar la filosofía, la botánica, la astronomía y un largo etcétera.
- 2-4 Las tres actividades señalan las tareas tradicionalmente nobiliarias (la guerra y la caza), y es interesante que la segunda requiera una doble atención distinta, en la *mano* y el *sentido*. No debe pasarse por alto que la *ciencia*, entendida en el amplio sentido renacentista, ocupe la primera posición. Nótese la adjetivación, tan cuidada, que adquiere valores de epíteto: *dulce ciencia*, *ardiente espada*.
- 6 *ahora* es bisílaba en los versos anteriores.
- 8 *ser* y *hermosura* es un doblote con sus tintes filosóficos, no solo en el primer término; *entretallada*: para Fernández Rodríguez (2019: 162) demuestra que la «mediación alegórica» se ha «diluido en nombre de la mirada y el recuerdo del enamorado que actualiza incondicionalmente la imagen 'entretallada' de la dama de tal manera que la mirada del alma sitúa el punto de fuga en la mujer».
- 9-10 Las *gentes extrañas* no están en Petrarca y remiten a los nuevos descubrimientos geográficos, tan abundantes en el siglo XVI.
- 10 Probable alusión a las ideas clásicas sobre el recorrido diario del Sol por la bóveda celeste, desde el país de los Indios hasta el Océano, en occidente, en la morada de la titánide Tetis (véase «Belisa a su Menandro, por quien viene», Hurtado

de Mendoza, 2007: 571, v. 60), a la que se une una borrosa pasión geográfica por el lugar donde el mundo acaba.

12 Verso ternario que abarca todo en el mundo.

13 *gloria*: una palabra repetida en la poesía de Mendoza (soneto II.11), pero aquí parece remitir a un hecho puntual ocurrido *aquel día*.

14 Es una cierta solución panteísta para celebrar la imagen de la amada, pues, tras los contenidos científicos de un mundo en expansión (al menos en el conocimiento de sus límites), el mundo entero lo ocupa la imagen de la amada (presente también en los poemas dedicados al retrato: soneto XIX y octava VI, o en la contemplación de la amada tras una planta que cubre su ventana en el soneto XV). Sobre *tu vista*, véase la elegía I.100. Compárese con el final del citado soneto de Boscán: «dondequiera terné siempre presentes / los ojos por quien muero tan contento».

#### APARATO CRÍTICO

Falta en EJM. Hay dos versiones: la que edito, en AA<sup>b</sup>FIKNP, y una segunda («En dulce mocedad embebecido»), en BCDF<sup>7</sup>GHK<sup>7</sup>LOP<sup>7</sup>. No anoto las diferencias de «ora» y «ahora». 1 en dulce mocedad BCDF<sup>7</sup>GK<sup>7</sup>LOP<sup>7</sup> [*corr.* embebecido *sobre* envejecido D]; 2 de la] del BG; 3 ahora esté la F<sup>7</sup>; 4 puesto en] que está en P, en] el O, plaza F; 5 está L; 6 ánima A, descuidada P<sup>7</sup>; 7 siempre mi corazón tendrá esculpida BCDF<sup>7</sup>GK<sup>7</sup>LP<sup>7</sup> [terná K<sup>7</sup>, esculpido K<sup>7</sup>P<sup>7</sup>O; «esculpida» impide la rima correcta]; 8 y tu BL; 11 viviré y moriré siempre de este arte BCDF<sup>7</sup>GK<sup>7</sup>LOP<sup>7</sup> [esta F<sup>7</sup>], durará y permanecerá de este K, este FP; 12 y en el cielo y en la tierra F<sup>7</sup>, so la] y en la BCDGLOP<sup>7</sup>; 13 como emplearé O; 14 tu] mi ABCDFGHK<sup>7</sup>LOP<sup>7</sup>, vista te vio y en F<sup>7</sup>.

11 Ninguna lectura evita la acentuación en la tercera, pero la mayoritaria regulariza en la sexta, mientras A<sup>b</sup> lo hace en la octava.

14 KP, donde se copian las dos versiones, prefieren «tu» como A<sup>b</sup>, y «mi» para la variante; IN, con sola una versión, leen con A<sup>b</sup> «tu vista». Parece que tiene más sentido que la figura de la amada sea la que aparezca por todas partes, quizá por encima de que la vista del amado lo escriba absolutamente todo. En ambos casos es una hipérbole insostenible en un sentido meramente lógico.

V

*A doña Marina de Aragón*

En la fuente más clara y apartada  
del monte al casto coro consagrado,  
vi entre las nueve hermanas asentada  
una hermosa ninfa al diestro lado.

Estaba sin cabello, coronada 5  
de verde hiedra y arrayán mezclado,  
en traje extraño y lengua desusada,  
dando y quitando leyes a su grado.

Vi como sobre todas parecía, 10  
que no fue poco ver hombre mortal,  
inmortal hermosura y voz divina,

y conocila ser doña Marina,  
la que el cielo dio al mundo por señal  
de la parte mejor que en sí tenía.

Sobre Marina de Aragón véase la nota inicial de la elegía I, poema escrito con motivo de su muerte.

- 1 *fuelle*: la de Hipocrene. El epíteto *clara* y su complemento exaltador con *más* y *apartada* prepara una visión única.
- 2 *monte*: el Parnaso, dedicado a Apolo y a las nueve musas; compárese con la epístola VII.41: *Apolo y todas nueve las hermanas*. De nuevo un epíteto, *casto*, que vale tanto para las musas, a las que enseñuida se asimila doña Marina, como para ella misma: la integración supone convertirla en casta musa («sacro coro» en Acuña, 1982: 310).
- 3 *vi*: la visión, o el disfrute visual, la asemeja a la contemplación de un retrato o de la dama en su ventana (como ocurre en el soneto XV y en la octava VI). La anáfora, versos 3 y 9, ordena el soneto en la división característica de cuartetos y tercetos, en una visión en dos etapas: la primera es descriptiva para dibujar el contexto de exaltación divinizadora en sentido grecolatino, y la segunda es una exaltación total, pues ahora supera incluso un escenario tan destacado. La dedicatoria podría anticipar la visión deificada de la amada y la exaltación de su belleza y del ansia de inmortalidad. *Nueve hermanas*: las musas, alusión lúdica que evita una denominación más precisa, al igual que en el segundo verso.

- 4 *diestro lado*: tradicionalmente el mejor, el de la aceptación, muy evidente en la Biblia. *Hermosa* es una nueva muestra del empleo del epíteto.
- 5 *sin cabello*: en la égloga II.94-96 se explicita una imagen próxima y con menos problemas expresivos (véase el aparato crítico): *En blanca vestidura y sin tocado, / los cabellos al viento como un oro, / solía verte y hablarte en aquel prado*. Con el sentido de Mendoza emplea Juan de Zabaleta «sin cabello», en *El día de la fiesta por la tarde* (1983: 403-404) «Vea amanecer una dama, la que a él le pareciere a todas horas rosa: la hallará con el cabello apretado en trenzas, y con la cabeza sin cabello, de tal arte trabado lo uno con lo otro que parece cabeza de loca que se ha prendido al pellejo tiras de bayeta [...] Acabado este negocio, se encargan ambas de la provincia de la cabeza. Una peina por delante y otra por detrás, correspondense ambos gobiernos, y queda el pelo muy bien ordenado». Sin embargo, muy probablemente la expresión se siente ambigua (véase la insistencia de las otras entradas de CORDE), lo que explicaría las correcciones. (en el aparato crítico). Gete Carpio-Díaz Larios (Hurtado de Mendoza, 1990: 253) justifican el sentido de «estábase en cabello» con una cita de Correas: «En cabello: es sin tocado la moza o mujer». *Coronada*: otra posible interpretación es que la corona cubre el cabello. La corona no es de la realeza, pero es una consagración clásica de la divinidad y del éxito.
- 6 *verde yedra y arrayán*: compárese con *El verde arrayán tuerce en derredor / de tu sagrada frente con las flores, / mezclando oro inmortal a la labor* (epístola X.256-258). Sobre la yedra en la poesía petrarquista, Manero Sorolla, 1990: 373-379.
- 7 *lengua desusada*: lo insólito del contexto de máxima exaltación de la amada supone un uso del lenguaje muy elevado. Por otro lado, hay numerosas menciones de la «lengua» en la poesía de Mendoza, en contextos amorosos (sonetos VIII.8, IX.1, elegía I.188, fábula I.398) de tradición clásica (sonetos XVI y XXXV) y en la poesía burlesca o en contextos burlones (epístola VII.43, capítulo II.89), a menudo una lengua muy calificada: extraña, flaca, furiosa, etc. Sobre un aspecto muy concreto de la lengua más física en la poesía de los Siglos de Oro, Díez, 2006b.
- 8 *leyes* y todo el verso recuerdan las tareas de Marfira en el paraíso que imagina en la epístola X.187-189: *A la noche estaría dando leyes, / al fuego, a los cansados labradores, / que venciesen las de los grandes reyes*.
- 11 *inmortal hermosura y voz divina*: la exaltación es superlativa, y no solo opuesta al *hombre mortal* del verso anterior. Cabe preguntarse por la recepción de la hipérbolo de los dos versos finales que convierten a doña Marina en una señal del cielo y lo mejor del cielo... en una España de catolicismo intenso. Por otro lado el endecasílabo destaca la vista y el oído, remitiendo indirectamente a las apariciones divinas en la Biblia, al tiempo que el lector ve y oye a esta nueva divinidad que da leyes (en paralelo a las tablas de Moisés...). La voz como elemento de seducción está muy presente en una novela ejemplar, aunque no tan ejemplar como otras, como es *El casamiento engañoso* (un análisis del retrato de doña Estefanía en Díez, 2019c: 125-140).
- 13 Una auténtica *señal* (¿un juego con el *senhal* trovadoresco?) del *cielo* al *mundo* de lo mejor que hay allá arriba: no cabe mayor exaltación ni mejor motivación.

## APARATO CRÍTICO

Falta en GMO. 2 sacro B, claro L, al claro Apolo CHOP; 3 y 4 *cambiados* L [*om.* vi]; 5 *es el verso* 6 C, estaba sin en [*sic*] *corr.* *sobre* estabase en A, y estaba allí sin velo K, y coronada BDFHO; 6 *es el verso* 5 C; 7 habla CHOP; 8 grado *corr.* *sobre* mando A, su estado N; 9 todos CF; 11 por mortal hermosura M; 12 *om.* y B, conocí luego ser doña Marina CHLOP [y conocí O, María L]; 13 dio al mundo el cielo BEL, dio el cielo al mundo CO, al mundo dio el cielo D, la cual dio el cielo al mundo HP, que] cual EHP; 14 que en sí mejor EHLOP.

5 Knapp sugiere que las fuentes equivocan la lectura (s'en > sen > sin) y dan lugar a esta extraña imagen. De hecho, en *The Cancioneiro de Évora* (1965: 90) se lee, con su ortografía: «estauaçe en cabelho». Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Batchelor (Hurtado de Mendoza, 1959), la mayoría de las fuentes primarias coinciden y, con todas sus dificultades, es la lectura preferible. Usa Korn una curiosa referencia a Pedro de Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (Sevilla, 1548) para apuntalar *sin*, aunque me parece muy problemático su comentario (1985: 205). Está claro que el verso es difícil para todas las fuentes. En A se lee, antes de corrección, «estabase en» y luego «estab sin en», lo que parece indicativo, a pesar de que el retoque haya sido incompleto. Lo que podría considerarse la «tradición portuguesa» lee «estaba en» o «estaba se en». Todos estos problemas se evitan en la imaginativa y única lectura de K.

7 Parecería que la sustitución de «lengua» en algunas fuentes tiene una motivación eufemística o censora.

10-14 Subrayados H.

La distribución ABAB de la rima en los cuartetos seguramente explica los intentos de C por regularizar.

## VI

Gasto en males la vida y amor crece;  
crece en males amor y allí se cría;  
mi alma esfuerza y a hacer se ofrece  
de sus penas costumbre y compañía.

No me espanto de vida que padece  
tan brava servidumbre y que porfía,

5

mas espántome cómo no enloquece  
con el bien que ve en otros cada día.

En dura ley, en conocido engaño,  
huelga el triste, señora, de vivir, 10  
¡y tú que le persigas la paciencia!

¡Oh cruda tema! ¡Oh áspera sentencia:  
que por fuerza me muestren a sufrir  
los placeres ajenos y mi daño!

No desdeña Mendoza, en su juego de figuras con paralelismos, la reiteración: de *males* en los vv. 1 y 2 y de la conjugación de «espantar» en los vv. 5 y 7. El comienzo explota la fuerza de la paradoja en el primer verso. Están presentes las oposiciones características del petrarquismo: mal / bien (v. 8), el yo implícito / otros (v. 8) o frente al tú del *señora* de los tercetos, *los placeres ajenos* frente a *mi daño* del verso final. Además se percibe la bimembración o binarismo de los versos 12 y 14. El soneto está atravesado por el vocabulario de la queja: *males, penas, espanto, padece, servidumbre, dura ley, engaño, triste, paciencia, cruda, áspera, sufrir* y *daño*. No rehúye Mendoza los juegos, que también redondean la composición, como la presencia de *esfuerza* en el v. 3 y de *por fuerza* en el v. 13. El discurso tan trabado se vale de la anadiplosis de *crece* en los dos primeros versos. Hay solo dos versos agudos (vv. 10 y 13), que aseguran la rima (CDE EDC).

- 3 *alma*: algunas fuentes leen «mal» (véase el aparato crítico), lo que puede interpretarse como una forma de evitar un término religiosamente complejo, aunque muy abundante en la poesía de Mendoza. El tratamiento metafórico del *alma* permite que pueda *esforzarse*. Por otro lado, en la visión supuestamente poco ortodoxa de Mendoza del catolicismo, hay que recordar una de las obras que le dedican sus protegidos italianos: «Nel 1542 il gioielliere Alessandro Caravia, forse con l'intermediazione di Aretino, gli offriva *Il sogno dil Caravia*, sicuro che Mendoza, amico del buffone Zuan Polo, avrebbe apprezzato il suo interrogarsi su “dove arriva l'anima nostra, possa che separata è da questi corpi”» (Pastore, 2007: 72).
- 9 *dura ley* puede ser reminiscencia del brocardo *dura lex, sed lex* y enlaza con la *sentencia*. Junto a las numerosas alusiones a la «ley» en la poesía de Mendoza, la conexión aquí de *dura ley* y *áspera sentencia* puede recordar el inapelable cierre de la elegía I: *como una vez sea dada la sentencia*.
- 12 *tema*: «El sujeto o propósito que uno toma para discurrir sobre él» (Covarrubias). «Cruda tema» es un caso único en los Siglos de Oro, según CORDE.
- 14 Los *placeres* podrían sugerir, fuera de su contexto, connotaciones precisas en la erótica, pero aquí son los *ajenos* y se oponen a *mi daño*, en un final tan contrastivo como el comienzo. Se utiliza *bien* (v. 8) como sinónimo (véase el soneto XII.11).

Falta en EGK. 1 la] mi A, *corr.* y amor *sobre* y como A, y como crece HP; 2 en males crece DFJM; 3 esfuerza el alma DFJM, alma] mal BCHOP [o «es fuerza», como parece indicar la corrección de H que ha tachado «se esfuerza» para escribir no encima sino a continuación «es fuerza», es fuerza O; las variaciones parecen responder a la complejidad del cómputo silábico], *om.* a INO; 4 la pena DFJM, costumbres compañía L; 5 espanta la vida CHOP; 7 espántame O; 8 en] a L, otro CH; 9 Oh dura ley oh conocido engaño BCHLOP; 10 señor O; 11 persiguas [*sic*] B, persigues LO; 12 oh cruda muerte M; 13 fuerzas E, muestran BCHJLMOP [amuestran O], muestras D .

## VII

Como el hombre que huelga de soñar  
y su holganza le viene de locura,  
me viene a mí con este imaginar  
que no hay en mí dolencia mejor cura.

Puso Amor en mi mano mi ventura, 5  
mas puso lo peor, pues el penar  
me hace por razón desvariar,  
como el que [viendo] vive en noche oscura.

Veo venir el mal, no sé huir;  
escojo lo peor cuando es llegado; 10  
cualquier tiempo me estorba la jornada.

¿Qué puedo yo esperar del porvenir  
si el pasado es mejor porque es pasado  
y en mí siempre es mejor lo que no es nada?

Inspirado en la primera canción de Ausiàs March «Així como cell q' en lo somni sdelita», especialmente en la primera estrofa (1979: I, 136-137; véanse Pagès, 1912: 415, González Palencia-Mele, 1943: III, 75, y McNerney, 1982: 35-36). Boscán imitará este primer poema de March hasta en seis ocasiones y Mendoza en cuatro (Cabré, 2002: 62): veáse la adaptación de Mendoza de la segunda estrofa de

la misma canción en el soneto II. Compárese con «Como aquel que en soñar gusto recibe,» y «Pensando en lo pasado, de medroso, / hállome gran amor dentro en mi pecho; / bien sé que lo pasado ya es deshecho, / mas da el maginallo algún reposo» (Boscán, 1999: 219 y 220). La filiación cancioneril se muestra en la abundancia de rimas agudas (vv. 1, 3, 6, 7, 9 y 12). Como en otras ocasiones, la poética se apoya en distintos juegos, contrastes y repeticiones, desde el mismo principio, con insistencias en versos contiguos: *huelga* y *holganza* (vv. 1-2), *viendo* y *veo* (vv. 8-9), *peor* (vv. 6 y 10) y *mejor* (vv. 13 y 14), *porvenir* y *pasado* (vv. 12 y 13, con repetición de la segunda palabra).

- 1 La comparación inicial está también en soneto II.  
 2 *holganza*: «quietud, reposo y tranquilidad de ánimo» (*Aut.*), aunque en otros contextos es ‘placer’ (véase la canción VII).  
 9-10 Herrera, 2001: 314 «cita ejemplos de pasajes análogos de Ovidio, Petrarca, Chariteo, Salvago, Bernardim Ribeiro» (Bayo, 1970: 185).  
 14 Toda la formulación es profundamente pesimista. Compárese con «ser en mí lo mejor lo que no es nada» (Boscán; 1999: 219, v. 149).

#### APARATO CRÍTICO

Falta en G. 2 y nace su holganza de locura BCDEFHJKLMOP [con hiato en «su holganza», frente a la sinalefa de A<sup>b</sup>], le viene] *corr.* nace *sobre* viene A, holgaza D; 3 esto K; 4 mejor cura] mejoría J; 5 Amor puso A, mi] una B, *segundo* mi] la KO; 6 púsola L, *corr.* penar *sobre* pensar A, pensar B; 8 viendo ACDEFHJKLMOP, viviendo A<sup>b</sup>IN, siempre vive B, como el que vive en noche oscura K; 9 sé] oso D, huir] guardarme JM; 12 yo] ya ACH, del porvenir, ¿en qué puedo yo ayudarte? JM [para evitar la rima aguda, también en 9]; 13 si lo A, por ser CFH, porque el O; 14 y] que ABCDEFHKLOP [*corr.* que *sobre* y A], *om.* *primer* es J, no es] nos A.

- 8 La lectura de A<sup>b</sup>IN convierte el verso en hipermétrico. Solución imaginativa la de B.

## VIII

Tiempo vi yo que Amor puso un deseo  
 honesto en un honesto corazón;  
 tiempo vi yo, que agora no lo veo,  
 que era gloria y no pena mi pasión;

tiempo vi yo que por una ocasión  
 diera angustia y congoja y, si venía,

5

señora, en tu presencia, la razón  
me faltaba y mi lengua enmudecía.

Más que quisiera he visto, pues Amor  
quiere que lllore el bien y sufra el daño, 10  
más por razón que no por accidente.

Crece mi mal y crece en lo peor:  
en arrepentimiento y desengaño,  
pena del bien pasado y mal presente.

El poema dispone de una organización paralela, ahora en torno a la repetición anafórica que abre cada uno de los tercetos y que se reitera en el primer cuarteto. Acuña se sirve de una repetición anafórica semejante en otro soneto («tiempo fue ya», 1982: 315), en las mismas posiciones más otra (vv. 1, 3, 5 y 7). Dentro de la repetición se encuentran las duplicaciones de los versos 2 y 12 (*honesto* y *crece*). Los agudos son abundantes en esa composición (vv. 2, 4, 5, 7, 9 y 12), aunque no llegan al número máximo documentado (ocho agudos en los sonetos XI y XIV). Se trata del asunto petrarquista del pasado feliz y el presente negativo, que se formula en la concentración expresiva de la oposición final. Como en otros poemas, aparece una destinataria englobada bajo el general *señora* (v. 7). Cada mención del *Amor* abre la clásica división de cuartetos y tercetos. Como en otros sonetos de Mendoza de temática semejante, la poética descansa en gran parte en el juego con un puñado de conceptos repetidos y a menudo acompañados de su opuesto correspondiente: *gloria* (v. 4) y *pena* (vv. 4 y 14), *congoja* (v. 6), *razón* (vv. 7 y 11), *bien* y *daño* (v. 10) y *bien* y *mal* (v. 14), además de *pasado* y *presente* (también en el verso final). La duplicidad o el juego con los opuestos tiende a concentrarse en los tercetos. El uso de abstractos es muy del gusto de la poesía de cancionero. McNerney defiende un contacto con March, en concreto con el cant LXVIII (1982: 40-41). El empleo de tres rimas diferentes en los cuartetos (ABAB BCBC DEF DEF) es inusual en el XVI (Pesqueira Rodríguez remite al marqués de Santillana, 2008: 58).

1-2 *deseo honesto*: compárese con el soneto XII.1-2 de Garcilaso (1995: 27): «Si para refrenar este deseo / loco, imposible, vano, temeroso».

7 *razón* no solo como «la potencia intelectual, en cuanto discurre y ratiocina», sino también como ‘discurso’ (pues «se usa también por la misma expresión, voz o palabra que explica el concepto», *Aut.*).

5-8 Catulo LI.5-12; Arcaz Pozo, 1989: 254-255.

#### APARATO CRÍTICO

Falta en E. 3 le ABDLO; 4 *om.* no BCHL [hipométrico], la gloria y pena P; 6 diera] dura F, congoja a mi pasión K; 7 y la H; 8 *corr.* y mi *sobre* y mil B, mi] la F.