

# Imitaciones en *collage* de un soneto cortesano: Villamediana y Balbuena reescriben «Dejadme sospirar, desconfianza»

## *Collage* Imitations of a Courtly Sonnet: Villamediana and Balbuena Rewrite «Dejadme sospirar, desconfianza»

**Rafael Castillo Bejarano**

<http://orcid.org/0000-0003-0681-3806>

St. Lawrence University

ESTADOS UNIDOS

[rafael\\_castillo@alumni.brown.edu](mailto:rafael_castillo@alumni.brown.edu)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 771-783]

Recibido: 06-01-2023 / Aceptado: 07-02-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.44>

**Resumen.** Este trabajo rastrea la fortuna de un anónimo soneto cortesano, «Dejadme sospirar, desconfianza», fuente de imitaciones a ambos lados del Atlántico. En concreto, se analizan sendos sonetos del conde de Villamediana y de Bernardo de Balbuena, que emplean una similar técnica compositiva de imitación en *collage*, integrando fragmentos literales del soneto fuente y de otras composiciones en un juego intertextual de imitación compuesta.

**Palabras clave.** Villamediana; Balbuena; intertextualidad; imitación compuesta; imitación en *collage*.

**Abstract.** This work tracks the fortune of an anonymous courtly sonnet, «Dejadme sospirar, desconfianza», a source for imitations in both sides of the Atlantic. In particular, it analyzes two sonnets by Count of Villamediana and by Bernardo de Balbuena, using a similar composition technique of *collage* imitation, integrating word-for-word fragments from the source sonnet and from other different compositions, as an intertextual game of compound imitation.

**Keywords.** Villamediana; Balbuena; Intertextuality; Compound Imitation; *Collage* Imitation.

### UN SONETO CORTESANO EN TRES CANCIONEROS MANUSCRITOS

El Ms. 330 de la Real Academia de la Historia, editado por Marcial Rubio Árquez como *Cancionero de Juan Escobedo*, contiene un soneto sin epígrafe que en el primer verso apostrofa a la propia *desconfianza*:

Dejadme resollar, desconfiança,  
 que quanto me está mal todo lo creo,  
 que no merezco ver lo que deseo,  
 ni tiene ya disculpa ni tardança.  
 Que crecen las ausencias ya lo beo,  
 y beo como mengua la esperança,  
 que si en el tiempo bueno hubo mudança  
 también lo habrá en el malo que poseo.  
 ¡Mal ayan las costumbres echas leyes!  
 ¡Mal ayan pretensiones de esperanças  
 nunca cumplidas o cumplidas tarde,  
 que hacen esas cortes con sus reyes,  
 trocando disfaboires por pribanças  
 al coraçón que en vibas llamas arde!<sup>1</sup>

Como el soneto aparece copiado en la tercera sección del *Cancionero*, habrá de fecharse, de acuerdo con el editor, antes de 1577<sup>2</sup>. Aunque el manuscrito no identifica al autor, Rubio Árquez<sup>3</sup> anota que el soneto se atribuye a Francisco de Figueroa<sup>4</sup>, sin duda por la asociación con uno de los otros dos testimonios del poema que allí consigna<sup>5</sup>.

Efectivamente, el Códice 96 (C29-C1) del legado de *Fernán Núñez*, en la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California en Berkeley<sup>6</sup> contiene el soneto con el epígrafe «A la desconfianza», atribuido allí a Figueroa. Ignacio Díez Fernández data el manuscrito a finales del xvi<sup>7</sup>, aunque Maurer afirma que pudieron añadirse composiciones hasta 1625<sup>8</sup>. Lo edita Mercedes López Suárez entre los poemas de dudosa atribución a Figueroa, de donde tomamos el texto:

A LA DESCONFIANZA  
 Dejadme resollar, desconfianza  
 que quanto m'está mal todo lo creo,  
 que crecen las ausencias ya lo veo  
 y veo quanto mengua la esperanza.

1. Es la p. 178 en la edición impresa (fol. 172r-172v en el manuscrito).

2. Rubio Árquez, 2004, p. 23.

3. Rubio Árquez, 2004, p. 372.

4. Con las acertadas protestas de Alatorre (2007, p. 183) por la falta de justificaciones.

5. Los tres testimonios aparecen referenciados por Labrador y DiFranco en su *Tabla* de primeros versos (1993, p. 91).

6. Gotor, 1988, p. 228.

7. Díez Fernández, 2017, p. 157.

8. Maurer, 1988, p. 197.

Que si en el tiempo bueno hubo mudanza,  
también la habrá en el malo que poseo;  
ya no merezco ver lo que deseo  
ni puede haber disculpa en mi tardanza.

Mal hayan las costumbres hechas leyes,  
mal hayan pretensiones y esperanzas  
nunca cumplidas o cumplidas tarde,  
que saben estas artes con sus reyes  
trocando en disfavores las privanzas  
de un corazón que en vivas llamas arde<sup>9</sup>.

Maurer no acepta la autoría de Figueroa, y da noticia de otra variante «quizá más tardía»<sup>10</sup>. Se trata del soneto «Dejadme sospirar, desconfianza» (fol. 60v) del Ms. 189 de la biblioteca del All Souls College de Oxford<sup>11</sup>, que transcribimos aquí para completar la terna de testimonios:

Dejadme sospirar, desconfianza,  
que cuanto m'está mal, todo lo creo;  
que crecen las ausencias, ya lo veo,  
y aun veo cómo mengua la esperanza.

Pues en el tiempo bueno hubo mudanza,  
también le habrá en el malo que poseo;  
y, pues no puedo ver lo que deseo,  
no terná ya disculpa mi tardanza.

¡Mal hayan las costumbres hechas leyes!  
¡Mal hayan pretensiones y esperanza,  
nunca cumplidas o cumplidas tarde,  
que hacen estas cortes con sus reyes,  
trocando disfavores por privanza  
el corazón que en vivas llamas arde!<sup>12</sup>

Puede apreciarse la proximidad de las dos últimas versiones en la idéntica disposición de todos los versos, mientras que varían dentro de los cuartetos de la primera versión. La permutación de los versos, que afecta a la disposición de las rimas en los cuartetos del primer soneto (ABBA BAAB) ilustra la accidentada trasmisión manuscrita, quizá fiada a la memoria, que repercutirá también en los *rifacimenti* que estudiaremos más abajo. Cada testimonio presenta variantes propias, bien sea errores obvios o correcciones. Así, la última versión, la de Oxford, se ha desviado de las dos anteriores al continuar en los tercetos la misma rima en «-anza» que aparecía en los cuartetos, mientras que las dos primeras introducían en los tercetos la

9. Figueroa, *Poesía*, p. 329.

10. Maurer, 1988, p. 167.

11. Descrito en 1878 por Vollmöller. Existe edición crítica del manuscrito en la tesis doctoral inédita de David Lanch, *The Oxford Cancionero: A Critical Edition, with Introduction, of MS. 189 in the Library of All Souls College* (University of Oxford, 1963), que no hemos podido consultar.

12. Agradecemos a Gaye Morgan, bibliotecaria y conservadora de la biblioteca del All Souls College, de Oxford, la gentileza de remitirnos una fotografía del folio del poema. Hemos modernizado la grafía y la puntuación en nuestra transcripción.

rima en plural «-anzas». Y también esa versión de Oxford ha sustituido el «resollar» del primer verso por un más pulido «sospirar», que se transmitirá a alguna imitación, como veremos más abajo.

#### UN AIRE DE FAMILIA ENTRE LA LITERATURA ANTICORTESANA Y LA AMOROSA

El apóstrofe a la «desconfianza» enmarca nuestro soneto entre los poemas dedicados a la esperanza, las falsas esperanzas o la desesperanza, y que reelaboran el desengaño de las pretensiones, unas veces amorosas, otras veces cortesanas, y a menudo en un código indeterminado y polivalente que permite aplicarlo a ambas situaciones. Nuestro soneto aborda decididamente la temática de los desengaños de esperanzas cortesanas, en las que el autor experimenta ansiedades similares y expresadas en parejos términos a los sufrimientos amorosos, angustiado en particular por esa «desconfianza» tan parecida a la inseguridad o los celos. La falta de esperanza, la mudanza de los buenos tiempos o la constatación de «las ausencias» en los cuartetos podrían pasar por la primera mitad de un soneto de penas amorosas, pero los tercetos recogen las protestas de un pretendiente desdeñado, pues su léxico («leyes», «pretensiones ... nunca cumplidas o cumplidas tarde», «privanzas», «reyes») nos reconduce más inequívocamente hacia la *"literatura anticortesana"*<sup>13</sup>. La primera y la última versión explicitan aún más el ambiente cortesano, al hablar de «esas cortes con sus reyes» en el v. 12, pero todavía en este punto, el pretendiente vuelve a autorrepresentarse en términos de fiel y sufrido amator como «el corazón que en vivas llamas arde», de acusado sabor cancioneril. La contigüidad, o incluso el solapamiento, de los campos de las pretensiones amorosas y las cortesanas permiten que el pretensor se desplace con idéntico discurso desde un ámbito al otro. Veamos dos ejemplos.

Entre los innúmeros sonetos dedicados al desengaño de las (falsas) esperanzas, indefinidamente amorosas o cortesanas, existe uno atribuido al III duque de Sessa, Gonzalo Fernández de Córdoba (1520?-1578), que se estructura mediante un esquema cercano (el parlamento con la personificación de una parte enajenada de la propia psiquis) y que nos permite entrever ciertos patrones compartidos con el anterior:

Dexadme estar, ¡o falsas esperanças!  
Dexadme, pues las çiertas me an dexado,  
que quien está del bien desconfiado  
no es justo le persigan confianças.  
Memorias de mis bienaventuranças  
me an traydo ya triste a tal estado  
que no oso desear el bien pasado  
descarmentado ya de sus mudanças.

13. Ver un estudio del subgénero en Martínez Navarro, 2016.

Gran cosa es, si acaso algún bien viene,  
 en llegando tras sí, cierra la puerta  
 por que otro no entre y yo más pene.  
 Y quando el pesar viene, es cosa cierta  
 que de mi daño tal cuydado tiene  
 que al mal de par en par la dexa auierta<sup>14</sup>.

Además de la coincidencia en algunas rimas (o palabras-rima) y en el esquema del verso inicial, se percibe una recurrencia en el uso de subordinadas causales introducidas por la conjunción «que», y de prótasis condicionales introducidas por «si», como si uno de los sonetos hubiera canalizado razonamientos similares siguiendo como referencia la estructura del otro. Ese aire de familia en la petición formularia de treguas a las propias congijas lo encontramos incluso en un soneto amoroso de las *Rimas* de Lope de Vega, bien distinto por otra parte al anónimo inicial, pero que conviene reproducir porque nos permitirá ulteriores conexiones:

Dejadme un rato, pensamientos tristes,  
 que no me he de rendir a vuestra fuerza.  
 Si es gran contrario Amor, amor me esfuerza,  
 penad y amad, pues que la causa fuistes.  
 No permitáis, si de mi amor nacistes,  
 que la costumbre que a volver me fuerza,  
 de mi firme propósito me tuerza,  
 pues en los desengaños me pusistes.  
 No queráis más que amar, amar es gloria,  
 no la manchéis con apetitos viles,  
 vengadme y venceréis mayor vitoria.  
 Si en Troya no hay traidor, ¿qué importa Aquiles?  
 Mas, ¡ay!, que es mujer flaca la memoria,  
 y vosotros cobardes y sutiles<sup>15</sup>.

Aunque los tercetos corren de un modo diverso, no es difícil encontrar analogías con nuestros sonetos cortesanos en el comienzo del poema de Lope, aparte del mismo esquema en el verso inicial: subordinadas explicativas con la conjunción causal «que», prótasis condicionales con «si», la forma verbal imperativa en los ruegos y la interpelación a una entidad personificada, en este caso los propios pensamientos del poeta que se presenta, así, como una personalidad escindida en lucha interna. Es ese un recurso muy frecuentado por Ausias March, como anota Carreño<sup>16</sup>, quien además reconoce que «la petición vocativa *dejadme un rato* es formularia», y aduce el ejemplo del psalmo de Quevedo «Dejadme un rato, bárbaros

14. En el Ms. B90-V1-08 (Ms. 23/4/1 en la anterior nomenclatura) de la Biblioteca Bartolomé March (fols. 398r-398v), editado por Labrador Herraiz y DiFranco como *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. xvi*, de donde lo tomo (pp. 609-610). Los editores dan noticia de una segunda copia con el epígrafe «Soneto a las falsas esperanzas» en el Ms. 091 de la Biblioteca del Castillo de Peralada, que no hemos podido consultar.

15. Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, p. 171.

16. En su edición de Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, p. 171.

contentos»<sup>17</sup>. Partiendo del esquema del verso inicial, Joseph Fucilla<sup>18</sup> señaló como fuente de Lope el soneto «Datemi pace, o duri miei pensieri!» de Petrarca, con el que ninguno de nuestros poemas comparte otras coincidencias<sup>19</sup>.

#### «MATERIAL GENÉTICO» EN SONETOS DE VILLAMEDIANA Y BALBUENA

Fucilla, de hecho, continuó encontrándole otras «imitaciones» auriseculares al soneto petrarquesco y, así, anotó la filiación de un soneto del conde de Villamediana<sup>20</sup> en atención únicamente al verso inicial, pues ningún otro elemento recuerda al de Petrarca:

Dejadme descansar, cuidados tristes,  
que esta vida es más vuestra [ya] que mía;  
sed, pues sois compañeros, compañía,  
haced bien a quien tanto mal hicistes.  
Pero si es que a matar solo vinistes,  
acabad con mi muerte la porfía,  
ayudadme a llorar una alegría  
que en años de pesar [la] convertistes.  
Dejadme suspirar, desconfianza,  
que cuanto me está mal todo lo creo;  
basta ya mi memoria por venganza.  
Huyendo voy de lo que más deseo,  
y como el un cuidado al otro alcanza,  
cuanto tema de mal, tanto mal veo<sup>21</sup>.

Si bien Fucilla ligó tanto el soneto de Lope como el de Villamediana al lejanísimo modelo petrarquista, no anotó ninguna conexión entre estos dos tan cercanos en el tiempo. En nuestra opinión, la coincidencia en la palabra-rima «tristes», que condiciona las rimas «-istes» de verbos en pretérito perfecto simple en los cuartetos, permite especular con la idea de que un poeta ha tenido en cuenta al otro al reelaborar una estructura, como vamos viendo, bastante difundida y reconocible: el «dejadme» inicial, el apóstrofe a los sentimientos personificados, la conjunción causal

17. Composición 15 del *Heráclito cristiano*, que no muestra otras coincidencias reseñables ni en la métrica ni en otros rasgos formales o temáticos.

18. Fucilla, 1932, p. 230.

19. Precisamente ese soneto de Petrarca es la fuente directa que había señalado Crawford (1926, p. 103) para el soneto XIII de Boscán, «Dexadme en paz, ¡o duros pensamientos!», que sí lo sigue de forma más ajustada en el primer cuarteto y en el primer terceto. La composición en octavas «Dexadme en paz, mortales pensamientos», que aparece duplicada y atribuida a Gregorio Silvestre en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (edición del manuscrito MP 531 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid) recuerda el comienzo del soneto de Petrarca, quizá indirectamente a través de Boscán.

20. Fucilla, 1953, p. 161.

21. Cito por la edición de Ruiz Casanova (p. 176), la más accesible, que lo toma de la edición ampliada en 1635 de las *Obras de Villamediana*, aunque ya figuraba en el ms. 17719 de la Biblioteca Nacional de España que Juan Manuel Rozas editó como *Cancionero de Mendes Britto*. Acojo, a falta de otras mejores, entre corchetes las soluciones aventuradas por Luis Rosales para los versos hipométricos.

del segundo verso, los verbos en imperativo y las prótasis condicionales). La gran difusión impresa que tuvieron las *Rimas* de Lope<sup>22</sup>, y la diferencia de edad, invitan a pensar que fue Villamediana quien recordó el soneto lopesco al componer el suyo, pues el conde frecuentemente parte de estructuras reconocidas para arrancar sus composiciones, en las que injerta, a modo de *collage* intertextual, elementos perfectamente identificables de diversa procedencia<sup>23</sup>. En este caso, dejando ahora atrás los cuartetos, los tercetos nos conducen certeramente al primer modelo que estudiamos, «Dejadme suspirar, desconfianza», pues trasplantan, *verbatim*, los dos primeros versos en los que concuerdan las tres versiones, con la variante «suspirar» en lugar de «resollar», como aparece en el manuscrito de Oxford. Estos versos incrustados imponen algunas rimas y palabras-rima en los tercetos: «-anza», «creo», «deseo», «veo», de forma que el recuerdo del poema original se instala incluso en elementos menos significativos de la imitación.

Estos sonetos ejemplifican la teoría y la práctica de composición poética y retórica renacentista, basada en la imitación y emulación de modelos<sup>24</sup>. Pero el de Villamediana constituye un modo *sui generis* de imitación compuesta al que denominaremos como *composición en collage*, empleado frecuentemente por este poeta, en el que, lejos de desfigurar y ocultar las fuentes, se facilita su identificación mediante la inserción de segmentos intertextuales en bruto procedentes de composiciones prestigiadas por la difusión o por el prestigio de sus autores. Este modelo compositivo se acerca a otros juegos intertextuales, como las glosas o los centones, que ponen a prueba el virtuosismo del poeta al tiempo que homenajean las composiciones citadas y procuran evidenciar su filiación estilística. En sus obras pueden encontrarse versos o fragmentos más extensos de poemas de Diego Hurtado de Mendoza, de Camões y otros *maneiristas* portugueses, de Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas o del abad Antonio de Maluenda, cuyo tono se trata de asimilar mediante estos ejercicios de estilo. De esos poemas con los que Villamediana brega tan estrechamente acapara un botín de pedrería y metales preciosos con los que recamar sus propias composiciones, pues cuando un modelo está tan fijamente instalado en su mente, sus gemas acaban luciendo entretejidas en algún texto. En concreto, el fulgurante último verso del anónimo modelo que presentamos al comienzo, «de un corazón que en vivas llamas arde», corona también una de las «Estancias en octavas»: «pues llegará cualquier socorro tarde / a un corazón que en llamas vivas arde» (vv. 47-48)<sup>25</sup>. No es una de esas típicas octavas que glosan en sus últimos versos otras composiciones, por lo que su presencia allí está menos justificada, como caída al azar. Las octavas aparecen únicamente en el manuscrito 17719 de la BNE, o *Cancionero de Mendes Britto*, en el segmento que incluye composiciones de atribución más fiable a Villamediana, según estudió su editor, Juan Manuel Rozas. Esa apropiación literal de versos ajenos contribuye,

22. Ver, por ejemplo, Carreño, 1998, pp. CI-CII.

23. Ver Ruestes Siso, 1992; Dadson, 1993, y Castillo Bejarano, 2018.

24. Sobre las teorías renacentistas de imitación, véase el ya clásico manual de García Galiano (1992), especialmente el capítulo séptimo sobre la imitación en los tratados de poética castellanos.

25. Reproducimos por la edición de Ruiz Casanova (p. 472).

entonces, a reforzar la atribución de autoría, cuando, como en este caso, el mismo raro modelo anónimo ha fecundado dos composiciones distintas de Villamediana, una de ellas, además en un testimonio único.

Que Villamediana reutilizara versos de nuestro primer soneto indica que esa composición pertenece a una categoría de poemas prestigiada por su difusión en los círculos cortesanos, como muestran las versiones transmitidas, y apunta a la posibilidad de que, en su tiempo, se conociera con mayor seguridad, y no como mera atribución, el nombre del autor homenajeado. Tan conocido debió de ser aquel soneto del Quinientos que su fama traspasó las aguas del Atlántico y debió de leerse también en los círculos literarios de la Nueva España, pues lo reelabora, en un juego intertextual sorprendentemente análogo al de Villamediana, Bernardo de Balbuena (Valdepeñas, 1561-¿1562?-San Juan de Puerto Rico, 1627) en *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (Madrid, Alonso Martín, 1608)<sup>26</sup>. Esta novela pastoril fue compuesta en México, antes del regreso temporal de Balbuena a España entre 1606 y 1610, pues la aprobación había sido firmada en Valladolid en 1604. En la segunda «égloga» o capítulo, el narrador y otros pastores reconocen al «enamorado Leucipo», inadvertido de su presencia, que canta los desdenes de Filis y que, fatigado por sus cuitas, busca reposo en una cueva vegetal formada por el ramaje de un copudo aliso. Desde lejos se escucha el soliloquio del pastor, en este caso un soneto a la desconfianza:

Déjame aquí dormir, desconfianza,  
que cuanto me está mal, todo lo creo;  
que me engañan los ojos, ya lo veo;  
y que es sin fundamento mi esperanza.

Si con el tiempo, al fin, todo se alcanza  
también yo alcanzaré lo que deseo,  
que no ha de hacer mi mal tan gran rodeo  
que en sí, en mí o en él no haga mudanza.

Si la que es mármol y parece cera,  
por no templar sus leyes rigurosas  
a mi esperanza destemplare en ellas,  
no me podrá estorbar, por más que quiera,  
que, al fin, ya que no acabe grandes cosas,  
no muera por la fe de acometellas<sup>27</sup>.

Obviamente, Balbuena ha arrancado partiendo del modelo de nuestro soneto inicial y lo ha variado para construir sus propios cuartetos, aunque los tercetos van por otro lado, como veremos. Inserta, prácticamente, los dos primeros versos (sustituyendo «resollar» o «suspirar» por «aquí dormir»), y construye los cuartetos siguiendo aquel esquema con rimas en «-anza» y «-eo», compartiendo inclu-

26. Pueden consultarse breves semblanzas biográficas más recientes en Martínez Martín, 2014 y Terukina Yamauchi.

27. Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, pp. 175-176. Al final del v. 12 sustituyo el punto y coma de la edición de Martínez Marín por una coma, pues entiendo los dos últimos versos como el complemento directo del verbo «estorbar».



so palabras-rima como «desconfianza», «esperanza», «mudanza», «creo», «veo» y «deseo». Hasta se construye el armazón del monólogo con subordinadas causales y prótesis condicionales, como en el soneto fuente.

La significativa diferencia introducida en el primer verso, «Déjame *aquí dormir*», sin embargo, lo acerca sorprendentemente a la reelaboración de la misma fuente por Villamediana, «Dejadme *descansar*», de modo que la doble coincidencia en reutilizar el mismo soneto base y en variar en ambos casos un detalle en el primer verso que apunta hacia el mismo campo semántico (el del descanso) hace muy difícil no pensar que uno de los poetas tuvo además en cuenta la reelaboración del otro al pergeñar su propio *rifacimento*. Joseph Fucilla, que rastreó también en Balbuena las fuentes italianas<sup>28</sup>, no conecta este soneto con el «Datemi pace, o duri miei pensieri!» de Petrarca, como hizo con el de Villamediana, ni relaciona entre sí estos dos sonetos de Villamediana y Balbuena. Tampoco lo documentó Colombí-Monguió (1989), quien analiza otras composiciones de la novela de Balbuena como ejercicios de imitación y emulación mediante los que el autor reafirma su supremacía artística.

En ese caso, sería cuestión casi imposible determinar quién conoció el soneto del otro. Que Balbuena conocía las aficiones poéticas de Villamediana y, quizá, algunas muestras de su producción, lo confirma el hecho de que incluyese su nombre en el elitista grupo de nobles poetas al defender la poesía en su «Compendio apologético», apéndice en la edición de 1604 de *La grandeza mexicana* (Balbuena, 2006, p. 141). Una de las emisiones de *La grandeza* iba destinada a la península, con una dedicatoria para el también noble aficionado a la poesía Pedro Fernández de Castro y Andrade, conde de Lemos y entonces Presidente del Consejo de Indias, a quien dirigió luego *Siglo de oro*, en cuyo círculo político y literario se movió siempre Villamediana y al que sabemos que intentó acceder también Balbuena.

#### UNA RED INTERTEXTUAL

De hecho, Balbuena buscó intensamente promocionar su imagen dentro de esa red de conexiones no sólo desde la lejana Nueva España, sino mucho más intensamente en su estancia en la metrópoli durante los años de 1606 a 1610<sup>29</sup>. En ese círculo orbitaban su primo, el valdepeñero Miguel Cejudo, Lope de Vega o Quevedo, que contribuyen con sonetos preliminares en *Siglo de oro*, o Mira de Amescua, que le escribió el prólogo «Al lector» justificándola dentro de la teoría de la novela pastoril en la estela de Sannazaro.

¿Pretendió Balbuena en algún momento inscribirse en aquel aún más selecto grupo de autores, como Mira de Amescua o Villamediana mismo, que acompañaron a Lemos como séquito literario al virreinato napolitano? Ese grupo fue, en cierto modo, seleccionado por los hermanos Leonardo de Argensola, y curiosamente, con uno de ellos descubrimos otra sorprendente coincidencia intertextual en el soneto

28. Fucilla, 1953, pp. 77-99.

29. Martínez Martín, 2014, p. 22; Terukina Yamauchi, 2017, pp. 8-15.

de Balbuena que estudiamos, repitiendo el mismo ejercicio de *imitación en collage*. Fijémonos de nuevo en los dos últimos versos: «que, al fin, ya que no acabe grandes cosas, / no muera por la fe de acometellas». Son, de hecho, dos versos casi coincidentes con los dos últimos de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Debajo de una alta haya Melibeo  
retratava a Faetón en el cayado  
de aquel rayo de Júpiter pasado,  
que dio fin a su altísimo deseo.  
De la otra parte pinta el caso feo  
(después de haber al mundo amenazado)  
de Pompeyo en la barca degollado  
por obra del ingrato Ptolomeo.  
Y viendo sus pinturas acabadas,  
les dice a las figuras valerosas:  
«Tercero me hicieron mis querellas;  
y el mundo os tiene envidia, almas preciadas,  
pues ya que no acabamos grandes cosas,  
morimos en la fe de acometellas»<sup>30</sup>.

El tema eclógico del soneto del Rector de Villahermosa, que ha elegido el nombre de un pastor virgiliano, hace más lógica la asociación con el soneto del pastor Leucipo de la novelita pastoril, máxime cuando ambos pastores recitan sus poemas a la sombra de un árbol<sup>31</sup>. El soneto de Argensola apareció impreso en las *Rimas* póstumas de su padre y de su tío que Gabriel Leonardo de Albión publicó en 1634. Por otra parte, de los testimonios manuscritos de los que da cuenta José Manuel Blecua, no es posible afirmar si circulaba alguna versión antes de la composición del *Siglo de Oro* por Balbuena en 1604. No podemos garantizar, entonces, que Balbuena tome esos versos directamente del poema de Argensola, pero sí que inserta en su soneto, concebido, como hemos visto, como juego intertextual, un dístico ajeno que ya era reconocido, al menos, cuando Cervantes componía la primera parte del *Quijote*: «Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere, del cual se dirá lo que del otro se dijo, que *si no acabó grandes cosas, murió por acometellas*»<sup>32</sup>. Francisco Rodríguez Marín conectó la cita cervantina con el final del soneto de Balbuena para demostrar que el dístico debía estar asentado en una tradición compartida<sup>33</sup>. Contamos ahora, pues, con el soneto de Leonardo de Argensola, que confirma la difusión de ese afortunado dístico. En su edición del *Quijote*, ya Juan Antonio Pellicer proponía un pasaje de las *Metamorfosis* (II, 327-328) de Ovidio para la fuente del *Quijote*: «Hic situs

30. Citamos por la edición de José Manuel Blecua, *Rimas*, vol. 2, p. 52.

31. Incluso el motivo pastoril de la écfrasis del cayado labrado aparece en incontables ocasiones en Balbuena, una de ellas justo a continuación del soneto transcrito: «yo un cayado tengo de los mejores [...] y tan artificiosamente labrado» (Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, pp. 176-177).

32. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 26, p. 291, cursiva nuestra.

33. Rodríguez Marín, 1916, vol. 2, p. 327. Aunque el crítico aventuró que Cervantes estaría citando una formulación en octosílabos, quizá no se trate sino de una casualidad de la paráfrasis en prosa.

est Phaeton, currus auriga paterni, / qui si not tenuit, magis tamen excidit ausis»<sup>34</sup>. Fue una certera identificación de fuentes, si consideramos que Argensola usa la formulación en castellano para ponderar precisamente la audacia, a despecho de la fortuna, del mítico auriga solar.

No parece probable que Cervantes tomara la cita del *Siglo de Oro* ni Balbuena del *Quijote*, por la coincidencia en el tiempo y la distancia espacial en la composición de ambas obras. La formulación en Balbuena y en Argensola es tan coincidente, sin embargo, que o bien uno la tomó del otro o ambos de otra fuente anterior donde ya hubiera adoptado esa forma estable, aunque este último caso complicaría las hipótesis. Dado que el soneto de Balbuena arranca como un ejercicio de intertextualidad en *collage*, no sería arriesgado pensar que continuó ese ejercicio también en la conclusión, injertando esos dos versos reconocibles para el público. A falta de datos sobre la fecha de composición del soneto de Argensola, no podemos descartar que fuera anterior a los otros dos textos y acaso la fuente directa al menos para Balbuena, si no también para Cervantes. Aunque en este punto no podemos aún concluir ni la precedencia temporal de cada fuente ni qué autor imitó a cada cual, la documentación de algunos nodos son datos que quizá ayuden no solo a datar algunas composiciones, sino a recomponer la propia red de imitaciones textuales y de conexión entre sus autores.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio, «Reseña de Marcial Rubio Árquez, *El cancionero de Juan de Escobedo (Ms. 330 Biblioteca Real Academia Española): edición y estudio*, Pisa, ETS, 2004», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55.1, 2007, pp. 181-187.
- Balbuena, Bernardo de, *La Grandeza Mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*, 8.<sup>a</sup> ed., introd. Luis Adolfo Domínguez, México, Editorial Porrúa 2006.
- Balbuena, Bernardo, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, ed. crítica, introd. y notas Jaime J. Martínez Martín, Madrid, UNED, 2014.
- Carreño, Antonio, «Prólogo», en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. XXV-CV.
- Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, ed. Ralph DiFranco, José Labrador y Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.
- Castillo Bejarano, Rafael, «Un poco de acá y un poco de allá: acarreo de elementos y síntesis de una poética galante de tradición hispanolusa en el primer Villamediana», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 23.1, 2018, pp. 7-33.

34. Cit. en Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. 2, p. 352.

- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1917, 10 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Colombí-Monguió, Alicia de, «Estrategias imitativas en el Siglo de Oro de Bernardo de Balbuena», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 66.3, 1989, pp. 227-239.
- Crawford, J. P. Whickersham, «Notes on Three Sonnets of Boscán», *Modern Languages Notes*, 41, 1926, pp. 102-103.
- Dadson, Trevor J., «La poesía amorosa de los Condes de Salinas y Villamediana: ¿un diálogo subtextual?», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 1, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 269-278.
- Díez Fernández, J. Ignacio, «Textos literarios españoles en la Fernán Núñez Collection (Bancroft Library: Berkeley)», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 15, 1997, pp. 139-182.
- Fucilla, Joseph G., «Concerning the Poetry of Lope de Vega», *Hispania*, 15.3, 1932, pp. 223-242.
- Fucilla, Joseph G., *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, CSIC (Instituto «Miguel de Cervantes»), 1953.
- Figuroa, Francisco de, *Poesía*, ed. Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- García Galiano, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992.
- Gotor, José Luis, «Apuntes para una edición crítica de Francisco de Figuroa», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 225-242.
- Labrador, José, y DiFranco, Ralph, *Tabla de los principios de la poesía española, siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- Lanch, David, *The Oxford Cancionero: A Critical Edition, with Introduction, of MS. 189 in the Library of All Souls College*, tesis doctoral, Oxford, University of Oxford, 1963.
- Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé, *Rimas*, ed., introducción y notas José Manuel Blecua, Zaragoza, Instituto «Miguel de Cervantes», 1951, 2 vols.
- Martínez Navarro, María del Rosario, *La literatura anticortesana de Cristóbal de Castillejo. Estudio especial del «Aula de cortesanos» (1547)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016.
- Maurer, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figuroa*, Madrid, Istmo, 1988.

- Martínez Marín, Jaime, «Introducción», en Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Madrid, UNED, 2014, pp. 13-106.
- Padilla, Pedro de, *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI: Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, ed. José Labrador y Ralph DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros versos*, ed. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1997.
- Rubio Árquez, Marcial, *El cancionero de Juan de Escobedo (Ms. 330 Biblioteca Real Academia Española): edición y estudio*, Pisa, ETS, 2004.
- Ruestes Siso, María Teresa, «Presencia de Diego Hurtado de Mendoza en la poesía en metros castellanos de Villamediana (a propósito de algunos casos de imitación e intertextualidad)», *Glosa*, 3, 1992, pp. 167-177.
- Tassis y Peralta, Juan de [conde de Villamediana], *Cancionero de Mendes Britto: poesías inéditas del conde de Villamediana*, ed., estudio y notas Juan Manuel Rozas, Madrid, CSIC, 1965.
- Tassis y Peralta, Juan de [conde de Villamediana], *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- Tassis y Peralta, Juan de [conde de Villamediana], *Poesías*, ed. Luis Rosales Camacho, Madrid, Editora Nacional, 1944.
- Terukina Yamauchi, Jorge L., *El imperio de la virtud: «Grandeza Mexicana» (1604) de Bemardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2017.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- Vollmöller, Karl, «Mittheilungen aus spanischen Handschriften I. Oxford All Souls Coll., No. 189», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 3, 1879, pp. 80-89.