



Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Laínez (con ecos de madrigal cetiniano)*

Resonances of Garcilaso and Herrera in the melic song of Laínez (with echoes of Cetinian madrigal)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología, Universidad de Sevilla. C/ Palos de la Frontera, s/n. Sevilla, 41004.

Dirección de correo electrónico: fescobar@us.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>.

Recibido/Received: 16/1/2024. Aceptado/Accepted: 20-3-2024.

Cómo citar/How to cite: Apellidos, Nombre (2024). “Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Laínez (con ecos de madrigal cetiniano)”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 248-277. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.248-277>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente estudio ofrece un análisis circunscrito a los ecos de Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera en la obra lírica de Pedro Laínez (1538-1584). Se analiza, asimismo, la influencia del madrigal “Ojos claros, serenos” de Gutierre de Cetina en el imaginario del escritor madrileño en una confluencia e intersección de códigos entre el verso y el discurso musical. Como resultado, Laínez se sirve, en fin, de la hibridación de destacados modelos a partir de un ejercicio de imitación compuesta con el objeto de transitar diferentes caminos de expresión literaria hasta obtener su propia voz poética.

Palabras clave: Pedro Laínez; Garcilaso de la Vega; Fernando de Herrera; Gutierre de Cetina.

Abstract: The present study offers an analysis limited to the echoes of Garcilaso de la Vega and Fernando de Herrera in the lyrical work of Pedro Laínez (1538-1584). Likewise, the influence of Gutierre de Cetina’s madrigal “Ojos claros, serenos” on the imagination of the writer from Madrid

* Este trabajo, integrado en el contexto académico del Grupo *Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y selecciones* (HUM-233), se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Andalucía literaria y crítica. Fondos documentales para una historia inédita de la Literatura Española y su estudio: los fondos Alborg y Canales de la Universidad de Málaga* (UMA18-FEDERJA-260, Junta de Andalucía, Programa Operativo FEDER). Las técnicas de análisis implementadas se ciñen a la intersección de códigos entre literatura y música en el ámbito científico del *Centro de Investigación y Documentación Musical* (Unidad I+D+i Asociada al CSIC), en el que ejerzo como especialista y colaborador externo.

is analyzed in a confluence and intersection of codes between verse and musical discourse. As a result, Laínez uses, in short, the hybridization of outstanding models from an exercise in composite imitation in order to transit different paths of literary expression until obtaining his own poetic voice.

Keywords: Pedro Laínez; Garcilaso de la Vega; Fernando de Herrera; Gutierre de Cetina.

A MODO DE OBERTURA: VINDICACIÓN CANÓNICA DE LAÍNEZ Y NUEVAS PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Una de las líneas de interés circunscritas al estudio de la poesía española del siglo XVI viene dada por la reivindicación de autores en la historiografía literaria que, por diferentes avatares, han sido ubicados por la crítica en los márgenes del canon. Acaso el nombre de Pedro Laínez (1538-1584) encaje, en buena medida, entre estas figuras que se vienen considerando, en principio, escritores de segundo nivel por el hecho de que sus cualidades creativas no llegaron a conseguir la altura artística de modelos de referencia de la talla de Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina o Fernando de Herrera.¹

Ahora bien, el análisis de la obra lírica de Laínez, según pondré de relieve en el presente artículo, permite identificar no solo los ecos y reminiscencias en su imaginario de estos señeros paradigmas mencionados, sino cómo la calidad del corpus poético es más interesante de lo que señaló, en su momento, uno de los principales editores: Entrambasaguas. Resulta ser así si se atiende, con detenimiento y en aras de la acribia científica, a la exquisita sensibilidad imitativa de Laínez — más allá de tópicos y arquetipos— y su notable capacidad para las recreaciones a partir de la mimesis compuesta y la hibridación a nivel de canto mélico (acaso por afinidad con músicos como Silvestre, Montemayor, Espinel o Cabezón),² con posibilidad de modulación hacia

¹ Es esta, en efecto, la hipótesis de partida que defiende Entrambasaguas (1951) a lo largo de su edición de Laínez si bien, en los últimos años, se ha puesto de manifiesto una necesaria vindicación del escritor gracias a Maurer (1984: 1114), Maganto (2021: 20-21, 25-27) y Lucía Megías (2021). A estas perspectivas críticas cabe añadir los enfoques de Astrana Marín (1948), con numerosas noticias sobre nuestro autor desarrolladas en los volúmenes I y III al hilo de Cervantes; Blecua (1970); Maurer (1984); Alonso (2009, 2010); y Maganto (2021: 36-38, 201-238 y 513-526), con atención tanto a su contexto vital y sociocultural como a la producción lírica y transmisión textual.

² Para el marco teórico circunscrito a los principales paradigmas de la imitación compuesta —practicada por Laínez— en el Renacimiento español, véanse: Darst (1985) y Pineda (1994).

estilemas reconocibles en géneros poético-musicales como el madrigal de cuño cetiniano.

Respecto a la transmisión textual de su obra, la crítica especializada ha venido partiendo de tres fuentes principales, a saber, los códices 68 de la Biblioteca del Duque de Gor (Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, 23/6/9), Esp-314 de la Biblioteca Nacional de París y A-14 de la Kenneth Spencer Research Library de la Universidad de Kansas.³ Sobre este particular, sostiene Entrambasaguas (1951 I: 118, 123) que tales testimonios textuales —salvo el A-14 de la Kenneth Spencer Research Library, que no conocía—, a buen seguro, fueron copias realizadas, en momentos diferentes, sobre los originales inéditos de Laínez.⁴ A la acerba discrepancia entre Entrambasaguas y Marín Ocete, con autógrafos y polémica de por medio, cabe añadir los habituales problemas de atribución a Laínez, Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Damasio de Frías y, especialmente, Francisco de Figueroa; en concreto, en lo que concierne a la correspondencia —en virtud de nombres pastoriles— Damón-Laínez, amigo de Tirsi-Figueroa, aunque este último apodo podía referirse también a Laínez, en opinión de Entrambasaguas (1951 I: 143-159, 344-345, n. 1), aduciendo la “Canción a Pedro Laínez” de Espinel (2008: 214-220) en *Diversas rimas* (1591), en la que Tirsi se alza en calidad de dedicatario.⁵

³ Un resumido panorama de tales *fontes criticae* bosqueja Entrambasaguas (1951 I: 95-126; II: 358-393), aunque ha sido complementado por Alonso (2009: 552-557) al servirse del examen *de visu* de los testimonios y de la base de datos *Bibliografía de la poesía áurea* de DiFranco y Labrador (2001). Carreira (1990: 42), por su parte, localizó el poema “Dejome mi tormento en tal estado”, con atribución a Laínez, aporte ampliado en virtud de otros datos brindados por Maganto (2021: 233-238). En cuanto al A-14, se trata de un autógrafo de Laínez, con datación entre 1571 y 1578, materializado en un cancionero ofrendado a Giacomo Boncompagni, como analizase Maurer (1984, 1988: 135-136), y que comprende doce poemas —varios de estos en toscano y castellano— no recogidos en Gor y Esp-314 (Maganto 2021: 158-160, 293-296).

⁴ Por tanto, en contrapunto al criterio de Marín Ocete, quien, a lo largo de su libro (1950), considera autógrafo el manuscrito del Duque de Gor, dado que, al igual que Entrambasaguas, no llegó a localizar el referido códice A-14. Esta controvertida cuestión ha ocupado, precisamente, a la crítica con consideraciones de interés sobre la naturaleza autógrafa de dicha fuente: Lucía Megías (2016: 91-92), siguiendo la hipótesis de Marín Ocete, y Maganto (2021: 201-208, 230-233).

⁵ Aporta otras líneas interpretativas la crítica actual: Marín Cepeda (2015: 599), subrayando la necesidad de no otorgar demasiada credibilidad a estas atribuciones al calor de los nombres pastoriles; Alonso (2009: 551); y Maganto (2021: 340-346). Respecto a Espinel y su relación estética y de amistad con Laínez: Escobar (2023a: 752-753).

Pero, pese a los vínculos artísticos y personales de Laínez con escritores de reconocida altura como Espinel, Entrambasaguas no solo no opta por su debida reivindicación canónica en la historiografía literaria áurea, sino que reitera la imposibilidad de que pudiese brillar, con luz propia y honores, en el Parnaso áureo (1951 I: IX, 200). Sin embargo, ello no es óbice para que el crítico, aunque sin precisar por lo general las huellas y los ecos, reconozca la influencia en Laínez de los principales paradigmas del siglo XVI, encabezados por Garcilaso de la Vega, “su ídolo” (1951 I: 200, 320), durante la labor de servicio al malogrado príncipe Carlos.⁶

Y es que Laínez, cercano a Figueroa, Cervantes o Lope, fue elogiado, junto a Herrera, en el canto XXXVIII del poema épico *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata⁷ y, en compañía —una vez más— de Figueroa, el otro Divino, en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (1585).⁸ Siguiendo esta estela de elogios consagrados a Laínez, Lope, discípulo de Espinel y este, a su vez, amigo de nuestro autor, celebrará el talento del madrileño en la “Respuesta de Lope de Vega Carpio” a un “Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía”, inserta en *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621), parangonando sus cualidades a las de Herrera, Espinel, Gálvez de Montalvo y los hermanos Argensola.⁹ Andando el tiempo, en fin, el propio Lope (2007: 280), en su etapa *de senectute*, proseguirá, en la década de los treinta, con las alabanzas a Laínez tanto en la Silva IV (vv. 286-293) de *El laurel de Apolo* (1630) como en *La Dorotea* (1632), de nuevo con la intención de ubicar al *laudandus* en compañía de preclaros poetas áureos de la talla de Herrera, Espinel, Gálvez de Montalvo, López Maldonado, Cervantes, Rufo, Padilla, Ercilla, Liñán de Riaza, los hermanos Argensola, Góngora o él mismo.¹⁰

En resumidas cuentas, los escritores que valoraban las cualidades creativas de Laínez trataron de reivindicar su calidad estética asociándola a indiscutibles ingenios de la época, aunque si bien es cierto que figuras

⁶ Alonso (2009: 551), Escobar (2017: 45-69) y Maganto (2021: 123-181).

⁷ He consultado el ejemplar R.MICRO/18453 de la Biblioteca Nacional de España (fol. 204v).

⁸ Cervantes (2014, 395). Sobre los nudos profesionales y humanos entre Laínez y Cervantes, con Figueroa de fondo: Alonso (2009: 551), Maganto (2021: 111-121, 137-157, 319-321, 391-512) y Escobar (2024).

⁹ Lope de Vega (2003: 311).

¹⁰ Lope de Vega (2011: 285).

del vuelo de Lope, al igual que procediese con Espinel, se erigía como un auténtico maestro a la hora de desplegar estas estrategias de canonización en aras de la fama y la nombradía. En cualquier caso, Laínez, desde un prisma análogo a Lope, Espinel o Cervantes, trató de posicionarse en espacios de sociabilidad literaria de prestigio con el objeto de disfrutar de lazos de ingente influencia y poder avanzar, en consecuencia, en su carrera profesional. Basta examinar los paratextos que redactó en la línea conceptual de la dedicatoria a Ruy Gómez de Silva y Mendoza,¹¹ amigo de Felipe II y mayordomo del príncipe Carlos, influyente en los círculos de Alcalá de Henares y Sevilla, antes de caer en desgracia.¹²

En su ambiente de élite, en efecto, estaba integrado Laínez hacia 1564, según refiere Entrambasaguas (1951 I: 18-20, 337-341, 346-347), tras el fallecimiento de su padre, Bernardino de Ugarte, a la luz de versos como “Al príncipe Carlos en Alcalá” (1950: 101-102). Incluso adelanta la fecha a 1560, con prolongación hasta 1568, año del óbito del primogénito de Felipe II debido a una desgraciada caída en una escalera. Por tanto, de un modo parejo respecto a figuras de referencia afines al príncipe e integradas en el marco de intereses de humanistas hispalenses de la talla de Mal Lara, Herrera o Las Casas —así, por ejemplo, el Conde de Gelves o Mateo Vázquez de Leca—, Laínez sirvió de puente entre la Corte, tales hombres de letras sevillanos y el núcleo literario de Alcalá de Henares. A este ambiente cultural estaban adscritos, claro está, Figueroa y Cervantes, con quien Laínez compartió preliminares en *La Austríada* (1585) de Juan Rufo al otorgar la Aprobación.¹³

Pero profundicemos en los nexos de Laínez con los eruditos de la Sevilla aurisecular en un primer apartado en el que voy a poner de relieve las embrionarias tomas de contacto, en la década de los sesenta del siglo XVI, entre el escritor madrileño y el entorno de Mal Lara y Herrera. Ello fue posible gracias a intereses estéticos compartidos como la asimilación de Garcilaso en los círculos de raigambre complutense e hispalense. En un segundo epígrafe, ubicaré el encuadre en el hecho de que la sensibilidad de Laínez hacia la tradición lírica sevillana, desde los años sesenta hasta los primeros compases de los ochenta, le permitió recrear modelos influyentes en dicho núcleo de élite de la talla de Cetina y su madrigal

¹¹ Laínez (1950: 3-4).

¹² Y a quien Entrambasaguas (1951 II: 345-346) considera el *laudandus* de un preliminar transmitido en forma de dedicatoria.

¹³ Sobre tales relaciones literarias en torno a *La Austríada*: Escobar (2018).

“Ojos claros, serenos”, *leitmotiv* paralelo, a modo de *variatio*, respecto al subtema garcilasiano de los “claros ojos”. Y es que, según subrayo en el apartado final, la hibridación entre *auctores* de la Sevilla del Siglo de Oro y el poeta garcilasiano acompañaría a Laínez hasta su última etapa como demuestra su conocimiento de la creatividad herreriana reconocible en *Algunas obras* (1582). En este contexto sociocultural y próximo ya a su óbito en 1584, fue testigo de cómo Garcilaso era reivindicado por Herrera y su ámbito académico, desde 1580, suscitando una controversia —con la canonización del Divino de fondo— que alcanzó a la élite castellana, viéndose implicado Laínez.

Comencemos con la marcada inclinación de nuestro autor por el paradigma toledano en el entorno madrileño, compartida por los también garcilasianos Mal Lara y Herrera, mientras este prestigioso círculo hispalense trazaba meditadas estrategias de posicionamiento en la Corte.

1. LAÍNEZ Y EL NÚCLEO SEVILLANO DE MAL LARA Y HERRERA: PRIMEROS CONTACTOS A PROPÓSITO DE ECOS GARCILASIANOS

Los humanistas de la Sevilla áurea en torno al príncipe Carlos relacionaban al emperador Carlos V con su nieto homónimo, próximo al abuelo, como refleja Juan de Mal Lara (2015a) en el *Hércules animoso*, obra mitográfica consagrada al príncipe Carlos y con una “fingida Arcadia” de por medio en la que participaron ingenios de la altura de Herrera y Las Casas. Por su parte, Laínez (1950: 101), siguiendo este sendero ideológico, lo subraya en el mencionado poema “Al príncipe Carlos en Alcalá”, como evidencia el verso 5 de la octava inicial (“igual al claro padre y alto agüelo”). Asimismo, de manera análoga a lo que estaba sucediendo en la capital andaluza, Laínez (1950: 118) brindó versos a Carlos V, en su caso concebidos como una “Elegía en la muerte del emperador Carlos V” en preceptivos tercetos encadenados.¹⁴ En esta composición, enaltece la memoria del monarca a raíz de su óbito en el Monasterio de Yuste, en 1558, donde se encontraba retirado en virtud de una vida ascética, cantada, en términos elegíacos, por Mal Lara en el *Hércules*. De hecho, Laínez se inspira y tiene en cuenta este prisma épico-celebrativo del humanismo sevillano en la tradición encomiástica de la canción pindárica de Herrera —amigo de Mal Lara—, quien va a influir

¹⁴ Consta como anónima en el manuscrito 371 de la Biblioteca Nacional de París (fol. 127r): Entrambasaguas (1951 II: 155-162, 363) y Alonso (2009: 554).

en el diseño artístico de canción de Góngora. Por tales razones, el verso de Laínez “no sufras que se olvide la alta gloria” (1950: 122) tiene su correlato en el 61 (“Tú, Señor, que no sufres que tu gloria”) de la “Canción en alabanza de la diuina Magestad por la vitoria del Señor don Juan”, de resonancias bíblicas (Herrera, 1985: 259), como sugirió Entrambasaguas (1951 I: 271). Apunta, igualmente, Laínez (1950: 118-119, 122) elementos metapoéticos alusivos a su “canto” con la mediación del dios de la poesía¹⁵ y a la acción misma de “cantar” en virtud de la inspiración representada en el icónico símbolo de la Musa.¹⁶

La loa de sesgo elegíaco al monarca modula, en su parte conclusiva, hacia una *consolatio* de vuelo estoico-senequista. Lo refleja el éxplicit de la composición (“y para consolarnos esto baste.”) hibridada con el tópico horaciano del *beatus ille*. Se encuentra formalizado, en particular, en microestructuras anafórico-paralelísticas que sustentan el inicio de los tercetos 61-67 (1950: 126) en tanto que reaparecerá en composiciones del calado del soneto “El dolor grave de tu acerba muerte”¹⁷ o la égloga “Cerca de aquella dulce y clara fuente” (1950: 165).¹⁸ A este respecto, especial interés reviste el terceto de nuestro poeta (1950: 186) en la voz de Galatea: “*Cuán bienaventurada y alta suerte / la del que muere por tu blanca mano, / pues solo aquesto es vida más que muerte*”.

Entrambasaguas (1951 I: 272), por su parte, enfatiza el manifiesto *locus communis* entre estos versos de Laínez y la paráfrasis poética horaciana de Lope de Vega (2010: 166) en *Pastores de Belén* (1612).¹⁹ Con todo, se decanta por Garcilaso en calidad de paradigma medular, en concreto, en lo que atañe a los versos de Salicio en la égloga II (“*¡Cuán*

¹⁵ “Porque sin su favor [el de Apolo] no puedo tanto / que igualar pueda, aunque alto sea el sentido, / a lo que mostrar quiero con mi canto.”; y “De nuevo —¡oh Apolo!— tu favor demandando / porque consolar pueda con mi canto / a los que están su muerte lamentando.” (tercetos 2 y 38).

¹⁶ “Aquí debes, ¡oh Musa levántate! / donde el más alto ingenio no llegara, / tratando de cantar del nuevo Marte.” (terceto 7).

¹⁷ “Dichoso el que es tan justo en tierna vida / que merece cambiar [...]” (vv. 9-10; 1950: 262); véase: Entrambasaguas (1951 II: 418).

¹⁸ “*Cuán dichoso y cuán bienaventurado / aquel [...]. // Y cuán dichoso, aquel que ve acercarse / el término [...]. // Y más el que ha acabado la carrera [...]. // Y aquel que tan templado siempre ha sido [...]. // Porque este tal no muere cuando es muerto [...]. // Y pues que tú, oh, gran César, celebrado [...], // dichoso tú, pues tan dichoso fuiste [...]*” (1950: 125-126).

¹⁹ “*¡Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse justamente, / que sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente / a la virtud contraria, / la suya pasa en vida solitaria!*”.

bienaventurado / aquél puede llamarse / que con la dulce soledad s'abrazo, / y vive descuidado / y lejos d'empacharse / en lo que el alma impide y embaraza!", vv. 38-43; 1995: 144), lectura que comparto, más allá de la recepción directa del modelo romano en forma de remozamiento horaciano. Explicado con otros términos, Laínez y Lope optaron por una hibridación análoga, esto es, Horacio y Garcilaso, gran lector y recreador del poeta venusino hasta en el empleo de la técnica literaria de la *suauitas*.²⁰ Aduce, además, Entrambasaguas (1951 II: 272-325) la posibilidad de que esta égloga se trate de *Engaños y desengaños de amor*, evocada, según su hipótesis, por Gálvez de Montalvo en *El pastor de Fílida*, con "Censura" de Laínez.²¹

De otro lado, si ingenios hispalenses afines conceptualmente al autor madrileño como Mal Lara acometieron proyectos de la talla de la *Descripción de la Galera Real a don Juan de Austria* o poemas como *La Psyche* —en loor de doña Juana de Portugal, hija de Carlos V y hermana de Felipe II (Mal Lara, 2015b)—, nuestro escritor (1950: 343) redactó la sentida "Elegía a la muerte del S[eñor] don Juan de Austria".²² Al tiempo, desde una sintonía ideológica similar, le dedicó el soneto "Altísimas Princesa, en quien el cielo" a doña Juana, en calidad de gobernadora de España y protectora de Laínez (1950: 126).

En lo referente a la elegía, que Entrambasaguas (1951 I: 295) supone que el poeta redactó hacia 1578, sobresalen varios rasgos: las alusiones, al hilo de la fugacidad de la vida humana, como un *leitmotiv* al "doloroso Tirsi", sobrenombre literario, en un principio, de Figueroa;²³ y el parangón del *laudandus* respecto a Carlos V.²⁴ La elevación del estilo élego hacia el *sermo* sublime, mediante *temperamentum* en el sendero conceptual del humanismo pontaniano, se hace necesaria por el estatus y relevancia del dedicatario; de ahí que Laínez, más allá de la *humilitas*, encuentre difícil asumir tan elevado reto en su canto ("el ánimo real, la valentía, / cantáralo la cítara de Apolo / y no la destemplada vena mía."), al que se refiere de manera metapoética en "y aun de más alegre y dulce canto", "Ya deste canto el número produce" y "¿Quién, pues, de la divina, inmortal planta /

²⁰ Fosalba (2023).

²¹ Gálvez de Montalvo (2006: 197).

²² Alonso (2009: 553) y Maganto (2021: 183-185, 239-263, 297-300, 333-335).

²³ "para que el doloroso Tirsi hable" y "¡ay Tirsi doloroso! pues que quedas" (1950: 344, 350).

²⁴ "Del Carlo, ¡oh trasunto verdadero! / harán que a la verdad iguale el canto, / si canta lo que en ti yo considero." (1950: 344).

cantará [...]”, o bien materializado en la forma concreta y sonora del verso (“lo divino, inmortal verso lo canta”; 1950: 346, 351-352). Por último, la *iunctura* “piedra dura y fría”, comprendida en “lo que sobre esta piedra dura y fría” (Laínez, 1950: 352), evoca, en una *variatio* y a modo de cita intertextual a Garcilaso —frecuentemente imitado en los círculos culturales de Alcalá de Henares y Sevilla—, la elegía de Nemoroso a Elisa en la égloga I (“Aquesto todo agora ya s’encierra, / por desventura mía, / en la oscura, desierta y *dura tierra*.”, vv. 279-281; 1995: 133), leída y recreada por Laínez en otros versos, como veremos.²⁵ Sin citar este eco garcilasiano, Entrambasaguas (1951 I: 189) aclara que el nombre pastoril de Nemoroso, enamorado de Amaranta, lo toma Laínez del toledano.

En cuanto al poema brindado a doña Juana de Portugal —compuesto según Entrambasaguas (1951 I: 327) en 1554—, Laínez lo planteó en unos términos artísticos tales que la composición bien podría haberse integrado en los preliminares de *La Psyche* de Mal Lara (2015b), redactada hacia 1561, en la que se ensalza su labor como regente de la nación española. Se demuestra en dicho panegírico a la vista del verso 5 (“Cuyo saber, beldad y honesto celo”), consonante con el ideal de *forma et pudicitia* ensalzado por el maestro sevillano a la luz de la *sententia* de Juvenal “*rara est concordia formae / atque pudicitiae*”, reconocible en *Sátiras*, X, 297, ya en el frontispicio de la obra. Por lo demás, la voz de la enunciación lírica del *laudator* en alabanza de la *laudanda*, bosquejada desde el “baxo canto” en virtud de la *humilitas* y en la modalidad del retrato prosopográfico, cristaliza en la exaltación de los “claros ojos” (“pues ver los claros ojos y alta frente”); es decir, una imagen que va a constituir una constante motívica en el pensamiento creativo de Laínez ligada tanto al universo de Garcilaso como, con sucesivas variaciones, al modo del madrigal de Cetina, en clara filiación con la tradición poética sevillana.

Incluso la poesía espiritual de Laínez, de marcada tonalidad pasionista, comparte rasgos estilísticos, según se colige del soneto “Al Viernes Sancto” (1950: 153) en un apunte a “El dolor de pasión tan rigurosa” (v. 9), con la producción de ingenios de la Sevilla aurisecular de la talla de Mal Lara y Mosquera de Figueroa. Ello no es óbice para que deje ver su decidida filiación con versos de Petrarca (1997 I: 290) en las

²⁵ Al margen de la evocación del *Canzoniere* (“*chi pensò mai veder far terra oscura?*”; CCCXI, 11) de Petrarca (1997 II: 888), la variante “en la *fría*, desierta y *dura tierra*”, transmitida en la tradición manuscrita garcilasiana (véase la nota de Morros a su edición de Garcilaso 1995: 335), se encuentra más en consonancia, si cabe, con la *iunctura* “piedra *dura* y *fría*” de Laínez.

Rime como el *sonetto* 62 (“*Padre del ciel, dopo i perduti glorui*”) en alusión, en palabras de Entrambasaguas (1951 I: 322), al Viernes Santo de 1338, y con otros poemas, tras la estela del de Arezzo, del fuste del soneto de cuño conceptista “El Viernes Santo. Al alma” de Hernando de Acuña (1982: 327).²⁶

No es de extrañar tampoco, habida cuenta de los intrínsecos puntos de unión de Laínez con este núcleo sevillano, que fuese artífice de la epístola “El que más a la fuente insigne debe” (1950: 163-164); esto es, en diálogo con Mal Lara (2015c: 300-302), Herrera y Vadillo en lo que atañe a los preliminares del *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570) de Cristóbal de las Casas.²⁷ En tal composición, se distingue, a propósito de temperar la desapacible fuerza de los vientos, el efecto órfico (“[los lectores] verán *cesar* los más *discordes vientos*, / mover las rocas de su firme asiento / a fuerza de dulcíssimos accentos.”), en particular, en el terceto 12 (1950: 164), al compás de la canción V (“Si de mi baja lira”) de Garcilaso (“*aplacase* la ira / del *animoso viento*”, vv. 3-4; 1995: 84) y en entronque con el ideario mélico de Herrera.²⁸ No sigue el poema el modelo de la epístola en versos blancos, sino que se encuadra más bien en la estela lírica de Figueroa y, claro está, de la poesía áurea sevillana, como se reconoce en los *usus scribendi* de los amigos Cetina y Baltasar del Alcázar, este último allegado a Mal Lara y Herrera.²⁹

Respecto a las huellas precisas del paradigma garcilasiano como las referidas al canto órfico, en virtud de la *laus urbis natalis*, Laínez (1950: 164) parangona, en el penúltimo terceto de su composición, el ingenio de Las Casas al del “claro Garcilaso” (“Pues que produjo el Tajo cristalino / al claro Garcilaso en su ribera / y a Casas, Betis, en tan alto sino [...]”), valorado e imitado por él mismo. Sin duda, Laínez, sensible a la recepción de Garcilaso en su propio estilo, pero también en el de sus coetáneos, reparó en la impronta del toledano en Las Casas. Constituye un reflejo, de otro lado, del creciente interés del núcleo poético sevillano por dicha *auctoritas* que acabaría dando como fértil fruto las *Anotaciones* de

²⁶ Que el investigador (1951 I: 322-323) aduce en calidad de lugar paralelo.

²⁷ Amigo de los eruditos mencionados y colaborador con versos paratextuales tanto en el *Hércules animoso* como en *La Psyche*.

²⁸ Para la filiación literaria del motivo a la luz de fuentes que van desde Ovidio, *Amores* (I, 6, 51) y Virgilio, *Geórgicas* (II, 339-341) a Bernardo Tasso, *Odi* (XXXVII, 12-13): Cabañas (1948), Morros (nota 84.1 a Garcilaso, 1995: 432-433), San Juan Astigarraga (1997) y Escobar (2023c).

²⁹ Escobar (2017: 16-18, 44-51, 56-61) y Castro (2023).

Herrera, cercano a Las Casas y al amigo de ambos, Mal Lara.³⁰ Por su parte, Entrambasaguas (1951 I: 343), aunque sin la debida contextualización en el marco humanístico hispalense que me está ocupando, trae a colación la mencionada pátina garcilasiana en Las Casas con la intención de resaltar su habitual censura a Laínez por la desmedida alabanza al *laudandus*.

Críticas aceradas al margen, lo cierto es que, en lo que atañe a esta composición ofrendada a Las Casas —con publicación en 1570, aunque redactada con anterioridad—, cabe subrayar la pervivencia de Garcilaso en el ámbito académico de Herrera y Mal Lara, quien *ca.* 1565 dedicó en la *Tabla del Hércules* (2015a III: 1694) la entrada *Thyrsis*, en un guiño en clave a un poeta de su tiempo y sin desvelar la identidad, si bien apunta al apodo simbólico pastoril de Figueroa. Ello es así dado que, en la “Capilla del Parnaso” del *Hércules* (IV, 3, 209-224), Mal Lara (2015a II: 687-688) incluyó juntos, como prefiguración del “Canto de Calíope” de *La Galatea*, a Laínez y Figueroa, además de la mención a Vadillo en esta “Capilla” (IV, 3, 241-248; 2015a II: 688). Se trata, en efecto, de un amigo de Mal Lara y autor de uno de los preliminares del *Vocabulario* junto al erudito sevillano y Herrera, quienes constan en la *Tabla de nombres propios* del *Hércules* (2015a: 1553 [Figueroa] y 1560 [Laínez]):

El Figuerõa en sciencia y poesía,
 en jüizio, bondad, sossiego y arte,
 en los más altos arboles ponía
 su Thyrsis; apartado allá de Marte,
 a Dardanio de tal suerte escriuía
 que luego Apolo en ambos se reparte;
 y de laurel los dos antes prouaron
 las hojas que sus frentes rodéaron.

En gran frescura, un myrto se cría
 que un príncipe traspone en sus jardines,
 de que Euterpe su lira coronaua,
 dándole Melpómene agudos fines.
 El que a su tierno Amor también cantaua;
 las Musas dizen qu’es Pedro Laínes;
 y tantos nombres ay de sola Hespaña

³⁰ Quien, al igual que Laínez y Herrera, participó en los preliminares laudatorios al *Vocabulario*.

que aun quererlos leer es gran hazana.

Estos lazos de Láinez con la ciudad hispalense, desde las décadas de los sesenta y setenta del XVI, se refuerzan aún más, si cabe, a la luz de documentos históricos. Entre estos, huelga poner de relieve que el poeta madrileño otorgó poder a los sevillanos Tomás de Zuarristu y Juan de Gibaja el 3 de agosto de 1577 para que pudieran percibir de Hernando de Almansa, veinticuatro de la capital andaluza, diez mil maravedís de un juro “que tiene en cada año por privilegio de Su Magestad, situados en el almojarifazgo de Indias”.³¹ Es decir, estamos ante una figura real a la que, hasta su desgraciado declive, se mostraron leales egregios nobles ligados al entorno de élite humanístico de la ciudad como el Conde de Gelves y el VII Duque de Medina Sidonia, discípulos de Mal Lara y próceres que contaban con Herrera en sus respectivos círculos literarios.

Más interesante resulta, para la cuestión que me ocupa, la aportación de Maganto (2021: 178-181, 185-186) al contextualizar una estancia de Láinez en Sevilla en los últimos compases de 1569, con la posibilidad de un encuentro en el entorno cultural de Mal Lara y Herrera, así como la redacción del poema para el *Vocabulario* entre finales de 1569 y comienzos de 1570. Ello habría sucedido tras un contacto previo de Mal Lara con Láinez y Figueroa hacia 1565 gracias a la mediación del príncipe Carlos, su preceptor Honorato Juan (elogiado en el *Hércules* por Mal Lara), el Conde de Gelves y Vázquez de Leca.³² Si se tienen en cuenta los datos sobre estos escritores en la *Tabla* (con datación interna de 1565) y la *Tabla de nombres propios del Hércules* —en consonancia con el elogio de Láinez y Figueroa en la “Capilla del Parnaso”—, todo apunta a que, en ese año y antes de la referida estadía de Láinez en la capital hispalense en 1569, los vínculos entre el círculo de este y Figueroa y el de Mal Lara y Herrera ya estaban asentados. Dicho acercamiento inicial con ambos poetas de aliento garcilasiano se debió de consolidar mientras Mal Lara trataba de encontrar el favor en la Corte entre 1566-1567 con el objeto de publicar obras del fuste de *La Filosofía vulgar*, *La Psyche* y el *Hércules*. Sin embargo, los poemas mitográficos del erudito se acabarían quedando sin abrigo editorial, entre otras razones, por el fallecimiento del maestro hispalense en 1571.

³¹ Indicando Entrambasaguas (1951 I: 29-30) que, a buen seguro, a modo de pago a su labor de servicio del príncipe Carlos, como aclara Maganto (2021: 324-325).

³² Escobar (2017: 30-34, 53-63, 68-70).

2. EL MARIDAJE DE LA TRADICIÓN HISPALENSE Y EL MOTIVO GARCILASIANO DE LOS “CLAROS OJOS” (CON ECOS DEL MADRIGAL “OJOS CLAROS, SERENOS”)

Como sus allegados Montemayor, Cervantes o Espinel, Pedro Laínez, en su obra poética, se sirve, con suma frecuencia, del *leitmotiv* de los “claros ojos”, topicalizado en el canon de belleza femenina renacentista en una suerte de tema con variaciones.³³ Procede, en este sentido, armonizando el rico y fértil universo de Garcilaso, como en las elegías de Salicio a Galatea y Nemoroso a Elisa en la égloga I,³⁴ con la imagen “*Ojos claros, serenos,*” en el madrigal “Ojos claros, serenos” de Cetina (1990: 131);³⁵ o sea, en correspondencia con los *madrigali* de Barbara Strozzi (“*Lumi soavi e chiari*”) y Angelo Poliziano (“*Occhi leggiadri, o grazioso sguardo*”), y puesto en música, en *Orphénica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana, por Francisco Guerrero. De hecho, un poeta-músico admirado por Laínez y excelente cultivador y catador de madrigales, Montemayor (2012: 120, 128),³⁶ en la “Elegía a la muerte de Feliciano de Silva”, plantea una recreación imitativa similar, dado que realizó un visible homenaje a Garcilaso al hilo del *ubi sunt* (“¿Qué es de los *claros ojos?*, ¿dó se han ido?”, v. 37), mientras que, en la epístola “¿Cuán excusada cosa es escribirte [...]”, se propuso evocar el celebrado madrigal de Cetina (“Tu ser, tus *claros ojos y serenos*”, v. 49), en este caso, mediante el desplazamiento del epíteto “claros” por necesidades expresivas. Es más, como fruto de las relaciones entre Montemayor y Cetina —según debía de saber de primera mano Laínez—, está documentado un intercambio de sonetos entre los dos ingenios en el contexto de una estancia del poeta-músico en la capital hispalense anterior a 1552-1553 y seguramente hacia 1545-1546. Así, el lusitano, quien pudo inspirarse en el madrigal “Ojos

³³ Para la amplia tradición literaria del *amor per oculos* desde el sincretismo neoplatónico-petrarquista y a propósito de la belleza de la dama, con apuntes a Laínez: Serés (1996: 148-227).

³⁴ “Tus *claros ojos*, ¿a quién los volviste?” (v. 128) y “¿Dó están agora aquellos *claros ojos* [...]?” (v. 267); o de un modo afín al verso 20 (“¡oh *claros ojos*, oh cabellos d’oro [...]!”) del terceto en la doliente voz de Albanio, enamorado de Camila, en la égloga II (1995: 126, 133, 143).

³⁵ McGrady (1997).

³⁶ Ruiz (2000, 2001).

claros, serenos” en *La Diana*,³⁷ le consagró la “Respuesta de Jorge de Montemayor, siendo enamorado en Sevilla donde Gutierre de Cetina se quedaba” (2012: 150) como contestación al “Soneto de Gutierre de Cetina, siendo enamorado en la Corte, para donde Montemayor se partía” (Cetina, 1990: 321).

Por tanto, en contrapunto a la lectura crítica sin delimitación conceptual de Entrambasaguas, me decanto por el deslinde, en cuanto a identificación de fuentes, entre las reminiscencias procedentes de Garcilaso (“claros ojos”) y Cetina (“Ojos claros, serenos”). Sin embargo, tengo en cuenta, a la par, la posibilidad de inversión del orden del adjetivo “claros” por parte de los ingenios áureos, en su asociación con “serenos”, ya sea por una cuestión de eufonía, eurritmia o *causa metri*, y hasta con la conjugación de ambos senderos imitativos como pone en juego Montemayor desde un *modus operandi* que trae a la memoria el de Laínez. Y es que, en consonancia con estas huellas reconocibles en los dos escritores, tuvo el madrigal cetiniano “Ojos claros, serenos” un notorio predicamento pastoril como tema con variaciones en *La Galatea* de Cervantes (2014: 87, 307, 397), uno de los autores que más valoró al madrileño, al igual que su otro amigo, Espinel (2008: 79-84), quien reelaboró dicho motivo en la égloga I, *Liseo* (“aquella noche tan *serena y clara*”, v. 84) de *Diversas rimas*.³⁸

Pues bien, el estilema de dicho madrigal de Cetina resuena, en el caso preciso de Laínez (1950: 157), mediante *variatio* y conforme a un *tricolon* en la canción “Yo vivo, aunque muriendo, a tu despecho”,³⁹ en concreto, en el verso 10 (“de los *claros, serenos, dulces*”) de la estancia 8, con desarrollo en la 9.⁴⁰ Sobre este particular, Entrambasaguas (1951 I: 192-193, n. 1) no consagra sus esfuerzos al análisis de dicha imagen en la canción petrarquista de Laínez, bien recurrente en su universo, y mucho menos al hallazgo de posibles modelos de referencia, limitándose a evocar los supuestos artificios de la belleza femenina.

³⁷ “Volved, señora, esos ojos [...], / matáis con solo el mirar” (1996b: 111); véase la nota 111.221 de Montero en su edición.

³⁸ Para un análisis detallado de tales estrategias literario-musicales de Espinel: Escobar (2023a, 2023b).

³⁹ Maurer (1988: 185) y Alonso (2009: 553-554, 557).

⁴⁰ “De estos *hermosos ojos*, blandamente”, “por estos *dulces ojos* recibía”, “*tales ojos*, o ser dellos mirado” y “ver estos ojos donde Amor se anida” (vv. 1, 4, 10, 13; 1950: 160-161).

Al margen de modas y afeites de época, lo cierto es que, en el tratamiento estético de la amada, Laínez se decantó —al igual que sucede con otros motivos temáticos— por sus principales *auctores* de partida avalados, a modo de marco de legitimación, en la tradición poética áurea, como sucede con Garcilaso. De esta manera, a la vista de lo formulado hasta el momento y en contrapunto a la hipótesis de dicho investigador, realizo, a propósito de la obra poética de Laínez y como se advierte en Montemayor, Cervantes, Espinel y otros ingenios, un deslinde a nivel de imágenes entre los “claros ojos” de raigambre garcilasiana y los “Ojos claros, serenos,” de Cetina. Había llevado a cabo, por añadidura, el poeta sevillano, musicalizado por Francisco Guerrero, variaciones en composiciones suyas como el soneto “Ojos, ¿ojos sois vos? No sois vos ojos”, el madrigal “Cubrir los bellos ojos” o la canción “Hermosísimos ojos” (1990: 134, 137; 2014: 775-778). Me refiero, en definitiva, a que este crítico (1951 II: 308) apunta de pasada la presencia y recepción del madrigal cetiniano en el imaginario de Laínez (1950: 35, 43) al hilo de las *iuncturae* “claros ojos”, el “hermoso rostro” y el “mirar airado”, con mal de amores de por medio, en los sonetos XXVII y XXXVI (“Baxad los claros ojos, que quitando” y “Si, creyendo atajar mi pensamiento, / en el hermoso rostro mostráis ira”). Sin embargo, en mi opinión, como *variatio* respecto al paradigma de Cetina, se alza, especialmente, en el universo creativo de Laínez (1950: 36), el motivo temático —de cariz garcilasiano y desde un prisma estético afín al de Montemayor— circunscrito a los “claros ojos” de su amada Fili, como en el soneto “Hermosísima Fili, en quien florece / alto valor y rara hermosura, / y en cuyos *claros ojos* y figura / el bien del alto cielo resplandece.” (vv. 1-4). Opta, por lo demás, Laínez por el empleo de dicho *leitmotiv*, como si de un tema poético-musical se tratase, no solo en los sonetos sino también en las octavas, canciones y coplas castellanas. Sobre esta última modalidad genérica, baste recordar la composición “¿Dónde está mi libertad?”, en la que sobresalen los versos “Acuérdome que os miraba, / *claros ojos* [...]” y “Los *claros ojos* airados” (1950: 73-74). No obstante, el *leitmotiv* de los “claros ojos” se extrapola a otros significativos versos del poeta (1950: 165) como la égloga “Cerca de aquella dulce y clara fuente”, en la que Montano evoca los “claros ojos” de Galatea.⁴¹

⁴¹ “que sólo en tanto mal poder valerme / es concedido a aquellos *claros ojos* / que huelgan de acabarme con no verme”; (1950: 172, terceto 41).

Estamos, en efecto, ante una manifiesta *amplificatio* por parte de nuestro autor del motivo garcilasiano de los “claros ojos” como un tema con variaciones y a modo de constante simbólica perceptible en los sonetos siguientes: “Cese del duro pecho la aspereza, / vuelve esos *claros ojos* a mirarme, / señora, cuya luz podrá sacarme / de tan oscura sombra en tal tristeza.” (vv. 1-4; 1950: 20); “Baxad los *claros ojos*, que quitando / están a cuantos ven la dulce vida;” (vv. 1-2; 1950: 35); “Dulce y fuerte prisión de mi alegría”, al hilo de “Mas, a los rayos de los *claros ojos*” (v. 9; 1950: 7); y “Término de la humana hermosura: / si Amor tiende con mano rigurosa / su dulce, universal red peligrosa / en vuestros *claros ojos* y figura” (vv. 1-4; 1950: 37). En este último caso, sobresale, además, el *leitmotiv* de la red de amor, presente en los sonetos de Hernando de Acuña “¿Dígame quién lo sabe cómo es hecha [...]?” (“Soneto sobre la red de amor”), “De amor se hace y por él mismo es hecha” (“Respuesta”), “La red de amor, pues por amor es hecha” (“Otra respuesta”) y “La red de amor es invisible y hecha” (“Otra respuesta”).⁴² Se trata de un ciclo, en definitiva, que Entrambasaguas (1951 I: 330-331, n. 4) considera una “explicación” del soneto “Cuando era nuevo el mundo y producía”.⁴³

Pero son dos sonetos, en particular, en los que Laínez (1950: 156) decidió hacer convivir el modelo de Garcilaso con la rica tradición estética de Petrarca, más allá de la estela madrigalista cetiniana: “Libres rayos del sol, sueltos o en velo” y “La vida que yo paso es propia muerte”. En la primera de estas composiciones, integra el verso 6 (“*claros ojos*, de amor suaves nidos”), con armonización de opósitos o imágenes contrarias de filiación petrarquista-garcilasiana, aquí en relación quiasmática (“en fuego helado o en ardiente yelo.”, v. 4). Subraya, sobre todo, Entrambasaguas (1951 I: 354-355) la influencia del canon de Petrarca y Garcilaso en el canto poético —de aliento amoroso y tonalidad pastoril— de Laínez con el objeto de evidenciar la escasa autenticidad de sus versos, a su entender, a nivel de sentimientos y emociones, ocultos bajo una desmesurada topicalización enraizada en la historia literaria italo-española.

Críticas al margen, no menos calado atesora el segundo soneto mencionado de Laínez (1950: 26), es decir, “La vida que yo paso es propia muerte”, en el que se lee “—sufre los *claros ojos*, que dan muerte / que en ellos hallarás eterna vida—, / responde Amor; y así desseo la muerte” (vv. 12-14). Tanto este terceto como el anterior sugieren la atenta asimilación

⁴² Acuña (1982: 244-247).

⁴³ Acuña (1982: 248).

estética de Garcilaso, venerado e imitado en el círculo hispalense, en particular, y el andaluz en general —baste recordar a Espinel—, pero también en el de Alcalá de Henares, incluyendo a Cervantes y Figueroa. Las huellas del soneto I de Garcilaso resultan evidentes en el terceto de Laínez:

<p>Ruégote, alto señor, que me des vida o, <i>si quieres</i> que muera, me des <i>muerte</i> que <i>acabe de acabarme</i>, que esa es vida. (Laínez, 1950: 26; soneto, vv. 9-11).</p>	<p>Yo <i>acabaré</i>, que me entregué sin arte a quien sabrá <i>perderme</i> y <i>acabarme</i> <i>si quisiere</i>, y aún sabrá querello; que pues mi voluntad puede <i>matarme</i>, la <i>suya</i>, que no es tanto de mi parte, pudiendo, ¿qué hará sino <i>hacello</i>? (Garcilaso, 1995: 12; soneto I, vv. 9-14).</p>
---	--

Sin embargo, Laínez no se limitó a desgranar este *leitmotiv* a nivel de sonetos de marcado sabor garcilasiano, sino igualmente en lo que a las octavas y canciones se refiere. De hecho, en su concepto de “Otava rima”, el poeta (1950: 117, octava 2) dio también cabida a la imagen de los “claros ojos”, como en los versos 7-8 (“[se dirige a las lágrimas] cesad, no escurezcáis los *claros ojos* / que han dado y dan a Amor altos despojos.”) de la composición “De la más alta cumbre has derribado”. Asimismo, en la canción “Si un rato me dexase”, Laínez (1950: 33) alude a los “claros ojos” de Fili en el arranque de la estancia 5: “¡Oh Fili! ¿quién creyera / que aquellos *claros ojos*, / dulces nidos de Amor casto en la tierra, / piedad no los moviera / de tan graves enojos / como ahora sufro en tan dudosa guerra?” (vv. 1-6). Sobresale, igualmente, al margen del esperable *commiato* de cuño metapoético (“Canción, pues que guardada / mi dolorosa vida / estaba para tanta desventura, / no te detenga nada [...]”), como se colige de la estancia 7 (vv. 1-4),⁴⁴ el apunte al propio “canto”, en clave musical, con referencia a la lira. Lo integrará el escritor, en efecto, en un ramillete de variaciones que van desde el “rudo canto y baxa lira”, gracias a resonancias garcilasianas en entronque con la canción V, o “dulce, suave canto” —con ecos de la *suavitas* desde Horacio a Garcilaso— al “humano canto” y “triste canto”, como en este caso. Ello es así dado que se enfatiza la tonalidad dolorosa del mismo (“Del *triste canto*,

⁴⁴ Laínez (1950: 34).

joh lira!, / reposa [...];”), según se infiere de la estancia 6 (vv. 1-3).⁴⁵ Finalmente, no hay que olvidar el homenaje de Laínez (1950: 353-354) a Luís de Camões y su obra épica *Os Lusíadas*, de 1572 (“El célebre Camoens *cantó* primero / *con voz suave y bien templada lira*, / el gran valor del pecho lusitano”, vv. 9-11), en el soneto “Batto, aunque entre aquella ilustre gente”, en correspondencia con el también soneto “Batto, por largos siglos conocida” (1950: 353-354). Fue publicado en 1580 en la traducción de la epopeya del poeta lusitano por Caldera en Alcalá de Henares, en la que incorporó el preliminar “Pedro Laínez a los lectores”.⁴⁶ Pero pasemos a analizar, a continuación, las variaciones motívicadas, a modo de *ritornelli*, que imprime a su canto Laínez, al hilo de Herrera, y que le acompañarán hasta el final de su actividad creativa.

3. HACIA LOS ÚLTIMOS COMPASES DE LA TRAYECTORIA DE LAÍNEZ: ENTRE EL CANON PETRARQUISTA-GARCILASIANO Y EL IMAGINARIO DE HERRERA

Una de las características medulares que presiden la obra poética de Laínez viene dada, como he señalado, por una marcada sensibilidad estética reflejada en la imitación compuesta de Petrarca y Garcilaso. Asimismo, conforme a la hibridación, se encuentra maridada con ecos de preclaras voces áureas hispalenses de la segunda mitad del siglo XVI de la altura creativa de Fernando de Herrera hasta llegar a alzarse este, al inicio de la década de los ochenta, como el canon sucesor del paradigma toledano y su más erudito crítico. Con todo, al margen de dicha huella que habrá de cristalizar en su última etapa creativa, el modelo axial de partida para tales hibridaciones de Laínez continuará siendo Garcilaso en calidad de heredero principal del legado petrarquista en lengua castellana. Lo deja ver especialmente en la canción “La alegre primavera” (1950: 21-23), de sabor garcilasiano (1995: 43) por el verso 9 (“coged de vuestra *alegre primavera*”) del soneto XXIII (“En tanto que de rosa y d’azucena”), aquí con hibridación genérica pastoril (“El *dulce, suave canto* / del pecho enternecido / fue causa que a escuchalle me parase;”; 1950: 21, estancia 2,

⁴⁵ Laínez (1950: 34); en lo que atañe a otros detalles interpretativos: Entrambasaguas (1951 I: 259).

⁴⁶ Editado por Entrambasaguas (1951 II: 348-351) y, con posterioridad, por Dasilva (2005) sobre los complejos entresijos que entraña el arte de la traducción.

vv. 1-3) y sin que falten resonancias mélicas.⁴⁷ No escasean renovados ecos garcilasianos (1995: 12) según se comprueba al hilo del soneto I (“Cuando me paro a contemplar mi ’stado”), de aliento petrarquista por el *giovenile errore*, en la estancia 6 (1950: 23). Su verso 13 alude a la consabida anámnesis (“a acordarme en el mal del bien pasado”), plenamente asentada en la tradición lírica aurisecular, en armonía con la dicotomía “acabar” y “morir” de los versos 4-6 bajo un tratamiento estético similar a las huellas garcilasianas ya comentadas:

que en ser tú por quién *muelo*,
el *mal* no ha de *acabarme*,
ni tiene contra mí fuerça la *muerte*.
(Laínez, 1950: 23; canción, estancia
6, vv. 4-6).

a tanto *mal* no sé por do he venido;
sé que me *acabo*, y más he yo sentido
ver *acabar* conmigo mi cuidado.
(Garcilaso, 1995: 12; soneto I, vv. 6-
8).

Ahora bien, la asimilación del imaginario petrarquista-garcilasiano por Laínez a la luz del poema del toledano no se limitó a esta reescritura o palimpsesto intertextual, sino que se detectan reminiscencias similares en diferentes versos en los que, por añadidura, se alza la presencia herreriana en un sincretismo sustentado sobre ambos paradigmas. Se infiere, en efecto, del soneto “Cuando los daños del error pasado”, dirigido a Fili (1950: 42), en el que el íncipit entronca con los versos 5-6 (“Gasté en error la edad florida mía; / aora veo el daño, pero tarde”) del soneto “Osé i temí, mas pudo la osadía” de *Algunas obras* (1582), de Herrera (1985: 356),⁴⁸ o sea, un avisado lector y recreador, además de editor y comentarista, de Garcilaso, como bien sabía Laínez a propósito de la controversia con Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, bajo el pseudónimo de Prete Jacopín:⁴⁹

⁴⁷ “Ribera de él [se refiere a un río], echado, / cantando, vi un pastor de amor llagado.” (1950: 21, estancia 1, vv. 12-13); y “[canta el «pastor de amor llagado»] «¡Oh Amaranta mía! / —tras esto iba cantando— / con cuánta sinrazón de mí te alexas [...]!» (1950: 21, estancia 3, vv. 1-3).

⁴⁸ Con evocación de dicho íncipit por parte de un amigo y admirador de Laínez, es decir, Lope de Vega (2007: 207), en la *Silva II* (vv. 379-387) de *El laurel de Apolo*.

⁴⁹ En esta controversia sale a relucir —en calidad de remitente epistolar— Laínez, relacionado con los círculos literarios tanto complutense como hispalense. Fue sabedor, de hecho, de que las *Anotaciones* herrerianas no agradaron a los poetas castellanos: “I no penseis, que estas son razones buscadas para defensa; porqu[e] el tuvo cartas de Madrid, antes de imprimir a G. L., en razon desta quexa, i P. Lainez le escrivio; que estaban ofendidos los Poetas Castellanos, de que no los traia a conferencia, como a los Andaluzes,

Cuando los daños del *error pasado* [...],
me hallo nuevamente desarmado [...],
acaba de acabar ya mis enojos,
hermosísima Fili, con mostrarme
el semblante divino descubierto.
(Laínez, 1950: 42; soneto, vv. 1, 5,
12-14).

Cuando me paro a contemplar mi 'stado [...]
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor *mal* pudiera haber llegado; [...]
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me *acabo*, y más he yo sentido
ver *acabar* conmigo mi cuidado.
(Garcilaso, 1995: 12; soneto I, vv. 1, 3-4,
6-8).

Acaso los elogios hacia Laínez —afín a Herrera en tiempos de Mal Lara— por parte de autores áureos como Luis Zapata, en el *Carlo famoso*, y Lope, en la “Respuesta [...]” a un “Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía” o *La Dorotea* (según he apuntado), vengan dados no solo por una forma de parangonar ambos estilos en lo que a calidad poética se refiere, sino también por la esmerada atención que nuestro poeta mostró hacia el Divino, del mismo modo que admirador fue de este universo creativo herreriano el Fénix de los ingenios.⁵⁰

Pero no es la única imitación híbrida del canon garcilasista-herreriano por Laínez (1950: 93), si se atiende al soneto “Pireno, cuyo canto celebrado”.⁵¹ En dicho contexto, el personaje Pireno, en diálogo con Silvio, cobra especial realce protagónico en la égloga IV de sabor garcilasiano de su siempre valorado Montemayor (1996a: 688-698), comprendida en las “Obras de humanidad” del *Cancionero* (1562) y dedicada “A la señora doña María de Aragón”.⁵² Estamos, en consecuencia, ante un nombre parlante presente en el universo de aire garcilasista de Laínez, según se colige de composiciones del vuelo creativo de la canción petrarquista “Por los llorosos ojos derramando”⁵³ o el soneto “Ya que esté de placer mi alma agena” (1950: 96). Sin embargo, en “Pireno, cuyo canto celebrado”, al margen de la etiología circunscrita a

i le amenazò con la censura dellos.” (*Observación* I, 85-89; Montero 1987: 194); véase también: Maganto (2021: 178-181, 347-350, 379, 383).

⁵⁰ Por lo que, a buen seguro, no esté justificada la crítica de Entrambasaguas (1951 I: 194) sobre este particular: “[...] quienes aluden a él [Laínez], coetáneamente, y le citan parangonándole con consagrados e inmortales poetas, como un Fernando de Herrera nada menos. ¡A él, sin nada publicado fuera de unas cuantas poesías laudatorias y mediocres!”.

⁵¹ Con atribución anónima en el manuscrito 371 de la Biblioteca Nacional de París (fol. 90r): Entrambasaguas (1951 II: 363) y Alonso (2009: 554).

⁵² Pérez-Abadín (2004: 177-226, 291-305).

⁵³ Laínez (1950: 113); sobre otros pormenores: Entrambasaguas (1951 II: 365).

Pirene en alusión a los montes Pirineos,⁵⁴ se detectan huellas del referido poema pórico “Osé i temí, mas pudo la osadía” de Herrera. Sobresale, en particular, el énfasis en el “canto”, integrado como un motivo temático con variaciones ya en el íncipit (“Pireno, cuyo canto celebrado”), en armonía con “alegre cantaré del mal pasado” (v. 8) y “Donde con dulce canto y armonía” (v. 12) en virtud del “dulce canto”, recurrente en el pensamiento poético de Laínez, como he demostrado. El “mal pasado”, en una evocación del “error” y “peligro” petrarquista-herreriano reconocible en los versos 6 y 8 del Divino,⁵⁵ se da la mano, en definitiva, con la elevación y *ascensus* en “De hoy más, en *alta cumbre levantado*” en el soneto de Laínez (v. 5), con correlato herreriano en “*Subí a do el fuego más m’enciende i arde*” (v. 3).

Por tanto, al canon petrarquista-garcilasiano medular que sigue Laínez en su construcción de los sonetos, como intuyese Entrambasaguas (1951 I: 305), hay que sumar el paradigma vertebrador herreriano. Se debe, en particular, a la cuidada revisión que hizo el Divino —al igual que Mal Lara— de estos dos modelos esenciales para nuestro autor, por mucho que este investigador (1951 I: 308-309) haya reparado en la exclusiva impronta garcilasiana, en concreto, en lo referente a la copla “Yo dejaré desde aquí / de ofenderos más hablando, / porque mi morir callando / os ha de hablar por mí.” (vv. 1-4; 1995: 5), en el soneto de Laínez.⁵⁶ Ello explica que incluso el primer terceto del soneto “Pireno, cuyo canto celebrado” del madrileño ostente manifiestos paralelismos respecto al también primer terceto del soneto pórico de Herrera, en el que se insiste en la necesidad del *ascensus* pese a la asfixiante opresión en el cuello:

Y el alma, *suelta ya del lazo estrecho*
que el *cuello enflaquecido* assí *oprimía*,
veré y el coraçón de amor esento.
(Laínez, 1950: 93; soneto, vv. 9-11).

Tal vez pruevo (mas, ¿qué me vale?) *alçarme*
del grave peso que mi *cuello oprime*,
aunque falta *a la poca fuerça* el hecho.
(Herrera, 1985: 356; soneto, vv. 9-11).

Asimismo, constituye un *leitmotiv* característico en otros poemas de Laínez (1950: 165) del calado de la égloga “Cerca de aquella dulce y clara

⁵⁴ Con ecos en la entrada *Pyreneo* del *Hércules* del garcilasiano Mal Lara (2015a III: 1675).

⁵⁵ Incluyendo el gerundio “contemplando” (v. 6) equiparable al “Cuando me paro a contemplar mi estado” de Garcilaso.

⁵⁶ Que sí tuvo en cuenta a modo de intertextualidad para con la égloga III del toledano (vv. 9-16; 1995: 224) en su canción petrarquista “Señora, bien conozco que mirando”.

fuerça”, especialmente, en los dos últimos versos (“mientras en mí *no tuvo fuerça, aquello / que oprime ahora mi cuello enflaqueçido.*”) que Montano dirige a Herzimio en “Herzimio, si llegase el sufrimiento”,⁵⁷ de notorio sabor herreriano (“del grave peso que *mi cuello oprime, / aunque falta a la poca fuerça* el hecho.”, vv. 10-11; 1985: 356). Es más, la tensión sentimental y emocional herreriana entre osar y temer, arraigada en la poesía áurea sevillana desde Cetina a Mal Lara y, claro está, en el propio Herrera en el soneto de obertura a *Algunas obras*, encuentra acomodo, por ende, en dicha égloga a la vista del terceto “De *temor y osadía* salteado / me hallo [...]”, en palabras de Herzimio (1950: 222).

Pero no es esta la única alusión de calado herreriano en el canto poético de Laínez, según evidencia el verso 3 (“si lo dexo por falta de osadía”; 1950: 99, octava 11) de la composición “Pues ha llegado ya mi desventura” (1950: 96). De esta suerte, el poeta madrileño (1950: 99; octava 11, v. 6) se decanta, al modo de Herrera, por el ascenso al elevar su pensamiento (“que quien levanta tanto el pensamiento”), que tendrá su eco en el soneto “¡Quien levantara tanto el pensamiento [...]!” (1950: 43), con referencia al hecho de emplear de manera estéril el tiempo (“ninguno *gaste tiempo* en consolarme”; 1950: 99; octava 12, v. 3) como eco del verso 5 del soneto herreriano (“*Gasté en error la edad florida mía*”; 1985: 356). Igualmente, la imaginería lumínica del Divino conforme al heliocentrismo, teniendo a Luz o Aglaya como principio rector de los sentimientos del poeta, adquiere su correspondencia en la “lumbre” de la amada representada por Laínez;⁵⁸ o lo que es lo mismo, estamos ante un tema con variaciones perceptible en sus sonetos de filiación herreriana en los que no falta el *ascensus* o “sublime vuelo” (“Con tan sublime vuelo he levantado”, v. 1; 1950: 94). Y es que el poeta se muestra favorecido por la guía de la “clara cumbre” y “difícil cumbre”⁵⁹ a la que aspira con la “[...] rústica çampoña y rudo canto.” (v. 14; 1950: 94). Considera Entrambasaguas (1951 I: 327), sobre este particular, que los versos “a la difícil cumbre y alta vía / del monte al corto coro consagrado” constituyen una alabanza a Garcilaso, que ratifica a la vista, al parecer, del primer cuarteto: “Con tan sublime vuelo he levantado / la mente a la amorosa fantasía, / *vega*

⁵⁷ Laínez (1950: 175).

⁵⁸ Sobre las imágenes lumínicas referidas a la amada como centralidad solar entre el petrarquismo y el canon garcilasista-herreriano: Manero Sorolla (1990: 495-516, 520-549) y Serés (1996: 222-227).

⁵⁹ “que vuestra clara lumbre me ha guiado” y “a la difícil cumbre y alta vía” (vv. 4 y 7; 1950: 94).

abundante y fértil, desde el día / que vuestra clara lumbre me ha guiado”. Sin embargo, el símbolo de la “vega” va a ser una constante metapoética y hasta topicalizada en el universo de Lope —próximo a Laínez—, como advirtiese un amigo de ambos: el poeta-músico Espinel.⁶⁰

Homenajes a Garcilaso o Lope al margen, lo cierto es que la armonización, en forma de similitud u *homeotéleuton*, de la “lumbre” y la “cumbre” desde tal *ascensus* neoplatónico de raigambre herreriana se desarrolla en sonetos de Laínez (1950: 94) del fuste creativo de “No vio el pasado siglo, ni el presente” (“quien merezca arribar tan dignamente / a la *cumbre* del monte soberano”, “estar más cerca de la excelsa *cumbre*”, “para atinar, invoco vuestra *lumbre*”; vv. 5-6, 11, 14). Aunque Entrambasaguas (1951 I: 329; II: 222-223) sugiere —con dudas— que se trata de una posible “dedicatoria” a Garcilaso, apoyándose en una conjetura referida al soneto XLII (“Con tan sublime vuelo he levantado”), la luz o fanal de la amada recreada en el poema apunta hacia el entronque de Laínez con Herrera como *auctoritas* principal. En este sentido, la luminosa amada guía “a la alta *cumbre*” (“de Pindo a la alta *cumbre* fue primero”, v. 3) a Tirsi (1950: 95), recordado en el verso 13 (“sufrid, ¡oh claro Tirsi!, aunque sea mengua”) del soneto “No de Mincio el cantar famoso y claro” (1950: 95),⁶¹ que Entrambasaguas (1951 I: 328) considera, en fin, una ofrenda poética a Figueroa por el apodo Tirsi.

CONCLUSIONES

En el estudio propuesto, he identificado un conjunto de fuentes de la tradición literaria en el imaginario poético de Laínez —buena parte de estas no señaladas en el estado de la cuestión— que van desde Garcilaso a Herrera, en armonía con el canon petrarquista y con prolongación hasta los últimos compases de su trayectoria creativa. Igualmente, otras resonancias complementarias como fruto de esta hibridación de *auctores* dejan ver la manifiesta sensibilidad de Laínez —de un modo afín a sus valorados Montemayor, Cervantes o Espinel— orientada hacia la modalidad poético-musical del madrigal, con énfasis en “Ojos claros, serenos” de Cetina, reflejo de su interés por el legado lírico hispalense. De esta manera, el canto poético de Laínez modula, a lo largo de su amplia producción creativa, hacia

⁶⁰ Sobre estas afinidades y correspondencias estéticas: Escobar (2023a, 2023b).

⁶¹ Verso integrado también en la “Elegía a la muerte del S[eñor] don Juan de Austria” (1950: 344).

una tonalidad o pátina mélica, muy en consonancia, por otra parte, con la naturaleza de géneros como la canción o la oda —cultivados por él mismo—, según se colige del ideario herreriano en las *Anotaciones* a Garcilaso.

Dicho entronque con el acervo hispalense no es de extrañar habida cuenta de la colaboración de Laínez en empresas fraguadas en el entorno de sociabilidad cultural de Mal Lara y Herrera —atentos lectores de Garcilaso y Cetina— como el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, obra de un amigo de ambos, Las Casas, colaborador en los preliminares del *Hércules* y *La Psyche*. Más allá del arte, tan señero núcleo humanístico de la Sevilla del Siglo de Oro, por la intervención de próceres como el Conde de Gelves, se mostraba partidario de apoyar, en el plano ideológico, al príncipe Carlos —heredero, en numerosos aspectos, de su abuelo, el gran emperador— y a la princesa doña Juana. Tal *modus operandi* viene a explicar la génesis de composiciones de Laínez, teniendo a estas mayestáticas figuras como dedicatarios; o lo que es lo mismo, en la línea conceptual de poetas hispalenses como Mal Lara y Herrera.

Es, precisamente, en este ambiente cultural en el que, ya en lo estrictamente literario, se le rinde un decidido homenaje a Garcilaso como un modelo clásico susceptible de imitación, siendo vindicado en calidad de príncipe de los poetas en lengua castellana en los ámbitos complutense e hispalense. Estamos ante un proyecto, en fin, que habrá de culminar con las *Anotaciones* bajo la rúbrica de Herrera, cuyas resonancias y repercusión, incluyendo la controversia con el Prete Jacopín, llegarían a oídos de Laínez en los últimos compases de su actividad literaria. La voz de tono garcilasiano del escritor madrileño, en consecuencia, aunque no menos sensible a la propuesta de lírica amorosa de Herrera en *Algunas obras* —baste recordar su soneto de obertura—, estrecha lazos perfectamente, por ende, con esta tendencia estética sevillana, procediendo, al igual que amigos suyos como Espinel, Lope o Cervantes, avisados recreadores tanto de Cetina y Herrera como de Garcilaso.

Y es que pese a que Laínez se decantó por el principio de imitación compuesta en virtud del hibridismo, resulta ser el paradigma garcilasiano uno de los más fructíferos en sus versos, no solo porque trató de evocar *iuncturae* o imágenes de los sonetos, canciones o églogas que le permitían construir su universo a modo de taracea reticular, sino porque se erige como la clave o puente moduladorio para hacerlo dialogar, en el plano intertextual, con otras voces que tuvieron en cuenta el legado del vate toledano. Por ello, no es de extrañar la convivencia, al unísono, de

referentes, en un principio heterogéneos, como Cetina o Herrera junto al siempre omnipresente Garcilaso.

Ahora bien, aunque Entrambasaguas censurase abiertamente la altura artística de Laínez de manera que venía a señalar su estilo topicalizado y hasta casi plagiarlo de Garcilaso, sin embargo, he demostrado que sus imitaciones y recreaciones, al margen de un *usus scribendi* tendente a un mosaico de múltiples aristas o *collage*, responden a una meditada asimilación de la *auctoritas* de partida. Por esta razón, he propuesto, a diferencia de este investigador y en aras de la identificación de fuentes, el deslinde conceptual a nivel de imágenes como la de los “claros ojos”, de abolengo garcilasiano, con matices diferenciales respecto a “ojos claros, serenos”, de raigambre madrigalesca cetiniana y aliento hispalense. Ello no es óbice para que, al igual que autores afines a él como Montemayor, Laínez se decante, dependiendo de sus necesidades expresivas, por la alternancia de ambos senderos creativos, el de Garcilaso y el de Cetina. Incluso, en ocasiones, se llega a servir, al unísono, de las dos imágenes en un tema con variaciones o *leitmotiv* propicio para el desarrollo y *amplificatio* de su canto mélico.

Sirva, en suma, este estudio para reivindicar, al servicio de la historiografía literaria áurea y la línea de investigación circunscrita al canon, el universo lírico de un poeta de notorio interés del aliento lírico de Laínez, a medio camino entre el canon petrarquista-garcilasiano y el imaginario herreriano. Ello es así ya sea por el conocimiento demostrado en su consciente imitación híbrida de modelos de la talla de Garcilaso, Cetina y Herrera, o bien por los sólidos vínculos trabados en marcos de sociabilidad cultural entre Madrid, Alcalá de Henares y Sevilla, en los que conversó e intercambió ideas creativas con ingenios, en fin, del fuste estético de Cervantes, Lope y Espinel.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Hernando de (1982). *Varias poesías*, Luis F. Díaz (ed.). Madrid: Cátedra.
- Alonso, Álvaro (2009). “Layne, Pedro”. En Delia Gavela y Pedro C. Rojo (coords.), Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario filológico de Literatura Española siglo XVI*. Madrid: Castalia, pp. 551-557.

- Alonso, Álvaro (2010). "Pedro Laynez". En Carlos Alvar (ed.), *Gran Enciclopedia Cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos y Castalia, vol. VII, pp. 6737-6740.
- Astrana Marín, Luis (1948). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. Madrid: Editorial Reus, 7 vols.
- Blecua, José Manuel (1970). "¿Un nuevo poema de Pedro Laynez?". En *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*. Madrid: Gredos, pp. 89-95.
- Cabañas, Pablo (1948). *El mito de Orfeo en la Literatura Española*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica (CSIC).
- Carreira, Antonio (1990). "Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea". *Voz y Letra*, 1, pp. 15-142.
- Castro, José David (2023). "La versión de Solino de Cristóbal de las Casas (1573): originalidad y públicos". *e-Spania*, 46. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.48314>.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes (ed.), Francisco Rico (dir.). Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2014). *La Galatea*, Juan Montero, Francisco Escobar y Flavia Gherardi (eds.). Madrid y Barcelona: Real Academia Española, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- Cetina, Gutierre (1990). *Sonetos y madrigales completos*, Begoña López Bueno (ed.). Madrid: Cátedra, 2ª ed.
- Cetina, Gutierre (2014). *Rimas*, Jesús Ponce (ed.). Madrid: Cátedra.
- Darst, David H. (1985). *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes.

- Dasilva, Xosé Manuel (2005). “A los lectores (*Los Lusíadas*, 1580)”. En Xosé Manuel Dasilva (ed.), *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa I*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 101-103.
- DiFranco, Ralph y José J. Labrador (2001). *Bibliografía de la poesía áurea*. Cleveland: Anejo de la Colección Cancioneros Castellanos.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1951). “Estudio preliminar”. En *Obras de Pedro Laínez*, Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Juana de José Prades y Luis López Jiménez (col.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 3-364.
- Escobar, Francisco Javier (2017). “Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años”. *eHumanista*, 35, pp. 16-78.
- Escobar, Francisco Javier (2018). “*Materiam superabat opus*: Cervantes, cautivo lector de Rufo (al trasluz de la modalidad épico-novelesca en *La Austríada* y los *Apotegmas*)”. *Creneida*, 6, pp. 146-198. DOI: <https://doi.org/10.21071/calh.v6i.11545>.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2023a). “«El armónico son que el aire lleva»: el *ars canendi* de Vicente Espinel”. *Hipogrifo*, 11 (1), pp. 749-765. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2023b). “Melografía y acompañamiento cordófono en el imaginario literario de Espinel (con notas intertextuales al aire de Bermudo, Lope y Cervantes, más una coda gongorina)”. *Hipogrifo*, 11 (2), pp. 527-545. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.02.37>.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2023c). “Traducir la música «extremada» en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)”. *E-Spania*, 46. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2024). “Relaciones literarias entre Cervantes y Laínez: correspondencias y reescrituras (con intertextos

- de Garcilaso, más una coda calderoniana)”. *Anales Cervantinos*, 56, pp. 1-44. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.533>.
- Espinel, Vicente (2008). *Diversas rimas*, Gaspar Garrote (ed.). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Fosalba, Eugenia (2023). “Hacia la *suavitas* de Horacio en la trayectoria poética de Garcilaso”. *Bulletin Hispanique*, 125, pp. 13-36.
- Gálvez de Montalvo, Luis (2006). *El pastor de Fílida*, Miguel Ángel Martínez San Juan (ed.), Málaga: Universidad.
- Herrera, Fernando de (1985). *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Cátedra.
- Láinez, Pedro (1950). *Poesías*, Antonio Marín Ocete (ed.), Granada: Universidad.
- Lucía Megías, José Manuel (2016). *La madurez de Cervantes: una vida en la Corte*. Madrid: EDAF.
- Lucía Megías, José Manuel (2021). “Un poeta desconocido, un hombre recuperado: Pedro Láinez en el siglo XXI”. En Emilio Maganto, *El poeta Pedro Láinez (1538-1584). Actualización de su vida y obra en el contexto histórico y literario de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad, pp. 13-17.
- Maganto, Emilio (2021). *El poeta Pedro Láinez (1538-1584). Actualización de su vida y obra en el contexto histórico y literario de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad.
- Mal Lara, Juan de (2015a). *Hércules animoso*, Francisco Javier Escobar (ed. y est.). México: Frente de Afirmación Hispanista, 3 vols.
- Mal Lara, Juan de (2015b). *La Psyche*, Francisco Javier Escobar (ed. y est.). México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Mal Lara, Juan de (2015c). *Poesía dispersa (vernácula y latina)*, Francisco Javier Escobar (ed. y est.). México: Frente de Afirmación Hispanista.

- Manero Sorolla, M.^a Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A.
- Marín Cepeda, Patricia (2015). *Cervantes y la Corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.
- Maurer, Christopher (1984). “Sobre un autógrafo de Pedro Laynez: el cancionero dedicado a Giacomo Boncompagni”. *El Crotalón*, 1, pp. 1113-1133.
- Maurer, Christopher (1988). *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- McGrady, Donald (1997). “Notas sobre el madrigal «Ojos claros, serenos» de Cetina”. *Hispanic Review*, 65 (4), pp. 379-389.
- Montemayor, Jorge de (1996a). *Poesía completa*, Juan Bautista Avalle-Arce (pról. y ed.), Emilio Blanco (col.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Montemayor, Jorge de (1996b). *La Diana*, Juan Montero (ed.), Juan Bautista de Avalle-Arce (est.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Montemayor, Jorge de (2012). *Poesía selecta*, Juan Montero y Elizabeth Rhodes (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- Montero, Juan (1987). *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas. Estudio y edición crítica*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Pérez-Abadín, Soledad (2004). “Resonare silvas”. *La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Petrarca, Francesco (1997). *Cancionero*, Gianfranco Contini (ed.), Jacobo Cortines (trad.), Nicholas Mann (est.). Madrid: Cátedra, 2 vols.

- Pineda, Victoria (1994). *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Ruiz, Francisco M. (2000). “Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española”. *Philologia Hispalensis*, 14, pp. 127-142.
- Ruiz, Francisco M. (2001). “Aproximación a la trayectoria musical del poeta Jorge de Montemayor (c. 1520/25-c. 1561)”. En Begoña Lolo (ed.). *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, vol. II, pp. 1127-1135.
- Sanjuán Astigarraga, José Ignacio (1997). “Música y poesía: el mito de Orfeo en Garcilaso”. En José M.^a Maestre, Luis Charlo y Joaquín Pascual (eds.). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil*. Cádiz: Ayuntamiento de Alcañiz y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 363-370.
- Serés, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Vega, Garcilaso de la (1995). *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Rafael Lapesa (est.). Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2003). *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, Antonio Carreño (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- Vega, Lope de (2007). *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2010). *Pastores de Belén*, Antonio Carreño (ed.). Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2011). *La Dorotea*, Donald McGrady (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- Zapata, Luis (1566). *Carlo famoso*. Valencia: en casa de Ioan Mey. Biblioteca Nacional de España, R.MICRO/18453.