



Mucho a la Majestad sagrada agrada: un soneto en eco en los cancioneros hispano-portugueses

Soledad Pérez-Abadín Barro¹

Accepted: 27 November 2020
© The Author(s) 2021, corrected publication 2021

Abstract

More than fifty textual sources exist for the sonnet “Mucho a la Majestad sagrada agrada”, most of them being Spanish-Portuguese manuscripts, which demonstrates that the sonnet was widespread in the Iberian Peninsula in the sixteenth and seventeenth centuries. Our paper bears witness of this fact and, based on the available testimonies, edits the text offering all of its variants. A poetical analysis is then provided, in which the sonnet is interpreted more as a moral and homiletic discourse than a conventional funeral poem. The epigraphs offer contradictory information, identifying the deceased as Isabel de Valois or Anna de Austria while the sonnet serves as a memento mori, warning that death respects no condition or status, not even royalty. Sentences and admonishments make up for the absence of specific details in this ambiguous sonnet, where the names of the author and la “reinatal” who serves as the example of the perishable nature of the human condition, remain hidden. Both enigmas are thus inherent to the interpretation of this poem. The *Cancioneiro Verdelho* is added to all of the repertoires which are known sources, and this sonnet is placed at the base of a transtextual dialogue with other texts, a dialogue which proves to be revealing of the significant connexions that exist between Spanish-Portuguese cancioneros.

Keywords Echo sonnet · Spanish-Portuguese sonnet · Spanish-Portuguese cancioneros · Funeral poetry

El soneto “Mucho a la Majestad sagrada agrada”, anónimo aunque alguna vez atribuido a fray Luis de León, menciona la muerte de una reina cuyo nombre ocultan los versos, frente a las contradictorias identificaciones de los epígrafes en los diversos testimonios que lo han transmitido. Su mérito, pues, no descansa en ese ausente designio funeral, sino en su diestro manejo de la rima en eco, de la que representa

✉ Soledad Pérez-Abadín Barro
msoledad.perez-abadin@usc.es

¹ Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spain

un señoero prototipo. Su intensa difusión a través de de los cancioneros hispano-portugueses determinó su fama e influencia.¹

A los principales testimonios, ya localizados por la crítica previa,² se añade aquí el *Cancioneiro Verdelho*, códice bilingüe de finales del siglo XVI descubierto por Telmo Verdelho, con un repertorio de cuarenta y seis piezas poéticas en castellano, entre las cuales figura el citado soneto en eco.³

Tras un esbozo del marco histórico latente en estos versos, el presente artículo considera sus fuentes textuales con el propósito de fijar el texto calibrando el valor de las variantes. Sigue un análisis atento a la técnica poética, vehículo de una interpretación siempre limitada por la consustancial opacidad significativa de un poema enigmático y ambiguo desde su arranque.

En tanto pieza desgajada de los diversos cartapacios que la han transmitido, y no de una obra individual, su relación de vecindad con el conjunto que la integra puede revelar conexiones entre alguna de estas antologías. Para ilustrarlas, se consideran determinados poemas del *Cancioneiro Verdelho* concurrentes en otras compilaciones de probable afinidad con este reciente hallazgo.

La muerte y la realeza: esbozo histórico

Entresacándose de las composiciones fúnebres al uso, el soneto en eco “Mucho a la majestad sagrada agrada” no trasluce una finalidad ocasional. Su planteamiento impreciso, desligado de cualquier hecho o circunstancia y carente de alabanzas, inclina a leerlo como una reflexión sobre la *vanitas* mundana, dirigida a los poderosos pero aplicable a cualquier mortal.

Los paratextos brindan el nombre de la difunta, oculto tras un genérico “reina tal” en los versos, sin que esos títulos superpuestos, con información contradictoria, permitan clasificar el poema dentro de los géneros fúnebres. Por el contexto histórico subyacente, la reina mentada se identificaría con una de las dos últimas esposas de Felipe II, Isabel de Valois o Anna de Austria, fallecidas el 3 de octubre de 1568, pocos meses después del príncipe Carlos, y el 26 de octubre de 1580, respectivamente. A favor de Anna obrarían las fechas de los códices que contienen el soneto, ninguno de ellos anterior a 1580, así como el predominio numérico de los epígrafes con su nombre, frente los escasos testimonios con el de su antecesora

¹ Esta investigación se inscribe en el Proyecto de I+D *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70.917-P), financiado por AEI (Agencia Estatal de Investigación, España) / FEDER, UE. Alatorre (1984) recoge las principales imitaciones de este soneto.

² Proporcionan información acerca de las fuentes textuales del soneto García Soriano (1925: 528–532), Glaser (1968: 203–205), Askins (1968: 568–569; 1974: 207–211), Alatorre (1984) y Labrador, Di Franco & Rico García (2006: 523–525).

³ Verdelho (2018) da noticia de este cancionero. A su transcripción inédita de los poemas castellanos remiten las referencias del presente trabajo. Le expreso aquí mi sincero agradecimiento por haberme facilitado este adelanto de su futura y esperada edición.

Isabel. Otros rótulos respetan la neutralidad del texto y se limitan a dedicarlo a una reina inespecífica.

Cierta animosidad y resentimiento se desprenden de estos versos, que reh yen las expresiones de elogio y pesar para aducir la muerte de una soberana como un simple *exemplum* de caducidad. Tal distancia emocional con el hecho fúnebre reflejaría un clima de oposición de una época convulsa, que podría corresponder a las fechas de cualquiera de los dos fallecimientos.⁴

En 1568 se acumulan los conflictos en los Países Bajos, en donde el duque de Alba aplicará duras medidas de represión, y en España, con el descubrimiento de brotes protestantes pronto erradicados y la rebelión de los moriscos en las Alpujarras, aplacada en 1570. A las dificultades de la situación política se unían los dos óbitos reales de ese año, desencadenantes de rumores, difundidos por toda Europa, que implicaban al propio rey.

Mayor inestabilidad incluso caracterizó la época de la muerte de Anna de Austria, coincidente con la campaa de la conquista de Portugal, triunfo pero también fuente de problemas para el rey, que deberá enfrentarse a la corriente de rechazo de los partidarios del otro pretendiente al trono, D. Antonio. Como consecuencia de su establecimiento en el reino anexionado, entre 1581 y 1583, quedaron relegados otros asuntos territoriales y económicos, a los que debió enfrentarse a su regreso. Por esos años comenzaba a divulgarse, además, la *leyenda negra*, que cristalizaría en un repertorio de obras que legaron a la historia una semblanza distorsionada del monarca (Parker 2012: 968–973). Aunque el soneto evita la crítica o las acusaciones, su tono neutro y displicente delata desafección hacia la realeza y hacia sus miembros, tomados como simple prueba de un *memento mori*. No solo Felipe II se había granjeado numerosos detractores, dentro y fuera de España, sino también sus esposas. A pesar de haber propiciado con su matrimonio el tratado de Cateau-Cambresis entre Francia y España (1559), “Isabel de la Paz” alcanzó fama de pródiga por su afición a los gastos extravagantes, el lujo y las frivolidades. Tampoco Anna cosech  simpatías, como consorte de un rey cada vez más herm tico e inaccesible. Cualquiera de las dos podría encarnar la “reina tal” que yace bajo tierra a pesar del rango ostentado en vida.

El soneto corresponde a los días inmediatos al fallecimiento o a los momentos de celebración de las honras fúnebres oficiales y locales. Incluso, podría suponerse recitado en el lugar del sepelio, en cualquier época posterior a la defunción. Isabel, cuyo cadáver quedó expuesto en la capilla real del Alcázar hasta la celebración de las ceremonias en el monasterio de San Jerónimo, fue enterrada en el convento de las Descalzas Reales y trasladada a El Escorial entre el 6 y el 7 de junio de 1573, al mismo tiempo que el príncipe D. Carlos. Anna, fallecida en Badajoz, fue conducida al monasterio de San Lorenzo por orden del rey, pasando por Talavera de la Reina, en donde se oficiaron las primeras honras fúnebres, según noticia de Cabrera de Córdoba (XIII, 2; 1998, 2: 950–951). Los actos no contaron con la presencia del monarca, que permaneció en Badajoz para preparar su entrada en Portugal y solo a su regreso presidirá en El Escorial los celebrados entre el 25 y el 26 de marzo de

⁴ Véanse, para la documentación histórica, Kamen (1998: 112–148, 256–283) y Parker (2012: 305–810).

1583. En las exequias de 1581, en el monasterio de San Jerónimo, se utilizaron los ornamentos que en 1569 habían servido para el túmulo de Isabel de Valois, tal como documenta Juan de España en su *Libro de honras* (ff. 131r–135r).

Los restos mortales de ambas soberanas y de los demás miembros de la familia real reposaron en la cripta situada bajo el presbiterio de la basílica, hasta ser depositados en su tumba definitiva, construida en la bóveda, cuando en 1586 concluyó la edificación del monasterio de El Escorial. Y acompañarán a Felipe, con su hijo Carlos y sus dos primeras esposas, en el grupo esculpido por Pompeo Leoni, colocado en 1600 junto al altar mayor, frente al conjunto del Emperador y su familia.⁵

Testimonios

La siguiente relación enumera los cancioneros poéticos, en su mayor parte bilingües y datables entre finales del siglo XVI y principios del XVII, que prueban la fluida circulación peninsular del soneto.⁶ Se añaden los impresos que han contribuido a propagar su fama.

BNE1: Biblioteca Nacional de España, ms. 3924 (1582), f. 109v.

BNE2: ms. 3909 (s. XVI), ff. 241v-242r.

BNE3: ms. 4154 (1604), f. 191r.

BNE4: ms. 3915 (1620), f. 299v.

BNE5: ms. 17719 (1623), f. 12r.

BNE6: ms. 17951 (1662), f. 70v.

BNE7: ms. 7746 (s. XVII), f. 46r.

BNE8: ms. 4117 (s. XVII), f. 308v.

BNE9: ms. 4132 (s. XVII), f. 72r.

BNE10: ms. 3907 (s. XVII), f. 40r.

BNE11: ms. 3992 (s. XVII), f. 21v.

BPR1: Biblioteca del Palacio Real, ms. 531 (1585), f. 182v.⁷

BPR2: ms. II/1580 (1590), f. 90v.

RAE1: Real Academia Española, fondo de Rodríguez-Moñino, ms. 6226 (1590–1600), f. 356r-v.

RAE2: ms. 6213 (1615), f. 226r.

⁵ El ritual fúnebre seguido con los miembros de la familia real durante el siglo XVI es descrito por Varela (1990: 15–48). Da noticia de las honras fúnebres de Anna de Austria Cabrera de Córdoba (1998, 2: 950–951).

⁶ Para nueve testimonios se ha seguido la edición moderna: BNE11 (Glaser 1968: 102), CA (Lara Garrido 1988: 50), BSV (Díez 1989: 387), BPADE (Askings 1968: 425), BGUC1 (Spaggiari 2009: 265), HSA1 (Labrador, Di Franco & Rico García 2006: 394–395), HSA2 (Askings 1974: 120–121), RENG (Pérez Pascual 2012: 250), JPAT1 (Casas 1980: 284–285). Los restantes han sido consultados directamente, salvo aquellos a los que no se ha podido tener acceso (ANTT1, 2, 4; BGUC4; BPA1, 2; MEB; BAV; LCU).

⁷ Además del manuscrito, se tiene en cuenta la edición de Di Franco, Labrador & Zorita (1989).

- RAE3: ms. 6723 (s. XVII), f. 7v.⁸
RAE4: ms. 6227 (s. XVII), f. 88v.
RAE5: ms. 6636 (s. XVII), f. 8v-9r.
RAE6: ms. 6880 (s. XVII), f. 277r.
RAH1: Real Academia de la Historia, ms. 9/5807 (s. XVII), f. 168v.
RAH2: ms. 9/7069 (s. XVII), f. 132r.
RAH3: ms. 9/2079 (1770), f. 227r.
RAH4: ms. 9/2079 [variantes anotadas al margen], f. 227r.
RAH5: ms. 9/2079 [testimonio mencionado en nota], f. 227r.
CA: Archivo Histórico Municipal de Antequera, *Cancionero Antequerano*, ms. M-6 I-4, I (1628), f. 12r.
BSV: Biblioteca del Seminario de Vitoria, ms. 62 (s. XVIII), f. 83r-v.
BPADE: Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, ms. CXIV/2-2 (1600-1610), f. 174v.
ANTT1: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ms. 1112 (s. XVII), f. 141r.
ANTT2: ms. 1117 (s. XVII), f. 123r.
ANTT3: ms. 1835 (s. XVII), f. 18v.
ANTT4: ms. 2041 (s. XVII), f. 19r.
BGUC1: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ms. 1239 (1599-1615), f. 43r.
BGUC2: ms. 362 (s. XVII), f. 373v.
BGUC3: ms. 405 (s. XVII): f. 215v.
BGUC4: ms. 1238 (1801), f. 38r.
CV: Colección particular, *Cancioneiro Verdelho* (1580-1595), f. 185r.
BPA1: Biblioteca do Palácio da Ajuda, ms. 51-II-43 (s. XVII), f. 42r.
BPA2: ms. 52-IX-27 (s. XVII), f. 245v.
MEB: Museo Etnológico de Belem, *Livro de recreação* (s. XVII), f. 68v.
BNP: Biblioteca Nacional de Portugal, ms. F. R. 1148 (1706), pp. 204-205.
BRF: Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 3358 (1600), f. 165r.
BAV: Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Ottoboni 695 (s. XVII), f. 27v.
HSA1: The Hispanic Society of America Library, ms. B 2495 (1610-1625), f. 268v.
HSA2: ms. B 2558 (s. XVII), f. 43r.
LCU: Library of Cambridge University, Phillips ms. 20979.
RENG: Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1592), p. 58.
JPAT1: Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (1604), p. 101.
JPAT2: Jiménez Patón, *Mercurius Trimegistus* (1621), f. 85r.
RES: Falcão de Resende, *Poesias* (1861), p. 82.
ROB: Robles, *El culto sevillano* [ca. 1630] (1883), p. 218.
FS: Faria e Sousa, *Rimas Várias* (1685), pp. 141-143.

⁸ Al pie del poema se adjunta la siguiente apostilla: *Dieron a este soneto nombre de no malo*, correspondiente a la valoración recibida en un certamen en el que compitió con otros textos reunidos en el mismo manuscrito.

Autoría

Asigna el soneto a fray Luis de León el códice BPR2, cuyo epígrafe reza *Soneto de fray Luis de León a la muerte de la reina, en hecho* (f. 90v). Se suma el manuscrito BNE7, que tacha el nombre del agustino para enmendarlo con *Camara*.

Jiménez Patón reproduce el texto con los siguientes encabezamientos: *soneto que hizo a las exequias de la Reyna doña Ysabel el doctissimo Fray Luys de Leon* (JPAT1; Casas 1980: 284–285) y *soneto, que por la autoridad grande de su autor Frai Luis de Leon merece ser estimado, hiçolo a la muerte de la Reina doña Isabel* (JPAT2, f. 85r). Su autoridad será aducida por comentaristas posteriores como Juan de Robles, Diálogo Tercero de *El culto sevillano* (1883: 218), Manuel de Faria e Sousa en su exégesis a las *Rimas Várias* de Camões (1685: 141) y el P. Francisco Méndez, en el manuscrito de las *Obras propias y traducciones* de fray Luis de León (RAH3) y en otro códice, que aduce en la nota al pie del texto editado (RAH5). Esta hipótesis, plausible para Alatorre (1984: 240–241), es rechazada por Ruiz (1992: 152) y Carreira (2012: 37–39).

El soneto ha sido prohiado a otros poetas, con la particularidad de que todas las candidaturas se apoyan en un único testimonio, insuficiente para que la atribución se decante por alguno de ellos: André Falcão de Resende (BGUC1),⁹ Francisco de Figueroa (RAH2),¹⁰ Jerónimo Asorís (BNE2),¹¹ Diego Hurtado de Mendoza (ms. BSV 62)¹² y Vicente Espinel (*Cancionero*, ca. 1608).¹³

No faltan propuestas de difícil identificación, como el ya mencionado Cámara que reemplaza el nombre de fray Luis de León (BNE7), J. de N. (BPR1),¹⁴ “un flaire descalço françiscano” (BNE5). El título oblitera cualquier referencia al autor en los restantes testimonios (BNE1, 3–5, 8–11; RAE1-6; RAH1; CA; BPADE; BGUC2-3; CV; HSA1-2; BRF). Por lo tanto, debe aceptarse la anonimia como parte consustancial de este soneto enigmático y elusivo.

Epígrafes

Los títulos que ofrece cada testimonio se han clasificado con arreglo a su dedicataria.

Anna de Austria.

⁹ De este manuscrito derivan la copia realizada por Inácio de Freitas (BGUC4, 1801) y la edición fragmentaria que comenzó a preparar Freitas (RES, 1861|1861), en la que colaboraron otros editores, conservada en el estadio de pruebas de imprenta, según demuestra Spaggiari (2009), que al referirse al soneto rechaza la autoría de Resende (2009, 2: 50), otrora defendida por Michaëlis de Vasconcelos (1910: 585) y Costa Ramalho (1969: 236).

¹⁰ Tanto Maurer (1988: 175) como López Suárez (1989: 269, 495–496) cuestionan esta atribución.

¹¹ Según defiende Carreira (2002: 28; 2009: 47).

¹² Díez (2007: 676) lo excluye del corpus auténtico de este poeta.

¹³ Aparece asignado a Espinel en una lista, de Pérez de Guzmán, que daría cuenta del códice perdido que Salvá recoge en el primer volumen de su *Catálogo*, de 1872 (Lara Garrido 1985: 16–19).

¹⁴ Don Juan de Nájera, según propone Maurer (1988: 175).

- BNE1: *A la sepoltura de la Reyna Doña Anna / Soneto en echo.*
BNE2: *Soneto de Jeron.º Asoris a la / muerte de la Reyna D.ª ana.*
BNE4: *Soneto a la Muerte de Doña ana.*
BNE6: *Soneto a la muerte de la Reyna Doña Anna, en equo.*
BNE11: *A la muerte d'la Reyna despaña en Badajoz.*
BPR1: *Soneto. / Fue hecho a la / muerte de la / Serenissima Reyna / donna Anna de / Austria / El anno de mil y / quinientos y ochen / ta por D. J. de M. / y por mejor decir / sub incerti authoris.*
RAE1: *equiuoco a la muerte de la Reina doña ana.*
RAE6: *A las exequias de la reyna doña Ana.*
HSA1: *Soneto a la muerte de la reyna / doña Ana, en equo.*
HSA2: *Soneto a morte da R.ª D. Ana.*
BNP: *En las exequias de la serenissima Ra / inha D. Ana de felis memoria. / Soneto con ecco.*
BGUC2: *A la muerte de la Reina D Ana / Soneto.*
CV: *[...] la Reyna Dona Anna de Austria.*
BRF: *Soneto a la muerte de la / Reyna de españa hija del / Emperador Maximiliano.*
RENG: *[Soneto en eco] que hizo un insigne Poeta, en las exequias de la serenissima Reyna doña Ana de feliz memoria.*
Isabel de Valois.
BNE3: *Soneto a la Muerte de la / Reyna doña ysabel de la paz.*
RAH1: *Soneto em echos á morte da R.ª / Dona Isabel.*
BPADE: *Soneto hecho a la muerte De la Reina Doña / Isabel.*
JPAT1: *soneto que hizo a las exequias de la Reyna doña Ysabel el doctissimo Fray Luys de Leon.*
JPAT2: *Fray Luis de Leon [...] hiçolo a la muerte de la Reina doña Isabel, muger de nuestro Rei y señor don Filipe segundo.*
Reina, Majestad.
BPR2: *Soneto de fray Luis de Leon / a la muerte de la Reina / en hecho.*
RAE2: *Otro a la muerte de la Reyna de Portugal / con ecco.*
RAE3: *Soneto a la muerte de su Mag.^d.*
RAH2: *Soneto a la muerte de la Reyna / de Figueroa el diuino con eco.*
RAH3: *Soneto /A la muerte de la Reyna (*).*
CA: *A la muerte de la reina. Soneto 23.*
BGUC1: *Soneto a ElRey Phelippe o 2.º / na morte da Raynha sua molher,/ em Ecco.*
RES: *Soneto. / A el Rei Philippe o II., na morte da Rainha, sua mulher (a), / em echo (61). VI.*
Soneto, Soneto en eco, otros títulos.
BNE5: *Soneto.*
ANTT3: *Soneto.*
BNE7: *Camara.*
BNE8: *Otro.*
BNE9: *Soneto en eco.*
RAE4: *Echo.*

RAE5: *Soneto con echo al desengaño del / mundo.*

RAH5: *Soneto del doctísimo P. Mro. Fr. Luis de Leon, en que exhorta como este Reyno de acá es prestado.*

BSV: [Soneto] *con eco.*

Predominan las designaciones de Anna de Austria, cuya defunción coincide en el tiempo con los testimonios más antiguos, posteriores a 1580. No obstante, se imponen reservas ante la lectura superpuesta de los epígrafes, que contradicen la vaguedad referencial de un soneto sin un causante ni un destinatario particulares, portador de un aviso de *memento mori* de alcance generalizador.

Texto y variantes

Versión A:

Mucho a la Majestad sagrada agrada.
 que entienda a quien está el cuidado dado.
 que es el reino de acá prestado estado,
 pues es al fin de la jornada nada.
 La silla real, por afamada, amada,
 el más sublime, el más pintado hado.
 se ve en sepulcro encarcelado helado,
 su gloria, al fin, por desechada, echada.
 El que ver lo que acá se adquiere quiere.
 y cuánto la mayor ventura tura.
 mire que a reina tal sotierra tierra.
 Y si el que ojos hoy tuviere viere.
 pondrá, ¡oh, mundo!, en tu locura cura.
 pues el que fía en bien de tierra yerra.¹⁵

Versión B: Algunos testimonios (ANTT3, BGUC1, RES, CV) truecan el orden de los tercetos¹⁶:

Y si el que ojos hoy tuviere viere.
 pondrá, ¡oh, mundo!, en tu locura cura,
 pues el que fía en bien de tierra yerra.
 El que ver lo que acá se adquiere quiere.
 y cuánto la mayor ventura tura.
 mire que a reina tal sotierra tierra.

¹⁵ Al reproducir el texto y las variantes se han modernizado la ortografía y la puntuación.

¹⁶ Para elaborar la relación de variantes se han manejado los siguientes testimonios: BNE1-11, BPR1-2, RAE1-6, RAH1-4, CA, BSV, BPADE, ANTT3, BGUC1, 3, CV, BNP, BRF, HSA1-2, RENG, JPAT1-2. A partir del v. 9 se distinguen las versiones con el orden recto (A) e inverso (B), con la siguiente correspondencia: 9A: 12B, 10A: 13B, 11A: 14B, 12A: 9B, 13A: 10B, 14A: 11B.

- v. 1: Cuánto BNE9 Y mucho RAE1 / Mucho la Majestad BPADE / magestade CV.
- v. 2: que aquel a quien BNE1, BNE2, BNE9 que a quien ANTT3 que entienda que BNP / atiende CV.
- v. 3: entienda que el de acá es BNE1, BNE2, BNE9 ver que es ANTT3 y que es RAH2 / todo lo BPR2 siglo CA bien BPADE / emprestado BNE3 un prestado RAE4, RAH2, BSV.
- v. 4: y todo RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2, BGUC2, BPADE que pues es RAH2 pues que es BRF.
- v. 5: cuán afamada RAH2, BSV / La vida es cuanto más formada amada BNE5.
- v. 6: el más subido RAE4 el más felice BGUC1, RES / y el más BNE5, ANTT3 y más BNE11, RAE6, RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2 y levantado BNE8, CA y bien heredado BGUC2 / estado CV dado RAH4, JPAT2.
- v. 7: está en RAH4, JPAT1, JPAT2 irá al BNE5 / en un sepulcro RAE6 por tierra CA / lado HSA2.
- v. 8: y su gloria BPR2, ANTT3 / en él BNE1, BNE2, BNE9 en fin RAE3, RAH2, BSV, CV y ser BGUC2 / desechada CV.
- v. 9 (A): el que ven BNE2 Y si ver BNE3 El ver BNE4 quien ver BPR2 si el ver RAH1 si el que ver RAH4, JPAT1, JPAT2 Aquel que ve RAE3 Pues quien ver BGUC2 y quien ve BPADE / se aequiere BGUC2 adquiere CA, BPADE.
- v. 12 (B): Y el que BGUC1, RES, CV y se ver ANTT3 / si adquiere BGUC1, RES.
- v. 10 (A): y lo que RAH3 / dura RAH4, JPAT2 atura BGUC2, BNP.
- v. 13 (B): mejor BGUC1, RES, CV / dura CV.
- v. 11 (A): que reina tal BNE6, BNE7, BNE8, RAH1, RAH2, BSV que a reino tal RAE3 que a tierra tal BPADE que a un rico tal HSA2 los reyes que RAE4 mira que cada cual BNE5 verá que hoy a reina tal BNE9 / la tierra HSA2 / atierra RAH4, JPAT2, HSA2.
- v. 14 (B): que a una reina tal CV / sobtierra BGUC1, RES, CV.
- v. 12 (A): y el que BNE9 y si al que BRF / hoy ojos BGUC2, JPAT1 / tiuviere RAH2 [verso omitido en JPAT2].
- v. 9 (B): E si CV Si quien ANTT3 / tuviera ANTT3.
- v. 13 (A): no pondrá BNE1, BNE2 ponga BNE9 porná BNE4, BNE7, RAH2 / el mundo BNE6 / entre locura RAH2 a tu locura RAH4, JPAT2.
- v. 10 (B): pondrá BGUC1.
- v. 14 (A): porque BGUC2 que el que RAH4, JPAT2 / fio CA fie BPR2 / bienes BNE5 del bien RAH4, JPAT2 de bien JPAT1 su bien BGUC2.
- v. 11(B): que quien ANTT3.

Dos modificaciones sustanciales permiten establecer subgrupos de testimonios. La primera afecta al orden de palabras en “que entienda a quien está el cuidado dado / que es el reino de acá prestado estado” (vv. 2–3), forma predominante que BNE1, BNE2 y BNE9 enmiendan del siguiente modo: “que aquel a quien está el cuidado dado / entienda que el de acá es prestado estado”. La alteración responde a un intento de subsanar la falta de antecedente del pronombre, “a quien”. El desplazamiento del verbo generaría una hipermetría que se evita mediante la omisión de “reino”.

Similar solución arbitra ANTT3, que además sustituye “entienda” por “ver”, para dar como resultado dos versos de medida irregular, de nueve y doce sílabas: “que’ a quien esta el cuidado dado / ver ques el Reyno de’ aqua prestado estado”.

Confirman la proximidad de BNE1, BNE2 y BNE9 otras variantes de menor relieve, comunes a los tres: “su gloria en él” (v. 8) y a BNE1 y BNE2: “no pondrá” (v. 12), frente a “ponga” de BNE9.

La inversión del sexteto en ANTT3, CV y BGUC1—así como en RES, *descriptus* de este último—, permite establecer otra categoría en la que convergen estos tres testimonios portugueses. Dicho trueque quiebra la lógica del discurso, pues se antepone la conclusión al *exemplum* del cual es inferida, sin duda para que el verso “mire que a reina tal sotierra tierra” cierre el soneto, en lugar del epifonema “pues el que fía en bien de tierra yerra”. Situando a la reina fallecida en tal posición relevante, se desvirtúa el sentido del poema, una meditación sobre el destino mortal de la humanidad, no un poema fúnebre dedicado a la soberana.

Se registran variantes comunes a dos o más testimonios, coincidencia que en algún caso apuntaría a una posible filiación:

- v. 2: cuán afamada RAH2, BSV.
- v. 3: un prestado RAE4, RAH2, BSV.
- v. 6: y levantado BNE8, CA.
- v. 8: en fin RAE3, RAH2, BSV, CV.
- v. 9: Y si/se ver BNE3, ANTT3.
- v. 9: y el que BGUC1, RES, CV.
- v. 9: adquiere CA, BPADE (frente a la forma pronominal, “se adquiere”).
- v. 10: mejor BGUC1, RES, CV.
- v. 10: atura BGUC2, BNP.
- v. 10: dura RAH4, JPAT2, CV.
- v. 11: atierra RAH4, JPAT2, HSA2.
- v. 11: sobtierra BGUC1, RES, CV.
- v. 12: hoy ojos JPAT1, BGUC2.
- v. 13: porná BNE4, BNE7, RAH2.
- v. 13: a tu locura RAH4, JPAT2.

A la vista de esta relación, se confirma el carácter de *descriptae* de tres versiones, todas ellas tardías: RES (1861), las pruebas de imprenta elaboradas a partir del código apógrafo con las obras de Falcão de Resende (BGUC1); BSV (s. XIX), cuyas lecturas solo difieren de RAH2 en leves modificaciones gráficas en el segundo terceto; RAH4 (s. XIX), anotaciones basadas en JPAT2.

Al pie de la versión contenida en las *Obras* de fray Luis de León preparadas por el P. Méndez (RAH3), el editor aduce un testimonio manuscrito, titulado *Soneto del Doctísimo P. Mro. Fr. Luis de León, en que exhorta cómo este Reyno de acá es prestado* (RAH5), del cual daría cuenta en el prólogo, al que remite. En su estado actual, las páginas preliminares son el resultado de una reconstrucción de las que acompañaban al original de imprenta entregado a Manuel Monfort en 1770. Cuarenta años después el código se recuperaría intacto, pero sin ese prólogo, que informaría acerca de las fuentes manejadas. La nueva redacción, mucho menos

exhaustiva, no menciona las del soneto en eco. Nada indica el P. Méndez acerca del origen de las variantes escritas en sendos márgenes del poema, que podrían corresponder a ese manuscrito o a alguno de los dos impresos que cita, la *Poética* de Rengifo y la *Elocuencia* de Jiménez Patón e incluso tener diversa procedencia.

El soneto editado (RAH3) reproduce el de Rengifo con una única diferencia, “lo que” (v. 10), acompañada de la variante “cuanto”. Dicha lección, con las ocho restantes (RAH4), proceden de la otra fuente citada, la *Elocuencia española*, en la versión inserta en el *Mercurius Trimegistus*, de 1621, ligeramente diferente de la publicada en 1604. Por lo tanto, las notas se corresponden plenamente con JPAT2 y solo en parte con JPAT1. Alguna de estas lecturas se verifica asimismo en el *Cancioneiro de Madrid* (RAH1):

- v. 4: y todo al fin RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2.
- v. 6: y más RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2.
- v. 6: dado RAH4, JPAT2.
- v. 7: está en RAH4, JPAT1, JPAT2.
- v. 9: Si el (que) RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2.
- v. 10: y cuanto RAH1, RAH4, JPAT1, JPAT2.
- v. 10: dura RAH4, JPAT2.
- v. 11: atierra RAH4, JPAT2.
- v. 13: a tu locura RAH4, JPAT2.
- v. 14: fia del RAH4, JPAT2.

El soneto que ofrece el *Mercurius Trimegistus* carece del verso “Y si el que hoy ojos tuviere viere”, según la lectura de 1604, que trueca el orden entre el sustantivo y el adverbio, frente a “Y si el que ojos hoy tuviere viere”, que reproduce el P. Méndez (RAH3), siguiendo, como siempre a Rengifo. La falta de cualquier nota a este verso que dé cuenta de esta variante se debe a su omisión en el modelo seguido.

Por lo tanto, el P. Méndez copia el texto de Rengifo, con una única enmienda, y toma de la *Elocuencia española* de 1621 su lista de variantes. La parcial coincidencia con el *Cancioneiro de Madrid* podría indicar que Jiménez Patón copia esta fuente para su ejemplo de soneto en eco, especialmente en el tratado de 1604.

Se registran asimismo lecturas alternativas que, además de hacer sentido, están respaldadas por un número razonable de testimonios. Se trata, fundamentalmente, de las variantes “y todo al fin” (v. 4) e “y más” (v. 6). La primera, en seis testimonios (RAH1, RAH4, BGUC2, BPADE, JPAT1, JPAT2), aparte de evitar la repetición de “es” —“que es el reino de acá [...] y todo (es) al fin [...]”—, aporta el contraste entre “todo” y “nada”, extremos reunidos en el mismo verso. La opción mayoritaria, “pues es al fin de la jornada nada”, se formula como sententia, en donde el verbo posee el sentido culto de ‘haber’ o ‘existir’. Guarda, por otra parte, correspondencia con la que cierra el poema: “pues el que fía en bien de tierra yerra”. La variante “y más”, que constatan seis textos (RAE6, RAH1, RAH4, BNE11, JPAT1, JPAT2), añade una conjunción entre los dos adjetivos yuxtapuestos en la versión predominante, sin por ello romper el ritmo binario del verso.

Probablemente por influencia del portugués, se omite la preposición “a” de “mire que reina tal” (v. 11) en seis versiones (BNE6, BNE7, BNE8, RAH1, RAH2, BSV).

En cambio, otro códice con numerosas trazas de lusismo lee “mire que a una reina tal” (CV), en donde el determinante añadido neutraliza el matiz degradante de la referencia, a expensas de la correcta medida del verso.

A esta última se unen otras lecturas erróneas, de un solo testimonio:

- v. 1: Mucho la Majestad BPADE Cuánto BNE9.
- v. 3: todo BPR2 siglo CA bien BPADE.
- v. 5 La vida es cuanto más formada amada BNE5.
- v. 6: subido RAE4 felice BGUC1 (RES).
- v. 6: y bien heredado BGUC2.
- v. 6: estado CV dado JPAT2 (RAH4).
- v. 7: irá al BNE5.
- v. 8: su gloria y ser BGUC2.
- v. 9: el que ven BNE2 Y si ver BNE3 El ver BNE4 quien ver BPR2 Aquel que ve RAE3 si el ver RAH1 Si el que ver JPAT1 (JPAT2, RAH4) y quien ve BPADE y se ver ANTT3 Pues quien ver BGUC2.
- v. 11: mira BNE5 verá que hoy BNE9.
- v. 11: reino tal RAE3 los reyes que RAE4 cada cual BNE5 tierra tal BPADE un rico tal HSA2.
- v. 11: la tierra HSA2 (por “sotierra”).
- v. 13: el mundo BNE6.
- v. 13: entre locura RAH2 a tu locura JPAT2 (RAH4).
- v. 14: que quien ANTT3 porque BGUC2.
- v. 14: bienes BNE5 de bien JPAT1 su bien BGUC2.

Vanitas y memento mori en un soneto meditativo

El soneto expone la inanidad de los bienes terrenos a partir del más excelso de todos ellos, el rango real, abocado a perderse con la muerte. Su doctrina se declara mediante un cuidado equilibrio entre los axiomas y su demostración, la muerte de la reina. Ajeno a las convenciones de los géneros fúnebres, remite sus advertencias a Felipe II, narratorio implícito de un discurso que bajo el escudo de la tercera persona pretende relativizar el poder temporal del que está investido.

Desde el primer cuarteto se percibe la devaluación de la categoría del monarca, como simple representante de una “Majestad sagrada” que delega en él “su cuidado”, pero no su título y tratamiento. Aunque el propio Felipe, sobre todo al final de su reinado, rechazó el culto a su persona y el boato ceremonial, desacordes con la austeridad que se fue adueñando de su modo de vida, teóricos y literatos proclamaban la categoría divina del monarca, representante de Dios en la tierra y ejecutor de sus designios.¹⁷ Dicha misión subyace en la perífrasis alusiva “a quien está el

¹⁷ La *Institución de un rey christiano* (1556) de Felipe de la Torre nota la condición del rey y del príncipe como “ministros de su reyno” enviados por Dios y concede al monarca el título de Majestad (La Torre 1979: 13). Sin embargo, el rey desaconsejó los tratamientos de *SCRM* y de “Majestad” en una pragmática de 1586 (Kamen 1998: 240–244).

cuidado dado”, para rebajar ese privilegio a un simple cargo temporal, un “prestado estado”, cuya índole efímera condensa la palabra que cierra la estrofa, “nada”. En tal advertencia descansa la finalidad del poema, tal vez inducida por decisiones y conductas despóticas, ligadas a la actitud enigmática y distante con la que intimidaba a sus súbditos.¹⁸ En “el reino de acá” se ilustra ese juego entre el alcance amplio de las sentencias y su restricción al ámbito del monarca, pues su lectura como “bienes terrenales” se matiza con el sentido literal de “reino”, los dominios bajo el mando de Felipe el Prudente. La esencialidad de esta primera parte se expresa mediante contundentes dictámenes regidos por el verbo “ser”: “es el reino de acá prestado estado”, “es al fin de la jornada nada”, cuyo carácter absoluto contrasta con la limitación temporal marcada por “estar” en “a quien está el cuidado dado”.

La “nada” que cierra el primer cuarteto genera la amplificación del segundo, que apenas aporta matices al previo aviso, ahora especificado en la antinomia de “silla real” y “sepulcro”, emblemas respectivos del poder y de la muerte. Describe este núcleo el devenir inexorable del *hado* más favorecido y de la *gloria*, los privilegios por nacimiento y el mérito y fama de las propias obras, percibidos con un inestable “se ve”, connotador de la conversión y el cambio.

La adjetivación, ausente del primer cuarteto, se prodiga en el segundo, que la aplica en función adnominal o predicativa a los sustantivos “silla”, “hado”, “sepulcro” y “gloria”. Los valores positivos de “afamada”, “amada”, “sublime” y “pintado” invierten su signo al someterse a ese proceso de degradación, reflejado en el epíteto “helado” y en los participios “encarcelado”, “desechada” y “echada”. Este contraste reduce los dones de la fortuna, el linaje, el valor y las hazañas a la condición de vanidades finitas, abocadas a la inanidad.

Ambos cuartetos emiten advertencias de muerte, a través de un movimiento deductivo que parte de la existencia y los bienes terrenos, “el reino de acá”, para particularizarse en los honores y privilegios que ostenta un rey. Al mismo tiempo, guardan entre sí una correspondencia trabada por términos equivalentes, la “nada” y el “sepulcro helado”, o repeticiones, como “al fin”, cerrando cada uno de ellos: “pues es al fin de la jornada nada”, “su gloria al fin por desecheda echada”.

El primer terceto recapitula el mensaje previo para demostrarlo con una prueba concreta y visible. Se ha diluido ya la presencia sobrentendida del rey, desplazada por un narratario identificable con cualquier ser humano al que se remite esta lección que, en efecto, al dar el ejemplo asegura su efectividad didáctica. No por azar se elige como caso ilustrativo la tumba de la reina, decantando ahora el discurso hacia su principal objetivo, denigrar al soberano y su familia. Se exhorta a aplicar a la escena fúnebre una percepción óptica que, lejos de conformarse con la apariencia, deberá escrutarla para aprehender su significado. En “El que ver lo que acá se adquiere quiere / y cuánto la mayor ventura tura”, el verbo rector se emplea en sentido absoluto para apelar al entendimiento, pues el sepulcro que se señala actúa

¹⁸ Dicha imagen, unida a su aislamiento y su personalización del poder, contribuyeron a la construcción del *mito real* al que se refiere Bouza (1999). Sus decisiones implacables lo asociaron al refrán “De la risa al cuchillo del rey no ay dos dedos”, del que tanto Antonio Pérez como Cabrera de Córdoba se sirvieron para definir su conducta (Parker 2012: 775–780).

como medio de revelación de la fatuidad de los bienes adquiridos y fortuitos. Con esta acepción intelectual de “ver” se corresponde la de “mirar”, equivalente a imaginar, ya que la figura mentada permanece oculta a los ojos bajo la estructura que le sirve de monumento funerario: “mire que a reina tal sotierra tierra”. Su contemplación da respuesta a la incógnita abierta por “ver”—‘entender’—, trasladable en palabras análogas al verso “es al fin de la jornada nada”, del primer cuarteto, del que también se reitera el adverbio de lugar “acá” referido al mundo.

Frente a los precisos enunciados de los epígrafes, que la identifican con una de las dos últimas consortes de Felipe II, el soneto omite deliberadamente el nombre de la “reina tal”, cuyo caso se alega como muestra del destino de los seres humanos, de cualquier condición y estado, y de las prerrogativas igualadoras de la muerte, conforme a los avisos que Horacio dirigía a Sestio: “pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turrís” (*Carmina*, I 4, vv. 13–14).¹⁹ Contrapesando la vaguedad de ese mensaje, los encabezamientos arbitran soluciones contradictorias, que anulan el enigma de la anónima soberana latente en los versos.

Con la misma impersonalidad de la causante se designan los virtuales oyentes o lectores de un responso dirigido a un “quien” en el primer cuarteto, pronombre identificable con el monarca, a un abarcador “El que”, en el primer terceto, que reaparece en el segundo como receptor de una llamada no solo a comprender, sino también a actuar en consecuencia, aplicando a su vida esa lección de desengaño, con el apremio que en sí encierra el adverbio de tiempo: “Y si el que ojos hoy tuviere viere / pondrá, ¡oh mundo!, en tu locura cura”. Emerge, en tercera instancia, en el epifonema que prescribe: “pues el que fía en bien de tierra yerra”, en donde el pronombre adquiere sentido separativo, al discriminar del grupo de destinatarios a aquellos que claudican ante los afanes terrenos. Tras el *exemplum* de un caso elegido del estrato más alto de la sociedad, las admoniciones del último terceto gravitan de nuevo en la esfera de lo general, que infiere de la muerte de la reina un aviso de *contemptus mundi* sin especificaciones, dirigido a un público indeterminado. Por otra parte, la triple reiteración de “el que” cohesiona ambos tercetos, ligados además por el juego de los sentidos literal y figurado de “tierra”, la que cubre el cadáver para ocultar su corrupción y la equivalente al mundo y sus valores precederos. Se maneja de nuevo, por lo tanto, el procedimiento de enlace mediante la repetición vocabular, en los cuartetos de “al fin” (vv. 4 y 8) y en los tercetos de “tierra” (vv. 11 y 14), para connotar en ambos casos caducidad y muerte.

Igualmente engañosas resultan las indicaciones de “a/en la muerte”, “a/en las exequias” o “en la sepultura”, que en los paratextos preceden al nombre de la reina,²⁰ ya que el soneto carece de cualquiera de los ingredientes propios de los géneros fúnebres y, tal como se ha expuesto, la sepultura de la reina solo representa

¹⁹ “La pálida muerte tan pronto pisa pobres chozas / como torres reales” (I 4, vv. 13–14). Ideas similares se constatan en otras odas horacianas (II 3, vv. 21–22; II 18, vv. 32–34).

²⁰ “a/en la muerte” (BNE2, 3, 4, 6, 11; BPR1, 2; RAE1, 2, 3; RAH1, 2; JPAT2; BPADE; ANTT2; BGUC1, 2, 4; BPA2; BRF; HSA; CASC; FS); “a/en las exequias” (RAE6; ANTT4; BNP; RENG; JPAT1); “a la sepultura” (BNE1).

un caso de *vanitas* humana.²¹ A los obligados capítulos encomiásticos de los discursos epidícticos se les opone un vituperio implícito en la denegación del tratamiento de “Majestad” al propio rey y en la sugestión de un cadáver como única nota descriptiva de la reina. Se omiten asimismo los argumentos de consuelo, pues el principal de ellos, la confianza en la vida ultraterrena de la difunta, se sustituye por augurios nihilistas. Así pues, no solo no se ajusta, sino que infringe los principios constructivos del epitafio y del poema de consolación. Lo aleja de ambos géneros y, sobre todo, de la monodía, la carencia de cualquier indicio de dolor por el fallecimiento conmemorado, por más que los versos rezumen pesimismo y temor, únicos afectos despertados por estas palabras conminatorias que, en definitiva, se ocupan de recordar al ser humano su naturaleza mortal.

Por el contrario, el soneto se acomoda con mayor adecuación a los designios de la retórica deliberativa, con arreglo a la cual combina razones suasorias que buscan actuar en el ánimo de los asistentes a un discurso con evidentes rasgos de sermón. La plática oscila entre los axiomas y verdades absolutas, la condición humana, y los casos particulares, la monarquía y la tumba de la reina esgrimida como prueba, para demostrar sus tesis de que todo “es al fin de la jornada nada” y “el que fía en bien de tierra yerra”. En la medida en que transmite un mensaje profético y amenazador, el razonamiento se configura como disuasión, prevalente sobre la persuasión, al no formular ninguna propuesta alternativa a la condena, el rechazo y la huida de los valores mundanos. Con ese propósito intimidador, recurre a técnicas homiléticas eficaces en la conmoción de los afectos, tales como la deixis visual, escasa pero significativa. En “se ve en sepulcro encarcelado helado” y “mire que a reina tal sotierra tierra” la idea rectora del poema cristaliza en la sepultura, imagen concreta del irrevocable final de la existencia. A lo largo del soneto se apela a la visión, de los ojos y del entendimiento que los traspasa para desenmascarar sus figuraciones y apariencias. El tono adquiere énfasis en el único apóstrofe, “¡oh mundo!”, personificación en la que convergen todos los males denostados previamente, para oponer a su “locura” la sabiduría del rechazo y el desengaño.

Resta, como único vestigio de la retórica fúnebre, el peculiar efectismo sensorial de la rima, reforzado con el que crea ese hiato tras la penúltima palabra, seguido de su parcial repetición en eco, simulando la reverberación acústica producida en medio del silencio y vacío de la cripta. Cada verso mantiene el ritmo acompasado y monótono impuesto por las pausas finales, ceses tras el redoble de las rimas, a modo de una marcha fúnebre hacia el lugar del sepelio. Percusiones y silencios sugieren si no el dolor, al menos el luto ritual ausente de las palabras.

²¹ Al estipular los géneros epidícticos relacionados con la muerte, Menandro distingue la consolación, que combina el lamento con un encomio desordenado, para terminar con los argumentos de consuelo; el epitafio, consistente en una mezcla de encomio, lamento, consolación de la familia y plegaria final; y la monodía, la más subjetiva, que da pábulo al lamento y la compasión, a expensas del elogio (Menandro 1989: 76–77, 79–81, 88–89).

Poemas y cancioneros: diálogo transtextual

El *Cancioneiro Verdelho*, de reconocido valor como nuevo testimonio de la lírica de Camões,²² reúne poemas en castellano con presencia en otras compilaciones. Por su datación, entre 1580 y 1595, se allega a los principales códices que han transmitido el soneto en eco, con los cuales comparte además otros poemas. Dicha concurrencia desvela que se han establecido asociaciones entre algunos textos, con criterios de contenido o de género, en antologías entre sí engarzadas por ese repertorio parcialmente común.

Casi contiguo a “Mucho a la Majestad” (CV, f. 185r) se ubica la octava *A morte do principe d. Carlos*, “Nasci de padre y aguelo sin segundo” (ff. 183v-184r). Otras dos fuentes del soneto contienen este epitafio: HSA2 (ff. 43r, 59v) y BPADE (ff. 174v, 143v). El título del último menciona a la reina Isabel, fallecida poco después del príncipe.²³

La citada octava, con el encabezamiento de *Epitaphio a la sepultura del Principe*, y “Aquí yacen de Carlos los despojos” se disponen en el manuscrito RAH 9/5880 en ese orden en el mismo folio (282r), aunque con atribuciones diversas: a Damasio de Frías, como autor más probable, y a fray Luis de León, respectivamente. El segundo epitafio, consistente en un único cuarteto, se copia en tres de los manuscritos que contienen el susodicho soneto, muy próximos en RAH3 (f. 227r, 226r-v) y RAE5 (f. 8v, 9r), ya distantes en HSA1 (f. 268v, 165r-v), que sitúa el epitafio en un núcleo de atribuciones a fray Luis de León (ff. 157r-172v). Se agrega a este entrelazamiento otro soneto en eco, “Este que ves encarcelado helado”, dedicado al príncipe,²⁴ cuya suerte quedó ligada a la de su madrastra por haber sido víctimas ambos de una *mors immatura* que la leyenda negra achacó al rey.

Aparte de este soneto, el *Cancioneiro Verdelho* comparte con otra importante colección bilingüe, el manuscrito 9/5807 de la Real Academia de la Historia (RAH1), también llamado *Cancioneiro de Madrid*, dos glosas en coplas reales, de un dístico y de una redondilla.²⁵ En CV se disponen consecutivamente, acompañadas de las iniciales respectivas L. C. o C., que podrían referirse a Luís de Camões, mientras que RAH1 atribuye la segunda a Diego Hurtado de Mendoza:

Veo que todos se callam [...] / L. C. / Todo el mal se haze blando (CV, f. 83r).

²² En su jerarquización de los testimonios camonianos, Perugi (2020) le otorga un lugar intermedio entre el área superior o α , constituida por los cancioneros de *Cristobão Borges*, *Luís Franco Correa* y *Juromenha*, y la inferior o β .

²³ Entre ambos poemas se perciben algunos versos análogos: “¡Oh suerte humana! ¡Quién en ti confía!”, “pues el que fía en bien de tierra yerra”; “mire que a reina tal sotierra tierra”, “Ayer fui Carlos de Austria, hoy tierra fría”. Añádase la referencia degradada a la “reina tal”, que tendría por correlato la denominación del príncipe heredero como “Carlos de Austria”, con el apellido reservado a los bastardos.

²⁴ Da noticia de este soneto, proporcionando solo esos versos, García Soriano (1925: 532). Basándose en las fechas de sendas muertes, Alatorre (1984: 242) sugiere la anterioridad del dedicado a D. Carlos.

²⁵ Se debe a García Soriano (1925) el descubrimiento de esta “antología hispanolusitana”, de la que también se ocupa Ferreira da Cruz (1971).

Veo que todos se quexan [...] / grossa / Todo el mal se haze mas blando (RAH1, ff. 51v-52v).

Despues que os mire y me vistas [...] / Glosa de C. sobre este mote / Desque veros mereçi (CV, f. 83v-84r).

Despues que os vi y me vistas [...] / grossa de D. Diego / de Mendoza / Desque ueros mereçi (RAH1, ff. 31v-33r).²⁶

Aunque ninguna de estas fuentes la atribuye a Diego Hurtado de Mendoza, la primera glosa figura, desvinculada del mote e inserta como segmento de otro poema, “Ya no más casos pasados”, en el impreso de sus *Obras*, a cargo de Juan Díaz Hidalgo (1610: ff. 1134-114r) y en el manuscrito que las reproduce (BNE 3816, f. 106r-v). Con la misma paternidad el códice Magliabecchi, VII, 354, de la Biblioteca Nazionale de Firenze, contiene “Ya no más casos pasados” embebido en “Veo tener a mi enemiga” (ff. 79r-80v).²⁷

La existencia de esta zona de intersección cubierta por poemas comunes avala la afinidad del *Cancioneiro Verdelho* y el *Cancioneiro de Madrid*, producto ambos de una época de hibridismo en todos los órdenes y reflejo literario de una unión dinástica y cultural consolidada en el último tercio del siglo XVI, fecha probable de composición de ambos códices. No podía faltar de ninguno de ellos un célebre soneto que ejercita su artificio rimático, propiamente manierista, para transmitir un mensaje de desengaño portador de veladas críticas que tienen por blanco a la monarquía hispana.

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons licence, and indicate if changes were made. The images or other third party material in this article are included in the article's Creative Commons licence, unless indicated otherwise in a credit line to the material. If material is not included in the article's Creative Commons licence and your intended use is not permitted by statutory regulation or exceeds the permitted use, you will need to obtain permission directly from the copyright holder. To view a copy of this licence, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Referencias

- Alatorre, A. (1984). De poética barroca hispano-portuguesa (con un ejemplo: el soneto en eco). *Boletim de Filologia*, 29, 235–271.
- Askins, A.L.-F. (Ed.). (1968). *Cancioneiro de Corte e de Magnates. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Askins, A.L.-F. (Ed.). (1974). *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*. Chapel Hill: Department of Romance Languages.

²⁶ Esta glosa aparece en otras fuentes del soneto: RAH1, f. 31r; BPR1, f. 47r y BPR2, f. 187r.

²⁷ Díez edita este poema en la sección de atribuciones problemáticas (2007: 468–470). Véase, para su proceso compositivo, Pérez-Abadín Barro (2019).

- Bouza, F. (1999). Capítulo 2. La majestad de Felipe II. Construcción del mito real. In J. M. Martínez Millán (Ed.), *La corte de Felipe II* (pp. 37–72). Madrid: Alianza Editorial.
- Cabrera de Córdoba, L. (1998). In J. Martínez Millán & C. J. de Carlos Morales (Eds.), *Historia de Felipe Segundo, Rey de España* (Vol. 3). Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Carreira, A. (2002). Un cancionero del siglo XVI con atribuciones a Barahona de Soto y su círculo granadino. In J. Lara Garrido (Ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto* (pp. 27–45). Málaga: Anejos de Analecta Malacitana.
- Carreira, A. (2012). Los estudios áureos de Antonio Alatorre. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60(1), 27–50.
- Casas, E. (Ed.). (1980). *La retórica en España*. Madrid: Editora Nacional.
- Da Cruz, M. I. S. F. (1971). *Novos subsídios para uma edição crítica da lírica de Camões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- De la Torre, F. (1979). In R. W. Truman (Ed.), *Institución de un rey christiano (Antwerp 1556)*. Exeter: University of Exeter.
- De Resende, A. F. (s. d. [1861]). *Poesias*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- De Robles, J. (1883). *El culto sevillano*. Sevilla: Imprenta de El Mercantil Sevillano.
- De Vasconcelos, C. M. (1910). Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos. *Revue Hispanique*, 22, 509–614.
- Di Franco, R. A., Labrador Herraiz, J. J., & Zorita, C. A. (Eds.). (1989). *Cartapacio de F^{co} Morán de la Estrella Morán de la Estrella*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Díez, J. I. (Ed.). (1989). *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*. Barcelona: Planeta.
- Díez, J. I. (Ed.). (2007). *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- García Soriano, J. (1925). Una antología hispanolusitana del siglo XVI. *Boletín de la Real Academia Española*, 12(360–375), 518–543.
- Glaser, E. (Ed.). (1968). *The Cancionero “Manuel de Faria.”* Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Horacio. (1997). In M. Fernández Galiano & V. Cristóbal (Eds.), *Odas y Epodos*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez Patón, B. (1621). *Mercurius Trimegistus sive de Triplici elocuentia Sacra, Española, Romana*. Bitiae.
- Kamen, H. (1998). *Felipe de España*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Labrador Herraiz, J., Di Franco, R. A., & Rico García, J. M. (Eds.). (2006). *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Lara Garrido, J. (Ed.). (1985). *Vicente Espinel. Poesías sueltas*. Málaga: Diputación Provincial.
- Lara Garrido, J. (Ed.). (1988). *Cancionero Antequerano. I Variedad de Sonetos*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- López Suárez, M. (Ed.). (1989). *Francisco de Figueroa. Poesía*. Madrid: Gredos.
- Maurer, C. (1988). *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Istmo.
- Menandro. (1989). In F. Romero Cruz (Ed.), *Sobre los géneros epidícticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Parker, G. (2012). *Felipe II. La biografía definitiva*. Barcelona: Planeta.
- Pérez Pascual, A. (Ed.). (2012). *Juan Díaz Rengifo. Arte Poética Española*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Pérez-Abadín Barro, S. (2019). Una atribución compartida: Camões y Hurtado de Mendoza. *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 24(2), 162–190.
- Perugi, M. (2020). *La lírica di Camões. I. Sonetti*. Genève: Centre International d'Études Portugaises.
- Ramalho, Ad. C. (1969). *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura.
- Ruiz, P. (1992). Sobre los sonetos de Fray Luis de León. *Edad de Oro*, 11, 149–160.
- Sousa, M. de Faria e. (1685). *Rimas várias de Luis de Camoens [...], Tomo I y II*. Lisboa: Imprenta de Theotonio Damaso de Mello.
- Spaggiari, B. (Ed.). (2009). *André Falcão de Resende. Obras* (Vol. 2). Lisboa: Edições Colibri.
- Varela, J. (1990). *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500–1885*. Madrid: Turner.
- Verdelho, T. (2018). “Trovas de Gil Vicente a umas senhoras formosas” (texto inédito). Leitura e apresentação com breves notas linguísticas. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (Eds.), *Gil Vicente. Compêndio* (pp. 547–583). Coimbra: Universidade de Coimbra, Imprensa Nacional.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.