

# TRADICIÓN GARCILASIANA Y ECOS MUSICALES EN LAÍNEZ AL «TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON REMINISCENCIAS DE FRAY LUIS Y CABEZÓN)\*

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

La obra de Pedro Laínez (1538-1584) se caracteriza, entre otras claves líricas, por un decidido entronque con la tradición petrarquista-garcilasiana (Maurer, 1988; Alonso, 2010; Maganto, 2021; Escobar, 2024a). Para ello, se sirve de una imitación compuesta en la que dialoga, en el plano intertextual, con otros modelos de la altura de fray Luis de León. Además, por su afinidad con los poetas-músicos Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre o Vicente Espinel y sin olvidar su admiración por el compositor Antonio de Cabezón, demostró una palmaria sensibilidad a la hora de modular el canto hacia una tonalidad mélica hasta el punto de evocar estilemas madrigalistas cetinianos al son de «Ojos claros, serenos» (Escobar, 2024b).

La naturaleza poliédrica de la obra de Laínez conlleva, en consecuencia, la necesidad de partir de un análisis metodológico sustentado en la historia de la literatura, el comparatismo y la intertextualidad (Guillén, 1998), con apuntes in-

---

\* Esta investigación, contextualizada en la línea «Poesía y música» del grupo «Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones» (HUM-233), se integra en los proyectos «La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular» (PID2020-118819GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033) y «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). Se apoya, asimismo, en técnicas circunscritas a la confluencia de códigos entre literatura y música e implementadas tanto en ProNapoli (Edición crítica y digital de la obra poética de Garcilaso de la Vega) como en el Centro de Investigación y Documentación Musical (Unidad I+D+i Asociada al CSIC), marcos científico-académicos en los que colaboro en calidad de especialista.

termediales hacia el discurso musical y desde un tratamiento simbólico (Pastor Comín, 2020). En este sentido, Láinez concibe la voz de la enunciación lírica como un canto, en ocasiones de naturaleza metapoética. Incluso contempla la posibilidad de expresar diferentes sentimientos y estados emocionales acompañados de texturas instrumentales que van desde la lira y la cítara al rabel y la zampoña, de aliento pastoril, a la zaga de *La Diana* del lusitano Montemayor.

A la vista de lo expuesto, voy a desarrollar la argumentación conforme a una estructura tripartita. Comenzaré con calas en las que se demuestra la filiación de Láinez con señeros paradigmas de la tradición literaria, con énfasis en Garcilaso y Montemayor. Para ello, ubico el enfoque en la contemplación de la belleza de la amada *per oculos*, de raíz neoplatónica, teniendo las resonancias musicales como telón de fondo. En segundo lugar, pasaré a subrayar los lazos entre el poeta y Cabezón, a quien consagró un soneto-epicedio. Finalmente, cerraré el estudio con ecos arcádicos de Montemayor en unos versos eglógicos de Láinez en diálogo con huellas tanto de Garcilaso como de fray Luis de León.

## 1. MOTIVOS CON VARIACIONES DE LAÍNEZ: ENTRE GARCILASO Y MONTEMAYOR

Comenzando con el tratamiento del legado literario en el imaginario de Láinez, en la epístola «¡Oh con cuánto temor mi flaca mano!», nuestro autor (1950: 88) recurre al motivo de los «claros ojos», como se infiere de «¿Quién pudo de unos ojos desterrarme / tan *claros*, que su luz clara podía / en oscuras tinieblas alumbrarme?», con la mención de «oscuras tinieblas» en correspondencia intertextual con el soneto XXXVIII de Garcilaso («por la *oscura región* de vuestro olvido» [v. 14; 1995: 62]) y *La Diana* de Montemayor («en las *tinieblas de su olvido*», «en la *tiniebla oscura de tu olvido*» [1996a (1559): 11, 55])<sup>1</sup>. Asimismo, en las coplas castellanas de Láinez (1950: 77), el subtema de los «claros ojos», más allá de tales paradigmas y acaso ya como una topicalización, reaparecerá con variaciones: «Los *claros ojos* airados, / viendo los míos clavados / en la misma parte donde / él para matar se esconde, / mostró de ira inflamados». El recurso queda armonizado, al servicio de la eufonía y la euritmia, con la *variatio* de corte cetiniano «ojos serenos»<sup>2</sup>, de suerte que se identifica en «Cuando los *ojos serenos*, / viendo estar

<sup>1</sup> La concentración de huellas de Garcilaso y Montemayor en los versos de Láinez ponen de relieve que, al margen de trillados estilemas, estamos ante una consciente deuda imitativa; volveré sobre esta cuestión.

<sup>2</sup> Para otros pormenores: Entrambasaguas (1951: 210-211) y Escobar (2024b). En cuanto a la musicalidad de la poesía áurea y sus implicaciones creativas a nivel intermedial: Josa y Lambea (2004), Uribe Bracho (2017), Sierra Pérez y Tizón Díaz (2018), Castaldo (2019), Pastor Comín (2020) y Botta (2022).

los míos llenos / de lágrimas, me mostrastes / y parece que mirastes / no tan airada a lo menos» (Laínez, 1950: 75), en hermandad intertextual con *La Diana* («estos cansados ojos que tantas lágrimas han derramado y verás la razón que los tuyos tienen de no mostrarse airados» [1996a (1559): 249]).

Por otra parte, en una conjugación con el «dulce cantar» de la modalidad epistolar de Laínez, las elegías atesoran apuntes metapoéticos a las distintas formalizaciones y matices del «canto», según se colige de la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea», en la que se lee «no lo puede explicar humano canto» (1950: 128). Igualmente, en un nuevo tema con variaciones, el «humano canto» da paso, entre «liras destempladas», al «dulce canto», en calidad de *variatio* respecto al «dulce cantar» (1950: 129). El *ars canendi* de Laínez se va transformando, por tanto, en un «dulce son» en forma de *leitmotiv*, ya no gracias a las texturas tímbricas de la lira, sino por la «templada cítara sonora» (1950: 130).

En efecto, la cítara resulta ser, junto a la zampoña y el rabel, como se advierte en el romance «De amores está Sireno» («Y vos, mi dulce rabel, / algo roto y mal templado»), uno de los instrumentos predilectos de Laínez (1950: 266) en lo que a su dimensión poético-musical se refiere. Se alza al hilo de un personaje cuyo nombre sugiere otro homónimo de *La Diana*, obra en la que, por su naturaleza pastoril y al calor de «A la Sampogna» en la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, están presentes estos instrumentos («tomando a veces su rabel [...], otras veces una zampoña», «toma tu rabel, e yo tomaré mi zampoña» o «la zampoña y rabel con que tañíamos» [1996a (1559): 12, 33 y 36]). Ello es así, en el caso de Laínez, especialmente cuando se propone expresar las tonalidades emocionales en canciones del calado de «Caudillo celestial cuyo gobierno» para el *Jardín espiritual* (1585) de Pedro de Padilla, a quien otorgó la aprobación de las *Églogas pastoriles* (1582): «y le ofrezco este pobre, humilde canto, / al son de humilde cítara entonado» (1950: 355).

Profundizando en esta cuestión a propósito de la confluencia entre el discurso poético y la imagería de cuño musical, cobra especial realce la «cítara sonante», aunque a través de un oxímoron sustentado sobre el silencio, en «La cítara sonante tiene muda» (Laínez, 1950: 140) de la «Elegía en la muerte de mi padre», o sea, Bernardino de Ugarte. De esta manera, constituye una *amplificatio* conceptual o *ex sententia* a partir de la «llorosa voz» y el «lamentable son» (1950: 139-140). La *consolatio* final, remozada de aire senequista, culmina como *cadenza* en el broche del poema (1950: 141), asemejándola Entrambasaguas (1951: 281-285) a las *Coplas* de Jorge Manrique; es decir, al calor de un prisma imitativo acorde y concorde con poetas-músicos que interesaron a Laínez del fuste creativo —y pátina garcilasiana añadida— de Montemayor en la «Glosa sobre las *Coplas* de don Jorge Manrique» (1996b: 255-293 y 899-937), integrada tanto en el *Cancio-*

*nero* de 1554 como en el de 1558. En este sentido, los versos estoico-cristianos de Láinez (1950: 141) se orientan hacia un anhelo de transcendencia en el cielo en virtud de «devotos cantares de alegría» gracias a un mecanismo técnico desde el que se atenúa el efecto patético mantenido durante la elegía.

Si las similitudes planteadas por Entrambasaguas (1951: 281-285) entre Láinez y Manrique no dejan de ser *loci communes*, más plausible resulta el eco garcilasiano en la elegía del madrileño (1950: 138) a la vista del verso «que está muriendo de tristeza pura» respecto a «que a morir venga de tristeza pura» de la égloga II del toledano (v. 157; 1995: 149). Del mismo modo, «hermosa y discretísima María» (1950: 141) trae a la memoria, a propósito de la construcción: adjetivo + superlativo en -ísima + nombre propio María, el verso 2 («Ilustre y hermosísima María») de la égloga III de Garcilaso (1995: 223), con nueva presencia en el éxplícit «Ilustre y hermosísima María» del soneto «Los lazos que con hebras de oro fino» de Láinez (1950: 19). El tono encarecedor en torno al nombre de María, asentado por Garcilaso como paradigma y con reminiscencias en *La Diana* («su nombre, oh ninfas, es doña María» [1996a (1559): 190]), le dará pie, en síntesis, a nuestro escritor para redactar variaciones sobre el tema; esto es, desde un prisma afín a las de Juan de Mal Lara en *La Psyche*, poema mitográfico fraguado en el marco académico hispalense con el que Láinez mantenía lazos culturales (Escobar, 2017: 68-70; 2024b). Tal aserto se deduce, en definitiva, del canto conyugal —en la línea conceptual de Garcilaso y Montemayor— dedicado a María de Ojeda («oyera lo que hizo *la alma clara / de María, mi dulce compañera*»; y «*María, tus loores igualando / con las que más illustres en el mundo*» [2015: 538-539]).

## 2. UN SONETO-EPICEDIO DE LAÍNEZ A CABEZÓN AL COMPÁS POÉTICO DE GARCILASO

A la vista de lo expuesto hasta el momento, resulta evidente la sensibilidad musical de Láinez como se infiere de su «canto» y «voz» que hermana el canon petrarquista-garcilasiano con el vuelo literario de Montemayor. Y es que, en coherencia con su perfil melómano, sobresalen las analogías conceptuales de nuestro autor con figuras vinculadas a las letras y la música; así desde el cantor, vihuelista y guitarrista Vicente Espinel (Escobar, 2023b y 2023c) y el organista Gregorio Silvestre, para cuyas *Obras* (1582) le otorgó la aprobación en diálogo con los herederos, al poeta y cantor Montemayor. A su «subido canto levantado», precisamente, ofrenda versos como el soneto «A Montemayor» (1950: 162) en ocasión de la traducción de Ausiàs March en 1560.

No falta tampoco en este selecto elenco de figuras de corte musical en torno a Láinez el invidente organista burgalés Antonio de Cabezón, intérprete de cá-

mara y capilla de Felipe II. Descuella, en efecto, como el dedicatario del soneto-epicedio «Fénix, en todo el orbe único y raro» a su obra póstuma, con licencia de Antonio de Eraso, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578)<sup>3</sup>. Fueron compiladas y puestas en cifra por su hijo el organista Hernando (Kastner, 2000), responsable de varias piezas y del preliminar de obertura en alabanza de la memoria de su padre y dirigido a Felipe II (f. 2r). Lo respalda y avala un Proemio «en loor de la música» (ff. 3r-6r) en el que, como pudo leer Láinez, se distinguen las notas centradas en los instrumentos que vertebran el libro —órgano, arpa y vihuela—, con encuadre neoplatónico-pitagórico al hilo de la música de las esferas, consonancias y proporciones en la línea de pensamiento de Francisco de Salinas y fray Luis de León (Sierra Pérez, 2010; Escobar, 2023d). Asimismo, se detectan puentes modulatorios hacia la medicina y las propiedades terapéuticas de la música, entre sus funciones, utilidades y efectos al servicio de la virtud y no de los bienes de fortuna. Incluso gracias a la retórica de los afectos —con la consiguiente atenuación de las pasiones—, el deleite trascendente del alma, el silencio y la suavidad (matices que Láinez otorga al canto mélico), el discurso musical permite sosegar la naturaleza de los animales y levantar el ánimo y espíritu del ser humano hacia Dios; de ahí que cobre carta de naturaleza en el texto su doctrina ideológica orientada a la religiosidad cristiana, con relevancia de las Sagradas Escrituras entre himnos, salmos y cánticos afines. La coda final constituye una etopeya encomiástica de Cabezón en la que se enaltece su capacidad para la música, pese a ser invidente desde la niñez, y su relación profesional con Felipe II en España, Italia y Flandes. Sobre este particular, encargó el monarca un retrato del compositor que ostentaba en la Corte a buen seguro bajo la rúbrica de Sánchez Coello, si se coteja esta información con la de Querol (2005: 50) en lo que atañe al «inventario de pinturas» del Palacio Real.

Pero todavía se hallan paratextos complementarios de interés en el volumen en el que colaboró Láinez: el *Encomium* «Ille lyrae fulgor Phoebosae et gloria plectri» de Juan Cristóbal Calvete de Estrella (ff. 6v-7r), así como los sonetos «Ya que sin lumbre del corpóreo velo» de Juan de Vergara, con *verba propria* como «punto» y «canto llano», y «Si Orfeo con su dulce y triste canto» de Alonso de Morales Salado —formando un tríptico con el soneto-epicedio de nuestro autor (f. 7r)—, en unos versos trufados de alusiones mitológicas a Orfeo, Anfión y Arión con motivo del poder del canto hasta elevar el alma al cielo (f. 7v). Funcionan, en su conjunto, como antesala de la «Declaración de la cifra que en este libro se usa» (f. C3), en la que se facilitan nociones técnicas que Cabezón empleaba en sus clases para la eje-

<sup>3</sup> Citaré la composición de Láinez, modernizando la puntuación y regularizando el empleo de mayúsculas, por el ejemplar R/3891 de la Biblioteca Nacional de España.

cución interpretativa a nivel de alteraciones, proporciones y tiempos con el objeto de ser útil a los ministriles gracias a las invenciones de glosas; la «Tabla» de contenidos (f. C2); y, claro está, el «Compendio de música» (ff. 1r-202v), que brinda, con una voluntad didáctica, dúos, tríos y otras formaciones para principiantes. Por sus folios desfilan modalidades genéricas como motetes e himnos en la senda estética de «Ut queant laxis» —que influyó en Espinel, amigo de Láinez—<sup>4</sup>, tientos o canciones glosadas al modo español en las que se reconocen el villancico «¿Quién te me enojó, Isabel?» o las diferencias a partir de *Guárdame las vacas* de Luis de Narváez, ambas piezas abordadas por Francisco de Salinas en *De musica libri septem*, publicado un año antes que las *Obras* de Cabezón.

Se trata, en resumidas cuentas, de una continuación ampliada, pero no integral, de la edición de composiciones aisladas de Antonio de Cabezón en el *Libro de cifra nueva* (1557) de Luis Venegas de Henestrosa, como también es parcial la producción recogida en el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*. Limitaciones al margen, el intérprete burgalés consiguió, al igual que Salinas, el desarrollo textural evolutivo del órgano más allá de la música polifónica vocal. Brilló, en particular, en las diferencias mediante variaciones —esto es, desde un concepto que trae a la memoria la caracterización mélica del canto de Láinez—, glosas, paráfrasis o tientos (Zaldívar, 2015).

Pues bien, el soneto-epicedio «Fénix, en todo el orbe único y raro» de Láinez a Cabezón está redactado conforme a una pátina elegíaca fúnebre (Entrambasaguas, 1951: 315-318). El verso 5 («Aunque el rigor del *hado injusto*, avaro»), en hermandad con la *laudatio funebris* y la *mors immatura*, denota una influencia del soneto XXV («¡Oh *hado secutivo* en mis dolores, / cómo sentí tus leyes *rigurosas!* / Cortaste'l árbol con manos dañosas [...]!») de Garcilaso (1995: 47), con variaciones en el soneto «¡Ay, fiero, *avaro*, inexorable *hado*, / tu mano airada, cuán amargamente / el áspero rigor del mal presente / en mi cansada vida ha *executado!*» de Láinez (1950: 10):

Fénix, en todo el orbe único y raro  
templo famoso, de alto entendimiento,  
fábrica, adonde el arte al pensamiento  
es igual, como en esta vemos claro.

Aunque el rigor del *hado injusto*, avaro  
tan presto derribó tal fundamento,  
para tan lamentable sentimiento  
aquí se ofrece universal reparo.

<sup>4</sup> Un análisis pormenorizado puede leerse en Escobar (2023a: 759-761).

Pues lo que perdió el mundo con perderte,  
divino Antonio, ornamento y gloria  
del ya pasado siglo, en el presente  
lo restaura, a pesar del tiempo y muerte,  
el claro sucesor, que tu memoria  
ha vuelto viva y clara eternamente.

Y es que la relación de Láinez con la familia Cabezón ha quedado atestigüada por el hecho de que Isabel de Sarabia, madre del poeta, administraba, tras el fallecimiento de su marido, Bernardino de Ugarte, los derechos legales de sus hijos. En este sentido, está documentada una transacción, con fecha del 27 de agosto de 1577, esto es, difunto ya Antonio de Cabezón desde 1566, y un año antes de la publicación del soneto-epicedio de Láinez, respecto a la venta por 45.000 maravedís de los derechos relativos a un solar perteneciente a la parroquia de San Ginés a Gregorio Cabezón, hijo del músico y capellán de Felipe II (Entrambasaguas, 1951: 26, n. 2; 318). Además, Cabezón, antes de convertirse en músico de Felipe II en 1548, había servido a Carlos V e Isabel de Portugal desde sus nupcias en Sevilla en 1526, formando parte del elenco de instrumentistas de la emperatriz tocando el órgano, el monacordio y el clavicémbalo. Tras el óbito de esta en 1539, desempeñó las funciones de preceptor de música de los hijos de Carlos V hasta 1548, o sea, los príncipes Felipe, Juana y María. A ellos habrían de atender también el cantorillo Agustín, el referido organista Hernando, el teólogo Gregorio, María y Jerónima —hijos del matrimonio entre Cabezón y Luisa Núñez—, sin olvidar al organista Juan de Cabezón, hermano de nuestro músico e integrado en la capilla de Felipe II (Artigas y Ezquerro, 2014). Por tanto, estamos ante miembros de la realeza española a los que Láinez consagró, en calidad de dedicatarios, poemas, encontrándose al servicio del príncipe Carlos. Resulta clara, en definitiva, la relación entre la familia de Láinez y la de Cabezón, con intereses palaciegos de por medio.

Pero, al margen de los nudos de amistad entre estos núcleos familiares —con las *Obras* de Cabezón de por medio—, lo cierto es que Láinez sintió predilección por uno de los poetas-músicos más interesantes de la literatura áurea y que fue, a su vez, un especial admirador de Garcilaso: Montemayor. De hecho, en la égloga «Cerca de aquella dulce y clara fuente» de Láinez, aparecerá recreado, *sub specie fictae* y con *La Diana* de fondo, como el pastor Montano, dotado de excelentes cualidades para el *ars musicae*. Tales resonancias vendrán acompañadas, además, de otras procedentes del rico pensamiento poético de fray Luis de León, con la música de Salinas de fondo.

### 3. EL CANTO PASTORIL DE LAÍNEZ AL «TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON ECOS DE GARCILASO Y FRAY LUIS)

y antes que allá llegasen un templado  
aire [...] les hirió con la dulce voz del  
enamorado pastor  
(Montemayor, 1996a [1559]: 245).

Pasando a la recepción de Montemayor en el canto mélico de Laínez y su empleo de nombres parlantes de cuño pastoril, a buen seguro el protagonista Montano en su imaginario se refiera al polifacético autor portugués (Ruiz, 2000 y 2001). Baste atender, de entrada, a los rasgos fónicos onomásticos, su caracterización como músico y hasta la coincidencia con un personaje homónimo en *La Diana*<sup>5</sup>, en entronque con la *Arcadia* (prosas II-III, IX, XI) de Sannazaro. Ello no es óbice para que el nombre evoque, al tiempo, en lo que concierne a la tradición literaria, dedicatarios no menos interesantes, si bien alejados del universo estético de Laínez. Huelga recordar, a este respecto, la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana (Aldino) al humanista frexnense (Montano) e incluso la identidad del II marqués de Montesclaros en poetas como Figueroa (Maurer, 1988: 413-417). Sea como fuere, Montano cobra plena notoriedad, en el caso de Laínez, en la égloga polimétrica —como también lo es la égloga II de Garcilaso— «Cerca de aquella dulce y clara fuente».

Es, precisamente, Montano el encargado de abrir la composición «a la sombra de un sauce, recostado» (1950: 165), o sea, conforme al *sub arbore quadam* al calor tanto de la *Bucólica* I, I virgiliana («Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi») como de los versos 45-46 de la égloga I de Garcilaso («Salicio, *recostado / al pie d'una alta haya*, en la *verdura*» [1995: 122-123]). Vuelve a tener cabida como un subtema motivico, aunque *cum variatione*, asociado a Montano en «¿Quién puede ser aquel que *recostado / al pie del verde sauce* está durmiendo?» (Laínez, 1950: 167), a buen seguro teniendo en mente imágenes de *La Diana* (1996a [1559]: 13) como «Arrimóse *al pie de una haya*». No está ausente tampoco en la *sermocinatio* de Galatea en la égloga («*a la sombra de un sauce recostadas*» [1950: 198]), bajo una factura afín a *La Diana* («se asentaron *a la sombra de un espeso mirto*» [1996a (1559): 70]), y en el romance de aliento pastoril «De burlas de amor cansado / está un triste pastorcillo / *sentado al pie de un haya*» (1950: 297).

Como suele ser habitual, las huellas garcilasianas, en consonancia con las de Montemayor, brillan en dicha égloga de Laínez (1950: 165), según trasluce «*La alegre primavera ya venía*», que trae a la memoria el verso 9 («coged de vuestra

<sup>5</sup> Enamorado de Ismenia —pareja integrada también en la *Diana enamorada* de Gil Polo— y Selvagia.

*alegre primavera*) del soneto XXIII del toledano (1995: 43). Del mismo modo, la imagen «*la blanca mano* y los *cabellos de oro*» de esta égloga (1950: 166), en correspondencia con «si los *cabellos de oro* y *blanca frente*» (1950: 177), condensa e integra, más allá del esperable canon de belleza femenino —representado aquí por Galatea—, la descripción prosopográfica garcilasiana de Elisa por Nemoroso en la égloga I («¿Dó está *la blanca mano* delicada [...] / Los *cabellos* que vían / con gran desprecio al *oro*» [vv. 270, 273-274; 1995: 133]).

Ahora bien, no se trata de una imitación servil sino de una recreación creativa que inspiró a Láinez hacia un nuevo sendero estético al compás de Garcilaso y Montemayor. Así, el canto elegíaco de Salicio en la égloga I, en correspondencia emocional con las voces de las aves en una *conclamatio* (vv. 199-202; 1995: 130), da paso, antes de referir el triste amor entre Montano y Galatea, a un lugar ameno presidido por la «música sabrosa» de los pájaros como *mélos* natural. Procede Láinez, en concordia con la caracterización musical de Montano-Montemayor, al trasluz de tecnicismos (*proprietas verborum*) como «con dulces diferencias», al igual que las interpretadas en instrumentos del timbre de la vihuela, tan del gusto de nuestro escritor y que bien reconocía en las *Obras* de Cabezón:

ya de silvestres *árboles* poblada  
se vía y la *arboleda* deleitosa,  
llena de aquel dulzor de que *las aves*  
*la hinchán con su música* sabrosa,  
que con algunas voces ledas, graves  
*cantan* a la mañana alegremente  
con dulces *diferencias* y suaves  
(Láinez, 1950: 165).

los *árboles* parece que s'inclinan;  
*las aves* que m'escuchan, *cuando cantan*,  
con *diferente voz* se condolecen  
y mi morir *cantando* m'adivinan  
(Garcilaso, 1995: 130).

Sin embargo, al hilo de Montano y con el objeto de intensificar los elementos musicales en torno a su figura, Láinez hibrida este iconotexto sonoro del cantar de las aves a la manera de Garcilaso con el imaginario del no menos melómano fray Luis de León, tras el legado del modelo toledano, en la «Oda a la vida retirada» (vv. 31-33; 2006: 12), si se comparan detalles como el enriquecimiento adjetival mediante la epítesis:

llena [la arboleda] de aquel dulzor de que *las aves*  
la hinchán con su *música sabrosa*,  
que con algunas voces ledas, graves  
*cantan* a la mañana alegremente  
(Láinez, 1950: 165).

Despiértlenme *las aves*  
con su cantar *sabroso* no aprendido;  
no los cuidados graves  
(fray Luis de León, 2006: 12).

De hecho, no es este un eco aislado de la oda I de fray Luis en el pensamiento creativo de Láinez como refleja el verso «más quiero vivir conmigo» de la canción «A mi libertad yo adoro» (1950: 268) en analogía con «Vivir quiero conmigo» (v. 36) del agustino (2006: 12). Tiene lugar al calor del motivo «póngase del lado el oro» como censura estoico-cristiana y de cuño horaciano a la ambición mundana en aras de la libertad e imperturbabilidad anímica, *ataraxia* y *apátheia*. En este sentido, los versos «no [busco] el oro y el moro» y «yo no quiero ser rey moro / si he de renegar primero, / póngase del lado el oro / y el tesoro y tesorero» de la canción de Láinez (1950: 268) se dan la mano con «ni del dorado techo / se admira, fabricado / del sabio moro, en jaspes sustentado!» y «Téngase su tesoro» de la oda I de fray Luis (vv. 8-10, 61; 2006: 10 y 14). A su vez, la búsqueda de la «vida segura», lejos de mares tempestuosos, en la voz de Láinez («Yo busco vida segura, / huyo de vana esperanza, / más quiero, en puerto, bonanza / que en mar tempestad oscura» [1950: 267]) al amparo de la *navis* horaciana (oda I, 14) y «navío» de fray Luis, tiene su correlato en «si, en busca deste viento», «¡Oh, secreto seguro, deleitoso!, / roto casi el navío, / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso», «y la mar enriquecen a porfía» y «sea de quien la mar no teme airada» del agustino (vv. 18, 22-25, 70 y 75; 2006: 11 y 14), mientras que la *iunctura* «vana esperanza» evoca *La Diana* («en vanas esperanzas y excusadas», «¡Ay vanas esperanzas!» [1996a (1559): 112 y 224]). Incluso la construcción paralelística «No quiero» seguida de un infinitivo, que integra Láinez (1950: 268) en «No quiero besar las manos [...]. // No quiero agrandar privados.», está tomada del verso 28 («no quiero ver el ceño») de fray Luis (2006: 11).

De otra parte, el poeta madrileño se sirve de la *iunctura* «dulce, suave canto» con la intención de hacer convivir dos de los principales matices de su lírica mélica —la dulzura y la suavidad— en un motivo de resonancias garcilasianas procedentes de la égloga I («El dulce lamentar», «cantar sabroso» [vv. 1, 4; 1995: 120]), si bien considerará, una vez más, a fray Luis como un destacado modelo de referencia gracias a un ejercicio de mimesis compuesta; en concreto, a la hora de decantarse por la imbricación de atractivos estilemas de cuño garcilasiano en la línea conceptual de «cantar sabroso», reconocible en el verso 32 («con su cantar sabroso no aprendido») de la oda I del agustino (2006: 12)<sup>6</sup>. Del mismo modo, el «dulce son» de Láinez en la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea, mujer doctísima» («Ya cesó el dulce son, ya la armonía / de la templada cítara sonora / y de la mortal vida la alegría» [1950: 130]) evoca, mediante una inversión de elementos

<sup>6</sup> Más allá de que esta *iunctura* ya se encontrase, aunque mediante una inversión («sabroso cantar»), en la tradición precedente en virtud de testimonios del calado del *Primaleón* (1512): «—¡Ay, mi buena señora, ruégovos por Dios que no vos vais, que yo he folgado tanto de ver la vuestra fermosura y de oír el vuestro *sabroso cantar* y tañer, que no sé cómo vos lo diga!» (Anónimo, 1998 [1512]: 378; Marín Pina, 2003).

o desplazamiento del epíteto, la *iunctura* «son dulce» del cierre mélico de la oda I de fray Luis («al *son dulce*, acordado», v. 84), con resonancias en las odas IX, 42 («el aire en *dulce son*») y XIII, 25 («con *dulce son* deleita el santo oído»), así como en la «Imitación de la oda nona [Horacio II, 9], Non semper», vv. 25-26): «Da fin a tus querellas / y vuelta al *dulce canto* que solías» (2006: 15, 64, 89 y 180).

En concierto con estas odas, se inspiró Láinez en la dedicada a Francisco de Salinas a la hora de ir conformando su imaginario de aire poético-musical siguiendo la estela de Montemayor. Sobre este particular, el verso «que despreciando el *vil vulgo profano*» del soneto «A Lizana» (1950: 353), con referencia al nombre pastoril de filiación garcilasiana Alcino en un canto amebeo junto a Tirreno (égloga III, 297-298; 1995: 239), entronca con la oda III, 1 («Odi profanum vulgus, et arceo») de Horacio, del mismo modo que dialoga de manera sincrética con «el oro desconoce / que el *vulgo vil* adora» de fray Luis (vv. 13-14; 2006: 23). El dedicatario, no identificado por Entrambasaguas (1951: 8-9, 190 y 329-330), es el poeta petrarquista Martín de Lizana (Cerrón, 2001), quien brindó a Láinez el soneto «Dichoso Tirse, que a la sacra fuente».

Al erudito y melómano salmantino, en definitiva, Láinez lo tuvo especialmente en cuenta, según estamos viendo, en virtud de un *continuum* literario como copresencia intertextual e hibridación respecto a los imaginarios de Garcilaso y Montemayor, por lo que no es de extrañar su impronta en la égloga que me ocupa. Con todo, pese a la sensibilidad de Láinez por la imitación compuesta —con fray Luis presente y motivos mélicos de fondo—, son Montemayor y Garcilaso los principales modelos en dicha égloga. De hecho, aboga por una fusión de Montano y Salicio —homenaje a sus admirados referentes<sup>7</sup>— para expresar el desdén de la cruel Galatea a propósito del sueño falaz asociado a la dolencia amorosa y la difuminación de las fronteras entre la vigilia y la ensoñación; esto es, según se demuestra en *La Diana* (1996a [1559]: 101-102 y 217-221) a la zaga del toledano, incluyendo efectos de premonición, sanación terapéutica, asociación con la muerte (*somnium imago mortis*) o comicidad. Como puede comprobarse en los lamentos de Montano y Salicio —con otros ecos en *La Diana*—<sup>8</sup>, Láinez decidió

<sup>7</sup> Incluso, como debió de advertir Láinez a efectos de paralelismos, las nupcias de Diana y Delio en *La Diana* tienen su correlato, en la égloga I de Garcilaso, con la de Galatea y su amante en detrimento de los sentimientos de Salicio.

<sup>8</sup> Así, la égloga I de Garcilaso («¡Oh *más dura que mármol* a mis *quejas!*», con musicalización de Pedro Guerrero en *Orfénica lira* [1554] de Miguel de Fuenllana, «*No hay corazón* que baste, / *aunque fuese de piedra*» [vv. 57, 133-134; 1995: 123 y 127] dejó su recuerdo en la novela pastoril de Montemayor con variaciones («*más duro sea que mármol*», «con tantas *lágrimas* que *no hubiera corazón*, por *duro que fuera*» [1996a (1559): 129 y 227]).

incardinar su discurso en esta tradición literaria de raíz garcilasiana continuada por Montemayor:

<p><i>¿Estoy despierto yo o estoy dormido? Despierto estoy, ¡oh sueño mentiroso! ¿Qué es del bien que gozaba, adónde es ido? ¿Adónde está el semblante tan hermoso que yo miraba agora? ¡Oh triste sueño! Aquella que tan poco ha que era mía está tan presto ya con otro dueño (Laínez, 1950: 168).</i></p>	<p><i>¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, reputándolo yo por desvario, vi mi mal entre sueños, desdichado! Soñaba que en el tiempo del estío llevaba (por pasar allí la siesta) a abreviar en el Tajo mi ganado (Garcilaso, 1995: 126).</i></p>
--	---

Entrambasaguas (1951: I, 190; II, 276), por su parte, no menciona esta imitación limitándose a apostillar que el nombre de Salicio por el que se decanta Laínez denota «solera garcilasiana». En cambio, resulta evidente que el poeta opta por una nueva contaminación de raigambre garcilasiana puesto que enriquece el sueño de Montano, trasunto imitativo de Salicio —a buen seguro por la admiración de Montemayor hacia el toledano—, con el *ubi sunt*. Procede, en fin, mediante estructuras anafórico-paralelísticas («¿Qué es [...], adónde? / ¿Adónde [...]? / Aquella [...] / ya [...]»), reconocibles, con variaciones, en el canto elegíaco de Nemoroso dirigido a Elisa, también en la égloga I («¿Dó están [...]? / ¿Dó está [...]? / ¿adónde están? ¿Adónde [...] / ¿Dó [...]? / Aquesto [...] ya [...]»):

<p><i>¿Qué es del bien que gozaba, adónde es ido? ¿Adónde está el semblante tan hermoso que yo miraba agora? ¡Oh triste sueño! Aquella que tan poco ha que era mía está tan presto ya con otro dueño (Laínez, 1950: 168).</i></p>	<p><i>¿Dó están agora aquellos claros ojos que llevaban tras sí, como colgada, mi alma, doquier que ellos se volvían? ¿Dó está la blanca mano delicada, llena de vencimientos y despojos, que de mí mis sentidos l'ofrecían? Los cabellos que vían con gran desprecio al oro, como a menor tesoro, ¿adónde están, adónde el blanco pecho? ¿Dó la columna que'l dorado techo con proporción graciosa sostenía? Aquesto todo agora ya s'encierra, por desventura mía, en la oscura, desierta y dura tierra (Garcilaso, 1995: 133).</i></p>
---	--

Intensifica Laínez (1950: 184) las resonancias garcilasianas —con apropiación creativa de Montemayor— cuando la desdeñosa Galatea alude a los sentimien-

tos demostrados por Montano conforme a «su *loco* y atrevido *pensamiento*». Tal proceder, que sugiere el villancico con glosa «Amor *loco*, ¡ay, amor *loco*!» de Montano como «antiguo cantar» de cariz mélico-coreográfico en *La Diana* con reelaboración mediante *amplificatio* en un pliego suelto (1996a [1559]: 58-59)<sup>9</sup>, rememora el verso 9 («así a mi enfermo y *loco pensamiento*») del soneto XIV del toledano (1995, 30). Incluso imprimió su huella, al calor de «Solo e pensoso i più deserti campi» de Petrarca, en el soneto «Peligroso, *atrevido pensamiento*» de Laínez (1950: 6) atendiendo a la construcción de un doble adjetivo aplicado a «pensamiento»; o lo que es lo mismo, una *variatio* de «su *loco* y atrevido *pensamiento*», en alusión a Montano, en la égloga del madrileño.

Otro soneto garcilasiano, el X («¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!» [1995: 25]), influyó en «¡Oh dulce prenda por mi mal hallada!», en la voz del desdichado Montano en referencia a Galatea (Laínez, 1950: 195; Entrambasaguas, 1951: 243) como también había inspirado a Montemayor en *La Diana* (1996a [1559]: 13-14), con la égloga I del toledano en mente (vv. 352-357; 1995: 137) y en la línea de la égloga XI de la *Arcadia* de Sannazaro, al hilo de las «memorias tristes» y los lamentos de amor por la remembranza de las «prendas» de la amada. Asimismo, «*Adiós, prados; adiós, verde ribera*», en la *sermocinatio* de Montano (Laínez, 1950: 195), constituye un eco de «*Adiós, montañas; adiós, verdes prados*» (v. 638) de la égloga II de Garcilaso (1995: 173); esto es, en una identificación de Montano con Albanio —con correlato femenino, por cierto, en *La Diana*—, incluyendo su locura motivada por el amor *hereos* o *heroicus*.

Resulta visible, en suma, que la caracterización de los pastores de Laínez, con Montano-Montemayor de fondo, está inspirada en los retratos psicológicos de Garcilaso, conformando, bajo la hibridación, variadas aristas de un mosaico unitario y reticular. Así, la demencia por amor de Montano-Albanio casaba bien en lo que atañe al sueño confuso de Salicio en la égloga I del toledano (vv. 113-115; 1995: 126), dado que Albanio lo experimenta en la égloga II siendo testigo Salicio<sup>10</sup>. A su vez, la «blanca mano» no solo está relacionada con la égloga I de Garcilaso («¿Dó está *la blanca mano* delicada?» [v. 270; 1995: 133]) en la imitación apuntada de Laínez, sino igualmente con *La Diana* («la más hermosa y *delicada mano*» [1996a (1559): 45]), de palmaria tonalidad garcilasiana.

<sup>9</sup> La asociación de la «locura» al «pensamiento» se halla, en efecto, en *La Diana* como un motivo *cum variatione* de sabor garcilasiano: «Cuán gran *locura* ha sido haber empleado en otra parte el *pensamiento*»; y «*Entendimiento*, ¿vos no estáis *turbado*? / *Sentido*, ¿no os *turbaron* sus *desvíos*?» (1996a [1559]: 220 y 69). Una variante se suprimió, además, en la obra: «Hacéis a mi *pensamiento* / ser tan *loco*» (1996a [1559]: 298).

<sup>10</sup> «¿*Es esto sueño*, o ciertamente toco / la blanca mano? ¡*Ah, sueño*, ¿estás *burlando*! / Yo *estábate creyendo como loco*» (vv. 113-115; 1995: 147).

De otro lado, el verso en la voz de Herzimio «sin nunca hacer mudanza en su costumbre» (Laínez, 1950: 198) se erige como un homenaje al *éPLICIT* («por no hacer mudanza en su costumbre») del soneto XXIII de Garcilaso (1995: 43). Se advierte la alusión al Tajo a modo de *laus urbis natalis*, que volverá a integrar en la *sermocinatio* de Amaranta («Pues largo tiempo, en las doradas ondas / del claro Tajo, a mil sabios pastores / oíste ya cantar en dulces versos, / al dulce son de las templadas cítaras» [1950: 199]) en diálogo con la égloga I de Garcilaso («El dulce lamentar de dos pastores» [v. 1]; «escucha tú el cantar de mis pastores» [v. 42]; «él, con canto acordado» [v. 49; 1995: 120 y 122-123]) y *La Diana*, con «cítaras de oro» bordadas de por medio («en dulces lamentaciones», «una pastora que dulcemente cantaba», «la dulce voz del enamorado pastor» [1996a (1559): 91, 186, 233 y 245]). Es más, en el parlamento de Galatea (Laínez, 1950: 198), se menciona el «manso ruido» del agua («con el manso rüido de la fuente, / que siempre a dulce sueño nos convida») que deja ver la asimilación del lenguaje poético del toledano en la canción III («Con un manso rüido / d'agua corriente y clara» [1995: 72]) y de Montemayor en *La Diana* («con un manso y agradable ruido [...] a la orilla del río pasaban la siesta [dos pastoras]», «será forzado pasalla [la siesta] debajo destes alisos, gustando del ruido de la clara fuente» [1996a (1559): 273 y 256]), hibridado, en una *contaminatio* sincrética, con el verso 249 («donde con dulce sueño reposaba») en la elegía de Nemoroso de la égloga I (1995: 132).

De manera análoga, Montano es descrito como un auténtico músico por la joven —en alusión a la faceta de Montemayor más allá de la tópica pastoril—, siempre «al son de su zampoña, embebecido», instrumento que reaparece en «Y tú, zampoña triste y desdichada» y «cantando y [...] dejando el dulce canto» (Laínez, 1950: 185 y 194). Se trata, en el caso del «dulce canto», de una *iunctura* recurrente en el imaginario de Laínez, en general, y en esta égloga, en particular, hasta el punto de que figura en otros momentos de la composición, en hermandad intertextual con *La Diana* («en cuanto la pastora con el dulce canto» [1996a (1559): 91]), como en «que yo responderé a tu dulce canto». Le sigue la respuesta «con dulce estilo y apacible canto» de Montano, reelaborada en una *variatio* a modo de *tricolon* («Conviértase [...] / en ledo y apacible y dulce canto» [Laínez, 1950: 225 y 228]). Debido a esta transmutación del pesar amoroso de Montano en contento vital, el canto se hace «suave», al igual que sucede en *La Diana* («Así acabó mi Alanio el suave canto», «Acabó la hermosa Dórida el suave canto», «la suavidad de vuestro canto» [1996a (1559): 56, 91 y 256]), gracias a las «dulces zampoñas concertadas» —tan habituales en la novela pastoril del portugués— y al compás equilibrado del agua del *locus amoenus* en un efecto simpatético o falacia patética. Lo recuerda Galatea en «oyendo el suave canto y melodía / de las dulces zampoñas concertadas / con el ruido de la fuente fría; // y en esta fresca

yerba recostadas, / atentas escuchando *el dulce acento* / de las *canciones tristes ya pasadas*» (Laínez, 1950: 226).

De otra parte, el adjetivo «embebecido» de Laínez, con nueva presencia en «aquí do a mi cantar *embebecidos* [los pastores]» al decir de Montano (Laínez, 1950: 193)<sup>11</sup>, sugiere el estilo de Garcilaso en «la vida del amante *embebecido*» (soneto XXXIV, 6; 1995: 58) o «de la silvestre caza *embebecido* [Apolo]» (égloga III, 148; 1995: 231), en correspondencia con la «caza» en *La Diana* (1996a [1559]: 36). Y Galatea se representa a sí misma «con *el cabello suelto* y esparcido» (Laínez, 1950: 185), en copresencia respecto a la ninfa huyendo de Apolo en la égloga garcilasiana («Dafne, con *el cabello suelto* al viento» [v. 153; 1995: 231]), con reescritura a partir de «esparcido» / «esparce» a la luz del soneto XXIII («y en tanto que *l cabello* [...] / con vuelo presto [...] / el viento mueve, *esparce* y desordena» [vv. 5-8; 1995: 43])<sup>12</sup>.

Precisamente a la historia de Apolo y Dafne se refiere Galatea en un homenaje de Laínez (1950: 200) mediante *abbreviatio* («Quizá te agrada la triste historia / de la hermosa hija de Peneo») al tratamiento garcilasiano en el soneto XIII y la égloga III, 145-168 (1995: 28, 231 y 232), con implicaciones intertextuales en *La Diana* (1996a [1559]: 73 y 74): «sus cabellos, que los rayos del sol escurecían». Asimismo, los elementos cronográficos del atardecer, o sea, un elemento canónico en la égloga I de Garcilaso («la *sombra* se veía / *venir corriendo apriesa* / ya [...] / y *acusando* / *el fugitivo sol*, de luz escaso»; vv. 414-419; 1995: 140), tienen su paralelo en la égloga de Laínez. Lo recuerda Galatea, dirigiéndose a Amaranta, en «No seas en la vuelta perezosa, / mira que *Febo ya escurece el día* / y que *viene la noche presurosa*», en tanto que esta le contesta en «Yo volveré a buscar tu compañía / primero que *la luz sea desterrada*» (1950: 189). Finalmente, tras la historia de los amantes de Teruel (1950: 218)<sup>13</sup>, Laínez retomará el motivo, en un tema poético-musical con variaciones —a buen seguro, una vez más, como homenaje al garcilasiano Montemayor—, en los versos «Vamos, hermosa ninfa, pues pasada / *es ya la ardiente hora* de la siesta / y *ya en el hondo mar Febo se esconde*».

A modo de cierre, cabe plantearse una última cuestión sobre el sincretismo identificable en esta égloga de Laínez al compás de Garcilaso y Montemayor. Llama la atención que, como desenlace de su composición, nuestro autor abogue por resolver las cuitas amorosas de Montano y Herzimio, enamorados de Galatea y Amaranta, gracias a la ingesta de agua curativa, en un vaso, procedente del río

<sup>11</sup> Y también en el verso de Tirsi «que al son de tu cantar *embebecido*» (1950: 240) dirigiéndose a Damón en la égloga «Después que en varias partes largo tiempo».

<sup>12</sup> Asistimos a una nueva relación intertextual respecto a la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea»: «Las unas con las liras destempladas, / otras *con el cabello suelto al viento*, / otras del dulce canto ya olvidadas» (Laínez, 1950: 129).

<sup>13</sup> Que analizo de manera pormenorizada en un estudio en prensa.

Tajo<sup>14</sup>. Pues bien, en una suerte de toque mágico, las desdénas pastoras —especialmente Galatea— acabarán aproximándose a sus frustrados pretendientes hasta el punto de que concluye la égloga con un final abierto y feliz, incluso con la posibilidad manifiesta de que tales relaciones puedan llegar a buen puerto. A la vista de tal interrogante, ¿qué modelos pudo tener en cuenta Láinez como aval asentado en la tradición literaria y marco de legitimación al servicio de la lógica poética intrínseca a su historia?

Conforme a la hipótesis planteada, considero que Láinez optó por la hibridación de la égloga II de Garcilaso y el libro V de *La Diana* de Montemayor (1996a [1559]: 216 y 217). Me refiero, de un lado, a su interés por las artes mágicas del experimentado Severo (vv. 1041-1128; Garcilaso 1995: 190-193), quien, más allá de la urna ofrendada al sabio por el río Tormes tras la estela del *De partu Virginis* de Sannazaro<sup>15</sup>, a buen seguro, resultaba el experto idóneo para paliar, también en un final abierto —característico del género pastoril—, el amor *hereos* o locura sentimental de Albanio; y, de otro, a su tratamiento estético del vaso con agua mágica o con propiedades terapéuticas de Felicia, en una continuidad simbólica mediante las artes de la ninfa Dórida<sup>16</sup>.

Se trata, en efecto, de un prisma conceptual que, si bien no agradó demasiado a Cervantes —a la vista del donoso escrutinio en *Don Quijote* (I, 6) y por el hecho de arreglar Montemayor este enredo y maraña narrativa de una forma no

<sup>14</sup> Con el eco garcilasiano —ya comentado— de fondo: «discurre el río Tajo celebrado, / sin nunca hazer mudanza en su costumbre; // y en su verde ribera y fértil prado / está el sabio pastor apacentando / así, lo más del año, su ganado» (Láinez, 1950: 198). Se trata de una alusión con variaciones a la égloga II al hilo de Severo: «En la ribera verde y deleitosa / del sacro Tormes, dulce y claro río, / hay una vega grande y espaciosa [...]. // Un hombre mora allí de ingenio tanto, / que toda la ribera adonde él vino / nunca se harta d'escuchar su canto [...]. // Así curó mi mal, con tal destreza, / el sabio viejo, como t'he contado» (vv. 1041-1043, 1059-1061 y 1125-1126; 1995: 190 y 193).

<sup>15</sup> «Mostróle una labrada y cristalina / urna donde'l reclina el diestro lado» (vv. 1172-1173; 1995: 195).

<sup>16</sup> Precisamente, entre otros personajes, se encuentra, en la escena, Selvagia, pretendida por Montano: «Y entrándose [Felicia] en un aposento no tardó mucho en salir con dos vasos en las manos de fino cristal con los pies de oro esmaltados»; «Y tú, hermosa Selvagia y desamado Silvano, tomad este vaso, en el cual hallaréis grandísimo remedio para el mal pasado y principio para grandísimo contento, del cual vosotros estáis bien descuidados»; «Los dos nuevos enamorados no entendían en otra cosa sino en mirarse uno a otro con tanta afición y blandura como si hubiera mil años que hubieran dado principio a sus amores»; y «le echó [Dórida] sobre el rostro de una odorífera agua, que en el vaso de plata traía [...]. Y, tomando don Felis el vaso de oro en las manos, bebió gran parte del agua que en él venía [...]. Y de tal manera se le volvió a renovar el amor de Felismena que en ningún tiempo le pareció haber estado tan vivo como entonces» (Montemayor, 1996a [1559]: 217, 222 y 286-287).

excesivamente esmerada—<sup>17</sup>, sin embargo, lo consideró como una opción técnica plausible Laínez; eso sí, desde la verosimilitud y de un modo afin a su amigo alcalaíno, como se colige de la reveladora conversación entablada entre Montano y Herzimio<sup>18</sup>. Tanto es así que, gracias a este artificio del agua salutifera degustada por los protagonistas, Montano, émulo de Albanio, verá, de manera sorpresiva, cómo Galatea-Camila, consagrada a Diana y sin aceptar los requerimientos de otros pastores, acabará mudando su habitual desdén. Ello tiene lugar hasta el extremo de que decide adoptar una actitud de cercanía hacia el pastor-músico, al igual que le sucede, en paralelo, a la pareja formada por Amaranta y Herzimio. Con todo, Laínez procedió apostando por una fórmula creativa que reflejaba con mayor credibilidad la realidad de los sentimientos amorosos reconocibles en los seres humanos; o lo que es lo mismo, alentado por una visión literaria que trae a la memoria la de Cervantes y no tan cercana a *La Diana*, obra a la que rinde un homenaje, pero también con una *retractatio* de por medio en virtud de una visión literaria compartida con el autor de *La Galatea*<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Como se recordará: «Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros» (Cervantes, 2004 [1605]: 92). Para las correspondencias y reescrituras compartidas por Cervantes y Laínez: Escobar (2024a).

<sup>18</sup> Con resonancia garcilasiana añadida en «mora allí» (véase *supra* a propósito de la égloga II) y la colaboración de Silvio —cuyo *nomen parlans* denota una similitud fónica respecto a Silvano de *La Diana*— en lo que al agua mágica se refiere: «*Herzimio* Ya a mí se me figura que estoy viendo / de las ninfas, *después de haber probado / el agua*, el corazón de amor ardiendo [...]. // Que no haya amor sin miedo bien lo veo, / ni aun que le puede haber; pero yo agora / *de Silvio en el remedio espero y creo / que será el agua clara causadora / de desterrar de nuestro triste pecho / la profunda tristeza que allí mora* [...]; // vengan las ninfas a esta clara fuente, / dexando por un rato el libre oficio; / a donde, *derramando prestamente / de aqueste hondo vaso el agua fría* [...], // *conviertan en piedad el alegría* [...]. Y pues que todo aquesto es ya cumplido / y el vaso ya en la fuente derramado, / yo sé un lugar repuesto y escondido // cerca de aquesta fuente y fresco prado» (Laínez, 1950: 219-220).

<sup>19</sup> Se demuestra en los siguientes términos: «*Galatea* [quien se acerca, junto a Amaranta, a] aquesta fuente clara y deseada, / *do será mitigada la sed luego / y el encendido fuego que llevamos* [...]. *Amaranta* Quiero ver *el efecto que te admira* [...]; y no sé, ninfa mía, qué tormento / es este que en mí siento, extraño y duro / de un fuego en que me apuro, bravo, ardiente, / por contemplar presente y estar viendo / a *Herzimio*, recogiendo su ganado / en este fresco prado y verde llano. // *Galatea* También ya de Montano, estoy corrida / y aun algo arrepentida de tratalle [...]; de *hoy más, tratalle quiero, de manera*, / pues se cuán verdadera es su firmeza, / *que el rigor y aspereza menos sea*: mas no para que vea, claramente, / que así tan fácilmente he yo de amallo; / aunque, *si en él ya hallo la cordura / que es justa por ventura, andando el tiempo, / verná conmigo el tiempo a acabar esto / que no será con esto mal pagado*. *Herzimio* Bien ves *el alto efecto que ha causado / el vaso derramado en esta fuente*» (Laínez, 1950: 220-221).

## CONCLUSIONES

A la luz de la argumentación desarrollada, una de las líneas de investigación que permite el análisis de la obra poética de Laínez viene dada por la identificación de modelos y fuentes en su pensamiento creativo. Así, desde Garcilaso (églogas I-III, canción III o sonetos XIII, XIV, XXIII, XXXIV, XXXV y XXXVIII) y fray Luis (odas I, II, IX y XIII, más la traducción de inspiración horaciana circunscrita al «Non semper») a Montemayor, con especial predilección por *La Diana*. Ello explica la presencia de motivos temáticos en su imaginario de cariz literario-musical tales como la contemplación de la belleza de la amada a través de la mirada, de aroma garcilasiano y continuado por Montemayor en su novela pastoril, al margen de una mera topicalización.

Estos núcleos motivicos los concibe nuestro autor en calidad de subtemas con variaciones, como si de una composición musical se tratase al compás de autores híbridos como Montemayor. De hecho, en virtud de la *varietas*, eleva su voz poética a la altura de un canto mélico mediante modulaciones hacia la dulzura o la suavidad. Su *modus operandi* otorga más sentido, si cabe, a las alusiones de cuño musical, incluyendo paisajes sonoros cuya *colonna sonora* la conforman texturas tímbricas como la cítara, la lira, el rabel o la zampoña de aliento pastoril y en entronque con *La Diana*, más allá de «A la Sampogna» de Sannazaro. No es de extrañar, en este sentido, la caracterización de atractivos personajes de su universo lírico ligado al *ars canendi* como Montano, pero en hermandad con protagonistas garcilasianos como Albanio en una *contaminatio* entre la égloga II y *La Diana*, con encuadre centrado sobre todo en el libro V al hilo del vaso con agua mágica. Por sus dotes para el *ars musicae* y al margen de la topicalización arcádica, bien podría tratarse de una referencia en clave —con implicaciones intertextuales a propósito de *La Diana* hasta con una sutil *retractatio* de fondo— a Montemayor, dedicado al canto, al igual que Espinel, y a la interpretación instrumental como estos mismos poetas-músicos o Silvestre.

Desde este prisma poliédrico, cobran carta de naturaleza y significado sus ecos madrigalistas cetinianos o el soneto-epicedio —de impronta garcilasiana al calor del soneto XXXV— dirigido a Cabezón. La aportación de su hijo en *Obras*, el organista Hernando, en consonancia con el proemio «en loor de la música», entronca, en el maridaje entre discurso poético y musical, con el perfil humanístico de Laínez, cuya familia mantenía vínculos personales con la de Cabezón. Precisamente, el compositor ejerció como organista al igual que Salinas, a quien fray Luis dedicó su oda II, imitada por Laínez, con Lizana de fondo. Y es que, en definitiva, a la luz de la intertextualidad y el comparatismo, la dicotomía tradición literaria y el discurso de aliento musical resulta un camino sumamente fértil al servicio del análisis riguroso de la poesía de Laínez entre Garcilaso, Montemayor y fray Luis de León.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Álvaro (2010). «Pedro Laynez». En Carlos Alvar (ed.), *Gran enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos/Castalia Ediciones, t. 7, pp. 6737-6740.
- ANÓNIMO (1998 [1512]). *Primaleón*. María del Carmen Marín Pina (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ARTIGAS, Javier y Antonio EZQUERRO (2014). «Antonio de Cabezón, redivivo». *Anuario Musical*, 69, pp. 5-50. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2014.69.158>.
- BOTTA, Patrizia (coord.) (2022). *Poesía y música en la Roma barroca. El Cancionero español Corsini 625*. Napoli: Liguori Editore.
- CABEZÓN, Antonio de (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sánchez.
- CASTALDO, Daria (ed.) (2019). «Hay una flor que con el Alba nace». *Il Canzoniere MS. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*. Pisa: Edizioni ETS.
- CERVANTES, Miguel de (2004 [1605-1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.), Joaquín Forradellas (col.), Fernando Lázaro Carreter (est.). Madrid/Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- CERRÓN, María Luisa (2001). «Primera noticia sobre Martín de Lizana, poeta petrarquista del siglo XVI (Con un cancionero mínimo)». En Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 331-349.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1951). «Estudio preliminar». En *Obras de Pedro Laínez*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 1, pp. 3-364.
- ESCOBAR, Francisco (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. Journal of Iberian Studies*, 35, pp. 16-78 <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph1/3%20ehum35.as.escobar.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph1/3%20ehum35.as.escobar.pdf)> [Consulta: 10/02/2024].
- ESCOBAR, Francisco (2023a). «“El armónico son que el aire lleva”: el *ars canendi* de Vicente Espinel». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 749-65 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1231/pdf>> [Consulta: 10/02/2024]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023b). «Traducir la música “extremada” en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)». *E-Spania*, 46. <<https://journals.openedition.org/e-spania/48354>> [Consulta: 10/02/2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023c). «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. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 2, pp. 527-545 <<https://www.revistahipogrifo.com/in>

- dex.php/hipogrifo/article/view/1232> [Consulta: 10/02/2004]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.02.37>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023d). «*Homo poeticus et musicalis*: tradición retórica y formación humanística de Espinel (con notas del *De Musica libri septem* de Salinas y ecos de fray Luis de León)». En María Dolores García de Paso (ed.), *Nuevas perspectivas para el estudio de la Retórica en las aulas del humanismo*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 65-96.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2024a). «Relaciones literarias entre Cervantes y Láinez: 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>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2024b). «Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Láinez (con ecos de madrigal cetiniano)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, en prensa.
- GUILLÉN, Claudio (1998). *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2004). «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro». En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, t. 2, pp. 311-326.
- KASTNER, Macario Santiago (2000). *Antonio y Hernando de Cabezón*. Burgos: Editorial DosSoles.
- LAÍNEZ, Pedro (1950). *Poesías*. Antonio Marín Ocete (ed.). Granada: Universidad de Granada.
- LEÓN, fray Luis de (2006). *Poesía*. Antonio Ramajo (ed.), Alberto Blecuá y Francisco Rico (est.). Madrid/Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- 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 de Alcalá.
- MAL LARA, Juan de (2015). *La Psyche*. Francisco Escobar (ed.). Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista.
- MARÍN PINA, María del Carmen (ed.) (2003). «*Primaleón*» (*Salamanca, Juan de Porras, 1512*): *guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MAURER, Christopher (1988). *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996a [1559]). *La Diana*. Juan Montero (ed.), Juan Bautista Avallé-Arce (est.). Barcelona: Editorial Crítica.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996b). *Poesía completa*. Juan Bautista Avallé-Arce (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2012). *Poesía selecta*. Juan Montero y Elizabeth Rhodes (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.

- PASTOR COMÍN, Juan José (2020). «El juego del poeta: la música en el verso». En Dolores Segarra (coord.), *Los juegos del sonido. Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 191-222.
- QUEROL, Miquel (2005). «El Emperador Carlos V y la Música (1500-1558)». *Revista Catalana de Musicologia*, 3, pp. 45-51.
- 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, t. 2, pp. 1127-1135.
- SIERRA PÉREZ, José (2010). *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa del ánimo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- SIERRA PÉREZ, José y Manuel Ángel TIZÓN DÍAZ (2018). «Poesías en los Preámbulos de los libros impresos de música en España durante los siglos XVI y XVII. Parte I. Siglo XVI: vihuelistas y organistas». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 34: 1, pp. 15-50.
- URIBE BRACHO, Lorena (2017). «“He de cantar afectos suspendidos”: el poder de la música en la poesía del Siglo de Oro». En Anna Bognolo, Florencio del Barrio, Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato (coords.), *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 337-346.
- VEGA, Garcilaso de la (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morros (ed.), Rafael Lapesa (est.). Barcelona: Editorial Crítica.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2015). «La modalidad polifónica y sus efectos en tiempo de las *Obras...* de Antonio de Cabezón: la aportación de Pedro Cerone». *Anuario Musical*, 70, pp. 3-16. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2015.70.01>.

Recibido: 01/04/2024

Aceptado: 30/04/2024



TRADICIÓN GARCILASIANA Y ECOS MUSICALES EN LAÍNEZ AL  
«TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON REMINISCENCIAS DE FRAY LUIS Y CABEZÓN)

RESUMEN: El objetivo del artículo se centra en el análisis de fuentes en la poesía de aliento musical de Pedro Laínez, con énfasis en Montemayor, Garcilaso y fray Luis de León. La metodología, sustentada en el comparatismo literario y en la intertextualidad, ubica su encuadre en la confluencia del discurso literario y el musical en el corpus lírico de Laínez y en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón, a quien el escritor madrileño dedicó un soneto-epicedio. Como resultados principales, se han identificado modelos y paradigmas en el imaginario poético-musical de Laínez, cuestión no abordada en el estado de la cuestión.

PALABRAS CLAVE: literatura, música, tradición garcilasiana, Pedro Laínez, Jorge de Montemayor, *La Diana*, fray Luis de León, Antonio de Cabezón.

GARCILASIAN TRADITION AND MUSICAL ECHOES IN LAÍNEZ TO THE  
«TEMPERATE AIR» OF MONTEMAYOR (WITH REMINISCENCES OF FRAY LUIS AND CABEZÓN)

ABSTRACT: The objective of the article focuses on the analysis of sources in the musical poetry of Pedro Laínez, with emphasis on Montemayor, Garcilaso and Fray Luis de León. The methodology, based on literary comparatism and intertextuality, places its framework at the confluence of literary and musical discourse in the lyrical corpus of Laínez and in *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* by Antonio de Cabezón, to whom the Madrid writer dedicated a sonnet-epicedium. As main results, models and paradigms have been identified in Laínez's poetic-musical imaginary, an issue not addressed in the state of the art.

KEYWORDS: literature, music, Garcilasian tradition, Pedro Laínez, Jorge de Montemayor, *La Diana*, fray Luis de León, Antonio de Cabezón.