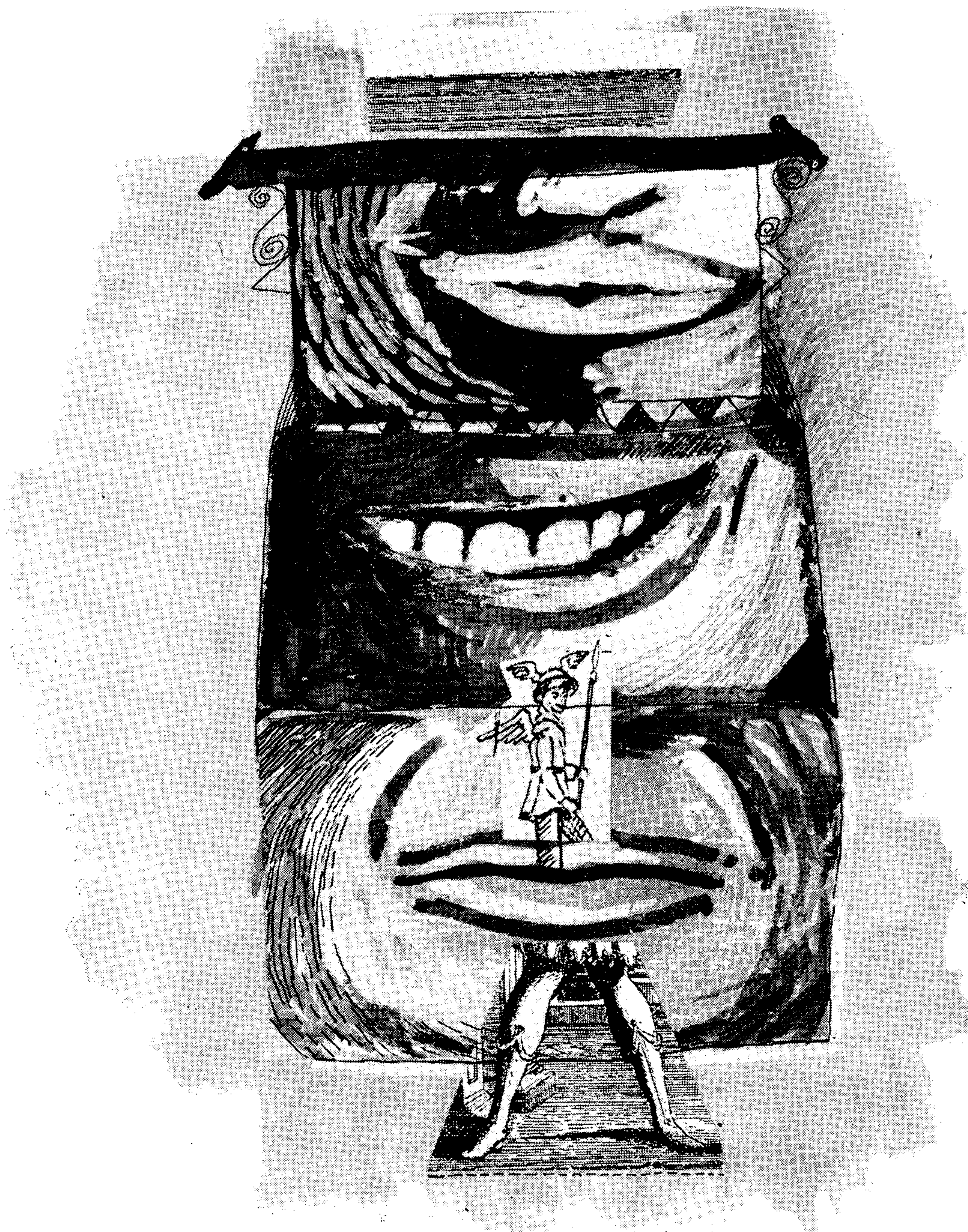


jorge alberto naranjo

**BREVE HISTORIA DEL SONETO
RENACENTISTA Y BARROCO**



“Y yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado”.

(Garcilaso de la Vega. Soneto III).

Soneto es pequeño son, cancioncilla, chansonnette. Consiste en un poema lírico de catorce versos de igual medida, generalmente endecasílabos, que se agrupan en cuatro estrofas (dos cuartetos seguidos por dos tercetos, o tres cuartetos y un dístico final) con un patrón de rima fijo y una matriz de acentos definida. Esta forma poética fue invención de trovadores provenzales a mediados del siglo XII. Ya hacia 1165 se nombraba “sonnet” un poema con los rasgos anteriores, pero en el conjunto de poesías que los provenzales designaban, genéricamente, “sonnet”,

había un cierto margen de variación en el número de estrofas y de versos, y fue sólo en la segunda mitad del siglo siguiente cuando Pierre de Vignes (o de la Vigne) circunscribió el nombre para una forma de poesía con estructura más delimitada. Los primeros sonetos que se conservan en la forma arquetípica de catorce versos endecasílabos datan de 1220 y se atribuyen a un poeta de la escuela siciliana, Giacomo da Lentino. En ellos la rima típica sigue el patrón abab abab cde cde, con los cuartetos serventesios a la manera provenzal. Unas décadas más tarde Guittone

d'Arezzo, de la llamada "escuela de transición", sustituyó el patrón serventesio de los cuartetos por un patrón abba abba que se impuso rápidamente incluso entre quienes no admiraban la poesía de Guitton-Dante por ejemplo. Hubo sonetistas de renombre desde entonces. Rustico de Filippo, Folgore de San Gimignano ("Los sonetos de la Semana"), Bencivenne della Chitarra ("Los Sonetos de los Meses") aplicaron la forma a cuadros de costumbres, a los paisajes de las estaciones, a las faenas campestres. Pero fueron dos obras de finales del siglo XIII las que elevaron significativamente el aprecio por el soneto: el Poeta Durante volvió a narrar la primera parte del "Roman de la Rose" en una serie de ellos que agrupó bajo el título "Il Fiore"; y Dante, en su "Vita Nuova" (escrita en 1293) convirtió al soneto —no sólo de hecho, como Durante, sino de derecho— en medio privilegiado de expresión de los sentimientos de amor. Los sonetos y baladas y canciones, y los comentarios sobre su armazón y sentido, conforman lo nuclear de "Vita Nuova" y convierten esa obra en la lección inaugural de la escuela del "dolce stil nuovo" (véase ejemplo N° 1).

Dante fue el primer gran poeta que usó el soneto con criterios definidos acerca de sus virtudes expresivas y las reglas de su construcción. Estudió a fondo los secretos del verso endecasílabo, al que llamó verso "excelente", "el más noble", "el más digno" de los versos (of "sobre la Lengua Vulgar", Tratado I y II); hizo un catálogo de endecasílabos en las tres lenguas provenzales, y probó que todos los grandes poetas de la época lo preferían para sus canciones y sonetos y baladas de amor. El endecasílabo, escribía Dante, es el mejor verso "por su medida de tiempo", "por su capacidad temática, constructiva y lexicográfica", por su "peso". Ara ausirez endecabalitz cantars, ahora oiréis cantar endecasílabo. Descubrió uno de los efectos más sutiles, la resonancia rítmica de endecasílabo y heptasílabo cuando se los combina "de cierta manera". Y por supuesto, "La Divina Comedia" fue un extenso ejercicio en ese verso, la "prueba de facto" de su excelencia. Dante escribió muchos sonetos; en los cuartetos prefería el patrón de Guitton al serventesio —como ya se dijo—, pero en los tercetos experimentó con diversos patrones, no todos igualmente afortunados, como se verá: cde cde; cdc dcd; cde cdc; etcétera. Se llegó a poner de moda, en los círculos dantescos, escribir cartas en forma de soneto (cf. la correspondencia de Dante agrupada como "Rimas" en las Obras Completas). El soneto se hizo tan popular que ya en 1332 Antonio da Tempo, un juez paduano,

podía ofrecer una clasificación de dieciséis formas posibles de construirlos, con diversas variantes adicionales. Petrarca llegó a temer que pronto "hasta las vacas mugirían en versos".

*
**

Por esos mismos años (~ 1327) iniciaba Petrarca su Cancionero, la colección de sonetos más importante de todo el Renacimiento. La expresión todavía áspera, dura, en ocasiones brusca, de la lengua de Dante, había dificultado un tanto la difusión del nuevo estilo. Con Petrarca, para usar la fórmula de un historiador, "triunfa la vocal sobre la consonante", Petrarca limó, pulió y dulcificó el soneto amoroso: supo recorrer, en alas de la poesía, cada estación del amor cortés, con una atención y una sutileza sin antecedentes ni siquiera en Dante: se detuvo en más lugares, decantó más sentimientos, describió un campo más amplio de las tonalidades del alma enamorada (véase ejemplo N° 2).

Rápidamente se impuso, como un modelo para imitar, el soneto petrarquesco. Dante se consideraba por este entonces, a unos cincuenta años de su muerte, el precursor del "dolce stil nuovo" mientras Petrarca era el poeta por antonomasia y el Cancionero recorría Europa como paradigma de la nueva poesía. Aún estaba vivo Petrarca cuando surgió la corriente de sus imitadores, y durante el siglo siguiente puede afirmarse que la poesía europea tuvo regla petrarquesca. En Italia todo gran poeta hacía sonetos y los no tan buenos por lo menos hacían soneto. Las cartas en soneto viajaban como saetas hasta el corazón de las muchachas bonitas, y los poetas recibían encargo de hacerlos cual los pintores retratos... Ya por entonces se elevaron protestas contra la abundancia de sonetos y sonetistas. Los patrones de rima, las matrices de acentuación, las construcciones sintácticas, y hasta los argumentos temáticos de los poemas de Petrarca se convirtieron en estereotipos. Los sonetos más sobresalientes, los de Sannazaro por ejemplo, empezaban a ser los que —aún imbuidos de atmósfera petrarquesca— podían afirmar cierta clase de independencia respecto del canon instituido, aportar algún efecto, un tema, un argumento (p. ej. "La Arcadia" en Sannazaro) no reductible a variaciones de la regla petrarquesca. Aún más notable fue el surgimiento a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, de los sonetos burlescos de Antonio Camelli y de Berni (tan admirado por Galileo Galilei), género autónomo en relación con el Cancionero, y seña de hecho de la oposición al canon de Petrarca. El propio Miguel Ángel, que escribió sonetos bellísimos, era admirado por sus contemporáneos por hacerlos

más afines al estilo de Dante que al de Petrarca (véase ejemplo N^o 3). No obstante, todavía en ese entonces, a siglo y medio de la muerte del cantor de Laura, el petrarquismo era la corriente dominante de la poesía italiana.

*
**

Los primeros sonetos castellanos fueron, al parecer, los del Marqués de Santillana, escritos hacia mediados del siglo XV, bajo el signo de la admiración por esos poemas “fechos al itálico modo”. Algo quebradizos de ritmo, algo disparejos de espíritu, y sin duda inferiores a sus modelos italianos, los sonetos del Marqués ofrecen un rico testimonio de las indecisiones métricas y prosódicas que habitaban nuestra lengua. El castellano del siglo XV se encontraba, mutatis mutandis, en una situación de inestabilidad como la que encontrase Dante en el italiano del siglo XIII. Durante el siglo XV nuestra lengua dejó ver su debilidad y su desorden, su falta de destreza para hablar ciertas cosas; y la poesía de Petrarca fue el espejo que le mostró sus falencias. Petrarca fue imitado abundantemente en la España del siglo XV. Un códice de sus obras se encontraba en la biblioteca del Marqués de Santillana; en los sonetos de Ausias March, en diversos pasajes de “La Celestina” palpitan versos y sentimientos petrarquescos. Fue imitado, sí; esto es un arte, como dijera luego el Brocense; pero sobre todo experimentaban, buscaban dominar una lengua arisca, hacer pasar las frases por la criba mesurada de la forma. Buscaban una lengua más elocuente, más flexible y suave. La imitación era una fase de un experimento más amplio.

Para Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, unos setenta años después de la muerte del Marqués de Santillana, el panorama no había cambiado significativamente: el castellano seguía siendo una lengua intuitiva, sin rigor métrico, sin conciencia de sus posibilidades expresivas. El famoso “Diálogo de la lengua”, de Juan Valdés, escrito por la misma época, señala francamente el desorden en que se hallaba nuestra lengua en los comienzos del siglo XVI. Para Garcilaso y Boscán la tarea de modular el idioma de Castilla con los patrones de metro, rima y acentuación aprendidos de los italianos equivalía —ahora de manera explícita— a dar identidad y estabilidad a una lengua un tanto amorfa y corruptible. Por esto fueron tan importantes los trabajos de aclimatación de las formas y reglas poéticas del italiano en el castellano realizados por ellos en la última parte del Renacimiento: la “reforma de la lengua” era la empresa sobreentendida.

*
**

Francisco Imperial, el Marqués de Santillana, Fernando de Rojas, y en lo suyo Ausias March, sólo habían comenzado esa tarea de regulación métrica y prosódica de nuestra lengua. Y sin duda todavía en los poemas de Garcilaso y Boscán —sobre todo en los del último— se encuentran trazas del antiguo desorden, y por doquiera se delatan las imitaciones de modelos poéticos del Cancionero de Petrarca y de Sannazaro. Pero hay también —sobre todo en los poemas de Garcilaso— un rebasamiento del nivel puramente imitativo, las señales ciertas del acceso a un dominio aprehendido de las formas y reglas preceptivas, que las entrega libres para su aplicación a toda clase de sentimientos no explorados en los modelos que se imitaban. Hay además el camino desbrozado por los poetas del siglo anterior, especialmente Ausias March, que daba pautas seguras sobre lo que debía hacerse. Y hay, después de todo, una prodigiosa neutralización de los “ruidos” sintácticos, rítmicos y prosódicos frecuentes en la poesía castellana anterior.

Garcilaso condujo el idioma a una existencia más plena y expresiva, más estable y duradera. En sus sonetos, como se verá, uno asiste al amanecer de nuestra lengua, al levantarse de un mundo hasta entonces apenas entrevisto, verdaderamente “inaudito”. Cuando un siglo más tarde, en tiempo barroco, España viva la Edad de Oro de sus Letras, no sorprenderá ver a cada gran poeta loando a Garcilaso, integrando sus frases y figuras en los poemas que escriba. Incluso San Juan de la Cruz, ese poeta singular, bebió de Garcilaso: fue manantial de metros, versos, rimas, ritmos, tonos, timbres, temas; domesticó el endecasílabo, enseñó que llaneza de expresión y hondura de sentido han de ir juntos (véase ejemplo N^o 4). Enunció el amor y la amistad en tiempo castellano, ni moro ni napolitano, les dio su verso festivo, su verso seductor y cómplice, su verso adversativo y escéptico, su verso triste y hasta lúgubre; dio su aire español a la cortesía —ese aire tan admirado por Stendhal y tan admirablemente expuesto en sus relatos del Renacimiento—, su temple y pulimento toledanos. Garcilaso descubrió los paisajes para la literatura castellana: se decía “Tajo” y los poetas escuchaban “Garcilaso”. Dio al “yo” entidad literaria, lo antepuso a cada verbo, a muy variadas circunstancias sentimentales. Garcilaso dio al corazón palpito poético, al alma ámbito espiritual suficiente, a la inteligencia una morada más vasta. Garcilaso hizo por nuestra lengua lo que hiciera siglo y medio antes Petrarca por la suya: la sacó de su edad medieval.

*
**

Incluso en la Italia petrarquista lo imitaron. Pietro Bembo lo describía como “el español más distinguido, festejado y querido entre cuantos hasta entonces vivieron en Nápoles”, considerándolo poeta superior no sólo entre los españoles, “estímulo y acicate” aun para los propios poetas italianos. Fue un influjo, de todos modos, local y pasajero. A un nivel global, la corriente de la época iba dominada por los cánones poéticos del cantor de Laura, y quizá la misma poesía Garcilasiana era leída en el marco de los cancioneros de la hermandad petrarquesca. Quien hacía el viaje a Italia regresaba cargado de sonetos y de ganas de adaptarlos a su lengua natal. Igual que con Garcilaso y Boscán en España sucedió con Du Bellay en Francia, con Sir Thomas Wyatt en Inglaterra. Hasta Milton, un siglo más tarde, haría lo mismo: Petrarca estuvo en el corazón de la génesis de varias lenguas nacionales europeas. Y junto con las críticas a esas oleadas de petrarquismo, aparecieron nuevas opciones formales como la reacción en positivo al modo italiano de hacer soneto. Se discernen fácilmente dos tipos de opción posibles, uno en el metro, otro en el patrón de rima. Fue notable en Francia la utilización de versos en metro parisílabo, decasílabos (Mellin de Saint Vellay, Louise Labè) y alejandrinos (Ronsard) en el soneto. Hubo muchos sonetos parisílabos en la escuela de Lyon y en el Parnaso. Estos versos habían sido cuestionados ya por Dante, debido a su cadencia subordinada al dístico “tal cual la materia se halla subordinada a la forma”, y más tarde —en parte por la severidad del juicio de Molière— el soneto francés retornaría al endecasílabo o al verso de trece sílabas (p. ej. “Los Gatos” de Baudelaire). En Inglaterra fue notable la construcción de patrones de rima ajenos a la poesía italiana o poco frecuentes. El propio Wyatt escribió sonetos irregulares en metro, pero tuvieron poca fortuna en su momento (así hoy se admire la musicalidad de los mismos, en algo derivada de la forma distorsionada de soneto que tomó por matriz). De preferencia —cuando hacía sonetos “regulares”— usó el patrón cdd cee para los tercetos. No obstante, este patrón degrada fácilmente al de un cuarteto, cddc, y un dístico o “couplet” final, ee. De allí que se volviera casi natural —o por lo menos casi espontáneo— el soneto de tres cuartetos y un dístico. El Conde de Surrey extremó la tendencia, y fijó un patrón de rimas independientes también para los dos cuartetos iniciales que se convertiría luego en característico de la forma soneto “isabelina”: abab cdcd efef gg, es decir, tres serventesios independientes y un dístico final, o bien abba cddc effe gg, tres cuartetos guittoneanos y dístico. Shakespeare —medio siglo más tarde— se inclinó por el primer patrón isabelino, con

rima consonante dentro de cada estrofa, y con la armonización y apareamiento de las diferentes terminaciones correspondientes en los tres cuartetos por vía de rimas asonantes secundarias y apareamientos vocálicos; y dio al dístico final un peso específico muy alto dentro del conjunto del poema: el dístico era el espacio literario para el giro del pensamiento expresado en los cuartetos, la “vuelta de tuerca” —pero ésta es una imagen decimonónica— que elevaba la obra a la dimensión del arte. Este efecto es tan típico, y tan bien construido por el gran dramaturgo, que siguió conociéndose como “efecto Shakespeare” (véase ejemplo N° 5). El poeta Spenser, por su parte, definió el patrón de rima ligada que luego caracterizaría a la forma soneto conocida como “spenseriana”: abab bcbc cdcd ee, con cuartetos serventesios no independientes y dístico final. Dentro de esta forma se considera alternativamente un patrón abba abba cc dd ee, usado también por Wyatt, que multiplica los dísticos a expensas de un cuarteto suprimido.

En general, pues, el dístico tendía a emprender vuelo autónomo dentro del soneto inglés. Algunos llegaban hasta olvidarse de él. Spenser hacía con alguna frecuencia sonetos de doce versos o de verso libre. Pero un libro de poemas de Sidney, “Astrophel and Stella”, publicado en 1580, impuso el criterio —que avalaría el último Spenser y que heredaría Shakespeare en el barroco— según el cual “catorce versos dicen que es soneto”. El propio “efecto-Shakespeare” puede pensarse como una ligadura adicional del dístico al contexto del poema, con refuerzo de su valor ideográfico en compensación por el debilitamiento de su lazo armónico, para mantenerlo unido al soneto. Fue un golpe de genio, a decir verdad la más importante reforma hecha al esquema italiano. Las demás formas inglesas de soneto aprovecharon bien el aporte. El dístico se convirtió en sede de un efecto decisivo, la cima o la sima, el umbral o la grieta en el poema. El soneto no abría sus arcanos hasta el dístico.

Es notable, por lo demás, la preferencia de los sonetistas ingleses por la alteración de los patrones de rima, que los franceses exploraron menos, mientras que, a la inversa, los ingleses exploraron poco la alteración del metro (los experimentos de Wyatt no fueron apreciados entonces, recordémoslo, los ingleses preferían marcadamente el pentámetro yámbico —que el diccionario Webster llama “el metro típico” sin especificar que sólo se trata de la costumbre inglesa de metrizar el soneto), alteración que sí estudiaron a fondo los franceses, aunque sin tanta fortuna por la limitación, ya señalada, del verso parisíla-

bo que trabajaban. El soneto tendía a convertirse en siete pares de dísticos. La ganancia rítmica no compensaba la monotonía de la repetición, el movimiento unitario se degradaba, como previera Dante. Y si a esto se añade la relativa pobreza acentual de la lengua francesa, su frecuencia de consonantes y sobre todo de guturales... Los ingleses toparon la tendencia al dístico sólo al final del soneto y le buscaron una función creadora. Los franceses toparon al dístico en todas partes, en el mismo momento en que creaban impecables sonetos de versos parisílabos, solemnes alejandrinos, livianos decasílabos. Tal vez esto explique la posterior experimentación de metros en grandes poetas franceses, mientras los sonetistas ingleses parecen moverse tan cómodamente en pentámetro yámbico. Un Baudelaire no ignora, por supuesto, el parisílabo. Es más bien que, para los fines de cadencia y elasticidad, se mueve mejor en verso impar. Así como "Los Gatos".

*
**

Durante el barroco español se alcanzó la maestría del arte de hacer soneto. Quevedo y Góngora, Lope y Cervantes, lo trabajaron asiduamente. Había concursos de sonetos: cada fiesta religiosa, cada batalla, coronación y embajada, eran motivos para componer algunos. Los poemas se discutían, se parodiaban, se ensalzaban en nuevos y nuevos sonetos. Fue famosa la guerra sonetera entre Quevedo y Góngora. Un soneto era la mejor forma de presentar en sociedad una palabra culta, una palabra de evolución no tradicional, importada al idioma desde el latín, por ejemplo, sin pasar por los filtros de la lengua hablada, sin historia ni desgaste social previo. Góngora importaba estos "cultismos" al por mayor, los acuñaba y los presentaba en figuras poéticas y retóricas audacísimas y en cierto modo peligrosas. Hizo síntesis admirables, algunos de los sonetos más bellos de toda la literatura universal (véase ejemplo N° 6).

Al castellano le regaló decenas de palabras nuevas, cultismos entonces, y hoy parte del bien común. Pero el estilo de Góngora, como estereotipo y forma a imitar, no dejó de preocupar al fino espíritu de Quevedo. Soneto va y soneto viene se dijeron hasta misa. Irónicamente, para la evolución de nuestra lengua poco aporta discernir quién tenía razón —ambos la tenían, según y según— y en cambio es fundamental justipreciar lo que juntos, al filo de la polémica (que es también atención a la palabra del otro) hicieron en favor del verso castellano, de la expresión adecuada, de la precisión y la musicalidad del idioma.

La maestría que se había alcanzado era tal que el soneto empezó a gastarse como objeto de atención. Para Quevedo o Góngora, para Cervantes o Lope, era literalmente un juego componerlo. Un juego y hasta una rutina. En todos ellos encontraremos sonetos que se vuelven contra sí mismos, contra-sonetos que se ríen de sí mismos, especies de máquinas que se autodestruyen, discursos que se desmienten, versos que se truncan y cojean según las reglas, versos mancos que terminan en punta aguda. Sonetos de parodia, burlescos, adrede altisonantes. Esto es barroco, así como el soneto en eco, y el retrógrado, y el encadenado, y las demás diversas figuras superpuestas a la escueta estructura del soneto italiano. Era el tiempo de las maneras, del retoque y no ya de la imitación. Y en medio de tanto artificio el soneto se volvió una máquina un poco obsoleta; tal cual lo vería un siglo y medio más tarde Goethe quien, claro, también hizo sonetos.

*
**

El soneto fue, sin duda, una invención prodigiosa. Es un poema breve, lo cual le permite transmitir la impresión de modo unitario, sin interferencia sobre la atención del oyente. La extensión del poema —como ya lo viera Poe— siempre va en desmedro de su intensidad. El soneto es denso, intenso, de gran potencia emotiva, una fuente de ondas largas flexibles, de períodos complejos. Su valor acústico, su ritmo y rima, sus armonías recónditas, lo convierten en un ágil vehículo para el transporte del mensaje poético. Cada verso puede actualizarse, el poema se deja cantar y captar como un todo solidario, el sonido se presenta parejo con el sentido, ecos y resonancias acompañan "la caída tenue y dilatada del espíritu" del poema. En su rigor formal el soneto no admite errores, los saca a la luz, los amplifica, los ridiculiza: un pie mal puesto se torna verdadero resbalón, una rima descuidada se torna falso ruido, redundancia, objeción que la armonía le hace a la idea. Y un soneto malo no es sino un sonsonete.

Lo cierto es que en la construcción de esa forma poética, en su perfeccionamiento, en el estudio de su estructura métrica, de sus reglas acentuales y prosódicas, empleó la inteligencia renacentista muchas horas felices. La meditación acerca de las formas poéticas —égloga, elegía, balada, canción, soneto, lira, etc.— excedió por doquiera el ámbito puramente estético. Dante lo expresó como un programa político para las lenguas vulgares: si esas lenguas "tuviesen por sí mismas alguna inclinación desearían su conservación; y desear su conservación equivaldría a conseguir

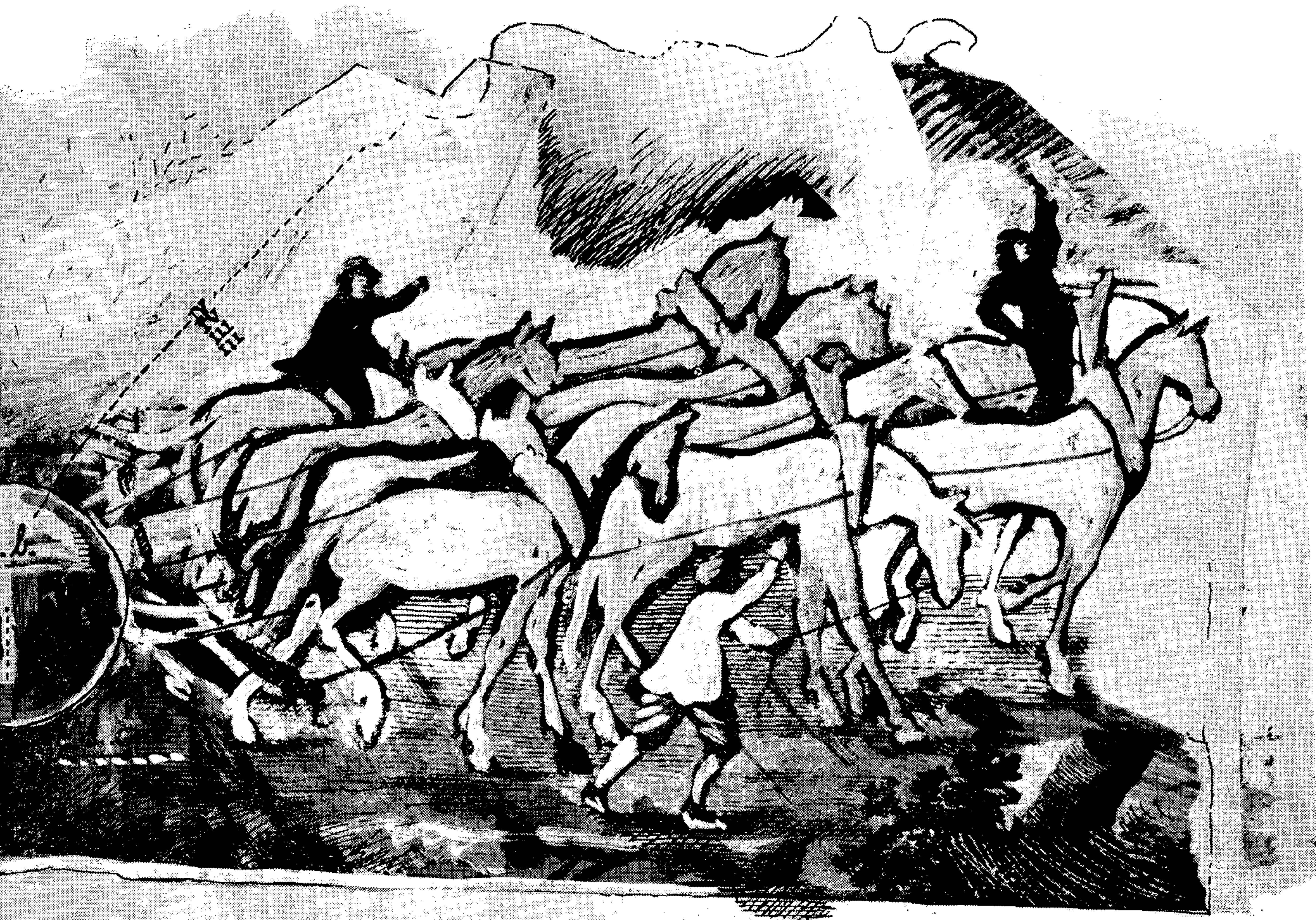
mayor estabilidad, y mayor estabilidad no podrían tener sino ligándose con números y rimas. Y esto ha sido mi deseo, el cual es tan manifiesto que no necesita testimonio". Para dar estructura, estabilidad, fuerza expresiva a las lenguas vulgares los poetas se ocupaban en tomar conciencia de las reglas de su arte y enseñarlas. Por vía de sone-

tos —entre otras— domesticaban la lengua oral, le daban recursos nuevos, orden, estabilidad. Pero rara vez se advierte —y los historiadores no son la excepción— que a la par que poesía esos pensadores hacían ingeniería de la lengua y filosofía política. El soneto bien podría decir, como el dístico del epígrafe, que "yéndose ale-



jando cada día, gentes, costumbres, lenguas ha pasado"... Tras él, los poetas atravesaron el mar de la lengua indócil, y modificaron las costumbres y los hábitos de sentimiento y expresión, y condujeron las lenguas romances al puerto seguro del rigor lógico, de la regla numérica.

Nada de extraño tiene que los gramáticos llegaran después de los poetas. Es que, antes del trabajo de los poetas renacentistas, la gramática, en el sentido que hoy le damos, no tenía objeto, no tenía (excepto, claro, el latín, que no viene al caso) lengua en qué aplicarse.



Ejemplo N° 1

Trad. J. A. Naranjo, Oct. 11/90

De Dante, VITA NUOVA, XVI

Spesse fiate vegnonmi a la mente
le oscure qualità ch'Amor mi dona,
e venmene pietá, sí che sovente
io dico: "Lasso!, avviene elli a persona?";

ch'Amor m'assale subitamente,
sí che la vita quasi m'abbandona:
campami un spirto vivo solamente,
e que'riman, perché di voi ragiona.

Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare;
e cosi smorto, d'onne valor voto,
vegno a vedervi, credendo guerire:

e se io levo li occhj per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto,
che fa de'polsi l'anima partire.

Con gran frecuencia viéneme a la mente
la obscura cualidad que amor me dona,
e invádeme piedad, y es tan frecuente
que dudo si le pasa a otra persona.

Me asalta amor tan repentinamente
que por poco la vida me abandona:
y un vivo espíritu campea solamente
que persevera pues de vos razona.

Luego me esfuerzo, ya que quiero atarme;
y casi muerto, con el valor falto
vengo a mirarte por sanar mi herida:

Y si alzo los ojos a mirarte
surge en el corazón un sobresalto
que hace que pulso y alma se dividan.

Ejemplo N° 2

De Petrarca. CANCIONERO. SONETO XXXV:

Rápido río que de alpestre vena
royendo —y de ello el nombre te ha venido—
conmigo bajas, por Natura urgido
a donde Amor me empuja y encadena,

ve delante que el curso no te frena
cansancio o sueño, y antes que hayas ido
a dar al mar, verás el más florido
prado verde, y el aura más serena.

Nuestro dulce sol vivo allí estar suele
haciendo florecer tu izquierdo lado:
tal vez (¿qué espero?) mi tardar le duele.

Besa su mano, o bien su pie nevado;
dile, y el beso en las palabras vuela;
"si pronta el alma, el cuerpo está cansado".

Ejemplo N° 3

Trad. J. A. Naranjo

De Miguel Angel

O nott', o dolce tempo, benche nero
Con pac'ogn'opra sempr'al fin assalta,
Ben ved'e ben intende chi t'exalta
Et chi t'honor' ha l'intellet'intero

Tu mozzi et tronchi ogni stanco pensiero
Che l'humid'ombra et ogni quiet'appalta.
Et dall' infima parte a la piú alta
In sogno spesso porti. ov'ire spero

O ombra del morir, per cui si ferma
Ogni miseri'a a l'alma, al cor nemica
Ultimo delli afflitj et buon rimedio

Tu rendi sana nostra carne inferma
Rasciug'i pianti et posi gni fatica
Et furi a chi ben vive ogn'ir'e tedio

Oh noche, oh dulce tiempo, aunque tan negro
con paz cada obra siempre al fin asalta
bien ve y bien entiende quien te exalta
y quien te honra es de intelecto entero

Tú partes, tronchas, los cansados pensares
que húmeda sombra y el sosiego apartan
y de la ínfima parte a la más alta
en sueño espeso llevas donde espero

Oh sombra del morir con que se cierra
cada miseria al alma y corazón adversa,
Bálsamo de afligidos, buen remedio,

tú vuelves sana nuestra carne enferma
secas el llanto, quietas la fatiga,
y hurtas a quien bien vive la ira, el tedio.

Ejemplo N° 4

De Garcilaso de la Vega, SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se fincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño
a fuerza de llorar crecer hacía
este árbol, que con lágrimas lloraba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

Ejemplo N° 5

Trad. Manuel Mujica Lainez.

De Shakespeare, SONETO XVI

But wherefore do not you a mightier way
 Make war upon this bloody tyrant, Time,
 And fortify yourself in your decay
 with means more blessed than my barren rhyme?

Now stand you on the top of happy hours
 And many maiden gardens, yet unset
 with virtuous wish would bear you living flowers
 Much liker than your painted counterfeit:

So should the lines of life that life repair.
 Wich this time's pencil or my pupil pen
 Neither in inward worth nor outward fair
 Can make you live yourself in eyes of men

To give away yourself keeps yourself still
 And you must live drawn by your own sweet skill

¿Y por qué no es tu guerra más pujante
 contra el tirano tiempo sanguinario;
 y contra el decaer no te aseguras
 mejores medios que mi rima estéril?

En el cenit estás de horas risueñas.
 Los incultos jardines virginales
 darían para ti vivientes flores
 a ti más semejantes que tu efigie.
 Tendrías vida nueva en vivos trazos
 pues ni mi pluma inhábil ni el pincel
 harán que tu nobleza y hermosura
 ante los ojos de los hombres vivan.

Si a ti mismo te entregas quedarás
 por tu dulce destreza retratado.

Ejemplo N° 6

De Luís de Góngora

DE LA BREVEDAD ENGAÑOSA DE LA VIDA

Menos solicitó veloz saeta
 destinada señal que mordió aguda:
 agonal carro por la arena muda
 no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
 a su fin nuestra edad. A quien lo duda,
 fiera que sea de razón desnuda,
 cada sol repetido es un cometa.

¿Confiésalo Cartago y tú lo ignoras?
 Peligro corres Licio si porfías
 en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas,
 las horas que limando están los días,
 los días que royendo están los años.